FERDINAND ALQUIÉ

philosophie du surréalisme

nouvelle bibliothèque scientifique
dirigée par
fernand braudel

flammarion

DU MÊME AUTEUR

NOTES SUR LES PRINCIPES DE LA PHILOSOPHIE DE DESCARTES, Chantiers (épuisé).

LEÇONS DE PHILOSOPHIE (2 vol.), Didier.

LE DÉSIR D'ÉTERNITÉ (Presses Universitaires de France).

LA DÉCOUVERTE MÉTAPHYSIQUE DE L'HOMME CHEZ DESCARTES (Presses Universitaires de France).

LA NOSTALGIE DE L'ÊTRE (Presses Universitaires de France).

L'EXPÉRIENCE (Presses Universitaires de France).

DESCARTES, Hatier (en allemand chez Frommann ; Günther Holzboog, Stuttgart.)

INTRODUCTION A LA LECTURE DE LA CRITIQUE DE LA RAISON PRATIQUE (dans l'édition de cet ouvrage), (Presses Universitaires de France).

Édition des ŒUVRES PHILOSOPHIQUES DE DESCARTES, Garnier.

L'ÉTHIQUE DE SPINOZA (textes choisis) (Presses Universitaires de France).

HUMANISME SURRÉALISTE ET HUMANISME EXISTENTIALISTE (in : Cahiers du Collège philosophique, Arthaud).

STRUCTURES LOGIQUES ET STRUCTURES MENTALES EN HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE (in : Bulletin de la Société française de Philosophie, Armand Colin.)

SCIENCE ET MÉTAPHYSIQUE CHEZ DESCARTES (cours), C.D.U.

LA MORALE DE KANT (cours), C.D.U.

NATURE ET VÉRITÉ DANS LA PHILOSOPHIE DE SPINOZA (cours), C.D.U.

SERVITUDE ET LIBERTÉ SELON SPINOZA (cours), C.D.U.

Collaboration aux ouvrages collectifs : LES PHILOSOPHES CÉLÈBRES, Mazenod.

ENCYCLOPÉDIE FRANÇAISE (volume : Philosophie, Religion) ; DESCARTES (Cahiers de Royaumont, Éditions de Minuit).

Sous presse :

SOLITUDE DE LA RAISON, Le Terrain Vague.

FERDINAND ALQUIÉ

Professeur à la Sorbonne

PHILOSOPHIE DU SURRÉALISME

FLAMMARION, ÉDITEUR
26, rue Racine, PARIS (VIe)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Classif. 7[illegible]
Autor Al 76 p
V. ..... Ex. .....
Tombo BC/ 155751
IEL/10816
BiBid 46889

Droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.
Copyright 1955, by Ernest Flammarion.
Printed in France.

A la mémoire
de Joë BOUSQUET et de Pierre SIRE,
à mon ami René NELLI,
qui m'apprirent que la poésie est aussi vérité.

AVANT-PROPOS

Ce que l'on reproche le plus volontiers à l'auteur d'un livre, c'est de n'avoir pas traité un sujet autre que celui qu'il a choisi. Le lecteur ne se soucie pas de ce qu'on veut lui faire entendre ; c'est son propre projet, son propre désir qui l'intéresse. Je dois donc avertir, dès l'abord, qu'on ne trouvera pas ici une histoire du Surréalisme, comme dans l'ouvrage de M. Nadeau, qui présente cette histoire avec l'appui de documents utiles et nombreux, ni comme dans ces *Entretiens*, où André Breton retrace, cette fois du dedans, l'aventure de son esprit, et celle du mouvement qu'il inspira. Je n'ai pas davantage entrepris l'étude des sources du surréalisme. Certes, le surréalisme a des causes, et celles-ci peuvent être recherchées soit dans les œuvres que les surréalistes approuvent et admirent, soit dans les écrits auxquels ils s'opposent, et dont ils renversent les affirmations. Il demeure qu'un auteur n'approuve une idée, ne s'oppose à une tendance qu'au nom des exigences internes qui, avant tout choix, le constituent : c'est de ces exigences et de leurs fins essentielles que, pour comprendre le surréalisme, je suis parti. Il me paraît qu'elles seules permettent de rendre compte de ce que le surréalisme a d'unique, et d'irremplaçable. J'ai, d'autre part, renoncé

à l'étude des techniques du surréalisme, et de ce qu'on pourrait appeler son esthétique, ou sa poétique. Certains ne manqueront pas de prétendre que j'ai, de la sorte, négligé le principal. Mais ceux qu'intéressent ces problèmes peuvent en écrire. Parler de la philosophie du surréalisme est ici mon unique propos.

Philosophie du surréalisme ne veut pas, du reste, signifier philosophie surréaliste. On objecterait trop aisément que les surréalistes ne sont pas philosophes au sens strict : c'est essentiellement par la poésie et la peinture qu'ils se sont exprimés. Et notre temps n'est sans doute que trop porté à confondre philosophie et art. Mais il confond bien aisément, aussi, la philosophie et les sciences. Or, pour distinguer celle-là de celles-ci, il faut apercevoir que la philosophie est démarche de l'homme tout entier, et non système de l'objet. Il n'est pas douteux, en ce sens, que la recherche surréaliste ait quelque chose d'à la fois non littéraire et non scientifique, qu'elle vise à l'observation et à l'exploration de domaines négligés par la physique comme par les arts : ses procédés sont aussi irréductibles aux méthodes rationnelles qu'à l'expression proprement esthétique. En outre, le surréalisme comporte une véritable théorie de l'amour, de la vie, de l'imagination, des rapports de l'homme et du monde. Tout cela suppose une philosophie, que je me suis efforcé d'isoler et de dégager. Qu'on ne s'étonne point, dès lors, que, sans me limiter à lui, j'aie accordé une attention toute particulière à André Breton qui, du mouvement surréaliste, a été, plus encore que le chef, la conscience intellectuelle et réfléchie. Certes, je regrette de ne pas donner ici à d'autres toute la place qu'en des domaines différents ils méritent, et de ne pas déterminer ce qu'André Breton lui-même leur doit : je n'oublie pas que le surréalisme n'est pas né du seul André Breton, et que celui-ci a prétendu,

non créer et définir la vérité surréaliste, mais plutôt l'exprimer et lui être fidèle. Mais c'est dans son œuvre que cette vérité atteint sa plus grande clarté.

Au reste, la définition même du surréalisme deviendrait malaisée si on le distinguait de l'ensemble des idées exprimées par Breton. A se demander qui a vraiment été, et qui n'a pas été surréaliste, on aboutirait à d'insolubles querelles, qui risqueraient fort de n'être que des querelles de mots, toute référence à un « en soi » du surréalisme étant, bien entendu, impossible. Ceux mêmes qui se sont séparés de Breton ayant, en général, cessé de se dire surréalistes, il m'a semblé que l'on pouvait considérer la pensée de Breton comme l'essence et la norme de la philosophie du surréalisme sans faire tort à personne. Les idées de chacun de ceux qui ont quitté le « groupe » surréaliste n'en demanderaient pas moins des études particulières. Il serait d'un vif intérêt de faire la part, dans les conceptions de Salvador Dali ou de Miro, de ce qui revient, de ce qui échappe au surréalisme. Il y a un humour surréaliste chez Raymond Queneau, une fantaisie surréaliste chez Jacques Prévert. Bien plus : la beauté surréaliste se retrouve dans les œuvres d'auteurs qui n'ont eu, avec le mouvement surréaliste, aucun rapport : l'atmosphère des récits de Kafka, étranges, à demi surnaturels, et si malaisément explicables par une consciente intention de leur auteur est, sur plus d'un point, comparable à l'atmosphère du surréalisme, et l'émotion que cause en nous, dans *La Clé* de Yassu Gauclère, le bouleversant chapitre intitulé : « Les deux lettres » est celle même des rencontres et du hasard objectif. Je ne pouvais songer à étendre l'examen à tant de questions.

Cet ouvrage n'est donc, à aucun degré, une étude d'histoire littéraire. Le surréalisme y est considéré dans son effort vers la seule vérité. Sans doute Breton

a-t-il parlé, au début du *Second Manifeste*, de « l'absurde distinction du beau et du laid, du vrai et du faux, du bien et du mal ». Mais il dit aussi, dans son *Enquête sur l'amour*, que la « poursuite de la vérité » est « à la base de toute activité valable », et son œuvre est traversée d'appels incessants à la moralité, à la beauté : Breton ne s'indigne donc, contre ce que l'on a coutume d'appeler beau, vrai et bien, qu'au nom d'un beau, d'un vrai, d'un bien qu'il juge plus authentiques. Et si, pour réaliser l'homme, il s'élève contre tous les dualismes, sa fidélité à l'expérience humaine, sa sincérité, sa lucidité l'amènent, en bien des cas, à retrouver les vérités que les philosophies dualistes ont mises en lumière. Enfin, se disant l'ennemi de la métaphysique, Breton parvient souvent, par les voies qui lui sont propres, aux vérités qu'elle enseigne : car le surréalisme, soucieux de libération totale, ne fait jamais tout à fait sienne l'idée selon laquelle la conscience est, dans le temps, devenue malheureuse, et peut donc échapper à son malheur. S'il insiste sur l'aliénation sociale, s'il espère du futur le salut, le surréalisme aperçoit aussi que le malheur de la conscience n'est pas seulement lié à son histoire, mais à son éternelle condition. Sa prise de conscience de l'homme le conduit ainsi, sur bien des points, à retrouver l'esprit de la métaphysique et à s'opposer, en tout cas, au courant d'une époque où nul ne se soucie plus de l'absence essentielle, où chacun mesure son espoir à ce que peut réaliser demain, la force et le fait devenant alors les normes de l'action. Le surréalisme, qui refuse tout au-delà distinct de ce monde, et professe une doctrine de l'immanence, n'en est pas moins, en ce qu'il disqualifie le Monde objectif, le messager de quelque transcendance. C'est pourquoi je n'ai jamais eu de peine à mettre d'accord mon admiration pour André Breton et mon admiration

pour Platon, Descartes et Kant. Au reste, ce que je dis n'engage que moi, et il est clair que je ne me prends ici, à aucun degré, pour un porte-parole du surréalisme. C'est du dehors que je me suis efforcé d'en dégager la philosophie. Je ne prétends pas en avoir retenu toute la richesse, ni l'avoir expliqué. Méditant sur ce qui, dans le surréalisme, peut être conceptualisé, j'espère seulement ne pas l'avoir trahi.

Chapitre Premier

LE PROJET SURRÉALISTE

I. L'espoir et l'amour.

« Tu as raison, me dit-elle, l'ombre ici présente est sortie tantôt à cheval. Les guides étaient faites de mots d'amour, je crois, mais puisque les naseaux du brouillard et les sachets d'azur t'ont conduit à cette porte éternellement battante, entre et caresse-moi tout le long de ces marches semées de pensées (1). »

Si je place, en tête de ce livre, ces lignes anciennes, où André Breton rêve aux propos d'une servante l'invitant aux caresses, ce n'est pas seulement parce que les textes de *Poisson Soluble* ont, lorsque j'avais vingt ans, éveillé en moi une émotion et un espoir dont j'ai, aussitôt, reconnu l'importance. *Poisson Soluble* me paraît, encore aujourd'hui, non certes la plus forte, mais la plus significative des œuvres surréalistes : c'est, en tout cas, une œuvre clé. On voit assez, par le texte qui précède, que la qualité et l'exactitude de l'expression ne sont pas ici particulièrement recherchées. Peut-être même Breton n'est-il

(1) André Breton, *Poisson soluble*, texte 1, p. 79-80, à la suite de *Manifeste du Surréalisme*, Editions du Sagittaire, Simon Kra, Paris, 1924.

pas encore ce maître parfait de la langue qui, en 1949, ne pourra admettre que des associations aussi médiocres que « chats griffus, mariées hypocrites, mammouths furieux » aient un instant séduit Rimbaud (1). A ce point de vue, justifierait-on davantage l'« habit noir impeccable » et les « beaux seins blancs palpitants » dont il n'hésite pas à nous entretenir (2) ? Mais, précisément, la recherche qui se fait jour dans *Poisson Soluble* n'est pas celle d'une qualité esthétique isolable. Les divers plans d'activité ne se distinguent pas, le texte tend à engendrer une émotion et un espoir qui s'adressent à l'homme tout entier. Et je sais bien que l'émotion et l'espoir de Breton furent, dès l'origine, émotion devant la beauté, et espoir en elle : le *Manifeste* semble même chercher parfois dans la seule beauté le critère de la valeur de l'image (3). Encore Breton devra-t-il parcourir un long chemin avant de prendre une conscience réfléchie de ce que la Beauté, considérée en son essence, lui signifia, et avant de pouvoir écrire, dans *Flagrant Délit :* « La Beauté est, dans ce domaine, le grand refuge (4) ». *Poisson soluble*, s'il succède à « cinq années d'activité expérimentale » (5), est, en ce qui concerne la prise de conscience, un point de départ, non un point d'arrivée. Dans aucun domaine, Breton ne se soucie alors de refuge,

(1) André Breton, *Lettre à Combat* du 19 mai 1949, reproduite à la fin de *Flagrant délit* (Thésée, 1949) et reprise, avec ce texte, in *La clé des champs*, Sagittaire, 1953, p. 173.
(2) « Moi terré autant que possible dans cet habit noir impeccable que depuis je ne quitte plus » (*Poisson Soluble*, texte 1, p. 81) et « il avait été admis sans caution que les beaux seins blancs et palpitants n'avaient jamais appartenu à une créature vivante de l'espèce de celles qui hantent encore nos désirs. » (*Ibid.*, texte 3, p. 88.)
(3) « La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue. » *Manifeste du Surréalisme*, p. 59.
(4) *Flagrant Délit*, dans *La Clé des champs*, p. 136.
(5) André Breton, *Entretiens*, N. R. F., 1952, p. 77. Sur cette activité, voir plus loin : II. Existence et littérature.

d'analyse, ou même de réflexion. C'est dans cette mesure que toute beauté qui pourrait être séparée de la vie et objectivée à titre de spectacle paraît littéraire, et que la littérature est rejetée. « Faites abstraction, dit le *Manifeste*, de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout (1). » La beauté, non objectivable, ne peut être saisie qu'au sein d'un émoi que nous dirions existentiel, si ce mot n'évoquait aujourd'hui un tout autre climat. Nous nous contenterons de l'appeler « vital », en nous souvenant que la fin que se propose Breton est alors d'atteindre « la vraie vie » (2). Rappelons toutefois que le mot vie n'a pas ici le sens que lui donnent les sciences biologiques, mais bien le sens philosophique d'existence. Vivre n'est pas nécessairement exister. Breton n'écrit-il pas, à la fin du premier *Manifeste :* « C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs (3). »

Avant tout développement critique, avant toute réflexion sur lui-même, le surréalisme nous propose donc l'espoir d'exister, et projette l'existence en une sorte d'au-delà de la vie naturelle, au-delà pourtant immanent à elle, non postérieur à elle, et semblant se découvrir à qui veut saisir le Monde sous l'aspect du merveilleux. Que cet espoir ait pris, dès le début, le visage de joies sensuellement amoureuses, le texte que nous avons cité en témoigne, et, avec lui, la plupart des pages de *Poisson Soluble*, où les images féminines se succèdent sans nous laisser de repos. « A ma rencontre vinrent plusieurs servantes vêtues d'une combi-

(1) *Manifeste du Surréalisme*, p. 47-48.
(2) [C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie »], *ibid.*, p. 63. Breton reprend ici l'expression de Rimbaud : « La vraie vie est absente. » (*Une saison en enfer*, Délires, I.)
(3) *Ibid.*, p. 74.

naison collante de satin couleur du jour (1). » « Elle ne s'était plus retournée sur moi et, sans le brusque luisant de son mollet qui me montrait par instants la route, j'eusse désespéré de la toucher jamais. Je me disposais pourtant à la rejoindre quand elle fit volte-face et, entr'ouvrant son manteau, me découvrit sa nudité plus ensorcelante que les oiseaux (2). » Il n'est pas, semble-t-il, superflu, en une époque où certains condamnent l'émotion surréaliste avec l'assurance hargneuse qu'engendre chez eux une sensibilité de boy-scouts déçus, d'insister sur l'érotisme admirable (bien qu'un peu fétichiste et obsessionnel, comme tout ce qui annonce la passion) de la plupart des textes automatiques de Breton. Ecrivant : « Nous réduirons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour » (3), Breton reste fidèle à Platon, qui ne sépare pas l'émoi ressenti devant la beauté de l'émoi érotique, et qui décrit toujours ce dernier comme un bouleversement (4). Il importe donc de ne pas réduire le désir qui anime le surréalisme à un désir de satisfactions sensuelles. Bien au contraire, l'émotion amoureuse n'apparaît, dans *Poisson Soluble*, comme l'unique but de la recherche humaine que parce qu'elle contient toute l'obscurité, tous les problèmes, toute l'ambiguïté de l'homme. Sans doute, en 1924, pas plus que la notion de Beauté, celle d'amour n'est-elle encore vraiment analysée par les surréalistes. Mais les femmes qui hantent *Poisson Soluble* ne sont pas les faciles maîtresses des romans libertins. Elles sont les messagères de l'Eve nouvelle, toujours située au delà de nos désirs (5). Elles sont le lien, et comme le pont,

(1) *Poisson Soluble*, texte 1, p. 79.
(2) *Poisson Soluble*, texte 22, p. 141.
(3) *Poisson Soluble*, texte 7, p. 100.
(4) Sur le délire amoureux, voir par exemple : PLATON, *Phèdre*, 249 d e et sq.
(5) « un nouveau corps, un corps comme on n'en avait assurément jamais vu, jamais caressé... », « la barque lancée à la poursuite de l'Eve nouvelle n'était jamais revenue... », « Elle était au delà de nos désirs... » *Poisson Soluble*, texte 3, p. 88.

entre la veille et le rêve, et semblent promettre leur réconciliation : aussi Breton prend-il soin de les placer en un autre élément, et, par exemple, « au fond de l'eau ». « On imagine mal le nombre de femmes glissant dans ces profondeurs, nos invitées changeantes. Elles sont, elles aussi, vêtues de verre, naturellement ; quelques-unes joignent à cet accoutrement monotone un ou deux attributs plus gais ; copeaux de bois en garniture de chapeau, voilettes de toile d'araignée, gants et ombrelle tournesol (1). » En leur compagnie, Breton peut donc maintenir qu'il n'est pas de cœur sur terre (2). Il peut même annoncer son absence et son retour « à toutes celles » qui lui « resteront fidèles » sans l'« avoir connu ». « Peignez pour lui vos cheveux, peignez-les sans cesse, il ne demande pas autre chose. Il n'est plus là, mais il va revenir (3)... »

Ainsi, quels que soient les enrichissements et les incertitudes que devait connaître, par la suite, la conception surréaliste de l'amour, il apparaît que l'un des premiers ferments des recherches de Breton fut le désir d'exister dans l'amour et de rencontrer, par l'amour, le bonheur : c'est pourquoi le climat de *Poisson Soluble* est tout de clarté, et qu'il demeure inexact de parler, comme on l'a fait souvent, de pessimisme surréaliste (4) : à l'exception du texte 9, et peut-être du texte 12, tout indique, dans *Poisson Soluble*, que la soif de bonheur colore tous les mouvements de l'esprit et précède, en particulier, les attitudes

(1) *Poisson Soluble*, texte 7, p. 98.
(2) Je ne suis pas de cœur sur terre, *Poisson Soluble*, texte 26, p. 158.
(3) *Poisson Soluble*, texte 23, p. 145 et 146.
(4) Je formule d'expresses réserves sur le prétendu « pessimisme surréaliste ». A. Breton, Réponse à Jean Duché, *Figaro Littéraire* du 5 octobre 1946 (repris in *Entretiens*, p. 248).

de négation et de révolte qui ne sont que son envers. Sans doute, chronologiquement, le surréalisme a-t-il succédé à la négativité dadaïste. Mais Breton ne fut jamais à son aise au sein du mouvement Dada : il ne vit jamais, en sa révolte et en sa négation, que les moyens nécessaires à la réalisation positive de l'homme. C'est cette réalisation qui est son but premier. C'est elle qui l'attire et semble, du ciel même, lui faire signe : « Voyez-moi ces merveilleux cavaliers. De très loin, de si haut, de là où l'on n'est pas sûr de revenir, ils lancent le merveilleux lasso fait de deux bras de femme (1). » Breton ne se demande pas encore, comme il le demandera plus tard : « Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ? (2) » L'amour, l'émotion, l'espoir et le bonheur, tout cela, pour lui, n'est qu'un. Et sans doute cet optimisme n'est-il pas général. Les textes d'écriture automatique traduisant, profondément, la personnalité de leur auteur, il ne faut pas s'étonner de trouver, dans la *Révolution Surréaliste*, des textes d'angoisse, d'horreur ou de désespoir. « Mourrez à la fin jusqu'au son de vos cordes les cordes sanguinolentes de vos os de votre amour immonde immonde immonde... » écrira Pierre Unik (3). Et Cl.-A. Puget, après avoir évoqué un amour crucifié un instant extatique, termine son texte par le retour d'une déception amoureuse qui me paraît inséparable d'un mouvement de réflexion critique et de quelque sentiment de culpabilité : « Ha ! cette fumée, ces cendres dans ma bouche... Obsidienne ! succube im-

(1) *Poisson Soluble*, texte 7, p. 97 et 98.
(2) Enquête in *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 déc. 1929.
(3) *La Révolution Surréaliste*, n° 8, 1er décembre 1926, texte de Pierre Unik, p. 3. (Nous avons respecté l'orthographe : Mourrez.) Cf. dans le numéro 7, le texte d'Antonin Artaud : L'enclume des forces : « L'odeur du néant, un relent d'absurde, le fumier de la mort entière... Moi aussi je n'attends que le vent. Qu'il s'appelle amour ou misère, il ne pourra guère m'échouer que sur une plage d'ossements. »

monde ! C'était donc encore toi ! (1) » Mais de tels mouvements, de tels sentiments sont rares chez Breton : or c'est lui qui donne le ton au surréalisme, et l'espoir merveilleux et ravi qui engendre les images de *Poisson Soluble* se retrouvera dans *Nadja* ou dans l'*Amour fou*. On peut donc considérer que, pris en leur ensemble, les textes que produit l'écriture automatique sont portés par un élan d'espoir en la vie. Cet espoir fait apparaître comme mesquines et hors de propos les considérations esthétiques et les hiérarchies littéraires. Et, certes, dans les innombrables pages qui furent alors écrites sous l'impulsion de Breton, le mauvais goût n'est pas absent. Mais Breton avait dit : « Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre (2). » On écrivait donc sans crainte, sans retenue, et si jamais fut près de se réaliser la fameuse « poésie faite par tous », ce fut bien à ce moment là. Beaucoup croyaient alors, non sans naïveté, à la fin de la littérature, et de toute différence de valeur esthétiquement fondée. Du moins était-ce à l'homme total que, pensait-on, littérature et tables des valeurs allaient céder la place.

Il serait du plus haut intérêt de retracer la ligne de vie de ceux qui formaient alors le groupe surréaliste, et dont le *Manifeste* déclare qu'ils « ont fait acte de surréalisme absolu » (3) : on découvrirait, chez chacun d'eux, entre des actes d'apparence fort différents, une étrange identité d'inspiration. Dès la période qui s'étend de 1924 à 1926, Breton apparaît comme le poète de l'émerveillement, de la confiance en l'homme, de l'universalisation du bonheur par la descente sur terre du merveilleux amour. Eluard et Aragon, bien que

(1) *Ibid.*, texte de Cl.-A. Puget, p. 3-4.
(2) *Manifeste du surréalisme*, p. 27.
(3) Voir *ibid.*, p. 42. Ce sont : Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

n'ayant pas encore opté, comme ils le feront plus tard, pour la soumission de l'individu à l'Histoire et à l'Etat, apportent au contraire, à l'idéal surréaliste, des modifications qui, considérées en leurs conséquences, ne pouvaient se révéler que comme sa négation pure et simple. Telle est la distinction que, dans la « prière d'insérer » de son livre : *Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine* (1), Eluard établit entre le texte surréaliste, le rêve et le poème, distinction que reprend du reste *La Révolution Surréaliste,* dont les sommaires distinguent ces trois sortes d'écrits. Des poèmes, écrit alors Eluard, « il est indispensable de savoir qu'ils sont la conséquence d'une volonté assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé ». Georges Hugnet trouve « très juste » (2) cette analyse : elle l'est en effet du point de vue de la logique, de l'esthétique traditionnelle et du bon sens quotidien, c'est-à-dire du point de vue de tout ce que le surréalisme avait alors entrepris de dépasser. Certes personne, avant Breton, n'avait confondu un rêve et un poème ; les distinguer ne demandait donc pas grande invention, mais le simple retour à l'opinion commune. L'affirmation d'Eluard, formulée en 1926, ne pouvait, de la sorte, avoir qu'un sens : il faut renoncer à la recherche — seule nouvelle et constitutive du surréalisme — de l'unité de textes en apparence aussi distincts que le récit d'un rêve, une page d'écriture automatique et un poème. Et l'on voit que l'un des problèmes essentiels posés au surréalisme sera celui

(1) Paul ELUARD, Prière d'insérer de *Les dessous d'une vie ou la Pyramide humaine*, 1926. Cf. *Donner à voir*, Gallimard, 1939, p. 147.

(2) Georges HUGNET, Introduction à la *Petite anthologie poétique du surréalisme*, Jeanne Bucher, 1934, p. 21. Au reste, Hugnet aperçoit fort bien que la fin du surréalisme est à l'opposé de cette distinction, et note qu'il est un point où le poème « coïncide avec le rêve et l'automatisme » et « s'y confond ».

du statut de la beauté : la distinction d'Eluard n'est que le retour à l'idée d'une valeur esthétique séparable de l'existence, idée que l'on peut certes tenir pour valable, mais dont il faut avouer alors qu'elle entraîne une conception de la beauté contemplée et non possédée, de la beauté comme spectacle et non comme vie, et donc du renoncement au bonheur. Cette conception n'est autre que la conception classique. Et les poèmes d'Eluard ont très vite retrouvé une beauté de type classique, admirable certes en tous points, mais pouvant être reconnue par des lecteurs totalement étrangers au surréalisme :

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard
Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres...

. . . . . .

Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
Et s'il semble obéir aux puissances du soir
C'est que ta tête est close, ô statue abattue... (1)

Le soir traînait des armes blanches sur nos têtes
Le courage brûlait les femmes parmi nous... (2)

Souvenirs de bois vert, brouillard où je m'enfonce,
J'ai refermé les yeux sur moi, je suis à toi... (3)

et :

Comme le jour dépend de l'innocence
Le monde entier dépend de tes yeux purs... (4),

(1) Paul ELUARD, *Capitale de la douleur*, Gallimard, 1926, « L'égalité des sexes », p. 49.
(2) *Ibid.* « Denise disait aux merveilles », p. 65.
(3) *Ibid.* « Ta bouche aux lèvres d'or », p. 140.
(4) *Ibid.* « La courbe de tes yeux », p. 143.

vers que j'ai toujours trouvés identiques à ceux que prononce en mourant la Phèdre de Racine :

Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté (1).

L'opposition d'Aragon et de Breton semble plus grave encore. « Nous n'avons pas de talent » (2), déclare Breton, et il lui plaît de se considérer comme un appareil enregistreur ou comme un miroir. « Ce que j'ai fait, ce que je n'ai pas fait, je vous le donne (3). » La seule idée que le talent puisse être universalisé fait au contraire, de toute évidence, naître chez Aragon la plus vive fureur : « Sous prétexte qu'il s'agit de surréalisme, écrit-il, le premier chien venu se croit autorisé à égaler ses petites cochonneries à la poésie véritable, ce qui est d'une commodité merveilleuse pour l'amour-propre et la sottise (4). » Et, par une conséquence inévitable, l'espoir et le bonheur ne trouvent pas, chez Aragon, meilleur accueil. « Il n'y a pas d'espoir », « il n'y a rien à attendre », « il n'y a de paradis d'aucune espèce (5) » ; et : « ça vous paraît un but à votre vie, le bonheur ? Ça vous paraît exister ? » (6)

Ici, l'on dira peut-être que, chez Breton lui-même, la recherche du bonheur semble parfois condamnée. « Je ne veux rien sacrifier au bonheur : le pragmatisme n'est pas à ma portée », dit-il dans *Les Pas perdus* (7). Et, dans le *Manifeste :* « Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce

(1) RACINE, *Phèdre*, acte V, scène VII.
(2) BRETON, *Manifeste*, p. 45.
(3) *Ibid.*, p. 71.
(4) ARAGON, *Traité du style*, Gallimard, 1928, p. 188.
(5) *Ibid.*, p. 85.
(6) *Ibid.*, p. 105.
(7) A. BRETON, *Les pas perdus*, N. R. F., 1924, p. 8.

qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême (1). » Mais qui ne verrait que « ce qu'on appelle grossièrement le bonheur » n'est pas le bonheur tel que Breton l'entend, le bonheur qui ne saurait survivre au sacrifice de l'amour. Ce que Breton condamne c'est, comme il le dit, le pragmatisme, la recherche calculée et calculatrice d'un bonheur limité et prudent, demandant le renoncement au rêve et aux exigences essentielles du désir. C'est par souci de ce bonheur que la plupart des hommes consentent précisément à séparer la beauté de leur vie, à la tenir pour abstraite et formelle, à l'accrocher au mur pour la contempler le dimanche, en vivant, durant la semaine, la vie de tous et, comme le dit encore Breton, « la vie des chiens » (2). Mais les éclairs qui traversent sans cesse *Poisson Soluble* sont bien des images exactes du bonheur, des déchirures par lesquelles on le peut apercevoir, avec le ravissement et le bouleversant émoi qu'il fait naître. « Filles du sépulcre bleu, jours de fête, formes sonnées de l'angélus de mes yeux et de ma tête quand je m'éveille, usages des provinces flammées, vous m'apportez le soleil des menuiseries blanches, des scieries mécaniques et du vin. C'est mon ange pâle, mes mains si rassurées. Mouettes du paradis perdu ! (3) » Sans vouloir proposer une interprétation religieuse du surréalisme, on peut remarquer que le mot « paradis » est ici prononcé, que le terme « salut » se rencontre dès la troisième page du *Manifeste,* qu'il est dit ensuite que la poésie « porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons », qu'il est souhaité qu'elle « rompe seule le pain du ciel pour

(1) A. BRETON, *Manifeste*, p. 9.
(2) A. BRETON, *Manifeste*, p. 12.
(3) A. BRETON, *Poisson Soluble*, texte 1, p. 77. Un poème de *Clair de terre* (1923) s'intitulait déjà : « Tout paradis n'est pas perdu. »

la terre » (1). Nous n'hésiterons donc pas à ajouter que *Poisson Soluble* nous paraît illustrer, mieux que tout autre texte, non l'affirmation de Gide « que l'homme est fait pour le bonheur, certes toute la nature l'enseigne » (2), mais bien celle de Bossuet, au début de ses *Méditations sur l'Evangile :* « Tout le but de l'homme est d'être heureux (3). » Car « la nature » n'enseigne rien à une imagination dont toute l'aspiration est de dépasser la nature. Mais le bonheur est inséparable du principe même de cette imagination, principe que Breton n'a jamais mieux défini qu'en écrivant « Liberté, couleur d'homme » (4).

C'est pourtant dès ce monde, et en lui seul, que Breton veut trouver le bonheur, et le trouver par l'amour. Il condamne donc l'attitude religieuse, dont il retient seulement l'aspiration humaine. Le paradis retrouvé doit être celui de la vie quotidienne, de la vie quotidienne transfigurée. Il est, dans *Poisson Soluble,* celui de Paris, et d'un Paris sans cesse transformé en la plus merveilleuse, la plus lumineuse des chambres d'amour. « La place du Porte Manteau, toutes fenêtres ouvertes ce matin, est sillonnée par les taxis à drapeau vert et les voitures de maîtres. De belles inscriptions en lettres d'argent répandent à tous les étages les noms des banquiers, des coureurs célèbres (5). » « La femme aux seins d'hermine se tenait à l'entrée du passage Jouffroy, dans la lumière des chansons. Elle ne se fit pas prier pour me suivre (6). » « Ayant loué un appar-

(1) A. Breton, *Manifeste,* p. 30.
(2) V. *Entretiens,* p. 220. Cette phrase, lue par Gide à Breton, lui parut « assez contestable ».
(3) Bossuet, *Méditations sur l'Evangile,* Sermon sur la montagne, Premier jour.
(4) A. Breton, *Le revolver à cheveux blancs,* Les Cahiers Libres, 1932. « Il n'y a pas à sortir de là », p. 56. Ce poème avait déjà paru dans *Clair de terre* (1923).
(5) *Poisson Soluble,* texte 11, p. 109.
(6) *Ibid.,* texte 26, p. 153.

tement garni des plus luxueux, nous y offrions presque chaque soir de merveilleux divertissements. L'entrée de la Porte Albinos, dans sa robe à traîne immense, faisait toujours sensation (1). » « L'auto promenait maintenant ses mains gantées de caoutchouc sur les meubles de la chambre-Paris (2). » « Le paysage de Paris rossignol du monde variait de minute en minute et parmi les cires de ses coiffeurs élançait ses jolis arbres printaniers (3). » « Un des pôles aimantés de ma route devrait être, je le savais depuis longtemps, la réclame lumineuse de « Longines » à l'angle de la rue de la Paix et de la place de l'Opéra (4). » Les romantiques, prisonniers de la nostalgie de la religion, rêvaient de départ, de couleur historique et locale, d'exotisme : ils révélaient ainsi le lien profond qui unit, chez l'homme, le désir d'un autre monde et le désir d'un monde situé ailleurs dans l'espace et le temps. Pour les surréalistes, la vraie vie est là. « Je me suis toujours interdit de penser à l'avenir », dit Breton (5) : Paris remplace donc Venise, et les forêts de l'Amérique, le présent révèle à l'homme la totalité de ses pouvoirs. Aragon peut ainsi ridiculiser la soif des départs, de l'aventure, de l'évasion (6), et Breton écrire : « Je tiens Paris comme — pour vous dévoiler l'avenir — votre main ouverte (7). » On sait combien

(1) *Ibid.,* texte 26, p. 157.
(2) *Ibid.,* texte 28, p. 163.
(3) *Ibid.,* texte 18, p. 129.
(4) *Poisson Soluble,* texte 32, p. 180.
(5) Breton, *Les Pas perdus,* p. 7.
(6) « Il y a encore des mecs à la mie de pain qui parlent avec un sérieux vraiment papal d'être parti » (*Traité du style,* p. 81) ; « les zigotos qui tournent de l'œil quand ils prononcent le mot d'aventure » (*ibid.,* p. 82)... l'évasion. Douce perspective, de moins en moins dramatique, à mesure qu'elle se généralise et devient plus idiote (*ibid.,* p. 82).
(7) Le corset mystère, in *Le Revolver à cheveux blancs,* Cahiers Libres, 1932, p. 31. (Le poème, ici repris, est bien antérieur et avait paru, en 1919, dans *Mont de Piété,* au Sans Pareil.)

se prolongera, chez Breton, cette féerie parisienne : tous les lecteurs de *Nadja* se souviennent de l'évocation de la « statue d'Etienne Dolet, place Maubert » (1) ou de « l'affiche lumineuse de Mazda sur les grands boulevards (2). » A propos du Pont Neuf, *La Clé des champs* distingue, avec plus de rigueur qu'aucun autre texte, ce qui, dans l'émoi de Breton, tient à la forme du paysage, à « ce qui a eu lieu ici ou là », à l'analogie, aux correspondances, aux causalités magiques (3) ; on devine qu'une des raisons qui amenèrent Breton à réduire à l'unité l'aventure et la vie quotidienne fut une perception féminisée du décor urbain lui-même : « Si l'on prête une seconde à la Seine comme à une femme le geste de laisser glisser le long de son flanc le bras qu'elle tenait plié contre son front (4)... » Et telle est sans doute la source la plus profonde du sentiment, constant chez Breton, que la rue peut et doit être pour lui le lieu d'essentielles rencontres. « La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément : j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel » (5), écrit Breton en 1924. Et, en 1952, rappelant à André Parinaud « la sollicitation » de ses dix-sept ans, il parle de la « grave arrière-pensée que c'est là, au hasard des rues, qu'est appelé à se jouer ce qui est vraiment relatif à » lui, ce qui le « concerne en

(1) Breton, *Nadja*, Gallimard, 1928, p. 31.
(2) Breton, *ibid.*, p. 165.
(3) Ainsi, sur la place Dauphine : « 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 consomma le 13 mars 1313, et dont certains veulent qu'il ait été pour beaucoup dans le destin révolutionnaire de la ville. » *Le Pont-Neuf*, in *La clé des champs*, p. 232.
(4) *Ibid.*, p. 230.
(5) Breton, *Les pas perdus*, p. 12.

propre, ce qui a profondément à faire » avec son « destin » (1).

Une inspiration analogue éclaire quelques-unes des pages du *Paysan de Paris*. Mais elle y paraît parfois empruntée, et plusieurs textes consacrés à Paris dérivent ici vers une sensualité toute physique, parfois même gastronomique, qui fait songer davantage à celle de Léon Daudet en son *Paris vécu* (2). Aragon est d'une authenticité insoupçonnable quand il parle des femmes et de la volupté : fétichisme de la blondeur (3), vertiges du plaisir (4), émoi devant la prostitution (5), lui inspirent des pages proprement admirables. Et je pense que l'émoi amoureux d'Aragon, pénétré de libertinage, et soumis au déroutant vertige du présent, a joué, à côté de celui de Breton et de celui d'Eluard, un rôle déterminant dans l'élaboration de l'érotisme surréaliste. Mais, chez Aragon et Eluard, Paris et la Nature cèdent toute la place à la femme proprement dite. Chez Breton, ils se pénètrent eux-mêmes de féminité, permettant ainsi à l'espoir de devenir attente, et

(1) Breton, *Entretiens*, p. 10.
(2) « Il y a des portos dont le goût n'est pas mauvais, mais qui sont en quelque sorte labiles. Le palais ne les retient pas. Ils fuient. Aucun souvenir n'en demeure. Ce n'est pas le cas du porto de Certâ : chaud, ferme, assuré, et véritablement timbré. » (Aragon, *Le paysan de Paris*, Gallimard, 1926, p. 95.) Cf. : « Cette soupe, véritable panade d'oignon concentré, était servie brûlante... sous une couche, épaisse et cimentée, de fromage de gruyère et de parmesan. Elle était gratinée, de couleur jaune d'or... » (Léon Daudet, *Paris vécu*, première série, Gallimard, 1929.)
(3) *Le paysan de Paris*, p. 49. « J'ai mordu tout un an des cheveux de fougère... », etc.
(4) « Vous avez rencontré.. ces femmes folles dont les premières du Nord-Sud, vers les cinq heures. Combien de fois au doigt de la voyageuse avez-vous senti une alliance ? Et rien pourtant, elle ne cherchait rien que ce déréglement passager. Le ciel humain a ses éclairs qu'on ne peut suivre. » *Ibid.*, p. 64-65.
(5) « O mon image d'os, me voici : que tout se décompose enfin dans le palais des illusions et du silence. La femme épouse docilement mes volontés, et les prévient... » *Ibid.*, p. 130.

à l'attente de prendre une valeur et un sens ontologiques. On peut, écrira Breton dans *Nadja*, être sûr « de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle, entre l'imprimerie du *Matin* et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera cela (?) » (1). Pour pénétré d'inquiétude qu'à certains égards paraisse ce texte, il est difficile de n'y point reconnaître l'écho d'un espoir positif, et du pressentiment que le bonheur peut être découvert dans la vie quotidienne. Or le problème de la découverte du bonheur humain en cette vie, et par la seule modification de notre attitude envers elle, est un problème que toute l'ère chrétienne a négligé, le christianisme ne jugeant le bonheur possible que dans l'ordre surnaturel. Pour trouver réunies la recherche du bonheur et l'idée de la suffisance du Monde, il faut revenir à l'antiquité païenne. Encore la solution antique, comme on le voit dans le Stoïcisme, était-elle toujours de renoncement. Ici, au contraire, l'espoir est possessif, ne sacrifie rien du désir, et semble tout attendre de quelque accord mystérieux entre nos exigences et le cours des choses. Cet espoir préexiste à tout projet conscient, à toute méthode définie : c'est pourquoi nous en avons cherché la première image dans les textes de *Poisson Soluble*. Aragon déclare que « la valeur documentaire » d'un texte surréaliste « est celle d'une photographie » (2). En contemplant, comme une photographie, *Poisson Soluble*, nous découvrons Breton en proie à une attente qui, à son origine, n'est justifiée que par une irréductible mais irrationnelle

(1) Breton, *Nadja*, Gallimard, 1928, p. 38.
(2) Aragon, *Traité du style*, p. 188-189.

certitude : celle qu'en toute chose on peut découvrir un signe de l'amour.

II. Existence et littérature.

Le surréalisme est vie. Il ne lui importe pas de faire œuvre littéraire, mais d'extérioriser des forces humaines, d'aimer, d'espérer et de découvrir. « De la littérature et, pourrait-on dire, du papier, écrit Georges Hugnet, la poésie, par lui, a glissé en plein cœur de la vie. Elle n'est plus un art, un état d'esprit, mais la vie, mais l'esprit (1). » A ce propos, Jean Paulhan accuse le surréalisme, et, avec lui, le réalisme, de mauvaise foi. Il ne veut ni du « document humain », ni du « document surhumain ». « Je m'étonne, écrit-il, de vous voir commencer par un mensonge. Car vous *écrivez* pourtant, quoique vous en ayez, et ne l'ignorez pas (2). » Il faut accorder à Paulhan que le problème de son rapport avec l'esthétique et la littérature sera le plus grave de ceux que suscitera l'attitude surréaliste. Mais le seul fait que les surréalistes aient écrit ne suffit pas à poser ce problème. Une note diplomatique, un ultimatum, une ordonnance médicale, un texte de loi, une lettre d'injures sont des écrits. Comment prétendre qu'ils soient, de ce fait, œuvres littéraires ? Il faudrait pour cela que leur auteur, se détachant un instant de son but essentiel, ait songé au langage comme tel, ne disons même pas du point de vue de la forme, ou de la rhétorique, mais pour se demander s'il était adapté à sa fin. L'attitude de celui qui parle ou écrit pour informer, pour intimider, pour produire une passion, pour guérir, pour blesser, pour relater une expérience, sans jamais considérer à part le lan-

(1) Georges Hugnet, Introduction à la *Petite anthologie poétique du surréalisme*, p. 18-19.
(2) Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1941, p. 38-39.

gage qui lui sert de moyen, n'est assurément pas littéraire. Et il faut prendre garde à ne pas prêter à l'auteur d'un texte la vision esthétique du lecteur. Le lecteur aborde le texte en le trouvant déjà écrit, et donc comme un témoignage du passé. Or, la saisie du passé est toujours, en quelque mesure, esthétique : l'histoire et le temps ont ici réalisé pour nous, et sans nous, cette séparation d'avec le vécu qui est la condition première de la vision d'art. Mais l'œuvre qui, pour nous, est d'art, ne le fut pour son auteur que s'il prit, par rapport à elle, ce recul qui rend possible le spectacle : ainsi le peintre s'arrête de peindre pour regarder sa peinture. Les artisans du Pont du Gard ne voyaient point en lui un monument romain embellissant le paysage : ils construisaient un aqueduc. L'inspiration de bien des textes surréalistes ne peut, de même, être retrouvée que si l'on cesse d'approcher ces textes selon l'esthétique, et dans l'état d'esprit de l'amateur de ruines.

Ainsi les nombreuses pages qui, dans les œuvres surréalistes, relatent des expériences, posent avant tout un problème de vérité et de sens. Que ces pages soient belles fait peut-être question. Ce n'est assurément pas la question. La question, comme en un traité de physique, est de savoir si l'expérience relatée est objectivement transcrite, de découvrir sa signification et sa portée. Soit le récit qui termine *L'amour fou* (1). Le 20 juillet 1936, vers trois heures de l'après-midi, Breton et sa femme sont déposés par un autocar « à proximité d'une petite plage des environs de Lorient : le Fort Bloqué ». Ils se mettent en marche sur le sable, mais ressentent bientôt une angoisse mêlée de découragement, qui les sépare. Breton jette des pierres à des oiseaux de mer qui l'irritent. Il aperçoit une maison

(1) Breton, *L'amour fou*, Gallimard, 1937, p. 149 à 166.

qui lui paraît lugubre, un enclos qui lui semble délimité par un treillis métallique. Il éprouve, en passant un ruisseau, « le désir panique de rebrousser chemin ». Puis, une fois dépassé un petit fort, tout s'arrange : « ...nous n'eûmes aucune peine à convenir, écrit Breton, que le tourment que nous venions d'endurer ne se fondait sur rien qui, dans la réalité, mit en péril notre amour ». Or, de retour à Lorient, Breton apprend de ses parents que le ruisseau franchi est le Loch, et la maison près de laquelle ils sont passés, la « villa du Loch », où Michel Henriot tua sa jeune femme au moyen d'un fusil de chasse. Dans les dépendances de cette maison, Henriot se livrait à l'élevage de renards argentés. Dès avant le meurtre, Michel Henriot et sa femme étaient affectivement séparés, comme le fut un instant Breton de celle que pourtant il aimait. « Michel Henriot avait coutume de tuer au fusil, par plaisir, les oiseaux de mer », et Breton mit « en fuite, à coups de pierre, ces mêmes oiseaux ». La veille du voyage, un ami avait prêté à la femme de Breton deux ouvrages : *La Renarde* de Mary Webb, et *La Femme changée en renard* de David Garnett : ces deux volumes, et eux seuls, avaient été pris en Bretagne. Enfin Breton, revenant sur les lieux, s'aperçut que « l'enclos qui avait constitué le parc aux renards était fermé », non, comme il avait cru le voir, « par un treillis métallique, mais... par un mur de ciment », empêchant totalement d'apercevoir du dehors « les cages à treillis métallique » qui étaient effectivement, mais à l'intérieur, adossées à ce mur. « C'était donc comme si, le 20 juillet, ce mur se fut montré », pour Breton, « transparent ». Ajoutons que le petit fort au delà duquel se dissipa le malaise fut un temps l'habitation de Michel Henriot et de sa femme : ainsi, les limites mêmes de la tragédie antérieure furent celles où Breton et sa femme semblèrent les victimes

« d'émanations délétères, d'émanations s'attaquant au principe même de la vie morale ». Et Breton peut penser que « le miroir de l'amour entre deux êtres » est sujet « à se brouiller du fait de circonstances totalement étrangères à l'amour, et à se découvrir d'un seul coup à l'expiration de ces circonstances ». Qui n'accorderait que les problèmes littéraires, posés par la façon dont le texte est écrit, sont ici sans intérêt ? Un récit gauche et maladroit, nous relatant les mêmes faits, aurait la même valeur. Ce qui importe, c'est le contenu, non la forme du témoignage. Les souvenirs de Breton sont-ils exacts ? complets ? Quelle probabilité conserve en cette affaire la pure coïncidence ? Peut-on conclure, des faits exposés, que certains lieux possèdent un halo magique susceptible de dissoudre notre liberté, de nous livrer à des structures tragiques, mais impersonnelles, modelant nos gestes, modifiant nos pensées et nos sentiments, capables de changer notre amour même en une angoisse de séparation ? Voilà les questions, les seules questions que soulève cette aventure.

Et combien d'autres récits, contenus dans les œuvres surréalistes, nous arrachent de même à la littérature, faisant naître en nous une interrogation que l'on peut appeler scientifique, ou philosophique, mais qui, assurément, n'est en rien esthétique ! C'est ici qu'il faut rappeler que les surréalistes ont d'abord voulu explorer l'inconscient, la folie, les états hallucinatoires, les « phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit » (1), les images qui accompagnent ces phrases (ainsi, pour Breton, « la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son

(1) A. Breton, *Manifeste*, p. 31-32 (et *Entrée des Médiums*, voir plus loin).

corps ») (1). Pour découvrir de telles images, pour éprouver leur force, les surréalistes se rendaient passifs, faisaient appel au sommeil hypnotique : c'est la « vague de rêves » (2), l'« entrée des médiums » (3), l'exploration de tous les états que l'on peut nommer les « états seconds ». René Crevel, en 1922, ayant entretenu ses amis « d'un commencement d'initiation spirite dont il était redevable à une dame D... », on organise aussitôt des séances en commun. Crevel s'endort, parle avec une « diction déclamatoire, entrecoupée de soupirs, allant parfois jusqu'au chant », et au réveil « ne garde aucun souvenir de son récit » (4). Puis c'est au tour de Desnos qui, endormi, écrit et dessine en répondant aux questions :

Q — Que sais-tu de Péret ?
R — Il mourra dans un wagon plein de gens.
Q — Est-ce qu'il sera assassiné ?
R — Oui.
Q — Par qui ?
R — (Il dessine un train, un homme qui tombe par la portière.) Par un animal.
Q — Par quel animal ?
R — Un ruban bleu ma douce vagabonde (5).

Au cours de l'une de ces séances, Benjamin Péret « se lève précipitamment sans y être invité, se jette à plat ventre sur la table et fait le simulacre de nager » (6). On se demandera sans doute si quelque simulation n'entre pas ici en ligne de compte. Pour

(1) A. Breton, *Manifeste*, p. 35-36.
(2) Aragon, *Une vague de rêves*, paru dans « Commerce », n° 2 (1924-25).
(3) A. Breton, *Entrée des médiums*. Article de *Littérature* repris in *Les pas perdus*, p. 147 à 158.
(4) Breton, *Les pas perdus*, p. 152-153.
(5) *Ibid.*, p. 156.
(6) *Ibid.*, p. 158.

ma part, je demeure sceptique sur la réalité des sommeils. Quoi qu'il en soit, la rapidité du débit semble exclure toute fabrication réfléchie. C'est pourquoi gestes et discours traduisent la personnalité profonde de chacun, l'angoisse qui domine déjà Crevel, le « goût romantique du naufrage » (1) de Desnos. C'est pourquoi, aussi, les « sommeils » ne tardent pas à provoquer chez ceux qui s'y livrent des troubles profonds, à libérer « une activité impulsive de laquelle on pouvait craindre le pire » (2). Crevel et plusieurs autres tentent un jour de se pendre, Desnos, poursuivant Eluard avec un couteau, doit être maîtrisé. Breton met donc fin à ces expériences. Mais l'esprit qui les inspirait n'est pas, pour autant, abandonné. L'activité du « Bureau de recherches surréalistes », ouvert au 15 de la rue de Grenelle, et qu'après Francis Gérard dirige Antonin Artaud, en fait foi.

C'est donc à bon droit que Nadeau déclare : « Les surréalistes sont attelés à une recherche, dans l'état même du savant qui progresse sur un terrain inconnu, soutenu seulement par une hypothèse qu'il croit juste, mais qu'il importe de vérifier (3). » Tout au plus observerions-nous que l'hypothèse qui soûtient alors les surréalistes ne saurait être clairement formulée, et que leurs expériences ressemblent plutôt à ce que Claude Bernard appelle des « expériences pour voir » (4) : c'est le cas pour le voyage, entrepris au hasard, et dans l'attente d'on ne sait quelle aventure, par Breton, Aragon, Morise et Vitrac à partir de Blois, « ville tirée au sort sur la carte » (5). Mais, dirigée ou

(1) Breton, *Entretiens*, p. 84.
(2) *Entretiens*, p. 90.
(3) Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Editions du Seuil, 1945, p. 91.
(4) Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, première partie, chap. 1er, § 5.
(5) Breton, *Entretiens*, p. 75.

non par des hypothèses précises, l'activité surréaliste échappe à la rhétorique ; elle s'efforce d'étendre l'expérience humaine, de l'interpréter en dehors des limites et des cadres d'un rationalisme étroit, de prendre, en un mot, les mesures de l'homme. Et elle a recours, pour ce faire, à bien d'autres moyens que ceux du langage : étudiant le message automatique (1), Breton invoque les images visuelles d'Herschel, la vision de Watt, la boule de cristal des voyantes, les formes et scènes que Léonard de Vinci recommandait à ses élèves de chercher sur les vieux murs, les spécimens d'écriture ornée que Marcel Til communiquait à Flournoy, l'architecture du facteur Cheval, l'eau forte de Victorien Sardou : « La Maison de Mozart dans la planète Jupiter », les dessins médianimiques (2), la transformation, aux yeux de Thérèse d'Avila, de sa croix de bois en crucifix de pierres précieuses : nul de ces messages n'est verbal, et du ressort de la littérature. Le surréalisme est recherche d'une voie de connaissance et de salut, il est attention à tout ce qui soulève l'homme au-dessus de lui-même, ou du moins semble le porter en dehors de lui-même. Il veut échapper « aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée » (3), à la tyrannie des lois du monde sensible, à l'esprit critique, aux tabous de la morale courante, à tout ce qui corrige et endigue, et retrouver, une fois encore, la liberté totale de l'homme. Car le merveilleux amour, l'espoir d'exister, l'émoi des rues, qui donnent au surréalisme sa couleur, ne sont pas sans rapport avec l'activité expérimentale de l'époque des sommeils (à laquelle *Poisson Soluble* a succédé). En tous les cas est mis en jeu le pouvoir d'accéder au monde du

(1) Breton, *Le message automatique*, in *Point du jour*, Gallimard, 1934, p. 217 à 251.
(2) Breton a reproduit plusieurs de ces dessins in *Minotaure*, 3-4.
(3) Breton, *Entretiens*, p. 79.

rêve, ce dernier paraissant le lieu où pourraient être tenues les promesses que, dans le réel quotidien lui-même, semblent nous faire l'amour et la beauté. De la façon la plus révélatrice, Breton, insinuant qu'à ne rien apercevoir dans la boule de cristal qu'utilisent les voyantes il peut y avoir quelque « mauvaise volonté » (1), ajoute : « Il faut, je pense, n'avoir jamais été seul, n'avoir jamais eu le temps de céder à cette merveille d'espoir qui est de faire surgir de la totale absence la présence réelle de l'être aimé, pour ne pas, au moins théoriquement, caresser de l'œil cet objet entre tous anonyme et déraisonnable, cette boule, vide en plein soleil, qui, dans l'ombre, recèle tout (2). » On ne peut encore parler ici de « synthèse » entre le monde réel et celui du rêve, ni de leur unité, mais, comme le dira Breton, de « moyen de passer à volonté », et, « comme s'il suffisait d'appuyer sur un bouton » (3) de l'un à l'autre. Le prestige de Desnos, dont Nadja fera mention (4), tient à la facilité avec laquelle il opère ce passage, et franchit le pont. Et la liberté surréaliste consistera toujours en cette même facilité : l'objet surréaliste, détourné de son sens utilitaire, les jeux surréalistes, où des réponses quelconques sont jointes à de précises questions, n'ont d'autre but que de sensibiliser l'esprit à un semblable appel, de le persuader qu'il néglige à tort son pouvoir de revenir, quand il lui plaît, au pays où, selon l'admirable vers de Baudelaire, tout lui parlerait « sa douce langue natale » (5).

(1) BRETON, *Point du jour*, p. 219.
(2) *Ibid.*, p. 220.
(3) BRETON, *Entretiens*, p. 83.
(4) « ... qui n'a pas vu son crayon poser sur le papier, sans la moindre hésitation et avec une rapidité prodigieuse, ces étonnantes équations poétiques... ne peut se faire une idée de tout ce que cela engageait alors, de la valeur absolue d'oracle que cela prenait. » (BRETON, *Nadja*, Gallimard, 1928, p. 36-37.)
(5) BAUDELAIRE, *L'invitation au voyage*, in *Les Fleurs du Mal*.

Mais nous n'avons pas échappé, pour autant, au problème du langage, tel que le posait Paulhan. Soustraite au langage, l'expérience surréaliste aurait pu devenir en effet mystique, spirite, occultiste. Or, dès le départ, Breton souligne sa méfiance vis-à-vis du spiritisme, dont il consent seulement à emprunter les méthodes. Il refuse d'admettre « l'exogénéité du principe dictant, autrement dit l'existence d'esprits » (1). Loin de voir dans la poésie le signe de l'au-delà, Aragon réduit l'au-delà à la poésie (2). Et, en 1947, Breton montre encore beaucoup de prudence devant le problème des rapports du surréalisme et de la magie. « Nous entendons, écrit-il, laisser aux spécialistes de l'occulte la responsabilité de décider, toutes pièces en mains, si un certain nombre d'œuvres poétiques... ont été conçues en liaison étroite avec ce que ses adeptes tiennent pour la première doctrine religieuse, morale et politique de l'humanité, ou si elles en dérivent de manière plus ou moins consciente, ou si elles tendent — tout intuitivement — à la recréer par d'autres voies (3). » Et il se contente de dire que « tout se passe aujourd'hui comme si telles œuvres poétiques et plastiques relativement récentes disposaient sur les esprits d'un pouvoir qui excède en tous sens celui de l'œuvre d'art »,... « comme si ces œuvres étaient marquées du sceau de la révélation » (4). Ajoutons que Breton n'est jamais entré dans le sommeil hypnotique (5), et que son goût du contrôle de soi et de la lucidité a détourné de cette pratique les autres

(1) BRETON, *Point du jour*, p. 237.
(2) ARAGON, *Traité du style*, p. 208 : « Seule signification du mot Au-delà, tu es dans la poésie... »
(3) BRETON, *Devant le rideau*, Introduction de *Le surréalisme en 1947* (présentation de l'Exposition internationale du surréalisme, Maeght), texte repris in *La clé des champs*, p. 94.
(4) *Ibid.*, p. 95.
(5) V. *Les pas perdus*, p. 158.

membres du groupe. En revanche, il préfère à tout autre message le message verbal. « Je tiens, écrit-il, 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 (1). » L'écriture automatique se substitue donc, de plus en plus, dans le surréalisme, à tout autre moyen d'investigation (comme, dans l'élaboration de la méthode de Freud, l'association libre prend la place de l'hypnose). Dès lors, comment éviter de ne laisser « subsister que des bribes du message, considérées comme les mieux venues » (2) ? En 1933, Breton s'en indigne pourtant. La phrase citée au début de son étude sur le Message automatique : « Oh non non j' parie Bordeaux Saint-Augustin... C'est un cahier çà » (3) est assurément choisie pour sa non valeur littéraire. Soucieux de proclamer « l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal » (4), Breton condamne « l'exécrable rivalité poétique », affirme que l'attitude esthétique, « instinctive de la part d'hommes exercés à l'appréciation de la valeur poétique, a eu pour conséquence fâcheuse de donner au sujet enregistreur prise immédiate sur chacune des parties du message enregistré » (5). Mais, en 1952, Breton estimera que « cela n'a pas tant d'importance qu'il peut paraître » (6). En fait, dès 1933, il reconnaissait, non peut-être sans quelque contradiction avec l'idée de l'égalité devant le message, que l'hypnose libère les talents et favorise l'essor de facultés qui ne sont pas nécessairement

(1) Breton, *Point du jour*, p. 246.
(2) Breton, *Entretiens*, p. 82.
(3) Breton, *Point du jour*, p. 217.
(4) *Ibid.*, p. 241.
(5) *Ibid.*, p. 244.
(6) Breton, *Entretiens*, p. 82.

semblables chez tous (1). Ne peut-on craindre, par conséquent, qu'en ce qui concerne la recherche expérimentale le surréalisme n'ait connu une sorte de dégradation, allant du message à l'écriture automatique et de l'écriture automatique au poème ?

Il n'est pas douteux qu'à une telle question ceux qui veulent rattacher le surréalisme à l'occultisme proprement dit devraient répondre oui. Je pense au contraire que l'amenuisement apparent de l'expérience surréaliste et sa réduction au langage furent, non une dégradation, mais un retour à son essence, qui est poésie. La poésie est en effet le pont qui unit le monde de la réalité quotidienne et celui du rêve merveilleux, et ce pont demeure le seul pour qui veut conserver la lucidité, ne pas interpréter les signes du transcendant dans le langage d'un dogmatisme hypothétique, magique ou religieux. Certes, je ne prétends pas décider de l'avenir du surréalisme, ni prévoir ce que Breton pensera et dira un jour. Mais il est possible d'affirmer que les sources du surréalisme ne sauraient être découvertes dans l'ésotérisme. Les connaissances qu'avaient en ce domaine les jeunes gens de l'époque des sommeils devaient être bien minces, et nous avons vu Crevel faire état d'une très récente et superficielle initiation spirite. En revanche, au moment même de sa vie dont il déclare : « Le démon qui me possède alors n'est aucunement le démon littéraire (2) », Breton, étranger, et comme absent sur les bancs du P.C.N. (il est alors étudiant et se destine à la médecine),

(1) Citant et approuvant le professeur Lipps, Breton déclare en effet : « L'hypnose n'est jamais que la raison négative des talents qui se manifestent sous son influence ; leur source réelle se trouve dans des tendances, facultés ou dispositions préexistantes, mais qui étaient entravées... l'hypnose se borne à les libérer. » Et l'écriture automatique paraît réaliser « un moyen assuré de favoriser l'essor des facultés psychiques, et particulièrement du talent artistique » (*Point du jour*, p. 242-243).
(2) Breton, *Entretiens*, p. 10.

n'a souci que de voir, d'approcher les poètes. Seul trouve alors grâce devant lui « ce que la poésie et l'art ont pu produire de plus rare » (1). Avant toute chose, Breton admire la « tenue », la « qualité », « la noblesse d'expression » (2). Il fait lui-même des poèmes mallarméens :

D'or vert les raisins mûrs et mes futiles vœux
Se gorgeant de clarté si douce qu'on s'étonne
Au délice ingénu de ceindre tes cheveux,
Plus belle, à n'envier que l'azur monotone... (3).

Il rend visite à Vielé-Griffin, à Valéry. Aussi pourra-t-il, à la fin de l'*Amour fou*, écrire à sa fille : « Vous êtes issue du seul miroitement de ce qui fut assez tard pour moi l'aboutissement de la poésie à laquelle je m'étais voué dans ma jeunesse, de la poésie que j'ai continué à servir, au mépris de tout ce qui n'est pas elle (4). » Et l'on sait qu'Aragon, qui ne devait pas témoigner toujours à la poésie la même fidélité, déclare en son *Traité du Style* : « 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 (5). » Le passage à la poésie ne fut donc pas pour les surréalistes une chute, ni un pas en avant : ce fut un retour, et un retour à ce qu'ils n'avaient jamais quitté.

Mais il importe de ne pas confondre poésie et littérature. La littérature est rejetée par les surréalistes

(1) Breton, *Entretiens*, p. 11.
(2) *Ibid.*, p. 12.
(3) Poème publié dans la *Phalange*, 1914, et repris in *Mont-de-Piété*.
(4) *L'amour fou*, p. 170.
(5) Aragon, *Traité du style*, p. 60-61.

au nom de la poésie même. La poésie est le domaine du merveilleux, et « le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau » (1). La poésie ne nous intéresse pas à la façon d'un récit, elle nous transforme par l'émotion qu'elle fait naître. La poésie est le lieu de notre liberté, et nous permet de donner à toutes choses la forme de nos désirs. L'entreprise de capter les forces profondes de notre esprit « peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants » (2). En revanche, Breton condamne formellement le roman (3). Il le condamne parce qu'il est anecdote, parce qu'il est nécessairement sous l'empire de la logique, parce que son objet nous demeure extérieur, parce qu'en lui tout caractère humain est nécessairement cohérent et déterminé, parce que la construction y prend le pas sur l'émotion directe. « Je veux, dit Breton, qu'on se taise quand on cesse de ressentir (4). » Si donc Breton, rejetant la littérature, fait confiance à la poésie, c'est qu'elle lui paraît ontologique, vitale : elle lui semble posséder les clefs de la liberté, contenir le message du bonheur humain, et cela dans la mesure où elle est le langage originel, le seul vrai langage, exprimant l'être et créant son objet. Le poète n'est pas l'esthète, ou le divertisseur. Il est celui qui promet, révèle et réalise. Sa promesse, la promesse de la « vraie vie », Breton l'a aperçue d'abord, au sein de bouleversantes émotions, à travers le : « Mais que salubre est le vent ! » de Rimbaud, le : « Alors, comme la nuit vieillissait » de Mallarmé d'après Poë, par-dessus tout peut-être dans « ce conseil d'une mère à sa fille, dans un conte de

(1) Breton, *Manifeste*, p. 24.
(2) Breton, *Manifeste*, p. 18.
(3) *Ibid.*, p. 12 et sq.
(4) *Ibid.*, p. 14.

Louys : « se méfier... des jeunes gens qui passent sur les routes avec le vent du soir et les poussières ailées » (1). Dès lors, il avoue son « insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des œuvres d'art qui, d'emblée », ne lui « procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson », et envisage la beauté « exclusivement à des fins passionnelles » (2). Entre l'émoi poétique et le plaisir érotique il ne trouve que « des différences de degré » (3). Puis, se demandant ce que vraiment la poésie apporte et révèle, il essaie d'étendre ses limites : c'est alors qu'il retrouve une préoccupation morale d'universalité. L'esthétique, déjà condamnée comme non-vitale, et source de la séparation de l'œuvre et de la vie, est en outre rejetée comme fondement des différences de valeur empêchant tous les hommes de prétendre à la poésie. Et Breton, comme tous ceux qui songent à universaliser une jouissance ou un savoir, énonce une « méthode » : l'écriture automatique (4). Il s'agit d'écrire, sans sujet préconçu et sans contrôle logique, esthétique ou moral, de laisser s'extérioriser tout ce qui, en nous, tend à devenir langage, et s'en trouve normalement empêché par notre surveillance consciente. Car tout, en nous, est discours et tendance au discours : mais notre conscience réduit nos discours à ceux qu'elle inspire et contrôle, faisant de notre vie, de nos angoisses, de nos gestes, un langage incompris et solitaire, d'autant plus désespéré qu'il ne se reconnaît plus lui-

(1) BRETON, *L'amour fou*, p. 14. Cf., dans *Mont-de-Piété*, le poème : « Forêt Noire. »
(2) A. BRETON, *L'amour fou*, p. 12.
(3) *Ibid.*, p. 13.
(4) Le *Discours de la Méthode* de Descartes se proposait, lui aussi, d'universaliser une science assurant à l'homme une maîtrise (dans le cas de Descartes, la maîtrise technique de la Nature).

même comme langage. Par l'écriture automatique, Breton prétend libérer et manifester ce discours essentiel qu'est l'homme. Cette méthode incline le surréalisme vers la science, en laquelle seule, en effet, on peut vraiment parler de méthode, d'universalité et de révélation d'un logos jusqu'alors caché. Et, cédant, de ce fait, aux nécessaires postulats de toute science, Breton objective sa fin, et parle du « fonctionnement réel » de la pensée, que selon lui l'écriture automatique permettrait de mettre en lumière. Car le *Manifeste* définit ainsi le surréalisme : « 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 »... « le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui... » (1).

Pourquoi, cependant, le fonctionnement inconscient de la pensée est-il dit plus réel que son fonctionnement rationnel ? Comment « certaines formes d'associations » posséderaient-elles une « réalité supérieure » à celle de l'enchaînement logique ou de l'attention ? On ne saurait, semble-t-il, fournir à ces questions de réponse vraiment satisfaisante, et il semble bien que le vocabulaire de Breton, voulant être scientifique, soit inadéquat. Monnerot, justement étonné par l'expression « fonctionnement réel », suggère de substituer au terme « réalité » le terme « valeur ». Breton renvoie, écrit-il, « à une hiérarchie des valeurs dressée contre l'abandon de certaines propriétés humaines qui ne sont plus guère à l'honneur... ». Et il ajoute : « Il n'est que trop certain qu'un discours intérieur ou qu'un flux d'images fait d'avance en nous, malgré nous, sans nous, ne saurait sans paralysante confusion se

(1) *Manifeste*, p. 42.

nommer pensée, être reconnu supérieur en principes à tout ce qui se produit autrement... Si l'obscur n'enveloppe pas ce qu'il y a de plus précieux, si l'opprimé ne vaut pas plus que ce qui l'opprime, que reste-t-il de l'obscur et de l'opprimé, de leur prétention au suprême empire sur nos âmes ?... (1) » Sans accepter davantage l'expression « fonctionnement réel de la pensée », (née sans doute sous l'influence d'une conception de la psychanalyse accordant à l'inconscient une « réalité » ontologique que la conscience claire posséderait à un moindre degré), je crois que l'on pourrait répondre à la profonde question de Monnerot, en substituant aux illusoires degrés de réalité de la pensée les degrés de réalité des mondes auxquels la pensée renvoie. Sans doute, en effet, la pensée automatique est-elle dite plus réelle parce qu'elle participe à la poésie, laquelle à son tour révèle le monde de la surréalité, monde auquel, dans le *Manifeste*, Breton accorde la « réalité absolue », et cette fois légitimement dans la mesure où ce monde lui paraît opérer la synthèse du monde visible et du monde imaginaire(2). Encore faut-il, pour accepter une telle interprétation, renoncer à voir dans la poésie une « magie sans espoir ». « L'essence même de la magie, dit Monnerot, n'est que croyance nocturne à l'efficace du désir et du sentiment... » « Mais quand la poésie n'est plus qu'elle-même,... l'opération ne s'accompagne (pas) de cette attente du résultat par quoi la magie ressemble à la science. La poésie est magie pour la magie, magie sans espoir,... l'incantation cesse de chercher sa fin en dehors d'elle-même, l'appel n'attend point qu'on l'exauce, la poésie est prière à

(1) Jules MONNEROT, *La poésie moderne et le sacré*, Gallimard. 1945, p. 41 et 42.
(2) « 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. » (BRETON, *Manifeste*, p. 23-24.)

l'absence (1). » En ces remarquables formules, Monnerot définit une poésie résolument limitée aux champ de l'imaginaire et se pensant ainsi. Et l'on peut soutenir que telle devrait être toute poésie. Mais telle ne fut pas assurément, au moins en son projet initial, la poésie surréaliste. Elle ne se contenta pas de « surdéterminer » le phénomène « par un sens poétique » permettant « de le voir tout autre » en se superposant à l'utile ; elle ne rechercha pas de « satisfactions substitutives » (2). Issue de ce langage originel par laquel s'exprime, avant toute réflexion, l'exigence essentielle de l'homme, elle voulut transformer la vie, et même, nous le verrons, le Monde : on sait l'attrait que la Révolution exerça sur le surréalisme. Nous ne disons pas qu'un tel projet fut cohérent, ou réalisable ; nous disons qu'il fut le projet fondamental du surréalisme, projet où la poésie, l'existence, l'amour et l'espoir ne se distinguaient pas.

En dépit d'un vocabulaire hésitant, où le mot art désigne parfois ce que Breton condamne et parfois ce qu'il loue, la position surréaliste est donc fort nette. Ce dont Breton ne veut pas, ce qu'il rejette sous le nom de littérature, c'est une beauté séparée de la vie, de l'amour, de l'espoir humain, la beauté formelle de tout ce qui exprime sans créer, raconte sans transformer. Dans sa lettre à Rolland de Rénéville, Breton s'indigne avant tout d'être accusé de revenir à la « poésie-moyen d'expression » (3). La poésie n'a jamais cessé pour Breton d'être vie, de prendre le visage du monde qu'il faut réaliser, et de la liberté de l'homme qui réalisera ce monde. Un des premiers poèmes de Breton, écrit en 1913 et dédié à Valéry, joint à l'érotisme du merveilleux :

(1) MONNEROT, *La poésie moderne et le sacré*, p. 17-18.
(2) V. MONNEROT, *ibid.*, p. 16.
(3) BRETON, *Point du jour*, p. 124.

Mais d'elle extasiée en blancheur dévêtue
Que les réalités n'ont encore asservie...

l'interrogation tragique :

De qui tiens-tu l'espoir ? D'où ta foi dans la vie ? (1)

Posant une question semblable au Breton de 1924, nous croyons l'entendre répondre ; de la poésie même.

III. Expérience et système.

L'opposition de la poésie « moyen d'expression » et de la poésie « activité de l'esprit » fut admise par tous les membres du groupe surréaliste. Mais sans doute n'eut-elle pas pour tous le même sens. L'article de Tristan Tzara : *Essai sur la situation de la poésie* (2), tout entier fondé sur cette opposition, paraît, malgré plusieurs de ses formules, traduire un état d'esprit fort éloigné de celui de Breton. En vérité, Tzara ne cache pas qu'il est étranger à l'émotion-révélation, qu'il déteste le merveilleux : son souci paraît être de concilier l'esprit négateur de Dada, auquel il n'a visiblement pas renoncé, et un prétendu matérialisme dialectique hâtivement tiré de Engels : on aperçoit mal, en ceci, la place du ravissement, et même de la signification poétique. Les seules citations contenues dans l'article sont : hop ! hop ! hop ! (Burger) et

Ah !
Eh ! Hé !
Hi ! hi ! hi !

(1) Poème extrait de *Mont-de-Piété* (1913), cité dans *Entretiens*, p. 8.
(2) Tristan Tzara, *Essai sur la situation de la poésie*, in *Le surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, déc. 1931.

Oh !
Hu ! hu ! hu ! hu ! hu ! (Charles Lassailly)

Nous voici loin du vent de Rimbaud et de la nuit vieillissante de Mallarmé ! Tzara est bien resté celui qui, en 1921, dans *Littérature*, accordait la note — 25 (la plus basse) à Baudelaire, à Nerval, à Poë, et — 1 à Rimbaud (1). De telles collaborations ont, je crois, contribué à masquer à plusieurs la valeur positive et humaine que le surréalisme accorda toujours à la poésie véritable. Et l'on dira peut-être qu'en reconnaissant cette valeur le surréalisme se rapproche de la tradition même de la littérature. Cela n'est vrai, cependant, que dans la mesure où les grands écrivains n'ont jamais été, comme certains le veulent croire, des partisans de l'insoutenable doctrine de l'art pour l'art. Si Breton, désireux de changer la vie, les retrouve, ce n'est pas parce que lui-même affadit son projet ; c'est parce qu'ils furent soucieux de promouvoir l'homme, de proposer un idéal de dignité et de grandeur où les exigences de l'homme ne seraient plus bafouées.

On sait que Breton voulut toujours maintenir, dans les jugements qu'il porta sur les œuvres, la primauté du point de vue moral. Une exigence éthique, une conception générale de l'existence et de la condition humaine le dominent : en leur nom, il exalte ou condamne productions littéraires, tableaux ou films de cinéma, refusant, en tout cas, de se borner à l'examen de leurs seules qualités formelles. Mais quel écrivain digne de ce nom a jamais refusé ce critère ? Si l'on a pu opposer l'art et la morale, c'est en confondant celle-ci avec les imbéciles préjugés des cagots qui attaquèrent le Tartufe, des juges qui condamnèrent Baudelaire. N'est-il pas clair, au contraire, que c'est

(1) V. *Littérature*, mars 1921 et Breton, *Entretiens*, p. 66.

dans l'œuvre de Molière et de Baudelaire que se trouvaient alors non seulement la valeur esthétique, mais l'authentique moralité ? La vraie beauté est toujours morale, et nous découvre ce que doit être l'homme. En applaudissant les vers du Tartufe, nous réprouvons l'hypocrisie, et l'émotion que nous inspire la hardiesse de Don Juan nous fait consentir à une nature libre de préjugés, et pourtant généreuse. Le sublime de l'héroïsme cornélien est indissolublement esthétique et moral, et Bénichou a bien montré que la littérature du XVIIe siècle traduit un long débat sur le rapport de l'homme et des valeurs (1), la noblesse du héros cornélien se trouvant bientôt combattue par le naturalisme de Molière, par le pessimisme de La Rochefoucauld, par la rigueur des jansénistes découvrant l'amour de soi au principe de toutes les vertus. La littérature ne fut jamais l'œuvre de purs esthètes soucieux des seuls problèmes techniques et formels, non plus, il va sans dire, que de partisans d'un art « moralisateur » destiné à propager les consignes des patronages ou les mots d'ordre de la politique. Toute beauté nous parle de l'homme, nous dit ce que doit être l'homme. Sur ce point, Breton n'a pas innové.

Breton n'en renie pas moins la plus grande partie de la tradition littéraire. Cherchant, dans le *Manifeste*, quels écrivains furent, avant lui, surréalistes, il fait, non sans réserves, mention de Dante et de Shakespeare, puis trouve du surréalisme en Young, Swift, Sade, Chateaubriand, Constant, Hugo, Desbordes-Valmore, Bertrand, Rabbe, Poë, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Nouveau, Saint-Pol-Roux, Fargue, Vaché, Reverdy, St J. Perse, Roussel (2). Lautréamont, qui devait plus tard devenir le maître incontesté, est seule-

(1) Paul BÉNICHOU, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1948.
(2) *Manifeste*, p. 43-44.

ment mentionné, et son cas est dit « passionnant » (1). Les romantiques allemands, les initiés et les illuminés ne sont pas cités : nulle allusion à Novalis, à Hölderlin, à Nerval, à William Blake. Rien ne démontre mieux que Breton, qui devait un jour reconnaître en eux ses ancêtres, ne s'en inspire pas : son projet est personnel, autonome ; c'est dans les auteurs, surtout français, connus de lui, qu'il en cherche d'abord le pressentiment. Et ce qui conduit son choix est moins la forme et l'écriture adoptées par l'écrivain que la conception de l'homme que semble imposer son œuvre : voilà pourquoi, sans doute, Marceline Desbordes-Valmore, tout entière abandonnée à l'amour, peut voisiner avec Roussel, Rimbaud et Reverdy, et pourquoi Sade, qui jamais ne sera renié, est dit « surréaliste dans le sadisme », c'est-à-dire dans l'essence même de son attitude et de son émotion. En ceci, le projet de Breton s'éclaire et se précise. Ce que promet la beauté, c'est la réconciliation de l'homme avec soi ; les temps nouveaux dont elle est l'annonciatrice, ce sont les temps où la raison ne s'opposera plus à la totalité du désir. En 1933, Breton pourra donc se situer sur la voie qu'ont ouverte Lautréamont et Rimbaud, voie qui (contrairement à celle du spiritisme, qui veut « dissocier la personnalité psychologique du médium ») « ne se propose rien moins que d'unifier cette personnalité » (2). A l'époque des sommeils, il fallait jeter un pont entre le monde du réel et celui de l'imaginaire. Maintenant, il faut les confondre et, par là, découvrir l'unité fondamentale de l'homme, qui est leur commune source, et la terre natale de leur opposition.

La nature d'une telle ambition explique la rupture de Breton avec la tradition classique (dont nous

(1) *Ibid.*, p. 42.
(2) A. BRETON, *Point du jour*, p. 240.

croyons pourtant qu'au sens le plus général il reprend le projet moral). Ce qu'il n'admet pas, en cette tradition, c'est l'idée de séparation, de distinction, et par là de renoncement, qui la domine. Et, sur ce point encore, les divergences esthétiques ne sont que la conséquence et le fruit de divergences morales. Le classicisme opposait, dans l'œuvre d'art, la forme et le contenu : Racine ou La Fontaine n'hésitaient donc pas à reprendre des thèmes anciens pour les traiter en des formes nouvelles. La conception surréaliste d'une beauté bouleversante et vitale ruine une telle analyse. De même, l'idée surréaliste de la passivité de la dictée dans l'écriture automatique et la valorisation intégrale des phrases ainsi reçues sont la négation de la séparation entre l'inspiration, qui fournit tout au plus à l'œuvre une matière première, et le travail méthodique et sélectif qui, selon Boileau, doit la suivre. Mais la distinction classique de la forme et du contenu, de l'inspiration et de la création n'étaient que la conséquence de la croyance en une séparation plus profonde, morale cette fois, et qui divise l'homme contre lui-même. Car la tradition classique sépare la raison, seule vraiment humaine et nous élevant au-dessus des animaux, et, d'autre part, instincts et sentiments, communs à l'homme et aux bêtes, et liés au corps. Dès lors, il importe de soumettre à la raison la partie inférieure de notre être. C'est avant tout cette conception que rejette Breton, et ce refus conditionne les autres. A toute séparation intérieure à l'homme, Breton, au nom de son espoir dans l'amour et dans le bonheur, oppose l'unité de l'esprit et du désir. Il est aisé d'apercevoir qu'une telle synthèse devait, à son tour, entraîner la ruine de la séparation de l'homme et du Monde, cette séparation étant l'œuvre d'une raison scientifique, entreprenant la détermination objective du réel

par le rejet de toute construction affective ou imaginative.

En ce sens, la conception cartésienne se trouve renversée. Certes, l'expérience de l'insatisfaction est commune à Breton et à Descartes, et lorsque Carrouges, commentant Breton, note que si « l'homme peut prendre conscience du caractère bas et médiocre de sa vie, c'est parce qu'il éprouve au fond de son être la présence des virtualités infinies qui sont inaltérablement inscrites au sein de l'esprit humain, même s'il en est trop souvent oublieux » (1), il est, sans le savoir peut-être, strictement fidèle à Descartes. Mais Descartes a d'abord médité sur les contraintes rigoureuses d'une science rationnelle et technicienne, sur la dureté du monde de l'objet. Il rattache donc l'infini de nos virtualités à l'infini de l'actualité divine, infini supérieur au Monde où nous sommes pris, infini dont notre conscience nous signifie seule la réalité et l'inaccessibilité. C'est donc dans le Dieu de Descartes qu'il faut chercher le pressentiment de l'être unifié dont rêve Breton ; ce Dieu n'est soumis ni aux vérités logiques, ni aux structures rationnelles : il les a librement créées. Mais l'homme cartésien demeure dans le monde, et ne peut s'en rendre maître qu'en se soumettant à ses lois, en acceptant d'abord les contraintes de la raison. Chez Breton, au contraire, il s'agit de découvrir l'infini dans nos puissances elles-mêmes, d'actualiser directement, et selon les voies du désir, la totalité de ces puissances, considérées comme capables de bouleverser l'ordre intime du réel, réel avec lequel elles se sentent quelque affinité secrète. Si l'homme doit devenir le maître de la Nature, c'est en un sens nouveau ; nous sommes ici plus proches de l'espoir magique que de l'espoir scientifique ; il n'est plus

(1) M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, p. 10.

question de reconstruire techniquement le Monde en se soumettant aux lois objectives, et en refaisant les choses selon des processus proprement mécaniques, différant de ceux par lesquels la Nature les a faites ; on aspire à un bouleversement qui, en même temps qu'il transformerait le Monde, changerait la vie. L'espoir en un tel bouleversement suppose la parenté des puissances qui construisent l'Univers et des principes qui dirigent nos pensées, il appelle la libération de forces communes à l'homme et à la Nature, forces dont le désir nous fournit l'image la plus approchée. Au classicisme et à la séparation, Breton préfère donc le romantisme et la synthèse. Attente extasiée de l'avenir, interprétation du merveilleux comme signe d'un au-delà pourtant humain, désir de récupération du passé, souci de lever tous les interdits pour atteindre « la vie de la présence, rien que de la présence » (1), espoir de changer le monde en libérant le désir, tels sont les motifs qui l'amènent à condamner les écrivains qui parlent d'ascèse ou de dualisme, à chérir ceux qui promettent la réconciliation de l'homme avec le Monde et avec soi, en rendant au langage, et à l'énonciation, la puissance originelle.

Mais on sait que la réconciliation fut aussi le grand souci de Hegel. Hegel a rêvé d'un Savoir absolu, que l'art et la religion annoncent et préparent, et où l'esprit, découvrant qu'il est tout, s'apercevrait comme source commune de la Nature, de l'homme et de l'histoire des hommes. Ici toutes les contradictions seraient surmontées, toutes les oppositions dépassées. Pourtant nous ne croyons pas que le projet de Breton soit celui de Hegel, et il nous paraît que la confusion de ces deux projets, en partie responsable de l'obstination des surréalistes à se dire partisans de la dialectique

(1) A. Breton, *Plutôt la vie*, poème extrait de *Clair de Terre*, repris in *Le Revolver à cheveux blancs*, p. 67.

marxiste, a surtout desservi le surréalisme. Certes Breton a maintes fois affirmé son admiration pour Hegel. Et sans doute bien des formules de Hegel, relatives à la synthèse dialectique et à l'identité des contradictoires, ont-elles pu le séduire, et lui paraître exprimer ses propres exigences poétiques. En outre, désireux de ne pas trahir la cause de l'émancipation prolétarienne, mais obligé de réagir contre les simplifications du marxisme, et le scientisme néo-positiviste improprement nommé « matérialisme dialectique », Breton fut conduit à souligner la structure hégélienne des analyses de Marx, à éclairer et à valoriser Marx par Hegel. Mais Breton a-t-il, de la sorte, approfondi sa propre intuition, a-t-il, du moins, retrouvé un esprit parent du sien ? Je ne le pense pas. Ce sont les droits de l'homme individuel que Breton se sent le devoir d'affirmer et de maintenir, c'est par une sorte d'évidence non conceptuelle qu'il perçoit leur valeur. En sa « *Position politique* », le surréalisme rendra hommage « à la faculté individuelle qui fait passer une lueur dans la grande ignorance, dans la grande obscurité collective » (1) et, dès le *Manifeste*, Breton semble envier les fous de goûter « assez leur délire pour supporter qu'il ne soit valable que pour eux » (2). Qui ne reconnaîtrait en ceci la définition même de ce que Hegel condamne ? Hegel préfère toujours l'histoire à l'individu, à l'évidence intuitive le langage discursif, à la certitude personnelle la vérité universalisée. Et c'est bien en lui, hélas, que se trouve la source première de ce mépris de l'homme que l'on déplore aujourd'hui chez tant de marxistes. Il faut sans doute, pour l'apercevoir, renoncer à réduire la philosophie de Hegel à son

(1) A. Breton, *Position politique du Surréalisme*, Sagittaire, 1935, p. 36.
(2) *Manifeste*, p. 10.

contenu strictement explicite ; plus que par la lettre de ses affirmations conceptuelles, une doctrine agit et s'impose par des démarches et des structures profondes dont son auteur lui-même n'a pas toujours été conscient, et qui n'apparaissent parfois avec clarté que dans les conséquences pratiques, ou historiques, de sa pensée. Wolfgang Paalen, en tout cas, ne s'y trompe pas, en répondant à la question « Ouvrez-vous à Hegel » : « Non, car sa philosophie permet de justifier tous les régimes totalitaires (1). »

Certes, la critique de soi au nom de normes étrangères à la conscience, l'organisation de procès où l'accusé se confesse, et confond son discours avec celui de ses accusateurs, en oubliant toute certitude intuitive, toute vérité intérieure, tout idéal humain distinct de l'ordre de la cité, font partie d'un monde spécifiquement moderne, dont Hegel n'avait en rien prévu l'horreur. Il faut même convenir que, lorsqu'il affirme que l'Etre est réductible au langage et à l'universalité, Hegel est sans doute soucieux de se délivrer de sa propre solitude : ici se manifestent la terreur d'avoir raison sans être approuvé de tous, le désir passionné, et comme panique, d'être reconnu par l'autre, le souci d'échapper au malheur essentiel de la conscience. Mais on sait où conduisent, où ont conduit cette terreur, ce désir, ce souci. Humains et émouvants en leur principe, ils engendrent toujours l'inhumaine et hideuse tyrannie. Car les droits de la liberté sont inséparables des droits de la solitude. En niant la valeur de la solitude, Hegel détruit la liberté : pour lui, avoir raison contre le Monde, l'Histoire et la Société, c'est encore avoir tort : une certitude individuelle, quelle que soit l'évidence qui l'engendre, ne saurait être une vérité. Le seul fondement possible du vrai est, pour

(1) Réponse à « Ouvrez-vous ? », in *Medium*, Nouvelle Série, 1, novembre 1953, p. 12.

Hegel, la communication des consciences, le langage rationnel est le principe unique de l'accord universel. Au nom de la « conscience de soi universelle », Hegel rejette donc tout appel au sentiment, à l'intuition ; il critique « la belle âme », qui croit trouver au fond d'elle-même l'absolu divin, il l'accuse de folie, et tient l'exigence proprement morale pour abstraite et formelle. C'est dans la morale, écrit au contraire Breton, « que j'ai toujours trouvé mes principaux sujets d'exaltation » (1). Je parviens donc mal à comprendre qu'il ait repris à son compte, dans le *Second Manifeste*, une phrase de Hegel déclarant que « dans la sphère de la moralité en tant qu'elle se distingue de la sphère sociale, on n'a qu'une conviction formelle » (2). « Le procès de la suffisance de cette conviction formelle n'est plus à faire, ajoute Breton, et vouloir à tout prix que nous nous en tenions à celle-ci n'est à l'honneur ni de l'intelligence, ni de la bonne foi de nos contemporains. » L'honneur de Breton ne fut-il pas, cependant, de préférer toujours la conviction morale formelle à la conviction sociale dite par Hegel « conviction vraie » ? Selon la norme du texte de Hegel que Breton cite avec éloge, ne faudrait-il pas, en certains des conflits qui opposèrent Breton et le parti communiste, donner raison à ce dernier ? En tout cas, rien n'est moins hégélien que cette autre phrase du Second Manifeste ; « il y a encore à cette heure par le monde dans les lycées, dans les ateliers même, dans la rue, dans les séminaires et dans les casernes, des êtres jeunes, purs, qui refusent le pli. C'est à eux seuls que je m'adresse... (3) » En cet appel admirable, où l'individu affirme la totalité

(1) *Les Pas perdus*, p. 10.
(2) A. Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, Kra, 1930, p. 24.
(3) *Ibid.*, p. 19.

de ses droits, et se révolte contre la contrainte sociale, quels que soient le nom et le visage qu'emprunte celle-ci, se retrouve cette fois la voix authentique de Breton, plus proche de ceux qu'il renie que de ceux dont il se réclame. Jamais, en effet, Breton ne subordonna aux exigences du système l'évidence du devoir : l'universalité à laquelle il tend est donc plus kantienne que hégélienne. Elle ne sacrifie rien, en tout cas, de la certitude intérieure et de la valeur de l'individu, et ne prétend pas les « conserver » en les « dépassant », selon les formules célèbres de la mystification dialectique.

L'attachement de Breton à Hegel, réaffirmé en ses récents *Entretiens* (1), ne peut pourtant, il va sans dire, reposer sur un pur malentendu. Il a d'abord une source passionnelle dans la réaction du jeune Breton contre les sarcasmes anti-hégéliens de son professeur de philosophie, le positiviste André Cresson. Le côté titanesque et un peu monstrueux de l'œuvre de Hegel devait aussi exercer sur Breton une séduction positive. Mais, plus profondément sans doute, Breton ne pouvait qu'admirer chez Hegel la volonté de nier toute transcendance, ou, ce qui revient au même, de projeter toute transcendance sur un plan horizontal. « La transformation de l'ancienne métaphysique en Logique, écrit Hyppolite commentant Hegel, signifie la négation d'un être transcendant que la raison pourrait connaître, mais qui serait un monde intelligible en face de cette raison. *L'absolu est sujet*, et non pas substance ; l'Absolu est le savoir spéculatif de la Logique. *Dieu n'est accessible que dans le pur savoir spéculatif, et est seulement dans ce savoir, et est seulement ce savoir même.* La théologie réalisait l'intelligible au delà de l'intelligence. La logique hégélienne ne connaît ni chose en soi, ni monde intelligible. L'Absolu ne se pense pas ailleurs que dans ce monde phénoménal, c'est dans notre pensée que la pensée absolue se pense, que l'être se manifeste comme pensée et comme sens... (1) » Le désir, chez Breton fondamental, de ruiner la religion sans laisser perdre pour autant l'exigence religieuse de l'homme, devait donc, ici, se satisfaire. Ce n'est pas, en effet, au XVIIIe siècle, comme nous le persuade une idée scolaire, mais bien au XIXe siècle, que le projet cohérent de perdre à jamais la religion et la métaphysique a été formé. Ce projet ne pouvait être mené à bien que par la divinisation de l'histoire. Au XVIIIe siècle, métaphysique et religion, niées du dehors, demeuraient en leur originalité propre. Dans la *Dialectique trancendentale* de Kant se formule, pour la première fois, l'idée que l'illusion qui leur est inhérente doit moins se réfuter que se comprendre : encore est-il que Kant ne fait jamais de cette compréhension une arme contre la liberté du sujet connaissant. Avec Hegel, enfin, qui prétend comprendre toutes les affirmations qui précédèrent son système en une vérité plus vaste qui seule leur donnerait leur sens, toute évidence, séparée du sujet individuel jugeant, s'intègre en une dialectique cosmologique, toute conscience personnelle est dissoute, toute tentative faite par les hommes pour découvrir un principe trancendant du jugement, une vérité supérieure à l'histoire, est condamnée. La dimension verticale de l'homme, que le XVIIe siècle mit tant de soin à préserver, est niée. Il faudrait pourtant savoir si une telle entreprise réalise l'homme total, en lui rendant son entière puissance, ou si elle laisse perdre la seule

(1) La méthode de Hegel, dit Breton, « a frappé d'indigence toutes les autres. Où la dialectique hégélienne ne fonctionne pas, il n'y a pour moi pas de pensée, pas d'espoir de vérité. » (*Entretiens*, p. 152.)

(1) Jean HYPPOLITE, Logique et existence, P. U. F., 1953, p. 70-71. (Les phrases en italiques sont de Hegel.)

liberté qu'il puisse effectivement atteindre. L'affirmation d'un principe transcendant du jugement, d'une vérité supérieure à l'histoire, permet la révolte, et la résistance contre le social : chez Descartes, le contact de l'esprit individuel avec l'infini fonde à la fois la certitude et la liberté de cet esprit. En niant la possibilité d'un tel appel, Hegel désarme la conscience. Dans les prisons de l'ancien régime, l'accusé pouvait au moins se réclamer d'un absolu intemporel méconnu de ses juges. Dans la prison hégélienne, et au sein d'une histoire dont le seul achèvement constituera l'Absolu, il ne peut que se préparer à avouer, devant la justice de l'Etat, que sa révolte et sa certitude solitaires n'étaient qu'illusion et erreur.

Breton, je le sais bien, a toujours condamné la transcendance et la métaphysique. Pourtant, il me paraît leur avoir été fidèle en esprit. Il faut se défier du contenu explicite des formules : il ne renvoie qu'à un système de concepts, expression toujours approchée et abstraite d'une attitude humaine qui seule demeure fondamentale. C'est à l'expérience que toute affirmation emprunte sa valeur, c'est l'intention mentale qui fournit aux idées leur contenu et leur poids. On oppose souvent l'ambivalence de la tendance à la précision de l'idée ; bien au contraire, c'est l'idée qui, isolée de son contexte vécu, demeure ambivalente. Ainsi l'idée de l'homme unifié et total participe, chez Hegel, du climat propre au XIXe siècle commençant, climat réactionnaire et anti-individualiste, qui donne leur couleur aux affirmations pourtant peu hégeliennes de de Maistre et de de Bonald. Ici, l'histoire et la cité sont reines, la revendication individuelle est condamnée : c'est de l'Etat et de l'Eglise que l'homme attend son salut. Breton ne l'attend que de l'homme même, de ses désirs et de ses ravissements. Chez lui, le fondement de la certitude est individuel, l'infini se montre rebelle

au contrôle d'une raison logicienne, il ne se laisse pas réduire à un langage discursif. Cela serait cartésien si, chez Breton, Dieu n'était nié. Du moins est-ce à la poésie, et non au système que la « méditation » cartésienne laisse ici la place. La poésie porte le poids de toute l'attente de l'homme, et recueille l'héritage de la religion.

C'est pourquoi le projet de Breton prend la forme d'une espérance irréductible, mais rationnellement non justifiée. Pour Hegel, l'histoire est le lieu du langage et l'instrument de l'universalité. Pour Breton, c'est dans le rêve et ses espoirs merveilleux que s'annonce l'homme. La poésie, loin d'essayer de trouver place en une logique qui lui donnerait son sens, devient elle-même alogique, et confère au Monde un sens nouveau. Au lieu d'attendre la réalisation de ses vœux du déroulement de l'histoire, et de se soumettre à celui-ci au point d'y trouver plus de richesse qu'en son propre rêve, elle ignore le détour des moyens, et oppose aux compromissions de la politique une évidence qui ne sacrifie rien du désir. Aussi peut-on dire qu'elle contient une sorte d'éternité ; en tout cas, on distingue mal en elle la volonté, tournée vers le futur, et le regret, lourd du passé : elle est indissolublement attente et nostalgie. « Tout paradis n'est pas perdu », dit un poème de *Clair de Terre* (1). Dans un autre, une petite fille, « adoratrice du pays calqué sur tes parfums » (2), nous fait songer au désir baudelairien d'aller vivre « au pays qui te ressemble » (3). Et le premier *Manifeste* déclare : « L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance... C'est peut-être l'enfance qui approche

(1) Poème repris in *Le revolver à cheveux blancs*, p. 65.
(2) « Rendez-vous », poème de *Clair de Terre* repris dans *Le revolver à cheveux blancs*, p. 54.
(3) BAUDELAIRE, *L'invitation au voyage*, in *Les fleurs du mal*.

le plus de la vraie vie... l'enfance où tout concourait... à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même (1). » Le bonheur prend ici le visage d'une coïncidence avec soi qui permet seule ce que Breton appelle la croyance, croyance que le déroulement temporel de la vie a précisément brisée, et dont il s'agit de retrouver la pureté. « Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd (2). » Mais « chaque matin, des enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais (3). »

Il n'est pas besoin de souligner le caractère non hégélien de tels textes : ils affirment la valeur de ce que Hegel appelle l'immédiat, de ce dont toute la philosophie de Hegel a entrepris de montrer la radicale pauvreté, toute richesse provenant, selon Hegel, de la médiation, et appartenant au concept. Breton, il est vrai, n'a jamais fait de la nostalgie une fin. Il a même refusé la recherche proustienne du temps perdu, pourtant dominée, elle aussi, par l'amour de l'enfance et le sens du ravissement. Mais ce qui sépare alors Breton de Proust, et l'empêche de succomber à une métaphysique de l'éternel, n'est assurément pas la logique hégélienne. C'est, bien plutôt, un souci kantien d'universalité, le refus de réserver à quelques privilégiés ce monde des merveilles qui, selon son vœu, doit devenir le monde de tous les hommes. C'est pourquoi Breton condamne l'esthétisme, et, amoureux de l'enfance, ne nous entretient jamais de sa propre enfance. On ne raconte que soi-même, la poésie

(1) *Manifeste*, p. 63. Cf. « Cette patrie perdue de la liberté mentale où nous pouvions, enfant, errer, jouer... » André et Marcel JEAN, « Mourir pour la patrie », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 6, p. 47.
(2) *Manifeste*, p. 7.
(3) *Ibid.*, p. 8.

s'adresse à tous, et veut transformer l'homme. Dans l'expérience poétique Breton retrouve donc, plus encore qu'un pressentiment du futur, un contact de l'individu et de l'universel : aussi, loin de se soumettre au système de l'histoire, l'expérience surréaliste permet-elle de juger l'histoire selon la norme de quelque éternité. « Le surréalisme », lit-on dans *Médium* (1), « c'est la rencontre de l'aspect temporel du monde et des valeurs éternelles : l'amour, la liberté et la poésie. » En cela, la position morale de Breton demeure plus cartésienne que hégélienne. Mais elle suppose une tension difficile à maintenir : aussi verrons-nous le surréalisme, au contact des difficultés et des épreuves, hésiter souvent et parfois se contredire. Ses hésitations, ses contradictions seront cependant conceptuelles, et de l'ordre du seul discours. Selon l'esprit, elles révèleront la continuité d'une exigence unique, que le surréalisme n'a pas démentie. A la différence des disciples de Hegel, Breton, refusant de laisser un Etat, un parti juger à sa place, maintient les droits solitaires d'une pensée découvrant en elle-même sa certitude première. La vérité qu'il énonce est, par là, métaphysique, et ce n'est point hasard si les mots sur-réalisme et méta-physique ont la même structure. Certes, les procédés d'exposition de la métaphysique et du surréalisme diffèrent tout à fait. Mais beaucoup de philosophes ayant, après Hegel, rejoint le parti des politiques et des tyrans, et se livrant à la misérable besogne de la justification de ce qui est, sans doute appartenait-il à la poésie de retrouver le sens de la philosophie, et de rappeler aux hommes ce qui doit être.

(1) *Medium*, Nouvelle série, n° 1, novembre 1953, p. 16.

Chapitre II

LA RÉVOLTE ET LA RÉVOLUTION

I. Le refus surréaliste.

On a souvent parlé de nihilisme surréaliste. « Révolte absolue, écrit Camus, insoumission totale, sabotage en règle, humour et culte de l'absurde, le surréalisme, dans son intention première, se définit comme le procès de tout, toujours à recommencer (1). » Les surréalistes « ont cru pouvoir exalter le meurtre et le suicide » (2). « Ces frénétiques voulaient une révolution quelconque, n'importe quoi qui les sortît du monde de boutiquiers et de compromis où ils étaient forcés de vivre. Ne pouvant avoir le meilleur, ils préféraient encore le pire. En cela, ils étaient nihilistes (3). » Qu'on ajoute à ceci un peu de théologie, et le nihilisme deviendra satanisme. Selon Gengenbach, « il est certain que les surréalistes rejoignent Lucifer » (4). Et un prêtre, ami de Claude Mauriac, « ayant reçu quelque jour d'un monsieur trop bien intentionné une

(1) Albert Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, 1951, p. 118-119.
(2) *Ibid.*, p. 120.
(3) *Ibid.*, p. 122.
(4) Ernest Gengenbach, *Surréalisme et christianisme*, chez l'auteur, 1938, p. 14.

documentation complète sur le surréalisme... eut l'impression d'un envoi direct de l'Enfer » (1).

Je suis, à vrai dire, peu qualifié pour décider de ce qui vient de l'Enfer et de ce qui n'en vient pas. Mais Claude Mauriac remarque, à mon sens fort justement, qu'il « faut croire en Satan pour songer à le servir » et que « Breton a trop affaire aux hommes pour s'occuper des anges, fussent-ils déchus » (2). Certes, le surréalisme a multiplié les injures contre les prêtres, l'Eglise, et Dieu même. Il s'agit d'autant moins de l'oublier que la publication, en 1947, de *A la niche les glapisseurs de Dieu* rappelle les violences des débuts de *La Révolution surréaliste*. Mais on ne songe pas assez, quand il s'agit de déterminer le sens de telles insultes, que la question de la foi en Dieu doit être préalablement posée. Un blasphème, dit-on souvent, suppose la foi. C'est là juger bien vite. Certes, pour qu'un blasphème prenne son sens littéral et logique, il faut supposer l'existence de celui auquel il s'adresse, à savoir Dieu. Mais si le blasphémateur a commencé par déclarer qu'il niait Dieu, force nous est de comprendre autrement le sens de ses propos, et de ne plus invoquer le satanisme. Les apostrophes nommées blasphèmes, ont dit explicitement les surréalistes, « sont évidemment dépourvues à nos yeux de tout objectif sur le plan divin, mais... continuent à exprimer notre aversion irréductible à l'égard de tout être agenouillé » (3). Reconnaissons, par conséquent, qu'il ne s'agit pas de chercher ici le vertige d'une liberté révoltée refusant de se soumettre à un Dieu dont elle reconnaît l'existence. Le blasphème surréaliste n'injurie pas Dieu, mais les croyants : il veut boule-

(1) Claude Mauriac, *André Breton*, Editions de Flore, 1949, p. 160.
(2) Claude Mauriac, *André Breton*, p. 162.
(3) *A la niche les glapisseurs de Dieu*, Editions surréalistes, 1948, p. 13.

verser leur conscience, détruire en eux un respect jugé vain, une idée sans objet, mettre à la place de ce que les surréalistes tiennent pour une erreur la vérité de l'homme, et sa réalité, unique source des valeurs. Ainsi, la négation théorique de Dieu précède, chez Breton, l'antireligion : elle est l'effet d'un doute, plus que d'une révolte. Et certes, on peut penser qu'en niant Dieu, Breton se trompe. Mais on ne peut prétendre qu'en blasphémant il choisisse le parti du mal, ou du néant. Il prend, bien au contraire, le parti du bien et de l'Etre et, sur ce point, Claude Mauriac a raison d'écrire que Breton « n'aime que le bien et ne vit que pour lui » (1).

Mais, répondra-t-on sans doute, les choses ne sont pas si simples : l'ordre de dépendance de la négation théorique de Dieu et de la révolte contre un Dieu supposé existant n'est pas facile à déterminer, une révolte première peut être la source d'une négation théorique, qui devient alors passionnelle et de mauvaise foi. Comme le remarque Carrouges « souvent sous l'athéisme affleure l'antithéisme, c'est-à-dire non plus l'absence pure et simple de foi, mais un conflit furieux entre la foi et la haine de Dieu » (2). Tout cela est parfaitement vrai. Mais, pour résoudre de telles questions dans chaque cas particulier, il faudrait comprendre l'attitude d'un auteur mieux qu'il ne l'a comprise lui-même : c'est ici le critique qui doit devenir « prométhéen », et se prendre pour Dieu au jour du Jugement. Avec moins d'ambition, je voudrais au contraire, entre les nombreux textes, d'allure prophétique, rassemblés par Carrouges pour illustrer sa théorie d'une littérature dominée par le désir qu'a l'homme de prendre la place de Dieu, qu'on distinguât

(1) Claude MAURIAC, *André Breton*, p. 162.
(2) Michel CARROUGES, *La mystique du Surhomme*, Gallimard, 1948, p. 34.

ceux qui sont nés de la révolte et ceux qu'engendre une négation théorique. La célèbre formule de Nietzsche : « Dieu est mort, maintenant nous voulons que le Surhomme vive (1) », peut avoir deux sens opposés. Et nous ne comprenons guère que Carrouges puisse citer dans la même page et tenir pour à peu près équivalentes la phrase de Bakounine : « Même si Dieu existait il faudrait le supprimer » et celle de Dostoïevski : « Si Dieu est, toute la volonté lui appartient et en dehors de sa volonté je ne puis rien. S'il n'est pas, toute la volonté m'appartient et je dois clamer ma propre volonté (2). » A la phrase de Bakounine, et à celle de Georges Bataille, citée aussi par Carrouges : « Est-ce Dieu que je voudrais pouvoir déchirer ? » je ne parviens à trouver aucun sens (le lecteur excusera ici mon manque de pénétration en ce qui concerne le satanisme). Quant au texte de Dostoïevski, je ne vois guère le moyen d'y contredire : il énonce, en dehors de toute révolte luciférienne, les deux termes d'une alternative rationnelle. Breton a choisi le second. Dès lors, pensant que Dieu n'est pas, c'est en bonne logique qu'il estime que toute volonté appartient à l'homme. Un athée ne saurait juger autrement.

Il faut donc séparer tout à fait l'athéisme surréaliste du satanisme romantique dont on l'a si souvent rapproché. Selon Carrouges, Breton fait « appel aux puissances de ténèbres », accueille « la notion d'une malédiction primitive », a recours aux « forces maudites, humaines et surhumaines », pour prêter « à la révolte cosmique une puissance victorieuse », voit en Dieu « un Etre de vengeance et d'agression » (3). C'est le

(1) NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra* (trad. Betz), p. 258.
(2) M. CARROUGES, *La mystique du Surhomme*, p. 34.
(3) Michel CARROUGES, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, p. 39.

tableau du satanisme qui, malgré l'affirmation, en soi contradictoire, de la possible victoire de la révolte cosmique, ne peut être que désespéré. Si Dieu existe, s'il est la source de toute réalité, que peut signifier, en effet, la révolte contre lui ? Elle ne peut aboutir qu'à l'échec, elle consiste, pour l'homme, à se tourner vers le néant. Or, on ne peut guère se tourner vers le néant que par un orgueil qui dérive promptement vers le goût du théâtre : le héros luciférien offre aux autres hommes la vision de sa noire silhouette descendant en enfer, comme Don Juan au dernier acte, en une attitude suprême de défi. Mais rien n'est plus étranger à l'essence du surréalisme que l'idée d'une beauté-spectacle, le spectacle fût-il noir. Le projet surréaliste est fait d'espoir positif, il est effort de réalisation et impatience d'être. Si, en effet, Dieu n'existe pas, ce n'est plus dans le climat de la damnation et du blasphème que l'on doit songer à la révolution concrète qui instaurera le monde de l'humain. Il ne s'agit pas d'entreprendre contre l'Etre une lutte désespérée, mais de vaincre, ce qui est tout différent. Le surréalisme reproche à l'idée de Dieu de limiter l'homme, de l'empêcher de partir à la conquête de la totalité de ses pouvoirs. Il n'y a pas ici satanisme, mais confiance humaniste, c'est-à-dire négation de toute supériorité de l'Etre sur l'homme, affirmation que toute réalité, toute valeur étant relatives à l'homme, les entreprises de l'homme ne peuvent être bornées (1). L'humanisme étant d'abord théoriquement affirmé, la révolte contre

(1) J'appelle ici humanisme ce que Gabriel Rey nomme surhumanisme. Dire que « toute chose est immanente à l'homme, que tout peut lui être intégré, la Nature et l'Esprit, le naturel et le surnaturel, le réel et le surréel » est, en effet, pour Rey, être surhumaniste (v. Gabriel Rey, *Humanisme et surhumanisme*. Hachette, 1951, p. 255). Il n'y là que question de vocabulaire. Peut-être cependant Rey n'insiste-t-il pas assez sur la lucidité critique du surréalisme, que la suite de cet ouvrage tentera de mettre en lumière.

Dieu n'est plus révolte désespérée contre l'Etre, mais révolte contre les illusions qui, selon Breton, empêchent précisément l'homme de parvenir à être. Encore une fois, on peut estimer que Breton se trompe. Mais l'esprit qui l'anime est celui de l'amour, de l'espoir, et de la confiance en notre liberté.

On ne saurait négliger, cependant, les nombreux textes surréalistes qui justifient l'interprétation de Carrouges, et le goût de Breton pour les images noires et nihilistes. Quand, dans l'*Amour fou*, Breton écrit « Amour, seul amour qui sois, amour charnel », on peut espérer d'abord qu'il va, au nom d'un humanisme clairement accepté, s'élever contre toutes les interdictions d'une morale sexuelle faite de préjugés. Mais il ajoute : « J'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. » Dès lors, la phrase suivante : « Un jour viendra où l'homme saura te reconnaître pour son seul maître et t'honorer jusque dans les mystérieuses perversions dont tu t'entoures (1) » peut bien passer pour satanique, et par conséquent se situer en une logique qui, malgré elle, nous ramène à la religion que Breton prétend combattre. Si l'ombre de l'amour charnel est vénéneuse et mortelle, peut-on trouver la Vie ailleurs qu'en l'amour divin ? Le souhait, formulé par Breton dans *Point du jour*, que revienne, non la colombe « mais le corbeau » (2), l'affirmation d'*Arcane 17* (où pourtant est chantée « la vie en ce qu'elle a de plus invitant ») (3), selon laquelle Lucifer enfante « poésie et liberté » (4), conduiraient tout esprit rigoureux à des conclusions semblables. Comment interpréter ces textes, si l'on ne veut pas se contenter d'y voir de simples exercices

(1) A. Breton, *L'amour fou*, p. 108.
(2) A. Breton, *Point du jour*, p. 84.
(3) A. Breton, *Arcane 17*. Brentano's, New-York, 1945, p. 11.
(4) *Ibid.*, p. 175.

littéraires sans portée ? Gracq, qui a justement montré que le mot « noir » (présent dans : roman noir, musée noir, lavoir noir, diamant noir, dieu noir, etc...) « polarise négativement par rapport à l'attraction luciférienne tous les champs magnétiques sur lesquels flotte le drapeau de Breton », estime que ce mot « reçoit pour les surréalistes toute la charge galvanique dont on le voit capable » par référence « au sacrilège » et « à la profanation » (1). Mais le sacrilège suppose la foi. Comment le concilier avec l'espoir incontestablement positif, et la moralité de la conscience surréaliste, moralité qui ne peut être maintenue que dans la mesure où Dieu est théoriquement nié ?

La réponse à cette question ne saurait être simple. Nous croyons que, pour expliquer l'apparent nihilisme de Breton, il faut d'abord faire une part aux influences extérieures au surréalisme proprement dit, au poids que, dès l'origine, le surréalisme a porté. Le prestige du romantisme allemand, l'expérience, purement négativiste, du mouvement dada, rejoignent ici, chez Breton, l'intériorisation de Vaché, chez qui le sentiment de l'échec semblait dominant. Victor Crastre a précisé l'opposition de Vaché et du surréalisme en des phrases définitives : « Le surréalisme ouvre à l'homme un large crédit ; Vaché lui refusait le moindre. Le surréalisme engage l'avenir, même le plus lointain : Vaché ne considère que le présent ; il a tué l'avenir puisqu'il s'est tué. Le surréalisme enfin trouve dans le mystère une porte ouverte ; Vaché, au contraire, ferme toutes les portes (2). » Pourtant, Breton a écrit : « Vaché est surréaliste en moi (3). » Et Gracq, commentant cette phrase, estime que Breton fut « traversé littéralement par le meilleur » de l'« esprit » de Vaché (comme, du reste, par le meilleur de l'esprit de Sade, de Lautréamont, de Jarry, etc...) (1). Certes il n'est pas douteux que Breton n'ait été « traversé » par l'esprit de Vaché, et ne soit tombé sous son pouvoir. On peut en revanche se demander si, même en Breton, Vaché est parvenu à être surréaliste. Vaché a fourni à Breton un certain nombre d'images sur lesquelles Breton a eu lui-même quelque mal à s'expliquer : l'incident de la première des *Mamelles de Tirésias*, où Vaché entra dans la salle revolver au poing, est sans doute la source de la célèbre affirmation du *Second Manifeste* : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule (2). » On a sans doute trop cité cette phrase, et les sots n'ont retenu qu'elle. Il demeure qu'elle a été écrite par Breton, et s'accorde mal avec son espoir merveilleux. En fait, chaque fois que se fait sentir l'influence de Vaché, on sent chez Breton une sorte de duel intérieur, et un phénomène assez analogue à une possession : le dialogue du poète ravi et du négateur qui, en 1916, se moqua de ses admirations littéraires, s'est longtemps prolongé, en Breton lui-même, après la mort de Vaché. Au mouvement qui inspire *Poisson Soluble* s'oppose alors une ironie amère et dépréciative : l'étrange texte des *Pas perdus* intitulé *Jacques Vaché* (3) nous paraît, mieux que tout autre, illustrer ce combat : les résultats de

(1) Julien GRACQ, *André Breton*, José Corti, Paris, 1948, p. 39 à 41.
(2) Victor CRASTRE, *André Breton*, Arcanes, 1952, p. 43.
(3) A. BRETON, *Manifeste*, p. 44. Sur l'influence, toujours considérable, de Vaché sur le surréalisme, cf. par exemple in *Medium*, 3 (mai 1954), p. 37, l'article de Jean Schuster : « Tout de même, tout de même ! »

(1) GRACQ, *André Breton*, p. 31. J.-L. Bédouin estime de même que « Vaché n'est pas essentiellement distinct de Breton » (Jean-Louis Bédouin, *André Breton*, Seghers, Paris, 1950, p. 51). Je suis d'un avis contraire.
(2) A. BRETON, *Second Manifeste*, p. 12.
(3) André BRETON, *Les pas perdus*, p. 67 à 72.

l'automatisme y demeurent positifs, mais le rythme heurté comporte une sorte de négation qui vient sans cesse interrompre l'inspiration. Et, dans les pages de « *la confession dédaigneuse* », consacrées elles aussi à Jacques Vaché, l'enthousiasme, la curiosité « qui s'exerce passionnément sur les êtres » (1) trouvent sans cesse leur contrepartie en quelque déception. « Quelle vérité peut-il y avoir s'il y a la mort ? », se demande Breton à la suite de Tolstoï. Et il se garde d'adapter son existence « aux conditions dérisoires, ici-bas, de toute existence » (2). « C'est pourquoi, conclut-il, tout ce qui se peut réaliser dans le domaine intellectuel me paraîtra toujours témoigner de la pire servilité ou de la plus entière mauvaise foi. Je n'aime, bien entendu, que les choses inaccomplies (3). »

Mais rien ne s'explique tout à fait par des influences. Vaché n'aurait pas à ce point impressionné Breton si la révolte, chez Breton, n'avait eu quelque accent de désespoir. Et l'on ne saurait oublier le découragement profond qui, souvent, envahit les surréalistes : s'il s'exprima de préférence en quelques-uns et conduisit, en 1935, Crevel au suicide, il exerça ses prestiges sur tous. Le premier numéro de *La Révolution surréaliste* (4) relève tous les cas de suicide rapportés par les journaux pendant une certaine période, et ouvre la fameuse enquête : le suicide est-il une solution ? La déclaration du 27 janvier 1925, au reste assez contradictoire, parle du caractère « tout à fait désespéré » de la révolution entreprise » (5). « Je ne connais du goût que le dégoût », écrit Pierre Naville dans le

(1) André Breton, *Les pas perdus*, p. 9.
(2) André Breton, *Les pas perdus*, p. 8.
(3) André Breton, *Les pas perdus*, p. 24.
(4) *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1er décembre 1924.
(5) On trouvera le texte de cette déclaration in Nadeau, *Histoire du surréalisme*, p. 104-105 et *Documents surréalistes*, p. 42-43.

numéro 3 de *La Révolution surréaliste* (1). Et sans doute, dès le numéro 4, Breton, en prenant la direction de la revue, rappelle-t-il « le bien fondé originel de la cause surréaliste » et revient-il au positif espoir : « Nous voulons, nous aurons l'au-delà de nos jours. Il suffit pour cela que nous n'écoutions que notre impatience et que nous demeurions, sans aucune réticence, aux ordres du merveilleux » (2). Mais, dans le même numéro, le ton d'Aragon est bien différent : « Je maudis la science... Nous sommes les défaitistes de l'Europe... Nous réveillerons partout les germes de la confusion et du malaise... Nous sommes ceux-là qui donneront toujours la main à l'ennemi », déclare-t-il (3). Quelle est donc cette force de négation pure qui, dans la conscience surréaliste, s'oppose à l'espoir positif de l'humanisme et au ravissement du merveilleux amour ?

On ne saurait, je pense, nier l'élément de culpabilité confuse qui, dès l'origine, se trouva lié au refus surréaliste. Et sans doute un tel élément est-il présent en toute révolte passionnelle. Faut-il ajouter : en toute révolte, quelle qu'elle soit ? Je ne le crois pas. Une révolte qui serait refus inébranlable, mais motivé en pleine clarté, me paraît possible ; il est une révolte de la raison elle-même, j'entends de la « raison pratique » au sens kantien, contre l'état de choses qu'elle juge inique. Mais, dans la révolte totale, et aussi dans la conscience révolutionnaire, que les surréalistes font leur, se mêlent nécessairement création et destruction, amour et haine, jalousie et sens de la justice, générosité et cruauté : la révolte ne peut alors se justifier tout à fait, se tirer au clair, ou coïncider avec soi ;

(1) *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925.
(2) A. Breton, « Pourquoi je prends la direction de la Révolution surréaliste », *La Révolution surréaliste*, n° 4, juillet 1925.
(3) Aragon. Fragments d'une conférence reproduite in *La Révolution surréaliste*, n° 4.

elle ne peut que se vivre. A moins de croire, en effet, comme nous y invitent quelques œuvres de propagande politique, que, dans un conflit entre hommes, tout le bien peut être d'un côté et tout le mal de l'autre, à moins de justifier, comme parfois on le tente plus perfidement, cette niaiserie par la considération de quelque intérêt supérieur ou de l'avenir de l'histoire, intérêt ou avenir supposés connus par les chefs d'une armée ou d'un mouvement dont il suffirait dès lors d'observer la discipline, il faut bien avouer que toute révolte est, pour le moins, risque moral, et que les images qui la nourrissent ne nous troublent si profondément que parce qu'elles-mêmes sont foncièrement troubles. Le risque moral de la révolte effectivement destructrice ne peut, quoi qu'en disent les mystificateurs, être rationnellement légitimé : il ne peut donc être couru, il n'est, en fait, accepté qu'à la faveur de la passion. Aussi Breton déclare-t-il : « La révolte une fois vidée de son contenu passionnel, que voulez-vous qu'il en reste ? (1) » De fait, la révolte surréaliste, si elle fut morale en son essence, se présenta souvent comme une sorte de fureur sacrée. Le texte (signé par Artaud, Boiffard, Leiris, Masson et Naville) du 2 avril 1925 est, à cet égard, caractéristique ; les signataires affirment « qu'avant toute préoccupation surréaliste ou révolutionnaire ce qui domine dans leur esprit est un certain état de fureur » et « que c'est sur le chemin de cette fureur qu'ils sont le plus suceptibles d'atteindre ce qu'on pourrait appeler l'illumination surréaliste » (2). Le principe du refus surréaliste est affectif

(1) Dialogue entre A. Breton et Aimé Patri dans *Arts*, 16 novembre 1951.

(2) On trouvera ce texte in Pierre NAVILLE, *La Révolution et les intellectuels*, Gallimard, 1927, p. 98-99. Naville n'indique pas les signataires ; ceux-ci sont mentionnés, à la suite d'un extrait du texte cité, par Nadeau in *Histoire du surréalisme*, p. 107. Le texte a été communiqué à Nadeau par Raymond Queneau.

et vécu, il est protestation de l'homme tout entier, et décision de détruire ce qui le contraint et le limite.

Mais toute fureur se sent, en l'homme, obscurément coupable, et risque de se retourner contre soi. Il n'y a qu'un pas de la fureur au suicide. La fureur laisse apparaître une ambivalence essentielle, et nous retrouvons en elle, par l'effet d'un étrange, mais nécessaire renversement, le dualisme qu'au départ le surréalisme voulait éviter. Le surréalisme affirme l'unité de l'esprit et du désir, il refuse de dissocier l'homme, il oppose donc au monde une révolte émanant de la totalité de l'être. La raison contrariant parfois le désir, il la disqualifie, la confond avec les objets contre lesquels il convient de s'insurger, lui oppose l'esprit, selon le titre de Crevel : l'*Esprit contre la Raison* (1) ; jamais, en tout ceci, la réflexion ne parvient à se maintenir à la source, ou à devenir la mesure de la révolte. Et je crois qu'en bien des cas cette attitude a empêché les surréalistes d'apercevoir le bien-fondé de leur révolte même, de prendre conscience de sa possible justification. Car enfin, en croyant s'insurger contre la raison, les surréalistes eurent le plus souvent raison. Ainsi, Breton avait raison en pensant que nul philosophe, nul poète n'avait pris le parti qu'il fallait devant la guerre, que nul intellectuel français n'avait été, entre 1914 et 1918, à la hauteur des événements. Et la déception qu'il éprouvait devant cette carence, et qui s'exprima, par exemple, en 1921, par la « mise en accusation de Barrès », était rationnelle et même raisonnable. Mais la déception raisonnable laisse place à la fureur dans toutes les manifestations qui marquent le début du mouvement surréaliste : insultes à Madame Aurel au banquet Polti, injures à Anatole France dans la publication : *Un cadavre*, lettre à

(1) René CREVEL, *L'esprit contre la raison* (Cahiers du Sud, 1928).

Claudel, bagarres au banquet Saint-Pol-Roux. En toutes ces affaires, où les surréalistes expriment leur dégoût et leur haine pour tout ce qui semble sacré à la société où ils vivent, il n'est pas douteux que leur intention ne cesse pas d'être morale : rappelant les insultes adressées à la « famille », à la « patrie », à la « religion », et même au « travail » et à l'« honneur », Breton écrit : « Nous avions très présents à l'esprit les sacrifices humains que ces dieux avaient demandé et demandaient encore (1). » « Le monde, ajoute-t-il, nous scandalisait (2). » Mais le surréalisme n'entreprit pas, de ce monde, une critique rationnelle semblable à celle que Voltaire opposa au fanatisme (qui le scandalisait aussi). Les surréalistes se mirent « en posture d'agression » (3). « Certains propos de Lautréamont, de Rimbaud, écrit Breton, d'un caractère impérieux, se détachaient comme en lettres de feu de leur message. Ils constituaient pour nous de véritables mots d'ordre et, ces mots d'ordre, nous entendions ne pas surseoir à leur exécution (4). »

Sans doute est-ce Artaud qui vécut, avec le plus de violence, la fureur de refus qui s'empara du groupe. Tous, cependant, acceptent la violence du scandale et son illumination. Seule, la passion réalise alors l'unité du désir et de l'esprit. Mais, de ce fait, la révolte s'accompagne de quelque doute obscur sur sa légitimité, et donc se divise contre soi. Comment un mouvement de l'esprit saurait-il s'il se dirige vers le bien ou le mal, une fois bannie la lumière de la raison, et les distinctions de l'entendement rejetées ? Même Dieu nié, l'homme a-t-il tous les droits ? L'ambition même de son désir sans bornes ne le condamne-t-elle

(1) A. Breton, *Entretiens*, p. 91.
(2) *Id.*, p. 92.
(3) A. Breton, *Entretiens*, p. 93.
(4) *Id.*, p. 93.

pas à l'échec ? Informulées, ces questions se pressentent à l'arrière-fond des textes de « scandale » de la première époque. Le doute qu'elles introduisent vient, à sa façon, dissocier l'unité de l'homme. Et de telles interrogations maintiendront toujours, dans le surréalisme, une essentielle ambiguïté. Ainsi, en ce qui concerne la libération des tabous sexuels (domaine où pourtant la raison devrait suffire à vaincre le préjugé), Breton, après avoir, dans l'*Amour fou*, parlé de l'ombre vénéneuse et mortelle de l'amour charnel que pourtant il adore, ajoute : « Je n'ai pas réussi encore à obtenir du génie de la beauté qu'il soit tout à fait le même avec ses ailes claires ou ses ailes sombres... L'enfant que je demeure par rapport à ce que je souhaiterais être n'a pas tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal (1). » Texte particulièrement éclairant, puisqu'en lui l'enfance n'est plus tenue pour le paradis qu'il faut retrouver, mais est considérée comme l'obstacle à cette synthèse vraie dont Breton aperçoit, pour la première fois peut-être, qu'elle ne saurait se découvrir en une affectivité toujours prête à se diviser contre elle-même, mais dans l'au-delà d'une réconciliation dont seule la raison peut nous fournir le pressentiment.

La culpabilité, même confuse, devient vite peur : elle évoque alors, par l'idée de châtiment possible, la connaissance, et nous rappelle que nous sommes mortels. L'image du héros noir revient ainsi hanter l'espoir des surréalistes et, avec elle, la crainte, parfois panique, dont Leiris nous avoue, de façon si émouvante et si sincère, qu'elle ne le quittait guère à l'époque des scandales (2). La conscience surréaliste s'accroît, de

(1) Breton, *L'amour fou*, p. 108.
(2) Voir par exemple Michel Leiris, *L'âge d'homme*, Gallimard, 1939 ; et le début d'*Aurora*, Gallimard, 1946. L'extrait de *L'âge d'homme* cité par Nadeau (*Histoire du surréalisme*, p. 305-306) est sur ce point particulièrement significatif.

la sorte, d'une dimension dramatique. Faut-il rappeler qu'elle ne voulut jamais renoncer à rien, et que l'un des soucis du surréalisme fut de continuer la lutte contre la religion, que le XVIIIe siècle avait entreprise, sans accepter pour autant la limitation voltairienne de l'homme à une raison sceptique et desséchée ? Voulant reconquérir tout l'homme, y compris ce que son émotion religieuse avait d'authentique, le surréalisme retrouve, sans croire en Dieu, le vertige devant le mal. Il était, dès lors, fatal qu'il rencontrât sur sa route celui qui, au XVIIIe siècle, eut l'extraordinaire mérite de mettre l'espoir naturaliste devant ses responsabilités : le marquis de Sade. Ici la violence contre la société, contre la religion, contre le monde retrouve sa source première dans ce que le désir a de plus profond, de plus purement naturel. Mais, du même coup, apparaît qu'il ne saurait y avoir d'ordre du désir. Car le désir est violence, il transforme autrui en moyen, il peut donc, indifféremment, et selon des hasards que nulle raison ne contrôle, s'émouvoir de sa souffrance ou la provoquer par plaisir, l'exaspérer, et atteindre une sorte de firmament de la jouissance devant son supplice et son agonie. Nul n'a révélé, plus clairement que Sade, l'ambivalence du sentiment, et l'ambiguïté de cette idée de nature humaine, qui, chez tant d'esprits de son siècle, est si légèrement accueillie. Mais nul n'est plus obscur que Sade moraliste. Que veut-il dire ? Que nous conseille-t-il ? Les mots « méchant », « scélérat » sont, en son œuvre, tantôt de louange, tantôt de blâme. Il ne reconnaît d'autre dieu que la volupté, mais lui associe toujours quelque crime. Certes, je ne veux point ici tenter d'expliquer Sade, et je suis loin de m'être, à son sujet, fait une définitive opinion. Mais il faut accorder qu'avec Sade le désir humain parvient à la conscience de soi avec une lucidité et une liberté que son siècle connaissait

mal. Il est sans doute malaisé de décider si Sade prend le parti de l'ordre ou celui des instincts : il enseigne, en tout cas, que les instincts de l'homme ne se peuvent tout à fait satisfaire que dans le dérèglement, et rejoint ainsi, à sa façon, la vérité kantienne selon laquelle il n'y a pas, et il ne peut y avoir, de morale du sentiment, et d'ordre des passions. Et je ne songe jamais sans émotion au courage de Sade qui, durant la Terreur, s'éleva contre la peine de mort, au moment où les disciples de Rousseau et de la bonne Nature faisaient, au nom de la vertu, tomber tant de têtes. Ici éclate aux yeux que le message inhumain de Sade contenait sans doute une humanité plus profonde que tout discours de philanthropie débonnaire. Mais nul ne peut encore se flatter d'avoir découvert la clef de ce message, et les surréalistes cherchant, comme Sade, le sens de la révolte dans l'intensité du désir, ont sans doute vécu la vérité de Sade plus qu'ils ne l'ont comprise.

Breton, il est vrai, a toujours insisté sur la contribution qu'apportent les écrits de Sade à la prise de conscience de l'homme. « Il n'a fallu, dit-il en parlant de Sade, rien moins que la volonté que montrent les vrais analystes d'étendre, en surmontant tous les préjugés, le champ de la connaissance humaine pour dégager les aspirations fondamentales de cette pensée (1). » Mais, au lieu de s'efforcer théoriquement d'expliciter le sens de l'œuvre de Sade, le surréalisme a préféré nous convier à sa lecture, nous présenter le spectacle d'actes cruels, et accroître ainsi le sens de ce que nous sommes par le seul trouble de l'émotion qui naît alors en nous. Ainsi, dans le film *L'Age d'or* de Bunuel et Dali, on voit le héros, avant d'aller retrouver la femme qu'il aime, renverser un aveugle

(1) A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, Paris, 1950, p. 31.

d'un violent coup de pied. Que veut signifier cette image ? Il est clair qu'on ne nous conseille point ici de frapper les aveugles, comme se l'imaginèrent, je pense, quelques sots. Mais il est clair aussi qu'on ne veut point se contenter de nous offrir un spectacle esthétiquement bouleversant, ou dépaysant. Tout commentaire laborieusement discursif, tel celui qui révélerait la condamnation implicite d'une pitié toujours intéressée ou hypocrite, doit également être écarté : il ne s'agit pas d'une réédition des *Maximes* de la Rochefoucauld. Dès lors, en quel but nous inflige-t-on cette émotion, dont nous sentons seulement qu'elle collabore, non sans violence, à la prise de conscience de nous-mêmes, qu'elle concourt à cette exploration, à cette récupération par l'esprit de tous ses pouvoirs qui demeure la fin essentielle du surréalisme ? Les surréalistes ne nous disent jamais clairement s'ils approuvent ou désavouent l'acte proprement sadique. Ils nous font partager, grâce à sa mise en valeur, le trouble de sa tentation, ils nous font vivre une révolte toute pure, révolte devant la vie, devant les conditions mêmes de l'existence, devant tout ce qui contraint le désir et l'amour.

Les surréalistes adoptent une attitude analogue devant Lautréamont, cet autre Sade, qui lui aussi disparaît si mystérieusement derrière une œuvre pénétrée par le dérèglement de la cruauté et le vertige du crime. Breton écrit : « L'instant n'est pas venu d'étudier la portée morale de l'œuvre de Ducasse (1). » Il se borne à remarquer que cette œuvre « inflige un climat tropical à la sensibilité », exprime une « révélation totale qui semble excéder les possibilités humaines ». Il essaie de retrouver, pour peindre Lautréamont, les couleurs contradictoires dont Swinburne

(1) A. Breton, *Les pas perdus*, p. 83.

se servit pour peindre Sade : « Ce cloaque est tout pétri d'azur. » « Les mots de folie, dit encore Breton, de preuve par l'absurde, de machine infernale qui ont été employés, voire repris, à propos d'une telle œuvre montrent bien que la critique ne s'est jamais approchée d'elle sans avoir à signer tôt ou tard son désistement (1). » On ne saurait mieux signifier que le sens de l'œuvre de Sade et de Lautréamont ne peut être mis en préceptes. Mais nous voyons quel pas nous fait franchir la découverte de cette œuvre, à quelle distance elle nous place du simple espoir de bonheur dont nous croyons cependant qu'il demeure le principe du surréalisme, espoir que *Poisson Soluble* nous révélait en sa pureté. Pouvons-nous, après avoir lu Sade et Lautréamont, dire, avec le Breton de *Poisson Soluble :* « Ah ! que les parallèles sont belles sous la perpendiculaire de Dieu (2) », ou encore : « Près de Dieu le cahier de ce château était ouvert sur un dessin d'ombres, de plumes, d'iris (3) » ? « Maintenant c'est la douceur qui reprend, écrivait Breton, le boulevard pareil à un marais salant sous les enseignes lumineuses... » « Servantes de la faiblesse, servantes du bonheur, les femmes abusent de la lumière dans un éclat de rire (4). » Mais Sade nous apprend que le désir qui nous fait apercevoir dans les femmes de possibles « servantes du bonheur » peut, si on se livre à lui, en faire les esclaves suppliciées du plaisir. Et les *Chants de Maldoror* renforcent ce vertige. Ici se révèle la violence essentielle de la Nature, l'infinité de l'exigence humaine, la lutte des consciences, l'insoluble drame de la passion. L'homme total, désirant et passionné, apparaît en une tension presque insoute-

(1) A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 141-142.
(2) A. Breton, *Poisson Soluble*, p. 85.
(3) *Ibid.*, p. 77.
(4) *Ibid.*, p. 83.

nable, et comme écartelé, entre sa divinisation et son anéantissement. Son refus va donc se déchirer entre la dimension du réel et celle de l'imaginaire. Cette division, l'oscillation entre ses termes, l'espoir désespéré de leur réunion dans le futur seront désormais les moteurs essentiels du développement du surréalisme, et les sources tragiques de ses hésitations.

II. Surréalisme et marxisme.

« Transformer le monde, a dit Marx, changer la vie, a dit Rimbaud, ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un (1). » Cette phrase termine le discours que Breton devait prononcer (et fut empêché de prononcer) au congrès des écrivains révolutionnaires, tenu à Paris en juin 1935. Et, dans son dialogue avec Aimé Patri à propos de *L'Homme révolté* de Camus (2), André Breton déclare que « toute la démarche psychologique du surréalisme a été guidée » par un tel « souci d'unification ». Breton affirme ainsi, comme l'objet de sa volonté essentielle, la réalisation de l'unité de l'homme par la rencontre des deux voies opposées où nous engage notre désir : celle de l'imaginaire, de la poésie, et peut-être de la folie, celle de la science, de l'activité pratique et de la réalisation politique. Mais vouloir, même de toutes ses forces, unifier ces deux voies n'est pas nécessairement réussir à opérer cette unification, ni même démontrer qu'elle est possible. La volonté du surréalisme a-t-elle ici d'autres motifs de confiance que ceux qu'elle peut découvrir dans le désir lui-même, dans l'exigence humaine qui, semblable à soi, se trouve à l'origine de la démarche de Rimbaud et de celle de Marx ? Le surréalisme se veut fidèle à la totalité de ce désir initial, pourtant déjà contradictoire et tendu.

(1) A. Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 97.
(2) Voir *Arts*, numéro du 16 novembre 1951.

Pourra-t-il suivre pour autant les deux voies opposées où il nous engage ? Certes, la fin du marxisme, la fin de la poésie surréaliste ne sont qu'une : la libération de l'homme. Mais Breton dit lui-même : « A mes yeux la fin en toute chose est bien moins ce pourquoi elle se donne que ce que les moyens employés pour l'atteindre la font (1). » Or les moyens qu'emploie le désir pour atteindre ses fins diffèrent fondamentalement selon qu'il se soumet, ou non, à la raison. Selon le mot célèbre de Bacon : « On ne commande à la Nature qu'en obéissant à ses lois. » Telle est la voie de la technique ; elle suppose l'attente, elle remet à plus tard la jouissance de sa fin, elle accepte de se plier aux nécessités des choses, elle s'efforce de connaître ces nécessités, elle modèle, selon leur structure, son action. On reconnaît ici la nature du travail, et de la politique, et l'on comprend pourquoi le marxisme, qui est une théorie politique, devait voir dans le travail le rapport fondamental de l'homme et de la Nature. Mais le désir peut prendre une autre route, celle de l'imaginaire. Il déréalise alors ce monde, oublie ses lois, et se satisfait en changeant la façon même dont il l'appréhende : voici la voie de l'émotion, du rêve, de la rêverie, de la poésie et du délire. L'opposition des deux voies où nous engage le désir crée dans le surréalisme une tension douloureuse entre l'exigence politique d'action efficace et l'exigence de libération totale à l'égard de toute contrainte. Car s'il y a des hommes qui sont venus à la révolution par la réflexion sur l'histoire ou l'économie, Breton n'est pas de ceux-là. Son point de départ est la révolte pure, l'émotion violente et, comme il le dit, « la détente, l'exaltation et la fierté » que lui causa, alors qu'il était enfant, « la découverte », dans un cimetière où on l'avait conduit,

(1) *Ibid.*

« d'une simple table de granit gravée en capitales rouges de la superbe devise : NI DIEU NI MAITRE (1). » Il a longtemps choisi le drapeau rouge, mais continue « à frémir plus encore » à l'évocation du drapeau noir (2). « Ouvrez les prisons, licenciez l'armée », disait le numéro 2 de *La Révolution surréaliste*. « Et guerre au travail », ajoutait le numéro 4 (3). L'une des justifications de l'écriture automatique, donnée en 1933, sera encore le refus de « corriger » et de « se corriger » (4), et donc le rejet de toute contrainte et de tout ordre.

Cependant, je ne crois pas que ce soit à cette tension que le surréalisme marxiste ait succombé : à la séparation des surréalistes et des communistes on a trop souvent proposé, comme facile explication, l'incompatibilité de l'action et d'une révolte conduisant à l'évasion du rêve. C'est oublier que l'affirmation surréaliste de l'unité profonde du rêve et de l'action ne signifie pas la réduction pure et simple de l'action au rêve, négliger les efforts admirables que les surréalistes n'ont cessé de tenter pour atteindre l'efficacité, sous-estimer la volonté révolutionnaire qui conduisit, par exemple, le poète Benjamin Péret à prendre les armes, et à se battre en Espagne. En vérité, s'il avait existé un parti à la fois révolutionnaire et non totalitaire, je veux dire ne prétendant pas régenter toutes les formes de l'activité spirituelle, le surréalisme y aurait assurément trouvé place : ce parti, en tout cas, les surréalistes l'ont toujours avidement cherché ; les rencontres de Breton et de Trotsky (5), aussi bien que la nostalgie

(1) A. BRETON, *Arcane 17*, p. 25.
(2) *Ibid.*, p. 22. Cf. « La claire tour » (in *La clé des champs*, pp. 271-274), où l'on trouve un éloge sans réserves de l'anarchisme.
(3) Les deux numéros sont de 1925.
(4) V. *Point du jour*, p. 218.
(5) V. « Visite à Léon Trotsky », in Breton, *La clé des champs*, pp. 42 et sq.

qu'exprime l'*Ode à Charles Fourier* (1) en témoignent. *Arcane 17* évoque avec regret le temps où « toutes sortes de déchirements au sein du prolétariat ne s'étaient pas encore produits » (2), et l'on peut dire que ce ne fut pas la faute de Breton si une activité proprement politique lui fut toujours impossible. Non, Breton n'a pas fui devant les difficultés que la vie réelle oppose à l'espoir du merveilleux. S'il a maintenu, contre certains marxistes, qu'il y a, entre l'homme et la Nature, d'autres rapports fondamentaux que le travail, il n'a pas méconnu l'aliénation de l'homme en un travail dont le fruit lui échappe, et qui le transforme en objet. Mais d'autres sujets de désaccord, et ceux-là irréductibles, demeuraient entre la philosophie implicite du surréalisme et la doctrine marxiste. Le surréalisme croit à la liberté de l'esprit. « Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, dit le *Manifeste*, il faut bien reconnaître que la plus grande liberté d'esprit nous est laissée (3). » Descartes trouvait la preuve de notre liberté dans l'expérience que nous en avons, Breton découvre la preuve de la liberté de son esprit en sa révolte même : le fait que l'homme juge la matière et l'histoire ne prouve-t-il pas que son esprit est supérieur à la matière et à l'histoire ? On retrouve ici, comme condition première et nécessaire de l'émancipation de l'esprit, la négation surréaliste de toute réalité pouvant, du dehors, et sans qu'il en ait conscience, contraindre l'esprit : 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

(1) A. BRETON, *Ode à Charles Fourier*, Editions Fontaine, Paris, 1947.
(2) A. BRETON, *Arcane 17*, p. 23.
(3) A. BRETON, *Manifeste*, p. 9.

rendant esclave. Il ne peut donc admettre, même dans le problématique espoir d'une libération de l'esprit renvoyée à la fin des temps, ce primat de la matière qu'affirment dogmatiquement les marxistes, ni l'explication intégrale de l'individu, et de ses pensées, par l'histoire et la société. A ce sujet, *Rupture inaugurale*, texte signé, en 1947, par les membres du nouveau groupe surréaliste, contient une pertinente critique du matérialisme historique, et démontre l'indépendance, au moins relative, de la vie de la pensée par rapport à ses conditionnements économiques : « La doctrine morale du Christianisme, sanctionnée dans tous les pays civilisés par un commun et constant droit profane, s'exprime dans le Décalogue qui demeure l'essentiel de la révélation mosaïque. Les marxistes devraient en déduire qu'il ne s'est produit aucun changement important dans le domaine de l'économie depuis que Moïse fut appelé au sommet du Sinaï. La logique d'Aristote — pour quitter le terrain des mœurs — n'est plus celle d'Héraclite, mais elle est encore celle de Kant. Les marxistes en déduiront-ils qu'entre Héraclite et Aristote il y eut des modifications de l'économie plus importantes qu'entre Aristote et Kant ? (1) » En ceci, les principes de la pensée surréaliste et ceux de la pensée marxiste s'opposent radicalement. Et il suffit de considérer les premiers contacts des surréalistes et des communistes pour apercevoir l'incompatibilité de ces principes. Sans doute dans *La Révolution d'abord et toujours* (2) sont-ils encore affirmés simultanément :

(1) *Rupture inaugurale*. Editions surréalistes, Paris, juin 1947, pp. 8 et 9. Ce fragment de texte est d'Henri Pastoureau ; cf. « Pour une offensive de grand style contre la civilisation chrétienne », in *Le Surréalisme en 1947*, p. 81.

(2) *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925. Ce manifeste fut rédigé à l'occasion de la guerre du Maroc.

« Nous nous déclarons en insurrection contre l'histoire », disent les signataires, qui réclament en effet une liberté calquée sur leurs « nécessités spirituelles les plus profondes ». Mais ils écrivent d'autre part : « nous ne sommes pas des utopistes : cette Révolution, nous ne la concevons que sous sa forme sociale ». En vérité, les groupes qui avaient en commun signé ce manifeste (*La Révolution surréaliste, Clarté, Philosophies, Correspondance*) (1), ne devaient pas tarder à accuser leurs divergences. Breton entend maintenir, au sein de l'union qu'il désire, l'autonomie propre du surréalisme, dont les communistes contestent déjà la légitimité. Puis Naville veut forcer les surréalistes à choisir, et craint que leur rencontre avec le prolétariat ne soit accidentelle : « Le surréalisme, écrit-il, quand il fait l'éloge de « la vie du rêve, de l'esprit oriental considéré comme une contemplation »... « s'aiguille, apparemment guidé par des principes moraux, dans une direction qui peut le mettre d'un moment à l'autre en contradiction avec les nécessités les plus élémentaires de la révolution prolétarienne (2). » Naville, faisant ici allusion à l'espoir en l'Orient, tel que l'exprima souvent Breton, et tel qu'il inspira divers textes surréalistes comme l'*Adresse au Dalaï-Lama* ou la *Lettre aux écoles du Bouddha* (3), essaie sans doute à tort d'enfermer le surréalisme en ce qui ne le manifeste que très partiellement. Le fond de sa critique n'en demeure pas moins valable d'un point de vue strictement matérialiste. Selon le matérialisme historique en effet, seule la transformation matérielle de

(1) Outre les membres de ces groupes, Hermann Closson, Henri Jeanson, Pierre de Massot, Raymond Queneau et Georges Ribemont-Dessaignes avaient signé le texte.

(2) Pierre NAVILLE, *La Révolution et les intellectuels*, p. 145.

(3) Ces textes, publiés dans le numéro 3 de *La Révolution surréaliste*, sont repris dans les *Documents surréalistes* de Nadeau, pp. 31 à 34.

la société pourra produire des formes de pensée qu'il est, pour l'instant, impossible d'anticiper ou de décrire. La révolution devient donc nécessairement la seule tâche de l'homme. Il est clair que Breton n'accepte jamais ce point de vue : la révolution est seulement pour lui l'une des tâches de l'homme, et cette tâche même ne prend son sens qu'à la lumière de sa fin, laquelle doit être pensée ou sentie comme indépendante des moyens mis en œuvre pour l'atteindre. Et cette fin, si elle ne peut être pour nous l'objet d'une compréhension vraiment positive, peut être déjà découverte et conçue à partie de l'exigence du désir humain, et de l'expérience de notre liberté. Aussi Breton voulant, en 1926, faire justice de l'hostilité que lui manifestent les communistes, écrit-il dans *Légitime défense :* « Il n'est personne de nous qui ne souhaite le passage du pouvoir des mains de la bourgeoisie à celles du prolétariat. 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 (1). »

Ainsi commence, entre le surréalisme et le communisme, un dialogue fort révélateur : on n'y peut parler de simple conflit puisque, fort longtemps du moins, les surréalistes se diront les amis du parti communiste, auquel adhéreront, en 1927, Aragon, Breton, Eluard, Péret et Unik. On n'y peut parler d'accord profond : en cette même année 1927, la brochure *Au grand jour* laisse pressentir les différends qui s'aggraveront par la suite, et entraîneront la rupture de Breton avec ceux de ses anciens amis qui demeureront, ou reviendront, au parti communiste. En vérité, la tension oscillante qui rapproche et oppose à la fois

(1) A. Breton, « Légitime défense », in *La Révolution surréaliste*, n° 8, 1er décembre 1926.

surréalistes et communistes est intérieure au marxisme lui-même, ce pourquoi il ne faut pas se hâter de déclarer, comme on l'a fait souvent, que le surréalisme, par essence étranger au marxisme, a traversé le marxisme et s'y est dissocié. Les travaux de Maximilien Rubel ont établi que Marx a adhéré au socialisme avant d'avoir construit une philosophie matérialiste, et au nom d'une exigence proprement éthique. « De l'enseignement marxien, écrit Rubel, se dégage un appel pathétique à l'individu quel qu'il soit, à l'humain dans l'homme, appel qui n'a rien de doctrinal ni de spéculatif, mais qui est une exigence éthique, une exhortation au changement total intérieur et visible (1). » On peut dire en ce sens que le point de départ de Marx et celui de Breton furent semblables. Mais Marx a construit une doctrine historique et économique, dont on peut craindre qu'elle ne soit incompatible avec l'affirmation de la légitimité de l'exigence même qui fut son point de départ et sa raison d'être. En tout cas, si l'on peut encore soutenir, comme le fait précisément Rubel, que chez Marx lui-même il y a compatibilité de l'exigence éthique et du système (ce dont, pour ma part, je ne suis pas certain), le « marxisme » qui succède à Marx paraît, par la logique de ses postulats matérialistes, absolument rebelle à toute dimension proprement morale ou métaphysique. Dès lors ceux qui, comme Breton, sont amenés au marxisme par une exigence éthique, se trouvent dans une situation fort différente de celle que connut Marx : ils rencontrent une doctrine déjà constituée, défendue ou maintenue par des organisations puissantes et tyranniques, ayant leur avis codifié

(1) Maximilien Rubel, *Introduction à l'Ethique marxienne*, in Karl Marx, *Pages choisies pour une éthique socialiste*, Marcel Rivière, Paris, 1948, p. XLIV.

sur toutes les questions philosophiques, et ne pouvant donc exiger de l'intellectuel qui désire participer à leur effort qu'un abandon total de ses propres idées, et de tout esprit d'examen. On peut certes reprocher à Breton d'avoir, entre 1928 et 1932, pris contre lui-même le parti de ces organisations, d'avoir accepté, par souci de ne pas rompre avec elles, bien des propositions théoriques du « matérialisme dialectique », qui n'avaient rien à faire avec sa pensée propre, ni avec la vérité, de s'être montré sévère avec ceux qui continuaient à dire que la libération sociale de l'homme les intéressait moins que l'émancipation de l'esprit. Mais comment ne pas reconnaître le tragique de la situation où il se trouvait ? Abandonner tout à fait les marxistes, c'était, lui semblait-il, renoncer à la réalisation de son projet de libération effective de l'homme, c'était sacrifier l'efficacité et revenir à l'art refuge. Se soumettre aux consignes du parti communiste, c'était cesser de chercher pour répéter passivement les paroles de ceux qui, paraît-il, ont trouvé. Aussi voit-on, dans les années qui suivent 1928, le surréalisme s'efforcer de se soumettre aux mots d'ordre du parti communiste, qui lui paraît encore la seule organisation luttant efficacement pour la transformation de la condition matérielle des hommes, et laisser en même temps se développer, comme une sorte d'antidote, le goût de l'aventure et de la pure recherche. *Nadja, Le Grand Jeu, Et les seins mouraient,* le *Traité du style* en 1928, *L'amour, la poésie, La Grande Gaieté* en 1929, *Ralentir Travaux, Artine, L'Immaculée Conception* en 1930, montrent que chez Breton, Char, Péret, Aragon et Eluard le désir de liberté spirituelle résiste à l'étouffement du dogmatisme matérialiste. La tension n'en devient pas moins insoutenable : bientôt, chacun devra choisir. En 1935, la rupture entre les surréalistes et

le parti communiste sera définitivement consommée (1).

Le drame qu'ont vécu Breton et ses amis n'est pas propre aux surréalistes : il est celui de tous les intellectuels communistes, ou tentés par le communisme : l'analyse générale de ses conditions nous éloignerait donc de notre propos. Il importe pourtant de rappeler que ce drame ne naît pas du conflit de l'action et du rêve, comme on l'a souvent prétendu, ni, comme le déclarent les communistes, de l'opposition d'une volonté révolutionnaire et d'un désir de conservation sociale. Car nul, que je sache, n'a établi par raison le lien que le cogito cartésien, l'analyse kantienne, ou la libre création en peinture, condamnés par les communistes, peuvent avoir avec le rêve ou la réaction politique ; nul n'a davantage montré en quoi les platitudes du réalisme esthétique ou la médiocrité de la philosophie qui s'étale dans *La Pensée* ou *La Nouvelle Critique* servent la cause du prolétariat. Le drame de l'intellectuel que tente la politique communiste naît en réalité de l'incompatibilité entre les évidences intérieures qui s'imposent à lui comme à tout homme conduisant librement et sincèrement ses pensées, et une doctrine externe toute faite, contraire à ces évidences, et dont il n'aperçoit même pas en quoi les erreurs qu'elle contient sont utiles à la cause, politique et économique, qu'elle prétend servir. L'histoire de ce drame, l'analyse des hésitations qu'il a provoquées, le récit des souffrances qu'il a engendrées n'ont pas encore été sérieusement entrepris : ceux qui, en effet, sont en proie à de tels déchirements (et il en est au sein même du parti communiste) préfèrent se condamner les uns les autres, plutôt que d'essayer de reconnaître la communauté de leur souci : ainsi Dionys

(1) Voir le « Discours au congrès des écrivains » de juin 1935, in *Position politique du surréalisme,* pp. 83 à 97.

Mascolo adresse au surréalisme actuel des critiques qu'il devrait, semble-t-il, s'adresser à lui-même puisque, comme le remarque Breton, les conclusions de Mascolo et celles des surréalistes au sujet des rapports de l'art et de la révolution sont strictement identiques (1). Mais sans doute, en ce domaine, beaucoup condamnent-ils publiquement chez autrui ce qu'eux-mêmes avouent, dans le secret de leur cœur, être vrai. Le courage des surréalistes, leur impartialité, et leur consentement à la solitude apparaissent ainsi, une fois encore, comme rares, et exemplaires. Révolutionnaires, les surréalistes refusent d'oublier un instant les fins de la révolution, et jugent, selon ces fins, de toute entreprise. Déclare-t-on que le travail est le rapport fondamental de l'homme et de la Nature ? Les surréalistes rappellent ici l'irrépressible exigence de leur conscience, qui est et veut être conscience ravie : ils affirment donc que le véritable but du travail est de libérer l'homme du travail, et de le conduire aux valeurs de connaissance, de contemplation et de plaisir. Transfère-t-on, comme aujourd'hui il est hélas ! de mode, le sacré sur le politique ? Les surréalistes, qui gardent intact, grâce à la poésie, le sens de la totalité humaine, refusent cette dégradante mutilation : leur désir, où vit toute la grandeur, et tout l'appétit de l'homme, dépasse toujours les objectifs limités à la mesure desquels on prétend le réduire.

Sans le vouloir, sans le savoir peut-être, le surréalisme se charge ainsi de la tâche qui, de tout temps, fut celle de la philosophie ; opposé à Hegel, qui perd la philosophie en voulant en faire la conscience que l'histoire prendrait d'elle-même, il subordonne l'histoire à une conscience capable de juger l'histoire.

(1) V. Dionys Mascolo, *Le Communisme*, Gallimard, 1953, pp. 230 à 235, et Breton, « A la bonne heure », in *Médium*, novembre 1953, p. 2.

Quand il déclare que la conscience a des droits imprescriptibles, que la vérité ne doit pas s'effacer devant l'efficacité, que la fin ne justifie pas les moyens, Breton énonce en effet des jugements dont le principe dernier ne peut être trouvé que dans l'affirmation de l'infinité de l'esprit, de sa supériorité sur tout objet possible et sur tout concept définissable : cette affirmation n'est autre que celle du cogito cartésien. Et, loin de cesser d'être révolutionnaire, Breton donne alors à l'idée de révolution le seul fondement qu'elle puisse recevoir : car l'idée même de révolution suppose la dimension verticale par laquelle l'esprit, refusant de coïncider avec l'histoire de fait, la juge, la dépasse, affirme que l'état actuel des choses est inadmissible, déclare que la révolution est un bien. En rejetant cette transcendance de l'esprit, on ne peut revenir qu'à l'adoration de ce qui est. Les communistes n'y manquent pas, et Breton l'aperçoit à merveille : « Peut-on, écrit-il, nous demander de faire litière de cette capacité illimitée de refus qui est tout le secret du mouvement humain en avant, pour nous abandonner à l'émerveillement de ce qui se passe sans nous à l'autre bout de la terre ? (1) » Mais Breton, cela va sans dire, ne revient pas pour autant à Descartes ou à Kant. Ses évidences, en effet, ne sont pas philosophiques, mais artistiques. Ce qui l'indigne, ce n'est pas la caricature que les communistes présentent des grands philosophes, avant de les couvrir d'injures ; ce sont les textes consternants de la *Komsomolskaïa Pravda* (2), les « sujets prescrits aux peintres par le ministre de la Culture hongroise » (« Les héros du travail sont assis dans leur loge au théâtre », « Le premier tracteur arrive au village », « Une femme

(1) A. Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 11.
(2) V. *ibid.*, pp. 115 à 118.

policière fait traverser la rue à un enfant », etc...) (1), « l'ineptie, doublée du besoin délirant de suspecter et de dénoncer », dont font preuve les critiques d'art soviétiques (2), la nullité des œuvres louées, les proclamations lamentables de Zamouchekine (« Cézanne est à condamner, Matisse ne sait pas dessiner, Picasso est putréfiant », etc...) (3), l'attitude, enfin, de Picasso et de Matisse eux-mêmes, « lorsqu'ils cautionnent de leur nom une entreprise exigeant que soit porté le coup mortel à la conscience et à la liberté artistiques, qui ont été toute la justification de leur vie » (4). Chacun découvre la vérité selon sa voie propre : la voie de Breton est moins éclairée par la réflexion métaphysique que par le sentiment de la beauté. Elle n'en est pas moins fidèle à la vérité métaphysique.

Mais, dès lors, cette voie ne peut être que de tension, et de déchirement. Breton, contraint de revenir à l'idée de l'importance qu'ont, dans l'art, la forme et la technique, à affirmer l'autonomie de l'art, son indépendance par rapport à l'histoire, et donc, en quelque mesure, son éternité, à reconnaître, par exemple, que, dans le cas de Courbet ou dans celui de Rimbaud, avant comme après la Commune, « les grands thèmes qui se sont proposés au poète, à l'artiste, ont continué à être la fuite des saisons, la nature, la femme, l'amour, le rêve, la vie et la mort » (5), ne se résout pas pour autant à séparer tout à fait la cause de l'art de celle de la révolution. Il est convaincu que l'art peut être utilisé comme une « arme qui, au déclin de la société bourgeoise, se retourne inévitablement contre cette société » (6). Il exalte les œuvres « annonciatrices »

(1) V. *La clé des champs*, p. 267.
(2) *Ibid.*, p. 268.
(3) *Ibid.*, p. 269.
(4) *La clé des champs*, p. 271.
(5) A. Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 34.
(6) *Ibid.*, p. 92.

qui prennent « par rapport aux circonstances historiques qui les ont déchaînées » un « air de figure de proue » (1). Pourquoi faut-il donc que la bourgeoisie, que Breton déteste, accueille souvent favorablement la nouveauté artistique, alors que les officiels du communisme apprécient exclusivement des tableaux semblables en tous points à ceux des peintres académiques de la fin du dernier siècle, ou des vers que Déroulède et François Coppée auraient eux-mêmes éprouvé quelque gêne à faire paraître ? N'y a-t-il donc aucun lien entre la volonté de révolution sociale et la volonté de révolution culturelle ? N'existe-t-il pas, demande Breton, « un art qui soit en mesure de justifier sa technique avancée par le fait même qu'il est au service d'un état d'esprit de gauche ? Est-il vain de vouloir découvrir entre cet état d'esprit et cette technique une relation de cause à effet ? (2) » Et Breton réfléchit sur la comparaison de David, peintre officiel de la Révolution française, mais dont l'art est déplorablement académique, et de Courbet, révolutionnaire en politique aussi bien qu'en peinture, mais s'étant toujours refusé à peindre des scènes révolutionnaires ou des sujets de propagande. « En ce qui concerne Courbet, écrit alors Breton, force est de reconnaître que tout se passe comme s'il avait estimé que la foi profonde en l'amélioration du monde qui l'habitait devait trouver moyen de se refléchir en toute chose qu'il entreprenait d'évoquer, apparaître indifféremment dans la lumière qu'il faisait descendre sur l'horizon ou sur un ventre de chevreuil (3). » Phrase admirable, et qui indique à tout intellectuel, à tout artiste ses devoirs. Ils sont de suivre, en une liberté

(1) *Ibid.*, p. 93.
(2) *Ibid.*, pp. 23-24. Sur ce problème, cf. Gaëtan Picon, *L'écrivain et son ombre*, Gallimard, 1953, pp. 143 et sq.
(3) *Ibid.*, p. 31.

totale, les nécessités propres du génie, l'évidence des sentiments et des pensées.

Peut-on, en effet, prétendre émanciper les hommes quand on a commencé par trahir beauté et vérité ? Cette question si simple, si essentielle, il est surprenant de constater qu'à notre époque André Breton est à peu près le seul à la poser. De quelque façon que l'on conçoive le rapport du développement social et de la libération de l'individu, il semble pourtant que tout révolutionnaire devrait s'efforcer de faire, au moins en sa propre conscience, la synthèse de son désir de libération sociale et de son souci de libération spirituelle. Les raisons qui l'amènent à s'insurger politiquement contre l'exploitation de l'homme par l'homme peuvent-elles être séparées de l'indignation que fait naître en lui le spectacle de l'état lamentable où il voit réduit certains hommes, ses semblables ? Et ce lamentable état ne comprend-il pas aussi bien l'erreur où ils sont plongés, le mauvais goût où ils se complaisent, que la misère matérielle et la faim dont ils souffrent ? Dès lors, comment le révolutionnaire conscient pourrait-il faire deux parts en son désir de voir l'homme élevé à une dignité plus haute, et, refusant qu'on affame les hommes, accepter qu'on les trompe ou qu'on leur fasse admirer des sottises ? Comment pourrait-il ne pas accorder à Breton que le mot d'ordre « plus de conscience » soit un, et qu'à « plus de conscience du social » il faille ajouter « mais aussi plus de conscience du psychologique ? » (1). Les faits montrent, cependant, que beaucoup de nos contemporains sont insensibles à ces évidences, ou à ces devoirs. Se disant partisans de l'émancipation des hommes, ils n'hésitent pas à mentir aux hommes. Faut-il donc croire, avec certains, qu'ils soient en

(1) A. Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 53.

réalité au service d'une nouvelle entreprise d'asservissement ? Faut-il se contenter de penser que, la tâche politique leur semblant seule urgente, ils n'essaient plus, sur le plan culturel, que de plaire au plus grand nombre, et, dès lors, visant au plus bas, adoptent en philosophie les préjugés du sens commun, et en art le goût des amateurs de la foire aux croûtes ? En tout cas, l'activité de ces « intellectuels » (selon l'expression qu'ils chérissent) donnerait aisément à penser que, contrairement aux enseignements du marxisme, il n'y a, entre la marche de l'histoire et le développement de la culture, aucun rapport. S'il en était ainsi, il faudrait avouer que le caractère de promesse, ou d'annonciation, propre aux œuvres d'art les plus significatives, ne doit en rien être interprété en fonction d'un avenir historique. Que promettrait, qu'annoncerait, dès lors, l'œuvre d'art, et, par exemple, la beauté de cette lumière que Courbet fait descendre, comme le dit Breton, sur l'horizon ou sur un ventre de chevreuil ? Ou un « imaginaire » sans rapport avec une quelconque existence, ou un « autre monde » au sens religieux. Mais on sait que les surréalistes refusent ce désespoir, et aussi cette foi. Jean-Louis Bédouin (qui du reste, à mon sens, juge un peu vite qu'une attitude voulant transformer à la fois les réalités économiques et les réalités psychologiques est « des plus claires ») (1), rappelle encore, en son étude sur Breton, que la révolution doit se faire non plus seulement « contre un régime capitaliste, mais aussi bien contre une civilisation chrétienne » (2). Dès lors, les surréalistes semblent bien être réduits (mais qui, aujourd'hui, s'il veut à la fois être sincère et ne pas dépasser le pur savoir, n'en est pas également réduit là ?) à poser sans cesse, et toujours, la question qui

(1) Jean-Louis Bédouin, *André Breton*, Seghers, 1950, p. 31.
(2) *Ibid.*, p. 29.

crucifie Breton, et, avec lui, je pense, tous les artistes et tous les philosophes de ce temps : pourquoi la pensée politique dite de gauche est-elle jointe à la pensee culturelle la plus réactionnaire et la plus attardée ? Pourquoi la révolte, par laquelle l'homme se soulève contre les contraintes qui l'accablent, paraît-elle incompatible avec la révolution ?

III. La déréalisation.

René Nelli me disait un jour en parlant de Breton : « Il a raison dans un monde qui a tort. » J'ai souvent réfléchi sur cette appréciation. Toutefois, bien qu'étant peu porté vers l'hégélianisme, je me demande s'il est tout à fait permis de donner tort au monde, et au cours des choses. La réalité ne contient-elle pas plus de richesse que nos pensées ? Et la norme de la vérité, qui est celle de nos jugements, est-elle définissable en dehors de son rapport avec le Monde lui-même ? En ce sens, on pourrait se demander si Breton a tiré toutes les leçons qu'il convenait des difficultés que lui a causées le Monde contemporain, de l'opposition, qui partout s'y manifeste, entre les exigences éternelles de l'homme et ses désirs politiques, et si, projetant dans le futur la dimension propre de l'imaginaire, il n'a pas encore trop sacrifié au mythe de l'histoire. Certes, ce mythe nous est si constamment rappelé par les philosophes du jour qu'on est aisément tenté de croire qu'il fait lui-même partie du réel, et que notre esprit est, comme le disent certains, « plongé » dans l'histoire, et dans la société. Mais précisément il faut se garder de confondre le réel et ce que les contemporains s'accordent à penser de lui ; une idée ne devient pas fausse parce qu'il est mal porté de s'en réclamer entre le Carrefour de l'Odéon et la rue de Bellechasse. En fait, l'idée de la distinction de deux ordres nous paraît, plus que toute autre, vérifiée par

la réalité et par l'actualité : jamais l'histoire de l'esprit n'a été plus séparée de l'histoire politique, jamais la raison ne s'est sentie, dans la Cité, plus solitaire. Dès lors il est permis de penser qu'il n'y a rien de commun entre l'insatisfaction essentielle que l'homme ressent devant sa nécessaire condition, et les revendications, justes sans doute, mais intéressées, et par là indissolublement liées à l'envie et au ressentiment, qui sont à l'origine de l'activité révolutionnaire. La revendication est d'essence technique, et n'a de sens que par l'entreprise des réalisations qui la pourraient satisfaire. La révolte pure, au contraire, est métaphysique, et ne saurait conduire, si elle ne se laisse pas canaliser par l'espoir d'un autre monde, qu'à opposer à notre univers une réalité qui n'est pas, et ne saurait être un monde. Mais Breton s'efforce de maintenir, envers et contre tous, l'unité de l'idée de révolte et de celle de révolution. Il craint que leur dissociation ne nous ramène au dualisme, qu'il rejette. Fidèle à l'exigence essentielle de la conscience humaine, qui est exigence d'Autre, il refuse certes de fomber en un historicisme qui serait adoration du fait. Mais, insatisfait par le caractère négatif de la pure métaphysique (qui maintient l'affirmation de l'Autre tout en le laissant indéterminé), et refusant de faire de l'Autre un « autre monde » au sens où nous le promettent les religions, il est contraint de s'en remettre au temps, à attendre de l'avenir, sous la forme d'un état terrestre futur, la réalisation de son espoir.

Tous les esprits sincères et bien conduits découvrent, pourtant, la même vérité. L'exemplaire fidélité de Breton à l'authenticité de l'exigence humaine devait donc l'amener, en marge de sa confiance peut-être abusée dans les réalisations révolutionnaires, à retrouver, par ses voies propres, l'équivalent des

grandes affirmations métaphysiques. Car les métaphysiques apparaissent toujours, par quelque côté, comme des entreprises de déréalisation du Monde, et de sa structure scientifique et logique. La théorie cartésienne de la création des vérités éternelles maintient, au delà de toute Nature connaissable, un Etre totalement indépendant, non seulement des lois physiques qui régissent les choses, mais des exigences de notre logique : Descartes peut affirmer ainsi que le Monde est une fable, un discours privé de réalité ontologique au sens plein de ce mot. Kant, opposant l'être et le phénomène, l'inconnaissable chose en soi et l'univers connu, situe de même le discours scientifique en un plan qui n'est pas celui de la réalité. Or la notion de surréalité tend précisément, chez Breton, à soustraire la réalité authentique à l'empire de la connaissance rationnelle et de la logique. Breton, comme les métaphysiciens, aperçoit que le Monde est discours objectif, et oppose l'existence au discours, l'Etre dont la conscience porte la marque d'infinité aux lois contraignantes et, par là, métaphysiquement contingentes de l'univers de la science. Il révèle ainsi, tout comme Descartes, que la faculté de nier, principe de tous les refus de l'homme, n'est pas seulement intellectuelle, intérieure au jugement, et ne trouve pas son unique origine dans la non-convenance logique des concepts, ou des objets connus, mais a sa source dans ce désir essentiel par lequel l'homme est homme, désir qui se confond avec sa liberté (Descartes, en effet, ne distingue pas volonté et liberté et, professant que l'âme est une, déclare que « tous ses appétits sont des volontés ») (1).

La déréalisation métaphysique et la déréalisation surréaliste du monde présentent cependant une différence essentielle. Certes, Descartes est bien près du rêve surréaliste, et de son entrée dans la vie de la veille, lorsqu'il écrit à Balzac : « Après que le sommeil a longtemps promené mon esprit dans des buis, des jardins, et des palais enchantés, où j'éprouve tous les plaisirs qui sont imaginés dans les fables, je mêle insensiblement mes rêveries du jour avec celles de la nuit : et quand je m'aperçois d'être éveillé, c'est seulement afin que mon contentement soit plus parfait, et que mes sens y participent (1). » Mais il demeure que la démarche essentielle de Descartes consiste, non à déréaliser les choses, mais à reconquérir par raison un réel dont, précisément, il sent dès le départ qu'il n'est pas l'Etre. Dès lors, la déréalisation du monde connaissable et l'établissement de son fondement ne font qu'un : le Dieu de Descartes est à la fois l'Etre qui manifeste que rien de ce qui est créé ne mérite tout à fait le nom de substance, et celui qui, par sa véracité, fonde pourtant, dans son plan, une connaissance certaine de la Nature. La philosophie de Kant, qui oppose aussi l'objet scientifiquement connu et la chose en soi, légitime de même une science rigoureuse et certaine en son ordre. La solution, pour Descartes et pour Kant, est donc le dualisme. Mais Breton, rejetant le dualisme, ne peut chercher en dehors du monde cet Etre non logique auquel il aspire ; il doit le découvrir en ce monde-ci, ce qui lui interdit de conserver au donné connaissable sa solidité et sa structure. C'est au sein même du connaissable ou du donné, qu'il doit faire apparaître les prestiges de la surréalité. La difficulté qui, chez les métaphysiciens classiques, se résout par la distinction de deux plans, devient ici conflit dans l'ordre désormais unique et comme horizontal du Monde, et l'on comprend pourquoi le thème hégé-

(1) DESCARTES, *Les passions de l'âme*, art 47.

(1) DESCARTES, *Lettre à Balzac* du 15 avril 1631.

lien de l'opposition et de sa résolution dialectique a pu tenter à ce point le surréalisme. Breton est pourtant plus éloigné encore de Hegel que de Descartes. La solution de Hegel est de synthèse notionelle et de raison. Celle de Breton s'opère au niveau d'une existence que l'espoir en la vraie vie nous révèle d'emblée comme irréductible à toute forme conceptuelle, existence qui, de ce fait, est beaucoup plus voisine du cogito et de l'Etre cartésiens que de la synthèse hégélienne.

La déréalisation est toujours, en effet, chez les surréalistes, le fruit d'une expérience, et n'utilise le discours rationnel que pour le nier, en prenant le contrepied de ses lois constitutives. Elle ne résulte jamais d'un ordre de raisons. Elle met en lumière, en dehors de toute logique, cette tension essentielle qui coïncide avec la prise de conscience de l'homme total, de l'homme tel qu'il est. Bien que le climat en soit différent, et plus esthétique qu'éthique ou religieux, l'expérience surréaliste a quelque analogie avec celle de Kierkegaard. Kierkegaard découvrit la subjectivité par sa révolte contre le Système, en se refusant à être une de ses parties, un de ses moments. Or, le système hégélien s'était déshonoré en voyant dans l'homme politique (et, à un certain moment, en Napoléon) le philosophe même. Au moment où naît le surréalisme, le discours humain s'est également déshonoré par une justification dérisoire de la guerre, une complaisance abjecte pour des valeurs auxquelles, malgré un drame et des souffrances que l'on juge plus commode d'oublier, on se contente de revenir. Des moralistes de salon, et qui n'ont jamais quitté les salons, au nom de la propriété, de la convenance et du bon ton, interdisent l'amour et la vie à ceux qui reviennent de la mort. Alors, après l'intermède Dada, fruit d'une négation où ne s'exprime guère que l'ironie désabusée

d'une première fatigue, et dont, dès 1921, s'annonce le déclin, éclate la révolte surréaliste. La faculté de nier s'y exprime avec une violence sans précédent. On ne veut, à la lettre, plus rien entendre. L'homme établit ses revendications au niveau de l'immédiat, et sans se soucier des nécessités de la logique. On revient aux sources mêmes du désir, qui s'érige en norme suprême. Certes, il s'agit bien encore d'un élargissement de la conscience, d'une tentative, devant la puissance technique de l'homme, dont la guerre a révélé à la fois l'étendue et la mauvaise orientation, pour élever la conscience des fins à la hauteur de la conscience des moyens. Mais cela ne va pas sans une protestation véhémente contre les nécessités auxquelles, précisément, la conscience des moyens asservit l'homme. Les refus et les colères surréalistes s'adressent, de façon élective, à la justification des moyens, au tristement célèbre « il faut bien en passer par là ». Et c'est ainsi, pensons-nous, que le surréalisme est conduit à s'élever contre le logos rationnel, contre la structure immanente aux choses, à passer du refus du discours des hommes au refus de ce discours qui constitue le Monde de la perception et de la science. Le surréalisme aperçoit du reste, en retrouvant le sens profond du *Mundus est fabula* cartésien, que ces discours ne sont en fin de compte qu'un seul et même discours : « La médiocrité de notre univers, se demande en effet Breton, ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? (1) » Et, dit-il encore, « qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses ? » (2) On voit ainsi pourquoi Breton n'a jamais pu consentir à se faire de l'action une conception

(1) A. BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Gallimard, 1927, p. 31. (Repris in *Point du jour*, p. 25.)
(2) *Ibid.*, p. 32 (et in *Point du jour*, p. 26).

proprement politique, pourquoi, chaque fois que des difficultés rencontrées l'ont contraint à choisir entre efficacité pratique et poésie, il a choisi la poésie. C'est avant tout pour éviter ces « justifications » dont la littérature de guerre avait fourni de si abaissants exemples, dont l'éducation répressive est remplie, et ces recettes, ces procédés dont l'acquisition est inséparable de tout apprentissage. Rimbaud disait déjà : « J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue — Quel siècle à mains ! — Je n'aurai jamais ma main (1). » Le surréalisme écrivant : « Et guerre au travail » (2) suit Rimbaud sur ce point.

Ainsi le désir, subordonné par la technique à la mesure et aux lois de ses pouvoirs effleaces, revient à son projet, enfantin et premier, de déréalisation. Ceux qui veulent voir dans la révolte surréaliste quelque satanisme diront ici qu'après s'être révolté contre le Dieu père, dont l'image est toujours liée à celle du père effectif, donnant à l'enfant des ordres contraires à ses désirs, le surréalisme se révolte contre le Verbe tel que l'entend Malebranche, c'est-à-dire contre l'ordre même qui est celui des choses. L'identité, dans les deux cas, du mot « ordre », est riche de signification, et Kant a bien montré que, pour être hypothétique (si tu veux ceci, fais cela), l'impératif technique n'en est pas moins, pour la volonté, un impératif. En effet la raison, si, en un sens, elle est intérieure à l'homme, si elle constitue pour l'homme un pouvoir d'émancipation et de critique à l'égard de toute autorité s'imposant arbitrairement à lui, si, dans la technique même, elle apparaît comme un instrument au service de ses besoins, demeure étrangère à l'homme dans la mesure où celui-ci, à la recherche de son unité,

(1) Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*. Mauvais sang.
(2) Numéro 4 (15 juillet 1925) de *La Révolution surréaliste*.

coïncide avec son désir. La raison se confond avec les lois des choses qui s'imposent à nous et auxquelles il faut se soumettre, elle prend le visage de l'extériorité, ce pourquoi Descartes disait que toute compréhension rationnelle est passion (1). La raison devient ainsi ce qui irrite notre impatience. Elle est par essence détour, et suppose la conduite du détour. Si je veux entrer dans une pièce dont la porte s'ouvre vers moi, il me faut, pour ouvrir cette porte, faire d'abord un pas en arrière et donc, pour satisfaire mon désir, aller en un sens inverse du sien. La pure activité de désir, ce serait ici la colère qui se proposerait de briser la porte en se ruant contre elle. Il n'est pas douteux que le surréalisme ait parfois préféré, au détour de la raison, la violence de la colère, c'est-à-dire l'authenticité du désir pur. Encore ne faudrait-il pas croire qu'il ait, en ceci, choisi l'absurde : il veut seulement ne pas laisser le désir humain se perdre et s'oublier dans les méandres d'une patience qui, on le voit tous les jours, finit par priver l'action de son but, fait dériver l'admiration sur la technique, et le sacré sur le politique. « Qui sait, se demande au contraire Breton, par là je contribuerais peut-être à ruiner ces trophées concrets, si haïssables, à jeter un plus grand discrédit sur ces êtres et ces choses de « raison » ? Il y aurait des machines d'une construction très savante qui resteraient sans emploi ; on dresserait minutieusement des plans de villes immenses qu'autant que nous sommes nous nous sentirions à jamais incapables de fonder, mais qui classeraient, du moins, les capitales présentes et futures. Des automates absurdes et très perfectionnés, qui ne feraient rien comme personne, seraient chargés de nous donner une idée correcte de

(1) Intellectio enim proprie mentis passio est. (Descartes à Regius, mai 1641.)

l'action (1). » La haine de Breton pour les machines s'exprimait déjà dans *Poisson Soluble :* « Nous amenons à grands frais au fond des eaux les machines qui ont cessé de servir, et aussi quelques autres qui commençaient à servir, et c'est un plaisir que de voir la vase paralyser voluptueusement ce qui fonctionnait si bien. Nous sommes les créateurs d'épaves... Nous prenons place au poste de commandement aquatique de ces ballons, de ces mauvais navires construits sur le principe du levier, du treuil et du plan incliné. Nous actionnons ceci ou cela, pour nous assurer que tout est perdu (2). »

« Tout ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau », a dit Claudel. Et Gaston Bachelard, qui cite cette phrase, remarque que Claudel rêve de trouver au sein de la Terre « une véritable eau essentielle, une eau substantiellement religieuse ». Ce lac souterrain rêvé par le poète visionnaire donnera ainsi un ciel souterrain (3). » Il n'est pas douteux que, chez Breton, le monde de l'eau ne soit aussi, à bien des égards, l'objet d'un espoir fondamental. Non que l'eau soit ici liée (comme, selon Bachelard, c'est souvent le cas) à la purification. Elle l'est plutôt à la fluidité du désir, et oppose au monde d'une matière solide dont les objets se peuvent construire en machines, un monde parent de notre enfance, où ne règnent point les contraignantes lois de la raison. Cette eau se manifeste sans cesse, et sous mille formes différentes, dans les écrits les plus spontanés de Breton. Le premier texte de *Poisson Soluble* (4) nous parle de fontaine magique, d'oiseaux de mer, de rosée du soir, de

(1) A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, pp. 34-35 (in *Point du jour*, p. 29).
(2) A. Breton, *Poisson Soluble*, pp. 100-101.
(3) Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris, 1942, p. 203.
(4) A. Breton, *Poisson Soluble*, pp. 77 à 83.

sueur des astres, de poisson-nacelle, de rivière de fleurs, de navires se couchant dans la tempête d'argent, de l'écho des pluies et de celui des larmes, du bord des nuages et du bord des îles, des bêtes de l'eau, d'une femme mirant ses pieds dans une flaque d'eau d'hiver, d'une cascade s'interposant entre le théâtre de ma vie et moi, de mers où l'on plonge et dont on ramène la branche de corail du sang ; et Breton écrit, de façon significative : « A présent elle dort, face à l'infini de mes amours, devant cette glace que les souffles terrestres ternissent. C'est quand elle dort qu'elle m'appartient vraiment. » Ainsi, pour être possédé par le désir, le monde doit être privé de la dureté de sa structure physique, la femme de la dureté de sa structure consciente ; le rêve déréalise le monde, le sommeil soustrait la femme à l'empire de cette raison qui, dans la veille, donne à sa conduite une cohérence calculée, et de ce fait exclut l'amant, et ses exigences sans frein.

Nul sans doute n'est allé aussi loin que Dali dans la voie de ce désir déréalisant et possessif. Comme Breton, Dali aperçoit la parenté entre l'eau et la fluidité de l'objet que le désir assimile. Vantant le « modern' style » de l'architecture 1900, il y perçoit les « ondulations dures de l'eau sculptée », la « sculpture des reflets des nuages crépusculaires dans l'eau, rendue possible par le recours à une immense et insensée mosaïque multicolore et rutilante, des irisations pointillistes de laquelle émergent des formes d'eau répandue, formes d'eau se répandant, formes d'eau stagnante, formes d'eau miroitante, formes d'eau frisée par le vent ». etc... Dès lors Dali essaie de substituer dans les arts plastiques, à une émotion dont le principe serait encore à chercher dans les lois propres au sens de la vue, et donc, en quelque manière, dans la raison, une émotion gustative liée à ce que le désir humain

a de plus primitif, de plus négateur de son objet, de plus irrationnel : la faim. Dali nous parle de la beauté « comestible » de l'architecture modern'style. « La base molle de cette colonne semble nous dire : mange-moi », écrit-il. Il note, parmi les caractéristiques générales du phénomène : la « dépréciation profonde des systèmes intellectuels », l'« inconscience esthétique totale », la « haine de la réalité », l'« éclosion majestueuse aux tendances érotiques-irrationnelles inconscientes », et, après avoir rêvé de grottes où l'on pénètrerait « par de tendres portes en foie de veau » conclut : « La beauté sera comestible ou ne sera pas (1). » On peut expliquer par cette esthétique le caractère visqueux et irrationnel des fameuses structures molles de Dali, et par exemple de ces montres qui semblent s'étaler et couler à la façon de fromages trop faits (2) : il est clair qu'en ceci, selon la loi du désir-faim qui ne peut posséder qu'en détruisant ce qu'il désire, l'objet est amené à se nier lui-même pour se mieux offrir à nous : la montre molle, en se faisant semblable à un camembert, nie son essence de montre, puisqu'un objet mou ne saurait comporter un mécanisme d'horlogerie. L'objet mou est la négation de toute machine, et par là de toute technique physicienne.

Dali est pourtant le seul à avoir strictement lié la déréalisation à l'essence digestive, et, comme il le dit, « cannibale » du désir humain. Certes, chez tous les surréalistes, la déréalisation, comme la révolte, n'est qu'un moyen. Il s'agit pour l'homme, et l'homme tout entier, fait d'appétit autant que de raison, d'affirmer son unité et la totalité de ses droits. Mais le désir, tel que l'entendent les surréalistes, est souvent moins

(1) Salvador DALI, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern'style », in *Minotaure*, numéros 3-4 (1933).
(2) Voir par exemple Salvador DALI, *La conquête de l'irrationnel*, éditions surréalistes, Paris, 1935, planche 8.

possessif que curieux et ravi : le monde des merveilles, auquel doit nous conduire la poésie, ne se réduit pas à l'île de sirop et de nougat chère aux enfants gloutons et sages. Il nous promet des extases plus révélatrices. Dès lors, le surréalisme doit, pour déréaliser le monde de l'action quotidienne, comporter d'autres techniques que celle de la fluidification. Ces techniques ont, le plus souvent, recours à la surprise et au dépaysement : elles amènent l'objet à rejeter son propre sens en décevant notre attente habituelle. La guitare à épaulettes ou l'ultra-meuble (tabouret dont les pieds sont des jambes féminines) de Kurt Seligmann, le fer à repasser hérissé de pointes de Man Ray (1) sont bien, avant tout, des objets détournés de leur sens, rendus impropres à leur finalité technique pour laisser apparaître cette finalité sans fin qui, selon Kant, est le propre de la beauté. Breton nous rappelle ici l'exemple de Marcel Duchamp « allant quérir des amis pour leur montrer une cage qui leur apparaissait vide d'oiseau et à moitié remplie de morceaux de sucre, leur demandant de soulever la cage qu'ils s'étonnaient de trouver si lourde, ce qu'ils avaient pris pour des morceaux de sucre étant en réalité de petits morceaux de marbre que Duchamp, à grands frais, avait fait scier à ces dimensions » (2). Pour ma part, je me suis toujours plu à reconnaître en ce tour un exemple provoqué de cette déception devant le réel dont je demeure convaincu qu'elle est à l'origine de toute démarche métaphysique. Et l'on sait combien Breton est sensible à la beauté de la philosophie de Berkeley qui, niant l'existence de la matière, est une philosophie de la déréalisation (3). Mais alors que le métaphysicien

(1) V. la reproduction de ces objets, in *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, 1938, pp. 12-13 et 28.
(2) A. BRETON, *Les pas perdus*, pp. 197 et 198.
(3) V. par exemple A. BRETON, *Nadja*, p. 116.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

subit la déception de ce que Breton appelle le « peu de réalité », et tente d'établir sur des bases solides le monde qu'il sent lui échapper, le surréaliste tente volontairement de provoquer l'effondrement du donné. Il tend à produire une « crise fondamentale de l'objet » (1), à « dépayser la sensation » (2), et cette tâche de désintégration est la première qu'il propose à ce qu'il nomme la poésie. « Voyez le cas, dit Breton, que la poésie fait du possible, et cet amour de l'invraisemblable. Ce qui est, ce qui pourrait être, que cela lui paraît insuffisant ! Nature, elle nie tes règnes ; choses, que lui importent vos propriétés ? Elle ne connaît de répit tant qu'elle n'a pas porté sur tout l'univers sa main négativiste (3). »

L'étude de tous les procédés par lesquels la poésie surréaliste tend à déréaliser le monde par la rupture des rapports logiques que l'on peut découvrir entre ses objets, et à l'intérieur même de ses objets (un objet n'est en effet qu'un ensemble de qualités liées entre elles par des rapports constants, de véritables lois) nous persuaderait aisément que, pour les surréalistes, nous ne saurions retrouver la conscience première, et comme enfantine, où se manifeste le rapport originel de l'esprit et des choses, si, d'abord, nous n'avons entrepris de détruire les résultats de cette solidification rationnelle et verbale de notre expérience, qui tient à la plupart des hommes lieu de réalité. Le langage, où s'est cristallisée la raison, va donc être mis à rude épreuve, et l'on applaudira tous ceux qui, avant le surréalisme, ont trouvé en ses phrases un sens para-logique : ainsi Jean-Pierre Brisset prétendant que « toutes les idées énoncées avec

(1) A. Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 125.
(2) *Ibid.*, p. 138.
(3) A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, pp. 27 et 28, et in *Point du jour*, p. 22.

des sons semblables... se rapportent... dans leur principe à un même objet », et concluant (si l'on peut parler ici de conclusion) des mots « les dents, la bouche » que les dents bouchent l'entrée de la bouche (les dents la bouchent), que les dents sont l'aide, le soutien en la bouche (l'aide en la bouche) etc... (1). Picabia, autrement conscient, il va sans dire, de la portée de ses découvertes, est loué pour avoir « été le premier à comprendre que tous les rapprochements de mots sans exception étaient licites et que leur vertu poétique était d'autant plus grande qu'ils apparaissaient plus gratuits ou plus irritants à première vue » (2). La folie elle-même est appelée à l'aide : après avoir rappelé la définition que donne Kraepelin des états paranoïaques, états répondant «au développement insidieux, sous la dépendance de causes internes et selon une évolution continue, d'un système délirant durable et impossible à ébranler, et qui s'instaure avec une conservation complète de la clarté et de l'ordre dans la pensée, le vouloir et l'action », Breton déclare que « les artistes présentent en commun avec les malades paranoïaques un certain nombre de... dispositions ». « C'est sans doute, ajoute-t-il, dans la mesure même où l'artiste est apte à reproduire, à objectiver par la peinture ou par tout autre moyen les objets extérieurs dont il subit douloureusement la contrainte qu'il échappe pour une grande part à la tyrannie de ces objets et évite de verser dans la psychose proprement dite. » Cette psychose ne cesse pas pour autant de tenter le surréalisme, qui fait sienne l'activité paranoïaque critique prônée par Dali, « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative critique des phé-

(1) V. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, 1950, pp. 189 et sq.
(2) *Ibid.*, p. 241.

nomènes délirants » (1). Et l'on connaît les textes de *L'Immaculée Conception* intitulés « Les Possessions » (2), où Breton et Eluard simulent la débilité mentale, la manie aiguë, la paralysie générale, le délire d'interprétation et la démence précoce. « Nous déclarons, écrivent les auteurs, nous être plu, très spécialement, à cet exercice nouveau de notre pensée. Nous y avons pris conscience, en nous, de ressources jusqu'alors insoupçonnables (3). »

Et sans doute l'esprit n'est-il pas invité à sombrer dans le délire, mais, au contraire, à « se soumettre à volonté les principales idées délirantes sans qu'il y aille pour lui d'un trouble durable » (4). Le surréalisme est fidèle au « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » que Rimbaud préconisait en sa lettre du 15 mai 1871. Non content de bouleverser les structures verbales, il inverse et modifie l'attitude fondamentale de la conscience, donne tout à fait le pas au principe de plaisir sur le principe de réalité, exalte la liberté qu'a la vision d'apercevoir ce qu'elle veut, la conscience de conférer aux objets le sens qu'elle choisit. Breton nous raconte qu'il connut, au centre psychiatrique de la deuxième armée, à Saint-Dizier, un malade qui prétendait que la guerre « n'était qu'un simulacre. Les semblants d'obus ne pouvaient faire aucun mal, les apparentes blessures ne relevaient que du maquillage » (5). L'argumentation de ce malade et « l'impossibilité de l'en faire démordre » firent à Breton « grande impression ». « Il est certain, ajoute Breton, que pour moi une certaine tentation part de là. » Et comment, en effet, ne pas être tenté par les

(1) A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, pp. 319 et 320.
(2) A. Breton et Paul Eluard, *L'immaculée conception*, édition surréalistes, Paris, 1930, pp. 27 à 67.
(3) *Ibid.*, p. 30.
(4) *Ibid.*, p. 28.
(5) André Breton, *Entretiens*, p. 30. Cf. *Point du jour*, p. 70.

pouvoirs d'une imagination qu'il faudrait nommer ici, non plus créatrice, ou reproductrice, mais négatrice, ou déréalisatrice, si cette faculté a permis à un seul homme de nier toute l'horreur de la guerre de 1914-1918, et de n'y voir qu'un gigantesque spectacle, une somptueuse mystification. Ainsi le désir et l'instinct humain, quand la voie de transformation politique du réel se montre décevante, inventent ou découvrent un monde où ils se peuvent satisfaire. Ce monde est peut-être celui du sadisme, s'il est vrai que, pour beaucoup, le prestige de l'acte sadique est, non de réalisation, mais d'imagination ; il est assurément celui du rêve, dont le surréalisme a toujours exalté l'Univers, capable de déprécier et de bouleverser le nôtre ; il est, dans la veille même, celui du merveilleux, des châteaux et des fantômes pour l'évocation desquels Breton et Julien Gracq manifestent tant de goût. L'avis au lecteur qui précède : *Au château d'Argol* évoque avec faveur « le répertoire toujours prenant des châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit et des rêves » (1). Et Breton, au début de *Nadja*, étend la déréalisation du domaine de l'objet à celui du moi lui-même. Se demandant : « Qui suis-je », il arrive, en suivant l'association de l'adage populaire, à se demander qui il « hante », et à s'apparaître ainsi dans « le rôle d'un fantôme » (2). La crise de l'objet devient ainsi crise du sujet, et du réel tout entier.

En cette déréalisation universelle, il n'est pas douteux que l'humour, et particulièrement ce que les surréalistes appellent l'humour noir, ne joue un rôle privilégié. Sans vouloir ici proposer une définition de l'humour, que Breton déclare impossible, et sans met-

(1) Julien Gracq, *Au château d'Argol*, José Corti, sans date, p. 10.
(2) André Breton, *Nadja*, début.

tre en discussion l'interprétation psychologique qu'en donne Freud, qui y voit surtout le refus du moi « à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures » (1), il est permis de souligner le caractère d'inexistence dont l'humour frappe toute réalité. Breton cite la phrase de Pierre Piobb : « Le rire... est au bord du néant, nous donne le néant en nantissement (2) », et le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* rappelle la définition de l'humour par Jacques Vaché : « Je crois que c'est une sensation — j'allais presque dire un sens — aussi — de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout (3). » Sans doute toute perception esthétique suppose-t-elle une déréalisation première, une rupture avec l'attitude de prise de possession immédiate du réel : je ne puis juger d'un paysage peint que si je sais d'abord que le tableau qui le représente n'est pas une fenêtre ouverte sur la campagne, et d'une pièce de théâtre que si je songe que l'action à laquelle j'assiste n'est pas une action réelle (sans cela je monterais sur la scène, comme le paysan naïf, pour empêcher les meurtres et dénoncer les complots à ceux qui vont en être victimes). Cette déréalisation esthétique, par laquelle l'esprit se reprend, permet seule à la perception artistique de n'être pas folie. Encore est-il que la perception d'art laisse demeurer une adhésion assez directe au sujet traité, une sorte de demi-croyance, décelable, par exemple, en notre désir qu'un roman finisse bien, ou, pour ce qui est de la peinture, en notre référence à la chose représentée. Mais la lecture d'un texte d'humour noir demande une seconde déréalisation, et comme une négation au second degré, une négation de négation. Jules Vuillemin me disait un jour l'indi-

(1) André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 14.
(2) *Ibid.*, p. 9.
(3) *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 14.

gnation qu'avait fait naître chez un homme simple, visiblement incapable de prendre devant ce texte l'attitude convenable, la lecture du *Mauvais vitrier* de Baudelaire (texte où Baudelaire raconte qu'il fit monter par mystification un vitrier chez lui, le renvoya sous prétexte qu'il ne possédait pas de verres de couleur faisant « voir la vie en beau », et brisa, comme l'homme parvenait en bas, toutes ses vitres en laissant tomber sur elles un pot de fleurs) (1). Et de même, à être pris selon l'optique ordinaire, le projet de Swift d'utiliser les enfants des pauvres comme viandes à servir à la table des riches (2), ou le récit d'Allais nous disant qu'il a « bien ri » en assistant au « trépas », par lui provoqué, de sa voisine (3) seraient strictement intolérables. L'humour noir demande ainsi une mise en jeu toute particulière de ce que l'on pourrait appeler notre appréhension négatrice, il suppose notre pouvoir de prendre tout à contre-sens, ou du moins à faux-sens. Faut-il rappeler qu'ainsi caractérisé il trouve sa terre d'élection dans l'œuvre admirable et sans cesse incomprise d'Alfred Jarry, œuvre à laquelle les surréalistes furent les seuls à rendre pleine justice ?

Mais la déréalisation n'est pas une fin en soi, ou un moyen d'évasion. Comme telle, elle ne suffit sans doute ni à transformer le monde, ni à changer la vie. Du moins, grâce à la saisie proprement indéfinissable du réel à laquelle, par ses voies diverses, elle nous conduit, permet-elle une prise de conscience que nous interdisaient aussi bien les catégories rationnelles que les nécessités du choix pratique. Toutes nos tendances (y compris, bien entendu, nos tendances à la cruauté) se révèlent ici dans leur contradiction même. Et pour-

(1) V. ce texte in *Anthologie de l'humour noir*, pp. 109 à 111.
(2) *Ibid.* Jonathan Swift, *Modeste proposition*, pp. 22 à 27.
(3) *Ibid.* Alphonse Allais, *Plaisir d'été*, pp. 185 à 187.

tant, comme le remarque Gracq, il ne s'agit pas de « fondre des éléments qui hurlent encore d'être rapprochés en une sorte d'éclectisme » syncrétique (1). Il faut plutôt découvrir l'ambivalence essentielle, et qui n'exclut pas l'unité, de la conscience affective ; il faut reconnaître l'homme vrai, son esprit aux pouvoirs innombrables, ses désirs infinis ; il faut juger selon lui toute tâche entreprise pour transformer l'univers ou changer l'existence. C'est pourquoi le film : *L'Age d'or* dépasse de cent coudées la pénible niaiserie des films de propagande, où l'on tente d'amener le spectateur à adhérer à l'idée révolutionnaire au nom même de la morale et de l'état d'esprit qu'a créés en lui la société que l'on prétend vouloir détruire, et où l'on illustre minutieusement, comme dans les romans des *Veillées des chaumières*, la classique et puérile distinction entre les bons et les méchants, en accordant aux bons toutes les vertus, en ne voyant dans les méchants que malignité pure. Dans le surréalisme, l'homme se révèle au contraire en son mystère concret ; il apparaît que nous jugerons désormais tout propos selon l'infinité de sa conscience première et fondamentale, conscience qui préexiste à toute acquisition et à toute élaboration, conscience dont la représentation du réel et celle de l'imaginaire sont dérivées, conscience dont l'approche suffit à jeter en nos projets réfléchis le plus grand trouble. L'unité, la réconciliation de l'homme avec le réel et avec lui-même sont toujours, en ceci, recherchées : après avoir loué Picasso de ses « expériences de désintégration », Breton tente de définir « ce point où la création artistique, dont le but est d'affirmer l'hostilité qui peut animer le désir de l'être à l'égard du monde externe, aboutit en fait à rendre

(1) Julien GRACQ, *André Breton*, p. 84. La phrase citée et discutée par Gracq est de Jules MONNEROT, *La poésie moderne et le sacré*, p. 95.

adéquat à ce désir l'objet extérieur et, par là, à concilier à l'être, dans une certaine mesure, ce monde même » (1). Mais la réconciliation de l'homme avec le réel et avec soi n'est pas cherchée dans la suprême synthèse qui illuminera la fin des temps, après avoir mis en jeu toutes les médiations rationnelles. Elle n'est pas cherchée dans le travail, conçu comme devant réaliser l'unification suprême de l'homme et de la Nature en retrouvant un sens, et comme une finalité, que seule l'aliénation sociale aurait fait perdre. L'esprit dépasse la raison, et, même en une société sans classes, le travail supposerait effort, limitation à une tâche spécialisée, soumission aux lois de la technique ; il ne comporterait pas, en tout cas, cet élément de ravissement et de plaisir qu'exige la conscience non mystifiée de l'homme. Tout projet méthodique, tout effort, toute raison, toute structure vont donc, pour les surréalistes, rejoindre l'objet, et s'inscrire dans l'extériorité d'un monde que l'homme ne sent pas à sa mesure. Dès lors, la réalité éminente de l'homme suffit à déréaliser ce monde lui-même, dans l'impatiente attente de cette surréalité qui, seule, pourrait combler un désir que révèlent déjà, en sa totalité, les émerveillements insatiables de notre enfance. Le principe de la démarche surréaliste n'est pas la raison hégélienne, ou le travail marxiste : c'est la liberté.

(1) André BRETON, « Picasso dans son élément », in *Point du jour*, p. 197.

Chapitre III

L'ATTENTE ET L'INTERPRÉTATION DES SIGNES

I. L'amour.

La déréalisation du monde quotidien fut toujours, chez les surréalistes, au service d'un espoir positif de possession et de découverte. Le surréalisme n'est pas fuite dans l'irréel ou le rêve, mais tentative pour pénétrer dans ce qui a plus de réalité que l'univers logique et objectif. Il est donc aisé de rapprocher le besoin qui l'anime et l'attente de l'au-delà, de confondre la conscience surréaliste avec la conscience religieuse : toutes deux sont recherches de l'Etre, et laissent grande place à l'adoration. Mais, à la différence de l'au-delà religieux, l'au-delà surréaliste ne peut se situer ni en dehors de ce monde, ni après le temps de notre vie. Il est, paradoxalement, un au-delà immanent, intérieur aux êtres mêmes dont l'expérience nous livre l'apparence, dont la perception nous signifie la présence. On ne saurait en découvrir la manifestation qu'en des états que, dès ce monde, tous les hommes peuvent éprouver, et où l'objet, semblant se dépasser lui-même, se révèle à la fois comme quotidien et quasi-sacré, naturel et bouleversant. Breton déclare

que « la surprise », qui, selon lui, « doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement », « n'existe que dans l'intrication en un seul objet du naturel et du surnaturel » (1). C'est pourquoi l'amour, entendons ici l'amour passion, prend d'emblée, dans les préoccupations surréalistes, la première place. En lui se retrouvent tous les prestiges de l'Univers, tous les pouvoirs de la conscience, toute l'agitation du sentiment ; par lui s'effectue la synthèse suprême du subjectif et de l'objectif, et nous est restitué le ravissement que les déchirements surréalistes semblaient rendre impossible. C'est de l'amour que les surréalistes attendent la grande révélation, et leur souci moral semble souvent se réduire à n'en pas déméríter. Comme l'écrit Char : « Dans le domaine irréconciliable de la surréalité, l'homme privilégié » ne peut être que la proie « de sa dévorante raison de vivre : l'amour » (2).

Mais l'amour ne peut être fin en soi puisqu'en sa plus profonde intention il est amour de ce qu'il aime. Déjà, dans *Le Banquet*, Socrate réfute en ce sens l'éloge rhétorique qu'Agathon a prononcé de l'amour : l'amour, dit-il, est amour d'autre chose que soi, il tend vers ce dont il est dépourvu. Ainsi sont bannies toutes les formes narcissiques de l'amour : l'amour vrai est amour de l'extériorité ; aimer, c'est sortir de soi et non s'aimer aimant. Le surréalisme n'échappe pas à cette logique. Il voit souvent dans l'amour l'oubli de soi : « Elle aime, elle aime à s'oublier », écrit Eluard (3) ; il magnifie l'être aimé, c'est-à-dire la femme, qui prend ainsi, dans la table des valeurs surréalistes, la place de Dieu (4). Les textes où s'exprime cette adoration

(1) A. Breton, *L'amour fou*, pp. 122-123.
(2) R. Char, « L'action de la justice est éteinte », in *Le marteau sans maître*, José Corti, 1945, p. 27.
(3) P. Eluard, *L'amour, la poésie*, Gallimard, 1929, p. 12.
(4) Sarane Alexandrian veut trouver « l'extase » dans l'union avec la femme, dans ce qu'il nomme « l'abandon charnel ». (V.

ravie sont innombrables. Ecoutons Aragon : « Douce femme du vent, faneuse de lumières, toi dont les cheveux purs par un chemin rayé de comètes parviennent en fraude à mes yeux... (1) » « Femme tu prends pourtant la place de toute forme. A peine j'oubliais un peu cet abandon, et jusqu'aux nonchalances noires que tu aimes, que te voici encore, et tout meurt à tes pas. A tes pas sur le ciel une ombre m'enveloppe. A tes pas vers la nuit je perds éperdûment le souvenir du jour. Charmante substituée, tu es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel, et c'est toi qui renais quand je ferme les yeux. Tu es le mur et sa trouée. Tu es l'horizon et la présence. L'échelle et les barreaux de fer. L'éclipse totale. La lumière. Le miracle : et pouvez-vous penser à ce qui n'est pas le miracle, quand le miracle est là dans sa robe nocturne ? Ainsi l'univers peu à peu pour moi s'efface, fond, tandis que de ses profondeurs s'élève un fantôme adorable, monte une grande femme enfin profilée, qui apparaît partout sans rien qui m'en sépare dans le plus ferme aspect d'un monde finissant... Montagnes, vous ne serez jamais que le lointain de cette femme... Voici que je ne suis plus qu'une goutte de pluie sur sa peau, la rosée... Passe à travers, passe à travers mes paumes, eau pareille aux larmes, femme sans limite, dont je suis entièrement baigné. Passe à travers mon ciel, mon silence, mes voiles (2). » Il n'est même pas besoin de rapprocher de telles pages des textes les plus connus de la mystique chrétienne ; elles en sont l'exacte transposition, en même temps que le renversement, puisque c'est ici la femme qui se lève

« Amour, révolte et poésie », in *Le Surréalisme en 1947*, p. 101.) Mais il parle, peut-être sans grande logique, du « visage prometteur d'infini » de celle qu'il aime. Aime-t-il donc ce visage, ou l'infini qu'il promet ?

(1) ARAGON, *Le paysan de Paris*, p. 157.
(2) *Ibid.*, pp. 209 à 211.

à la tombée du monde que l'on abandonne, prend sa place, puis le retrouve pour le contenir et me contenir, devenant ainsi cette réalité éminente dans laquelle « movemur et sumus ». La mystique de l'obéissance et de la soumission se retrouve, elle aussi, près de celle de la participation et de l'englobement : « Qui est là ? qui m'appelle ? Chérie. Je ne me révolte pas, j'accours. Voici mes lèvres. Alors se dérobe. Et puis après. Moi naturellement, pas difficile. Damné, damné. Que je m'écroule, bats moi, effondre moi. Je suis ta créature, ta victoire, bien mieux ma défaite (1). » Chez Eluard, la femme aimée apparaît de même comme la négatrice de l'Univers,

Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils (2),

puis comme ce qui le remplit, l'ordonne et l'anime :

J'entends vibrer ta voix dans tous les bruits du [monde (3)
... Et des jours et des nuits réglés par tes paupières (4)

enfin comme ce qui le crée et me crée :

... Auréole du temps, berceau nocturne et sûr,
Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu,
C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu.

... Comme le jour dépend de l'innocence
Le monde entier dépend de tes yeux purs
Et tout mon sang coule dans leurs regards (5).

(1) ARAGON, *Le paysan de Paris*, p. 214.
(2) P. ELUARD, *Capitale de la douleur*, p. 55.
(3) *Ibid.*, p. 140.
(4) P. ELUARD, *Les yeux fertiles*, G. L. M., 1936, p. 69.
(5) P. ELUARD, *Capitale de la douleur*, p. 143.

Pour Breton, la femme est souvent le terme d'une semblable procession mystique ; mettant fin à la suite des présages merveilleux qui l'annoncent, elle prend la place de l'absolu : « ...tu t'es substituée aux formes qui m'étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment...

Tout ce que je sais est que cette substitution de personne 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.

Tu n'es pas une énigme pour moi.

Je dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme.

Puisque tu existes, comme toi seule sais exister... » (1)

Mais on ne saurait se dissimuler qu'une telle conception de l'amour, si elle inspira des textes lyriques admirables, offre philosophiquement les plus graves difficultés. Même sans adopter sans réserves les critiques religieuses de la conception surréaliste de l'amour, il leur faut accorder qu'il est malaisé de remplacer, dans les aspirations humaines, l'Etre, ou l'Absolu, par la femme. Ou bien, en effet, l'exigence du désir se dirigera vers la femme en général, et n'étreindra dès lors, dans l'inlassable recherche du libertinage, qu'une abstraction et une idée, ou l'amour-passion nous persuadera que toute valeur réside en l'unique femme aimée : mais, en ce cas, notre conscience gardera toujours assez de lucidité pour dénoncer l'erreur d'une croyance si contraire à la raison, et réintroduira, dans l'expérience de l'amour, la douleur et le sentiment de la séparation. En fait, le surréalisme a toujours hésité entre l'amour électif et celui de la féminité.

(1) A. Breton, *Nadja*, pp. 210-211.

En tête de son choix de poèmes, Eluard place, de la façon la plus symptomatique, les pages où, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand confesse qu'à la recherche d'un amour qui soit « félicité suprême », il se composa une femme de toutes les femmes qu'il avait vues : « Elle avait la taille, les cheveux et le sourire de l'étrangère qui m'avait pressé contre son sein ; je lui donnai les yeux de telle jeune fille du village, la fraîcheur de telle autre. Les portraits des grandes dames du temps de François Ier, de Henri IV et de Louis XIV, dont le salon était orné, m'avaient fourni d'autres traits, et j'avais dérobé des grâces jusqu'aux tableaux des Vierges suspendues dans les églises (1). » En une expérience différente, mais analogue, Eluard découvre, en des rencontres diverses, une unique féminité :

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 (2).

Pourtant, si la femme aimée est une chimère née de mon imagination, ou une présence abstraite incapable de s'incarner tout à fait, et d'être reconnue en un seul corps, ne faudra-t-il pas avouer que l'amour, dont Breton déclare que l'idée est « seule capable de réconcilier tout homme... avec l'idée de vie » (3), promet plus qu'il ne tient ? Il ne livre pas son objet ;

(1) V. Eluard, *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi*, Sagittaire, 1947, pp. 11-12.

(2) P. Eluard, «La dame de carreau », in *Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine*, 1919-1926, repris in *Donner à voir*, Gallimard, 1939, p. 12.

(3) Breton, « Enquête sur l'amour », in *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929.

nous voici réduits, une fois encore, à l'attente, et l'espoir en l'amour, qui anima les premières démarches du surréalisme, devient un espoir en l'espoir. On comprend le souci qui, en 1929, anime l'*Enquête sur l'amour*, dont la principale question est précisément : « Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour » ? (1) Et il faut reconnaître que la plupart des réponses que les surréalistes apportent à cette question n'ont qu'un intérêt lyrique et tournent, logiquement, en un cercle (2). Comment éviter ce cercle, à moins que l'on ne déclare que la femme aimée n'est plus seulement celle qui ressemble à l'Aimable, mais que l'Aimable, c'est elle. Si l'on se refuse à souscrire à une affirmation aussi paradoxale, autrement dit si l'on ne s'en remet pas tout à fait à l'aveuglement passionnel, si, d'autre part, on ne veut pas retomber en un naturalisme à courte vue qui se contenterait de voir en l'émoi érotique une illusion sans objet, fruit de tendances puissantes, mais totalement dépourvues de lumière, il faudra bien considérer l'amour comme le signe d'une réalité dépassant ce qu'à proprement parler nous livre l'expérience : un être individuel dont il est clair que cent autres valent mieux que lui. Nous voici revenus à Platon, pour lequel l'approfondissement réflexif de l'attente d'amour nous conduit toujours à la découverte de quelque valeur impersonnelle, et, finalement, à ce monde des Idées qui, patrie de notre âme, n'est pas ce monde-ci. En ce sens, Platon tient le libertinage, non certes sensuel, mais chargé, en chacune de ses expériences, d'émotion érotique, pour plus proche de l'essence de l'amour que l'amour exclusif et fidèle ; et, en effet, le libertinage nous évite de confondre la beauté qui nous bouleverse avec tel ou tel des êtres

(1) *Ibid.*
(2) Ainsi celle d'Eluard : « L'espoir d'aimer toujours, quoi qu'il arrive à l'être que j'aime », *ibid.*, p. 71.

individuels qui, momentanément, la manifestent. Pour ma part, je ne suis jamais parvenu à me dérober à cette logique : si la beauté est capable de nous émouvoir à ce point en différents visages, n'est-elle pas distincte de ses incarnations, et supérieure à elles ? Et ne faut-il pas alors accorder qu'au sein de l'amour quelque au-delà nous fait signe ?

Tel n'est pourtant pas l'avis de Breton. Soucieux d'éviter toute transcendance, il subordonne l'amour à l'être individuel qui constitue son objet présent, et s'en tient, par conséquent, à l'amour électif et unique. « J'ai opté, en amour, dit-il, pour la forme passionnelle et exclusive. » Et, rappelant que cette conception s'est heurtée à « celle des sceptiques ou encore des libertins plus ou moins déclarés », il remarque que la plupart des querelles survenues dans le surréalisme ont été « surdéterminées » par un « désaccord irréductible sur ce point » (1). Une telle position conduit Breton à prétendre que l'amour ne saurait décliner, ni disparaître : « Il n'est pas de sophisme plus redoutable que celui qui consiste à présenter l'accomplissement de l'acte sexuel comme s'accompagnant nécessairement d'une chute de potentiel amoureux entre deux êtres, chute dont le retour les entraînerait progressivement à ne plus se suffire. Ainsi l'amour s'exposerait à se ruiner dans la mesure où il poursuit sa réalisation même... L'être, ici, serait appelé à perdre peu à peu son caractère électif pour un autre, il serait ramené contre son gré à l'essence... Rien de plus insensible, de plus désolant que cette conception (2). » Désolante peut-être, mais comment l'éviter ? Nous ne verrions, pour notre part, qu'une façon de le faire, ce serait de revenir à une conception chrétienne selon laquelle

(1) Texte de la deuxième édition d'*Arcane 17*, repris in *Entretiens*, p. 140.
(2) A. BRETON, *L'amour fou*, pp. 134-135.

l'amour s'adresserait à la substance même de l'être aimé, et, pour parler plus clair, à sa personne. Mais, pour condamner le libertinage, il faudrait alors cesser de placer à la racine de l'amour l'émoi devant la beauté, et le bouleversement passionnel. Breton y consent-il ? Non, sa philosophie n'est pas personnaliste, son amour est à mille lieues de la « caritas » chrétienne, le bouleversement sensuel devant le beau garde pour lui une place éminente. Dès lors, une distinction radicale peut-elle être établie, comme le veut Breton, entre l'amour électif et l'amour libertin ? Ne conviendrait-il pas plutôt de distinguer, au sein même du libertinage, la vaine recherche de joies physiques ou du plaisir de conquête et de domination, sensations qui ne nous font guère dépasser le niveau de la gourmandise ou de la sordide volonté de puissance, et l'authentique ravissement, l'adoration qui fait défaillir, sentiments que l'on ne saurait séparer de ce que l'amour a de plus profond, et qui manifestent son essence. Breton avoue qu'il a « longtemps été en peine d'argumenter valablement » pour défendre sa conception de l'amour contre les libertins (1). Et, de fait, les textes de *L'amour fou* consacrés à ce problème, soit qu'ils cherchent à l'idée du déclin de l'amour des causes sociales et morales (2), soit qu'ils invoquent l'autorité de Engels affirmant que « l'amour sexuel individuel », né de la monogamie, est « le plus grand progrès moral accompli par l'homme dans les temps modernes » (3), sont peu convaincants. Ils nous paraissent se référer bien moins à l'expérience de l'amour qu'à une certaine idée de l'amour, dont on peut légitimement craindre qu'elle ne soit un préjugé. De toute façon, lorsque Breton déclare que l'amour,

(1) V. *Entretiens*, p. 140.
(2) A. Breton, *L'amour fou*, p. 135.
(3) *Ibid.*, p. 112.

tel qu'il le conçoit, « doit vaincre » (1), il se borne à formuler un vœu. « Ce que j'ai aimé, dit encore Breton, que je l'aie gardé ou non, je l'aimerai toujours (2). » Il paraît difficile d'accorder à cette affirmation un sens dépassant celui de la décision : elle n'exprime, en tout cas, aucune vérité, puisque Breton déclare lui-même avoir aimé, successivement et avec passion, plusieurs femmes.

La pluralité des femmes aimées « celles-ci des années, celles-là un jour » (3), est évoquée au début de *L'amour fou*. Elles apparaissent assises en face de plusieurs personnages « vêtus de noir » représentant Breton les aimant. A nous en tenir à la logique de cette première image, nous retrouverions cette discontinuité radicale qu'en d'autres textes Breton voulut établir entre les moments de sa vie, et le problème du rapport entre les amours successives d'un même amant ne se poserait pas. Mais le récit tourne autrement. « Entre un homme... il les reconnaît : l'une après l'autre, toutes à la fois ? » Cette simple question réintroduit, au moins à titre d'hypothèse, l'idée d'une essence commune à toutes les amours successivement éprouvées. Breton, cependant, refuse encore cette idée en déclarant que l'amant ne découvrira finalement « dans tous ces visages de femme qu'un visage : le dernier visage aimé » (4). Nous voici, à nouveau, devant l'amour unique : les femmes précédemment aimées ne seraient pour l'amant que l'annonce et la promesse de la femme actuellement aimée : seule celle-ci serait donc véritablement aimée, les autres ne l'ayant été que par illusion et, si l'on peut dire, par rapport à elle. Mais Breton a grand peine à se tenir à

(1) *Ibid.*, p. 172.
(2) *Ibid.*, p. 171.
(3) A. Breton, *L'amour fou*, p. 9.
(4) *Ibid.*, p. 11.

cette conception, plus émouvante que vraie. Selon lui, l'amant, ne découvrant dans tous les visages des femmes qu'il aima « qu'un visage, le dernier visage aimé », ne reconnaît pareillement, dans tous les visages d'homme qui leur font face, « que lui-même ». Or, en ceci le texte manque de cohérence ; pour que le parallélisme fut maintenu, Breton aurait dû réduire tous les personnages masculins qu'il évoque, non à l'amant « lui-même », mais à l'amant actuel, au dernier amant. Car autre chose est d'affirmer l'identité de mon moi à travers les amours successives que j'ai éprouvées, autre chose de prétendre que toutes ces amours n'ont de réalité et de finalité que dans le dernier d'entre elles. Dans le second cas, on soutient qu'un seul être fut vraiment aimé, et un seul vraiment aimant. Dans le premier on reconnaît que l'amant fut toujours le même en aimant plusieurs fois, on accepte donc quelque transcendance du moi par rapport à ses amours successives. Et le corrélatif de cet amant unique ne peut plus, dès lors, être la dernière femme aimée, mais un type présent dans toutes les femmes aimées. Il paraît en ce sens significatif de voir Breton, sans renoncer à son idée du dernier visage aimé, écrire cependant : « L'être aimé serait alors celui en qui viendraient se composer un certain nombre de qualités particulières tenues pour plus attachantes que les autres et appréciées séparément, successivement, chez les êtres à quelque degré antérieurement aimés. Il est à remarquer que cette proposition corrobore, sous une forme dogmatique, la notion populaire du type de femme ou d'homme de tel ou tel individu (1). » Les notions de qualité et de type nous ramènent pourtant, et cette fois sans possible retour, à une conception platonicienne dans

(1) A. Breton, *L'amour fou*, p. 12.

laquelle nul être concret et fini ne saurait prendre la place de l'Aimable, et devenir la fin unique de l'Amour. Toujours donc se retrouve notre problème : si la femme aimée n'est pas l'objet unique et suffisant de l'amour, quelle réalité nous signifie son image ? A quoi nous renvoie-t-elle ? De quoi l'amour est-il l'attente ? Quelle sorte d'espoir faut-il mettre en l'amour ?

Le Banquet de Platon, qui présente, je crois, toutes les hypothèses possibles relativement à la nature d'un amour que l'on suppose s'éveiller à l'aspect d'une forme physique (autrement dit de tout amour autre que la « caritas » chrétienne) contient, à ces questions, une réponse délibérément orientée vers l'unicité et la finitude : la réponse d'Aristophane. (Bien entendu, Platon ne la fait pas sienne.) Aristophane déclare que jadis les hommes étaient faits de deux des êtres humains que l'on rencontre maintenant : ils avaient quatre mains, quatre jambes, deux visages. Ces êtres étaient d'une grande force et d'un immense orgueil ; ils voulurent s'attaquer aux dieux. Zeus, pour éviter leur révolte, et les affaiblir, les coupa en deux. L'homme actuel n'est donc qu'une moitié d'être, et telle est la source première de l'amour. Chacun cherche ce dont il a été séparé, la moitié qu'il a perdue et, dans les enlacements de l'amour, essaie de retrouver l'unité qui fut la sienne. La logique des images devait conduire Breton, dont une des tendances majeures se dirige aussi vers la valorisation du seul humain, et donc de la finitude, à retrouver ce mythe : son aspiration à « posséder la vérité dans une âme et un corps »... « suffit à dérouler devant elle le champ allégorique qui veut que tout être humain ait été jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit sous tous rapports apparié, au point que l'un sans l'autre apparaisse comme le

produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière » (1). Ainsi se justifie le thème de l'amour reconnaissance. « Avant de te connaître, écrit Breton, allons donc ces mots n'ont pas de sens. Tu sais bien qu'en te voyant la première fois, c'est sans la moindre hésitation que je t'ai reconnue (2). » Le vers d'Eluard : « Nous sommes réunis par delà le passé » (3), traduit la même certitude. En ce sens il faudrait dire que, ce qu'annonce l'amour, c'est encore une vérité personnelle et fondamentale, mon irremplaçable destin. Nelli a mis en lumière cet aspect de l'amour surréaliste : « Si les surréalistes, écrit-il, valorisent la femme et l'amour, c'est seulement au nom du destin inconscient qui se cherche à la fois dans l'ami et l'amie, et pour faire la preuve que l'on ne peut aimer qu'un être capable d'incarner, de symboliser notre sort terrestre, ou, tout au moins, de passer par lui (4). ». « Vouloir aimer, dit encore Nelli, c'est donc désormais s'éprendre d'un déterminisme qui, au lieu de passer par dessus nos têtes, va s'intérioriser en nous, nous mettre au monde, nous faire assister à notre propre apparition (5). » Mais Nelli aperçoit bien que l'amour surréaliste est encore autre chose, oubli de nos limitations, « négation de l'individu au profit d'un monde objectif dont il est l'envers » (6). A mon sens, il y a là une inspiration logiquement peu conciliable avec la précédente : à la femme, unique et suffisante, objet d'un amour qui ne révèle qu'elle et moi, à la femme dont Eluard peut écrire :

(1) A. BRETON, *Arcane 17*, p. 41. Et, dans le numéro 4 (janvier 1955) de *Médium*, Breton nous parle « de la nécessité de reconstitution de l'Androgyne primordial » (p. 4).
(2) *Ibid.*, p. 35.
(3) P. ELUARD, *Les yeux fertiles*, p. 57.
(4) René NELLI, *L'amour et les mythes du cœur*, Hachette, 1952, p. 140.
(5) *Ibid.*, p. 144.
(6) *Ibid.*, p. 145.

Nous jouions au soleil à la pluie à la mer
A n'avoir qu'un regard qu'un ciel et qu'une mer
Les nôtres (1),

succède la femme signifiant autre chose qu'elle et moi, incarnant une valeur universelle, et contenant, en une sorte d'éternité, le secret du Monde. Telle est la femme « qui a toujours subjugué les poètes parce que le temps sur elle n'a pas de prise » (2), la femme à la « vocation transcendante » dont il convient d'attendre le « salut terrestre » (3), la femme qui permet à Breton d'écrire : « La grande malédiction est levée, c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde » (4), enfin la femme-clé, où Breton aperçoit « l'image même du secret, d'un des grands secrets de la nature » (5). Il est clair qu'en ceci la femme annonce l'ordre de la vérité impersonnelle, et, en tout cas, quelque chose qui dépasse sa propre réalité, et se situe en dehors d'elle. Comment, dès lors, prétendre encore que l'amour « qui ne consent... à reconnaître son objet que dans un seul être », réalise « au plus haut degré la fusion de l'existence et de l'essence » (6) ? Bien au contraire, en cet amour, la contingence existentielle est dépassée par l'essence, essence de la beauté et de la vérité qu'exprime l'être que l'on aime. Nous n'évitons pas le platonisme.

La conception surréaliste est donc parfaitement claire en ce qu'elle refuse la ridicule explication de l'amour humain par l'instinct sexuel, en ce qu'elle affirme que l'amour, loin d'être une vaine ou trom-

(1) P. ELUARD, *Les yeux fertiles*, p. 70.
(2) A. BRETON, *Arcane 17*, p. 96.
(3) *Ibid.*, p. 72.
(4) *Ibid.*, p. 80.
(5) *Ibid.*, p. 135.
(6) *Ibid.*, p. 40.

peuse exaltation au service des intérêts de l'espèce, comme disent les amateurs de biologie, possède un sens, apporte une valable révélation, exprime ce que Breton, renonçant au vocabulaire matérialiste, appelle, dans *Arcane 17*, « la vie spirituelle » (1). Mais elle demeure ambiguë dès qu'il est question de décider ce que, précisément, l'amour signifie. L'amour annonce, mais qu'annonce-t-il ? Est-ce mon propre destin, est-ce l'avenir de l'histoire, comme on peut parfois le penser en voyant Breton demander qu'on remette aux mains des femmes le « pouvoir » (2), est-ce l'éternité dont la femme-enfant paraît être le signe (3), est-ce le secret même du Monde ? On ne peut que reprendre ici l'anxieuse interrogation de Nadja : « Qui vive ? Qui vive ? Est-ce vous Nadja ? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? (4) » Ainsi le surréalisme, s'il décrit avec une exactitude et une profondeur peut être inconnues jusqu'à lui l'expérience humaine de l'amour, ne parvient pas à élucider vraiment cette expérience.

Tu es l'eau détournée de ses abîmes
Tu es la terre qui prend racine
Et sur laquelle tout s'établit.
... Tu sacrifies le temps
A l'éternelle jeunesse de la flamme exacte
Qui voile la nature en la reproduisant.

Femme tu mets au monde un corps toujours pareil
Le tien
Tu es la ressemblance (5);

(1) *Ibid.*, p. 138.
(2) V. A. Breton, *Arcane 17*, p. 92.
(3) *Ibid.*, p. 96.
(4) A. Breton, *Nadja*, p. 190.
(5) P. Eluard, *Les yeux fertiles*, p. 75.

écrit Eluard. Que signifie ce poème ? A quoi ressemble la femme aimée ? Est-elle la source de la nature qu'elle reproduit, ou voile-t-elle cette nature ? A la lettre, Eluard semble refermer en la Nature le cercle des correspondances, et, réduisant la Nature même à la femme, affirme que celle-ci, mettant au monde « un corps toujours pareil », ne ressemble qu'à soi. Mais c'est précisément en ceci que peut habiter quelque désespoir. Certes, rien ne caractérise plus exactement l'émoi amoureux que l'impression de ressemblance qu'il découvre dans l'aimée : l'aimée est, en effet, la ressemblance essentielle. Mais Platon a raison de prétendre qu'on ne saurait s'en tenir là, que cette impression doit être élucidée, et que l'amant des ressemblances doit s'élever enfin au modèle qui vaut par soi, sans ressembler à rien. C'est dire, il est vrai, que l'amour nous invite à dépasser l'amour, qu'il nous conduit à ce qui n'est pas lui. Selon Platon, l'amour n'est pas un Dieu, mais seulement un mixte : il n'a de valeur que par sa fin. Or, maintient Breton, « il n'est pas de solution hors de l'amour » (1). Mais peut-on s'en tenir à l'amour, si l'amour ne sait pas ce dont il est l'amour ? A ne s'adresser qu'à l'amour, l'espoir qu'exprimait *Poisson Soluble* ne risque-t-il pas de ne saisir que l'absence, et d'échouer dans le rêve et l'irréalité ? Les *poèmes à la mystérieuse* de Desnos semblent bien traduire un semblable désespoir :

O douleurs de l'amour !
Comme vous m'êtes nécessaires et comme vous m'êtes
[chères
Mes yeux qui se ferment sur des larmes imaginaires,
mes mains qui se tendent sans cesse vers le vide... (2)

(1) A. Breton, *Point du jour*, p. 75.
(2) Robert Desnos, *Corps et Biens*, Gallimard, 1930, p. 99.

J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité...
J'ai tant rêvé de toi que mes bras habitués en étreignant ton ombre à se croiser sur ma poitrine ne se plieraient pas au contour de ton corps, peut-être...

J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché avec ton fantôme qu'il ne me reste plus peut-être, et pourtant, qu'à être fantôme parmi les fantômes... (1)

Il est donc nécessaire, si l'on ne veut pas renoncer à l'espoir, que l'idée même de l'amour soit approfondie, que ses promesses soient précisées, que la beauté et la rencontre, qui suscitent l'émoi amoureux, consentent à livrer leur secret. Ce secret, on sait avec quelle passion, avec quelle obstination le surréalisme s'efforça de le découvrir.

II. La poésie et la rencontre.

La lumière, dit Breton, « ne peut se connaître que trois voies : la poésie, la liberté et l'amour (2) ». Ces voies sont-elles différentes ? A s'en tenir à l'acception reçue des mots : poésie, liberté et amour, on pourrait les croire opposées. La poésie, comme la liberté, est le pouvoir de créer, ou du moins de conférer un sens nouveau à tout objet ; l'amour est au contraire soumission passive, et adoration de ce qui est. Mais, en réalité, amour, poésie, liberté se réconcilient, dans le surréalisme, par leur ambiguïté même : chacun exprime toute la réalité de l'homme. L'amour est oubli de soi : mais il n'est pas pour autant principe d'acceptation du monde objectif. Il ne s'oublie que devant l'être aimé, dont le visage semble demander que soit détruit le monde logique dans lequel il est pris, et que lui soit rendu un Univers conforme à lui-même, le

(1) *Ibid.*, p. 101.
(2) A. Breton, *Arcane 17*, p. 176. Cf. *ibid.*, p. 83.

fameux « pays qui te ressemble » de Baudelaire (1) : l'amour est, ainsi, inséparable de la révolte ; il exprime notre liberté fondamentale. Et cette liberté elle-même n'est pas, malgré quelques apparences, pouvoir totalement arbitraire de choix. Bien plutôt elle traduit ce qu'il y a en moi de plus métaphysique et que, précisément, le monde objectif et social étouffe, contraint, et, pour le moins, limite. Breton a toujours cru à la réalité d'un moi plus profond que le moi conscient et quotidien : au début de *Nadja*, il suppose que « ce que je tiens pour les manifestations objectives de mon existence, manifestations plus ou moins délibérées, n'est que ce qui passe, dans les limites de cette vie, d'une activité dont le champ véritable m'est tout à fait inconnu (2) ». Quant à la poésie, si tout y paraît licite, si les rapprochements les plus inattendus y sont autorisés, il demeure qu'elle garde, dans le surréalisme, le sens essentiel d'une exploration et d'une révélation : les éclairs poétiques viennent enrichir l'expérience humaine à la manière de prémonitions, les surréalistes écoutent la dictée révélatrice de leur inconscient comme Paul Eluard « écoute » la femme aimée (3), l'automatisme poétique, semblable à celui du rêve, nous renseigne sur nous-même, sur l'Univers entier, et donne naissance à une sorte de verbe prophétique ; là encore, la recherche est ontologique : le surréalisme veut supprimer « ce qui, physiquement, comme on dit, nous prive de voir clair », et son secret « tient dans le fait que nous sommes persuadés que quelque chose est caché derrière » les objets visibles (4). Breton déclare encore que, chez Eluard, le

(1) Baudelaire, « L'invitation au voyage », in *Les Fleurs du Mal*.
(2) A. Breton, *Nadja*, pp. 7 et 8.
(3) « Toute ma vie t'écoute ». P. Eluard, *Capitale de la douleur*, p. 140.
(4) A. Breton, *Point du jour*, p. 90.

choix « des mots qu'il assemble, dans l'ordre où il les assemble », « s'exerce... à travers » le poète, plutôt qu'il n'est exercé par lui (1). On voit bien qu'il s'agit, pour le surréalisme, non de donner libre carrière à une fantaisie dépourvue de sens, mais de dévoiler la nature des choses, et celle de l'homme. La déréalisation n'a d'autre but que de permettre de telles découvertes. Si la « surréalité » est « fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout », c'est parce que, du « sacrifice conscient » de l'utilité première des choses, « se déduisent certaines propriétés transcendantes qui s'y attachent dans un autre monde donné ou donnable », monde où « les vies antérieures, actuelles, ultérieures se fondent en une vie qui est la vie » (2).

Et certes, l'arbitraire semble souvent être à la source de l'invention surréaliste, et même être recherché comme tel. Il est permis, dit Breton, « d'intituler Poème ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible... de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux (3) ». Et l'on connaît les jeux surréalistes : « Vous vous asseyez à cinq autour d'une table. Chacun de vous note en se cachant des autres, sur une feuille, le substantif devant servir de sujet à une phrase. Vous passez cette feuille pliée de manière à dissimuler l'écriture à votre voisin de gauche en même temps que vous recevez de votre voisin de droite la feuille qu'il a préparée de la même manière... Vous appliquez au substantif que vous ignorez un adjectif... Vous procédez ensuite de même pour le verbe, puis pour le substantif devant lui servir de complément direct, etc... L'exemple, devenu classique, et qui a donné son nom au jeu, tient dans la

(1) *Ibid.*, p. 69.
(2) A. Breton, « Avis au lecteur » pour *La femme 100 têtes* de Max Ernst, repris in *Point du jour*, pp. 82 et 83.
(3) A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, p. 65.

première phrase obtenue de cette manière : le cadavre exquis boira le vin nouveau (1). » Le dialogue surréaliste, accouplant des demandes et des réponses formulées séparément, est fondé sur de semblables principes : « Qu'est-ce que le suicide ? Plusieurs sonneries assourdissantes. » « Qu'est-ce que la volupté de vivre ? C'est une bille dans la main d'un écolier », ou encore : « S'il n'y avait pas de guillotine — Les guêpes enlèveraient leur corset (2). » « Si tous les chevaux avaient pour fers des aimants — Le cœur des amants cesserait de battre (3). » Plusieurs pages des *Champs magnétiques*, d'André Breton et Philippe Soupault, sont faites ainsi de deux soliloques qui interfèrent et s'entrecoupent (4). Bien que laissant évidemment plus de place au choix individuel, le procédé des collages n'est pas sans analogie avec les précédents. Dans son exposition de collages, en 1920, Marx Ernst employait « l'élément photographique collé dans un dessin ou une peinture ; l'élément dessiné ou peint surajouté à une photographie ; l'image découpée et incorporée à un tableau ou à une autre image : la photographie pure et simple d'un arrangement d'objets rendu incompréhensible par la photographie (5). » Après 1920, Max Ernst ne fit plus que des collages purs : ainsi, dans *La femme 100 têtes*, rien n'est dessiné par lui. Aragon peut donc déclarer qu'en tout ceci : « L'art a véritablement cessé d'être individuel (6) », et voir dans le « collage » un véritable « procès de la personnalité ». « Les étapes significatives de ce procès, écrit Aragon, Duchamp

(1) G. Hugnet, *Petite anthologie poétique du surréalisme*, p. 151.
(2) *Ibid.*, pp. 153, 154, 155.
(3) Revue *Variétés* (Bruxelles), juin 1929, p. 10.
(4) André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, Au Sans Pareil, 1921, « Barrières ».
(5) Aragon, *La peinture au défi*, José Corti, Paris, 1930, p. 22.
(6) *Ibid.*, p. 18.

ornant de moustaches la Joconde et la signant, Cravan signant une pissotière, Picabia signant une tache d'encre et l'intitulant la Sainte Vierge, sont pour moi les conséquences logiques du geste initial du collage. Ce qui est maintenant soutenu, c'est la négation de la technique d'une part, comme dans le collage, et, s'y ajoutant, celle de la personnalité technique ; le peintre, s'il faut encore l'appeler ainsi, n'est plus lié à son tableau par une mystérieuse parenté physique analogue à la génération (1). » Dialogues surréalistes, jeux du cadavre exquis, collages, tendent donc à engendrer le chef-d'œuvre sans auteur (2), fruit du hasard et de la rencontre, chef-d'œuvre dont la fameuse formule de Lautréamont « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » est l'annonce la plus exacte.

Mais c'est précisément en cette mesure que, pour les surréalistes, l'émotion esthétique se rapproche de l'émotion amoureuse, et se confond avec elle. Il ne faudrait pas croire en effet que la rencontre fortuite soit valable comme telle, et parce qu'elle est fortuite. Au contraire, ce qui étonne en elle c'est que, fortuite en son origine, elle soit productrice de beauté ; dès lors son résultat apparaît sous le signe d'une finalité dont nous savons pourtant bien qu'elle n'a pas présidé à sa naissance. De la sorte, le surréalisme semble administrer la preuve de ce qu'il avance quand, posant de façon nouvelle le problème éternel de l'inspiration, il affirme que, chez le poète, l'illumination succède à la création. On sait que Breton s'est, en ce sens, élevé contre le « prétendu pouvoir visionnaire du poète ».

(1) *Ibid.*, pp. 14-15.
(2) Cet « anonymat poétique », comme dit Hugnet, est, en particulier, recherché dans *Ralentir travaux* (Editions Surréalistes, 1930), recueil de poèmes écrits en collaboration par Breton, Char et Eluard.

« Non, écrit-il, Lautréamont, Rimbaud, n'ont pas vu, n'ont pas joui *a priori* de ce qu'ils décrivaient, ce qui équivaut à dire qu'ils ne le décrivaient pas ; ils se bornaient dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler indistinctement et, durant qu'ils écrivaient, sans mieux comprendre que nous la première fois que nous les lisons, de certains travaux accomplis et accomplissables. L'illumination vient ensuite (1). » Quelle que soit l'opinion que l'on puisse avoir sur le processus de la création poétique, il est clair que, dans le dialogue surréaliste, ou le jeu du cadavre exquis, l'illumination, comme le dit Breton, vient ensuite. Dès lors, on ne peut plus se borner à dire que le poète est un inspiré inconscient, laissant parler en lui une sorte de dieu. Ce dieu, il faut, cette fois, ou le nier ou le découvrir.

Or, on peut chercher en deux voies la source de l'illumination surréaliste. On peut y voir la preuve de la puissance de notre esprit, capable de donner une valeur à n'importe quoi, et de conférer un sens à ce qui n'en a pas. Reprenons ici le jeu surréaliste des demandes et des réponses : pour éliminer toute beauté propre à chacune des phrases mises en présence (ce qui n'a pas toujours été fait par les surréalistes), nous tirerons nos exemples de nos exercices personnels : on voudra bien convenir qu'au départ rien n'est plus banal et exact, rien n'est moins poétique ou révélateur que la suite de demandes et de réponses que voici : Qu'est-ce qu'un chapeau ? Ce dont on se couvre la tête. Qu'est-ce qu'une assiette ? Un petit récipient où l'on mange. Qu'est-ce l'aube ? Le lever du jour. Qu'est-ce qu'un miroir ? Ce qui nous renvoie notre image. Qu'est-ce qu'un gendarme ? Le soutien de l'ordre. Qu'est-ce qu'un radiateur ? Un tube rempli d'eau

(1) A. BRETON, *Les pas perdus*, p. 246.

chaude. Qu'est-ce qu'un bec de gaz ? Une lampe des rues. Qu'est-ce que le rêve ? Une illusion du sommeil. Si, maintenant, nous intervertissons, par couples, les demandes et les réponses, nous obtiendrons : « Qu'est-ce qu'un chapeau ? Un petit récipient où l'on mange. Qu'est-ce qu'une assiette ? Ce dont on se couvre la tête. Qu'est-ce que l'aube ? Ce qui nous renvoie notre image. Qu'est-ce qu'un miroir ? Le lever du jour. Qu'est-ce qu'un gendarme ? Un tube rempli d'eau chaude. Qu'est-ce qu'un radiateur ? Le soutien de l'ordre. Qu'est-ce qu'un bec de gaz ? Une illusion du sommeil. Qu'est-ce que le rêve ? Une lampe des rues. » Ce qui frappe ici, c'est qu'aucune des réponses obtenues n'apparaît à l'esprit comme dépourvue de sens. Pour atteindre ou pour conférer ces sens différents, l'esprit doit seulement changer d'attitude. Les réponses normales trouvent leur sens devant son attitude logique. Les réponses obtenues par le procédé de l'interversion trouvent leur sens soit devant son attitude humoristique (Qu'est-ce qu'un gendarme ? Un tube rempli d'eau chaude), soit devant son attitude lyrique (Qu'est-ce que le rêve ? Une lampe des rues), soit devant son attitude magique (Qu'est-ce l'aube ? Ce qui nous renvoie notre image), etc... On pourrait donc conclure que l'esprit tire de sa force même la raison de sa solitude : s'il peut donner un sens à tout, il ne sera jamais assuré de trouver dans le monde la marque d'autre chose que soi. L'ordre qu'il découvrira sera toujours son ordre, la beauté qu'il contemplera sera encore la sienne. L'expérience surréaliste a souvent été interprétée en ce sens : si le surréalisme veut rapprocher, en ses images, les réalités les plus lointaines, n'est-ce pas parce qu'il a une confiance illimitée dans les puissances de l'esprit ? N'est-ce pas pour cette raison que Dali a pu se dire « Prince de

l'intelligence catalane, colossalement riche (1) », et Mesens écrire :

Voulez-vous un trésor caché
Voici cinq doigts
Voici une main
Voici cinq doigts et cinq chemins
Et voici cinq trésors cachés (2).

En ce cas, la liberté surréaliste serait, en son essence, pouvoir de se diriger où bon lui semble, et de créer des valeurs. Le surréalisme justifierait l'axiologie de Raymond Polin, pour lequel l'homme est le créateur des valeurs, qui n'ont de sens que par lui, et relativement à lui (3).

Mais la liberté surréaliste est moins libre-arbitre que fidélité au destin. C'est pourquoi l'illumination poétique est pour elle, bien plus qu'invention d'un sens, découverte d'une présence. Breton insiste toujours sur la passivité de l'esprit, la création lui semble moins chère que la révélation ; aussi les rencontres provoquées de l'art laissent-elles souvent le pas, dans le surréalisme, aux rencontres subies de la vie : en tout cas, elles en sont inséparables, et c'est la vie qui donne à l'art sa signification et son sérieux. A la fin de *Nadja* la beauté n'est dite convulsive que parce qu'elle met en cause notre rapport au monde : l'œuvre entière a illustré ce point de vue en provoquant l'émotion du lecteur par l'évocation de rencontres réelles, dont le récit est destiné à donner, mieux que toute confession empruntant à l'introspection ses lumières, la sensation de ce que Breton « est ». Se demandant, en effet, « qui suis-je », et désireux de communiquer au lecteur sa réponse (« Pour moi, écrit Breton, je

(1) *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 9.
(2) E. L. T. Mesens, « A tort ou à raison », in *La femme complète* (hors commerce), 1933.
(3) V. Raymond Polin, *La création des valeurs*, P. U. F., 1946.

continuerai à habiter ma maison de verre (1) »), Breton entreprend dans *Nadja* de relater « les épisodes les plus marquants » de sa vie telle qu'il la peut « concevoir en dehors de son plan organique, et dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où elle se soustrait passagèrement à» son « influence », où elle l'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 » (2). « Je me bornerai ici à me souvenir sans effort, écrit encore Breton, de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu (3) » : rien n'indique mieux que Breton n'accorde de prix qu'à la réceptivité : son but n'est pas d'établir la puissance de l'esprit conférant un sens aux rencontres : il en attend au contraire des signes et c'est sur l'image du « message » que se termine *Nadja* (4). On voit combien le problème posé est peu littéraire, ou, plus exactement encore, combien l'émotion poétique est reduite à n'être plus qu'un cas particulier du trouble que l'homme peut ressentir devant tout « signal ». Breton est assis avec Nadja, place Dauphine. Le regard de Nadja fait « 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 se passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges (5). » Ailleurs, aux Tuileries, Nadja, devant un jet d'eau, retrouve l'analogie exprimée dans une

(1) A. Breton, *Nadja*, p. 20.
(2) A. Breton, *Nadja*, p. 22.
(3) *Ibid.*, p. 25.
(4) *Ibid.*, p. 215.
(5) *Ibid.*, p. 107.

vignette des *Dialogues entre Hylas et Philonous*, que Breton vient de lire, analogie fort rarement notée, il le faut avouer, entre le mouvement d'un jet d'eau et celui de pensées humaines (1). Voici des rencontres qu'explique mal le simple recours à la coïncidence, et qui, comme les rencontres de l'art, productrices de beauté, engendrent un émoi qui paraît bien le signe d'une finalité objective, ou, du moins, la marque d'un sens dont nous ne sommes pas les seuls créateurs. Cette finalité, ce sens, supposent, dans le réel, un ordre qui soit leur source. Quel ordre, distinct de l'ordre de la causalité quotidienne, nous est donc ici signifié ?

Ce problème, plus que tout autre, a préoccupé le surréalisme. « Pouvez-vous dire, demandent Breton et Eluard dans *Minotaure*, quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ? » J'ai moi-même répondu à cette enquête dans le sens d'un rationalisme défiant :

« 1) Celle d'une femme que j'aime.

2) Cette rencontre m'a donné et me donne l'impression du nécessaire (autrement dit, je ne puis me résoudre à la considérer comme une rencontre). Mais une telle impression est sujette à critique. Elle provient d'abord de ce que l'esprit tend à considérer toute chose comme nécessaire. En outre, la femme aimée régnant sur ma mémoire et ma conscience, mes souvenirs n'étant rappelés que dans la mesure où elle les appelle, les événements de ma vie n'étant par moi retenus que si elle s'y trouve mêlée, mon passé ne peut m'apparaître que comme annonçant la venue de cette femme, la vie présente me semble n'avoir d'autre sens que celui qu'elle lui donne. Mais je ne vois, en tout

(1) *Ibid.*, pp. 115-116.

cela, qu'une exigence rationnelle *a priori* et un mécanisme passionnel. N'ayant aucune raison valable de croire à la nécessité de la rencontre de la femme aimée, je tiens cette rencontre pour une véritable rencontre, je la considère comme fortuite (1). »

Mais il est clair que je ne faisais alors état d'aucun fait analogue à ceux qu'évoque Breton. Joë Bousquet donne à la même enquête une réponse fort troublante. Au printemps 1917, au Chemin des Dames, il tira, malgré l'avis de ses soldats, sur deux Allemands, et provoqua ainsi une riposte et un combat où l'un de ses hommes, le sergent Canet, fut blessé d'une balle à la colonne vertébrale. Le sergent Canet, qui devait mourir le lendemain à l'ambulance, eut pour Bousquet une parole de haineux reproche : « En terre, tu me porteras, en terre ! » Un an plus tard, Bousquet devait être atteint d'une blessure analogue, qui le cloua dans son lit pour toujours. Bousquet ajoute avoir pu, cependant, donner à sa vie un sens nouveau grâce à l'amitié de Claude Estève, né dans un village de l'Aude nommé Canet. Le même Estève, qui fut aussi pour moi un merveilleux ami, devait mourir lui-même à l'époque où Bousquet rédigeait, pour *Minotaure*, sa réponse. Et la vie de Bousquet fut, plus que toute autre, remplie de signes de cet ordre. Bousquet m'a souvent assuré que plusieurs des épisodes relatés dans *La Tisane de Sarments* n'avaient rien de romancé. Ainsi, il avait coutume de se représenter la mort sous la forme d'une ramasseuse de sarments. Or, ayant trouvé un jour, à son amie qu'il avait déguisée en paysanne, une ressemblance avec une ramasseuse de sarments, et le lui ayant avoué (sans lui révéler, bien entendu, « de quelle arrière-pensée cette exclamation était chargée »), il la vit pâlir et l'entendit dire : « Je ne pensais pas qu'il

(1) *Minotaure*, numéros 3-4, 1933, p. 102.

me fallait passer devant le cimetière. Je n'oserai jamais. » Et, le lendemain, « la pauvre petite » était renversée par une « camionnette » qui « transportait un cercueil, un cercueil vide » (1).

Il ne servirait à rien de multiplier de tels exemples. L'important serait de découvrir le sens qu'on peut attribuer à ces faits. Dans *Nadja*, Breton déclare n'en être que le « témoin hagard » (2). Ces faits, dit-il encore, « présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal » (3). Et Breton se borne à conclure qu'en pleine solitude il jouit encore « d'invraisemblables complicités », et qu'il n'est point « seul à la barre du navire » (4) : c'est assez pour ne pas lui prêter l'idée d'une liberté qui serait choix absolu, par le sujet, de la voie où se peut engager sa vie. Mais ce n'est pas assez pour décider si sa philosophie doit être tenue pour un subjectivisme, voire un psychologisme, où le sujet, n'étant en face que de soi, ne saurait recevoir que des messages émanant en réalité de lui-même, ou pour un réalisme magique, où les rencontres devraient être tenues pour les marques d'une transcendante extériorité. Dans *L'amour fou*, Breton semble hésiter entre ces deux voies. Seule, écrit-il en effet, « la référence précise absolument consciencieuse à l'état émotionnel du sujet au moment où se produisirent de tels faits peut fournir une base réelle d'appréciation » (5). Et d'autre part, signalant le « besoin de tenir le déroulement de la vie extérieure pour indépendant de ce qui constitue spirituellement mon individualité », il m'est, ajoute-t-il, « étrangement difficile d'admettre que ce

(1) Joë Bousquet, *La tisane de sarments*, Denoël et Steele, Paris, 1936, pp. 46-48.
(2) A. Breton, *Nadja*, p. 24.
(3) *Ibid.*, p. 23.
(4) *Ibid.*
(5) A. Breton, *L'amour fou*, p. 58.

spectacle s'organise soudain comme pour moi seul, ne tende plus en apparence qu'à se conformer à la représentation antérieure que j'en ai eue (1) ». Breton semble donc croire à « l'amorce d'un contact, entre tous éblouissant, de l'homme avec le monde des choses ». Pourquoi cependant, voulant préciser sa pensée, déclare-t-il que le mot « révélatoire », qu'il a employé, n'est pas pris par lui « dans son acception métaphysique », mais que seul il lui paraît « assez fort pour traduire l'émotion sans égale » qu'il lui a été donné d'éprouver ? (2). Certes Breton entend souvent le mot « métaphysique » en un sens péjoratif, et a toujours répugné à confondre son expérience avec une expérience mystique, voire avec celle où les hermétistes semblent parfois nous convier. C'est pourquoi il est difficile de suivre tout à fait Carrouges quand il voit dans la poésie surréaliste une suite de l'alchimie (3) : l'« alchimie du verbe », chère à Rimbaud, ne saurait permettre une action directe sur la matière, et quand Breton déclare qu'il faut prendre ces mots « au pied de la lettre » (4), il n'oublie pas pour autant que le langage ne manipule jamais que les noms des choses, et non les choses elles-mêmes. La transformation attendue de l'alchimie du verbe demeure transformation de notre conscience, « recréation d'un état qui n'ait plus rien à envier à l'aliénation mentale » (5). C'est pourquoi, loin d'assimiler sa recherche à celle de la pierre philosophale, Breton assimile bien plutôt la recherche de la pierre philosophale à un affranchissement de l'imagination : « La pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagi-

(1) *Ibid.*, p. 59.
(2) A. Breton, *L'amour fou*, pp. 60-61.
(3) Carrouges, *A. Breton et les données fondamentales du surréalisme*, pp. 64 et sq.
(4) A. Breton, *Second Manifeste*, p. 68.
(5) *Ibid.*, p. 71.

nation de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante (1). » Il demeure qu'à s'en tenir à une transformation purement mentale, à ne considérer que l'émotion subjective, le surréalisme ferait perdre aux rencontres tout leur sens de signal, et ne pourrait voir qu'illusion dans l'impression de découverte qu'elles font naître. Une fois encore, l'attente surréaliste serait une attente sans objet.

Il ne suffit pas, pour résoudre un tel problème, d'invoquer le fameux point suprême où se confondraient, pour le surréalisme, le subjectif et l'objectif : ce serait, à notre sens, assimiler l'expérience surréaliste à une expérience mystique supra-humaine, prétendre qu'elle nous installe au niveau d'une réalité dont notre réalité subjective et le monde objectif ne seraient que les deux aspects. « Tout porte à croire, écrit Breton, 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 (2). » Sans doute faut-il accorder à Carrouges que cette idée « vient de la tradition hermétique », « se trouve dans la Cabbale et joue un rôle essentiel dans le *Zohar* (3) ». Mais il est difficile d'admettre avec lui que l'idée des hermétistes soit passée dans le surréalisme sans changer totalement de nature, soit devenue « la pierre d'angle fondamentale de la cosmologie surréaliste » (4), et de considérer que le surréalisme s'est ici borné à supprimer la « présence divine cachée

(1) *Ibid.*, p. 69.
(2) A. Breton, *Second Manifeste*, p. 10.
(3) Carrouges, *A. Breton et les données fondamentales du surréalisme*, p. 24.
(4) *Ibid.*, p. 20.

dans l'arrière-plan (1) », à laïciser l'idée selon laquelle il y aurait un « point d'origine de la Création, le point d'action en lequel Dieu créa le monde et où tout est contenu *ab ovo* (2) ». Bretón n'a pas seulement laïcisé l'idée mystique de point suprême. De cosmologique qu'elle était, il semble l'avoir rendue psychologique : ne parle-t-il pas d'un point suprême « de l'esprit » ? Et Breton donne comme but à l'activité surréaliste, non la découverte, mais, ce qui est fort différent, « l'espoir de détermination de ce point ». « J'ai parlé, dira-t-il du reste dans *L'amour fou,* d'un certain point sublime dans la montagne. Il ne fut jamais question de m'établir à demeure en ce point. Il eut d'ailleurs, à partir de là, cessé d'être sublime, et j'eusse, moi, cessé d'être un homme (3). » Jamais la lucidité et l'humanisme de Breton n'ont trouvé expression plus exacte. C'est du seul point de vue de l'homme, point de vue que Breton n'a jamais prétendu dépasser, que doit être posée la question dite du « hasard objectif » (4). Et, du reste, c'est seulement de ce point de vue que cette question peut se poser, si son mystère est, comme le pense Breton, celui de « la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne (5) ». Dans l'illumination ontologique il n'y aurait plus, entre la causalité externe et la finalité interne, rencontre, mais identité. Il importe donc de ne point renverser l'ordre des étapes. Breton part des rencontres, il s'en étonne, il essaie de les interpréter. C'est à partir d'elles qu'il espère déterminer le point suprême. Elles le lui signifient. Mais l'esprit critique de Breton lui interdit de confondre le signifiant et le

(1) *Ibid.*, p. 30.
(2) *Ibid.*, p. 24.
(3) A. Breton, *L'amour fou*, p. 171.
(4) *Ibid.*, p. 129. Cf. *Les vases communicants*, p. 109 ; *Entretiens*, p. 136.
(5) *Minotaure* (3-4), « Enquête », p. 101.

signifié. Breton ne sait pas ce qu'est l'Etre. Il ne sait même pas d'avance ce qui comblera son désir, et, par exemple, que la cuiller trouvée et achetée à la foire aux puces sera l'objet qui répondra à son envie de posséder « la pantoufle perdue de Cendrillon (1) ». Il attend, et avoue parfois que seule l'attente « est magnifique » (2). Et, en effet, la rencontre, tout comme l'amour, si elle est révélation, est attente encore, puisque nous ignorons ce qu'en vérité elle signifie. Est-ce la réalité même du monde ? Est-ce le mirage de notre désir ? L'attente se maintient toujours dans l'expérience surréaliste, elle demeure au sein du ravissement de la découverte, elle ne saurait tout à fait être comblée, puisqu'elle ne peut laisser place à ce qui, véritablement, serait un savoir. Certains voudraient sans doute voir Breton se décider, nommer enfin ce qu'il attend, affirmer qu'il l'a découvert ou avouer qu'il renonce à le découvrir, se prononcer sur le sens objectivement révélateur ou purement subjectif et illusoire des rencontres. Breton ne répond pas, et continue à s'interroger. Est-ce faiblesse ? Est-ce force ? Assistons-nous à la faillite du surréalisme, à la définitive déception de son premier espoir ? Ou parvenons-nous, au contraire, en constatant son ambiguïté, à la compréhension de ce que son message a de plus authentique et de plus profond ?

Nous voici sans doute parvenus au problème essentiel que, philosophiquement, pose le surréalisme. Mais que de puissances, que de ravissements (et peut-être aussi quelle paresse) invitent à s'y dérober ! Devant leur tentation, le projet de ce livre apparaît lui-même comme contestable : à traduire philosophiquement le surréalisme, ne va-t-on pas laisser perdre sa réalité ? Qu'il serait plus aisé de relire *Nadja* en succombant

(1) A. Breton, *L'amour fou*, p. 48.
(2) *Ibid.*, p. 41.

à son envoûtement, de ne point décider si le rêve nous ouvre au réel ou ne signifie que lui-même, et, lorsque s'éclaire de rouge la fenêtre de la place Dauphine, lorsque le jet d'eau des Tuileries dessine la vignette des *Dialogues entre Hylas et Philonous*, de s'émouvoir sans répondre. Ainsi, sans doute, Breton erre à travers Paris, pressentant les boutiques où seront écrits les mots Bois-Charbons (1), assiste, au Théâtre des Deux-Masques, à cette pièce étrange et sans conclusion où, quand on ouvre l'armoire aux pansements, le corps ensanglanté d'une enfant « apparaît la tête en bas et s'écroule sur le plancher » (2), écoute enfin sans tout à fait les comprendre les phrases mystérieuses de Nadja : « Quelle horreur ! Vois-tu ce qui passe dans les arbres ? Le bleu et le vent, le vent bleu (3). » « Ce n'est pas là... Mais, dis-moi, pourquoi dois-tu aller en prison ? Qu'auras-tu fait ? Moi aussi j'ai été en prison. Qui étais-je ? Il y a des siècles. Et toi, alors, qui étais-tu ? (4) » Celui qui a participé à l'état surréaliste pourra-t-il lui trouver une expression différente de celle que, d'abord, il s'est donnée ? Comment sortira-t-il, pour la dire, de cette interpénétration du rêve, de la veille, de la poésie, de la folie, dont la confusion annonce, promet, trouble, mais ne permet pas de savoir ? Toute démarche vers la clarté ne sera-t-elle pas abstraction, et trahison ? Et, cependant, un signe nous encourage. Breton n'est pas parvenu à aimer Nadja. Nadja a aimé Breton, qu'elle prenait pour le Soleil (5). Ainsi, dans *Nadja* même, la folie aspire à la lucidité, et semble pressentir que les richesses qu'elle renferme ne seront pleinement révélées que dans la prise de conscience, et, si l'on peut dire, au

(1) A. Breton, *Nadja*, p. 33.
(2) *Ibid.*, p. 56.
(3) *Ibid.*, p. 108.
(4) *Ibid.*, p. 113.
(5) *Ibid.*, p. 148.

niveau de la raison ; cette raison n'est pas la raison technicienne, ou scientifique, dont le surréalisme n'a cessé de montrer combien elle était incapable de contenir la richesse du Monde, mais une raison nouvelle où l'homme tout entier pourrait retrouver son image, raison à laquelle le surréalisme n'a cessé de demander, comme Gœthe mourant, plus de lumière. Le surréalisme a frayé le chemin aux démarches de cette raison, non certes, comme parfois il l'a cru, en empruntant à Hegel une dialectique qui n'avait rien à faire avec son propos, mais en montrant que le contact avec l'immédiat contient lui-même sa clarté. Et la clarté est toujours la même, qu'on la cherche dans les rencontres du hasard, dans la poésie ou dans l'amour. Avant le surréalisme, l'étonnement devant les rencontres était abandonné à la superstition, l'amour à la psychologie, l'émotion poétique à la littérature. Le surréalisme a établi que ces états contenaient tous la même attente, qu'ils révélaient tous, de façon analogue, le rapport de l'homme au réel.

III. La lucidité.

« Qui vive ? Qui vive ? Est-ce vous Nadja ? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? » Nous avons déjà cité cette phrase. Mais comment ne pas la reprendre, si jamais, à notre sens, le pathétique n'a été uni à ce point au désir lucide de savoir ? Breton, voulant récupérer tous les pouvoirs de l'homme, voulant ne renoncer à rien de la réalité humaine, établit ici que l'homme est interrogation et, comme on l'a dit après lui, mise en question du Monde et de lui-même. Il est attente, non découverte. Breton rejette toutes les déterminations, gardant, au sein même de sa foi dans l'amour unique, quelque chose

de cette disponibilité qui lui faisait écrire, dans les *Pas perdus :* « Chaque nuit je laissais grande ouverte la porte de la chambre que j'occupais à l'hôtel dans l'espoir de m'éveiller enfin au côté d'une compagne que je n'eusse pas choisie (1). » Il refuse tous les dogmatismes, scientifiques ou religieux. Son attente peut bien passer, comme le dit Carrouges, pour « une forme profane de l'espérance éternelle » (2) ; mais c'est une espérance sans foi, sans adhésion à un quelconque contenu. En ce sens, il ne faut pas se contenter d'avouer qu'à ses problèmes le surréalisme ne donne pas toujours de réponse. Il faut apercevoir que cette absence de réponse révèle seule l'authenticité de l'homme. Toute réponse n'est-elle pas aliénation de la liberté et trahison de cet homme total, dont le surréalisme semble vouloir être le témoin ? L'homme n'est-il pas, avant tout langage, contact avec l'autre que lui-même, autre qu'il ne peut jamais tout à fait réduire et connaître ? N'est-il pas le signe, en ce Monde, d'une présence non sue ? Le surréalisme, voulant nous restituer la conscience totale, nous la livrer en sa pureté originelle, ne peut donc que la débarrasser de toutes les hypothèses qui se sont mêlées à l'expression qu'elle a, dans le passé, donnée d'elle-même. Parmi elles, il y a l'hypothèse Dieu, et aussi les théories et les lois que le savoir scientifique n'a cessé de forger, interposant entre l'homme et l'homme ce monde objectif où le désir ne se reconnaît pas. Si le surréalisme prend le parti de l'enfance contre les adultes qui briment ou instruisent les enfants, de la folie contre ceux qui enferment les fous (3), de « l'amour admirable » contre la « vie sordide » (4), c'est que selon lui la

(1) A. Breton, *Les pas perdus*, p. 12.
(2) Carrouges, *op. cit.*, p. 61.
(3) V. *Nadja*, pp. 178 et sq., *Point du jour*, pp. 115 et sq., etc.
(4) V. le texte de l'enquête sur l'amour, repris in *Entretiens*, p. 139. « Croyez vous à la victoire de l'amour admirable sur la vie sordide ou de la vie sordide sur l'amour admirable ? »

raison adulte, sociale, quotidienne ne se contente pas d'opprimer l'homme, elle le trahit. Bien plus, toute prise de conscience de l'homme par lui-même paraît insuffisante au regard de son exigence et de sa réalité. C'est en ce sens que P.-O. Lapie a pu écrire : « Ici, non seulement la liberté n'est pas une permission de la société ; mais encore elle n'est pas une permission de l'homme même : elle n'est pas soumise à sa propre, à sa consciente volonté : elle sort de lui (1). » D'où cette saisie surréaliste du réel où tout ce qu'opprime la pensée normale trouve sa chance : le surréalisme n'aime pas perdre la raison : il aime tout ce que la raison nous fait perdre. Et ce que la raison nous fait perdre n'est pas seulement un ensemble d'hypothèses déraisonnables : c'est aussi cette authenticité primitive qui est absence d'hypothèse, et essentielle question.

Sans doute est-il difficile d'apercevoir le lien entre la conception de l'homme comme interrogation et la conception de l'homme comme totalité, qui semblent tour à tour être celles du surréalisme. Mais la difficulté naît de ce qu'on veut résoudre dans le plan des concepts un problème dont la solution ne peut être qu'une expérience, l'expérience indicible et première de la réalité humaine. Spinoza s'efforçant de concilier, au niveau de Dieu, l'unité et la totalité, énonça le principe : *omnis determinatio negatio*. Nous croyons que, pour saisir la réalité de l'homme, il faut reprendre cette proposition. Car toute détermination de l'homme, qui d'abord semble l'enrichir, limite, et donc nie la réalité si particulière qui est la sienne : rien ne montre mieux que cette réalité n'est pas celle d'une

(1) P.-O. Lapie, « L'insurrection surréaliste », *Cahiers du Sud*, janvier 1935, p. 53.

chose (car une chose s'enrichit par ses déterminations), mais celle d'une liberté. Descartes tire le « sum » du « cogito » et le cogito du doute, lequel est négation du monde des objets : l'être de l'homme apparaît ainsi comme l'être même de cette négation. La négation déréalisante, anti-objective, anti-dogmatique et l'affirmation de l'homme ont chez Breton le même lien. Ce qui éclaire les choses, c'est l'homme, et il ne les éclaire que parce qu'il n'est pas chose, mais absolue disponibilité : à cette seule condition, l'homme peut être lumière, et lumière illuminant tout. Il ne faut chercher ici nulle subtilité dialectique ; la dialectique est totalisante, elle trouve l'absolu « à la fin », dans une synthèse qui retient l'ensemble des déterminations qu'elle a dépassées. Avec le surréalisme, nous sommes au début et au principe : l'unité de l'homme se découvre dans l'immédiat ; c'est pour cela qu'elle se donne à nous comme celle d'un rien, c'est pour cela qu'elle a tout à attendre du Monde et accepte toute aventure. Aussi Breton refuse-t-il une quelconque spécialisation : « Le surréalisme, écrit-il, n'aura dû d'être considéré comme existant qu'à la non-spécialisation *a priori* de son effort (1). » Et je crois que cette conception de l'homme définit mieux le surréalisme que ne le fait sa vision du monde. J'ai quelque peine à suivre Carrouges lorsqu'il insère le projet surréaliste dans le contexte du grand projet prométhéen, par lequel l'homme voudrait s'annexer tout le territoire religieux (2), aussi bien que Pastoureau, lorsqu'il semble attendre avant tout du surréalisme une nouvelle « Weltanschauung », destinée à remplacer la vision chrétienne de l'Univers (3). Pastoureau, il est vrai,

(1) A. Breton, *Les vases communicants*, Cahiers Libres, Paris, 1932, pp. 101-102.
(2) V. Carrouges, *La mystique du surhomme*, Gallimard, 1948, Introduction.
(3) Henri Pastoureau, « Pour une offensive de grand style contre la civilisation chrétienne », in *Le surréalisme en 1947*, pp. 78 et sq.

parle ailleurs d'une Weltanschauung de l'ambivalence (1) : or la notion d'ambivalence nous ramène à la réalité humaine, réalité qui admet les contradictions, non parce qu'elle les surmonte dialectiquement, mais parce qu'elle préexiste à toutes les thèses et antithèses que la raison peut opposer, et qui n'ont de sens que par elle.

L'admiration que beaucoup de surréalistes ont portée à Héraclite paraît s'expliquer ainsi. « Héraclite, écrit Char, est, de tous, celui qui, se refusant à morceler la prodigieuse question, l'a conduite aux gestes, à l'intelligence et aux habitudes de l'homme sans en atténuer le feu, en interrompre la complexité, en compromettre le mystère, en opprimer la juvénilité. Il savait que la vérité est noble et que l'image qui la révèle, c'est la tragédie. Il ne se contentait pas de définir la liberté, il la découvrait indéracinable... (2) » Et Char, s'il a quitté le surréalisme, en a gardé le sens de l'homme. La phrase que Pierre Berger place au début de son étude (3) : « Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel », exprime à la fois cette précarité et cette prééminence que le surréalisme accorde toujours à l'homme et qui sont comme le secret de toute poésie athée, et sans doute de toute poésie véritable. Car toute poésie est athée dans son principe, athée comme elle est irrationnelle, ou non scientifique. Nous ne prétendons pas, il va sans dire, que tout poète soit athée, ni que l'athéisme soit vrai, ni même que cet inconnu, cet Être que toute poésie et que tout art désignent ne soit pas Dieu. Mais qu'il

(1) Henri Pastoureau, « Sade, précurseur d'une Weltanschauung de l'ambivalence », in *Almanach surréaliste du demi-siècle*, La Nef, 1950, pp. 39 et sq.
(2) René Char, Avant-Propos de la *Traduction d'Héraclite d'Ephèse* par Yves Battistini. Cahiers d'Art, 1948, pp. 12 et 13.
(3) Pierre Berger, *René Char*, Seghers, 1951, p. 11.

soit ou ne soit pas Dieu, c'est au philosophe d'en décider. En disant qu'il est Dieu, en le nommant, en le déterminant, le poète dépasse son savoir propre et cesse d'être poète ; il énonce une affirmation théorique qui n'est plus de son ressort, et ne peut donc paraître que poétiquement arbitraire. Et sans doute la poésie classique présente-t-elle en même temps, et comme confondues, l'évidence poétique et la signification objective qui, déjà, spécifie et dénature cette évidence. Il demeure que nous ne sommes touchés par elle, et ne tenons son langage pour poétique, qu'en apercevant, sous le sens rationnel qui s'impose d'abord à nous, l'autre sens, le sens originel. Songez, dit Roxane à Bajazet : « que vous ne respirez qu'autant que je vous aime (1) ». Logiquement cela signifie : Il est en mon pouvoir de vous faire mettre à mort, mais l'amour que je vous porte m'empêche d'exécuter ce dessein. Il apparaîtra à chacun que si Roxane s'exprimait ainsi, elle tiendrait un discours poétiquement vide. Les paroles de Roxane ont donc, outre leur sens logique, un sens poétique qui se retrouvera dans le thème surréaliste de l'amour créant l'être qu'il aime, et dont il convient de remarquer qu'il est, à proprement parler, le sens littéral, et non interprété, du vers. De même lorsque Racine écrit :

Astre dont le soleil n'est que l'ombre grossière
Sacré jour, dont le jour emprunte sa clarté (2),

il n'est pas contestable qu'il veuille intellectuellement signifier que la réalité du Monde dépend du Verbe divin. Mais ce soleil devenant une ombre, ce jour, qui, semblant tout à coup n'être aperçu qu'en un miroir, emprunte sa lumière à un autre jour qui serait seul

(1) RACINE, *Bajazet*, Acte II, scène 1.
(2) Jean RACINE, *Hymnes traduites du bréviaire romain*, « Le Lundi à Laudes ».

le vrai jour, dissolvent le monde quotidien en un climat qui est celui même de la déréalisation surréaliste. C'est pourquoi l'athéisme des surréalistes et leur confiance en la seule poésie ne font qu'un. Sans doute mainte outrance, telle celle de Marcel Noll écrivant à Stanislas Fumet : « Baudelaire catholique ? croyant ? Comment alors eut-il été poète ? (1) » a-t-elle masqué, plus qu'éclairé, ce lien, cette unité. Mais on les apercevra si l'on songe que c'est en s'attachant à créer une poésie objectivement non interprétable que le surréalisme a mis en lumière l'essence de toute poésie. Benjamin Péret a joué en cette purification un rôle essentiel, avec ses images évidentes et dépourvues de sens logique, telle celle du « cri strident des œufs rouges » (2), images décourageant toute explication de style rationnel ou scolaire. Ici, l'absurde devient irréfutable vérité. Si, en effet, on a pu prétendre que la poésie était mensonge, n'est-ce pas en la confondant avec l'interprétation qui se mêle à son expression première, en la saisissant au niveau où, déjà, elle est logicisée ? Ainsi M. Maynial, ayant à commenter le vers de Nerval :

Et la grotte fatale aux hôtes imprudents

estime que le poète confond la grotte de la sibylle de Cumes ou celle du lac Arverne, dont, selon lui, il veut parler, avec la grotte dite du Chien, à Bagnoli, laquelle est fatale « à cause des émanations de gaz carbonique » (3). Les commentaires explicatifs que l'on présente de la poésie me semblent valoir celui-là :

(1) V. CORRESPONDANCE, *La révolution surréaliste*, 1er décembre 1926, p. 26.
(2) « Retentissent du cri strident des œufs rouges ». Benjamin PÉRET, « Tête à gifles », in *De derrière les fagots*, Editions surréalistes, 1934, p. 17.
(3) Edouard MAYNIAL, *Anthologie des poètes du XIXe siècle*, Hachette, p. 268.

tout ce qu'on peut en dire, c'est qu'ils sont hors de la question. Etiemble, un des esprits les plus libres de ce temps, s'est attaché à découvrir l'origine et à retracer la genèse de toutes les erreurs proférées au sujet de Rimbaud (1). Je crois avec lui qu'on ne peut accéder à la compréhension d'un poète qu'après avoir rejeté toutes les images qui en ont été proposées, toutes les interprétations qui en ont été données. Mais je pense aussi qu'il n'y a, de l'œuvre de Rimbaud, aucun vrai sens, s'opposant à tous les faux sens que dénonce Etiemble, vrai sens qui pourrait être défini par référence à ce que Rimbaud aurait effectivement voulu dire. Plus exactement, ce que Rimbaud a voulu dire ne me paraît avoir qu'un intérêt anecdotique, et ne concerne que l'homme-Rimbaud, dont il importe assez peu, selon moi, de savoir quel il fut. « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde (2) », écrit Rimbaud. Veut-il signifier que la vie véritable est celle du paradis chrétien, condamne-t-il l'aliénation sociale qui fait de l'homme un esclave ? Je n'en sais rien. Mais je sais que si Rimbaud s'était contenté de dire : « Je veux aller au ciel » ou « J'attends tout de la société future », ses déclarations n'auraient pas plus de prix que celles que profèrent quotidiennement les révolutionnaires ou les catéchistes. Si les paroles de Rimbaud émeuvent à ce point, c'est qu'elles retrouvent une vérité absolue, au niveau de l'expérience fondamentale où se révèle cette existence séparée de l'Etre qu'est l'existence humaine. Et cette vérité non objective, non hypothétique, est la source de toutes les affirmations dérivées que l'on en peut tirer, et dont il est après tout possible que l'une d'elles ait satisfait la conscience claire de Rimbaud. Les chrétiens aspire-

(1) ETIEMBLE, *Le mythe de Rimbaud*, Gallimard, 3 vol., dont un à paraître.
(2) A. RIMBAUD, *Une saison en enfer*, « Délires », I.

raient-ils au ciel, et les politiques à la révolution, s'ils n'étaient d'abord des hommes, et ne puisaient leurs certitudes en une conscience première qui, avant toute hypothèse, avant tout espoir formulé, est conscience de l'insatisfaction et de l'attente ? Seule, cette conscience est certaine, seul le langage qui s'en tient à elle est sans mystification et sans défaut, et seul il est originel. Tous les sens limités que l'on peut prêter aux paroles de Rimbaud, même s'il était historiquement établi que Rimbaud ait voulu donner tel ou tel d'entre eux à ces paroles, renvoient à cette réalité indéfinissable qu'est l'homme, et dont la poésie est l'expression directe. Ainsi, la poésie dit tout, ou, si l'on veut, ne dit rien ; ce qui est certain, c'est qu'elle ne se contente pas de dire quelque chose, dire quelque chose étant toujours parler selon l'objet, et donc quitter le niveau de la réalité humaine une et totale. Donner un sens intellectuel aux paroles d'un poète, c'est abandonner l'authenticité pour le discours, l'être pour l'objet, le certain pour le probable. La poésie, et la métaphysique critique dont nous croyons qu'elle retrouve le projet, ne peuvent mentir. Elles disent l'Etre, et l'homme, dans la mesure où elles refusent le langage objectif et, avec lui, toute hypothèse et toute aliénation.

Il ne faut donc pas s'étonner que le surréalisme ait cru pouvoir juger, selon les normes de la poésie, toutes les affirmations humaines, qu'elles soient religieuses, ésotériques, scientifiques, politiques. Certes, il ne refuse pas ce que ces affirmations contiennent de positif. De la religion même, Breton, tout à fait éloigné de la stérilisante critique voltairienne, nous semble retenir l'adoration, et l'idée que le Principe qui est situé de l'autre côté des choses est de la nature de notre conscience, ou de notre vie ; il se sent porté

vers les hérétiques chrétiens (1), et Monnerot a pu comparer, avec beaucoup de pénétration et de mesure, « gnostiques et surréalistes » (2). L'occultisme tente le surréalisme : « Le processus de découverte artistique », écrit Breton, est « inféodé à la forme et aux moyens de progression mêmes de la haute magie (3). » De la science, le surréalisme retient toute la lumière, même lorsque cette lumière paraît dissoudre les prestiges qui s'attachent à son propre dessein. On a pu s'étonner de voir Breton, après avoir défini le surréalisme comme « mode de création d'un mythe collectif » (4), déclarer aux étudiants de Yale : « Ce qui sera à balayer de projecteurs, puis à entreprendre résolument d'assainir, c'est cette immense et sombre région du soi où s'enflent démesurément les mythes », et demander « une intervention sur la vie mythique qui prenne d'abord, sur la plus grande échelle, figure de nettoyage » (5). C'est oublier l'usage que le surréalisme a toujours fait des méthodes freudiennes. Loin de craindre que l'explication psychanalytique ne dissipe l'émoi du merveilleux, ne disqualifie les promesses des coïncidences, ne réduise enfin le mystère de la beauté à l'illusion de nos désirs, Breton interprète patiemment ses rêves (6), explique la force des images de Lautréamont en se reportant « à la clé des symboles sexuels » (7), tend enfin à éclairer les rencontres, et l'état de surprise ravie où elles nous plongent, en invoquant une sorte de sélection partiale

(1) V. *Entretiens*, p. 261.
(2) MONNEROT, *La poésie moderne et le sacré*, pp. 78 et sq.
(3) A. BRETON, *Arcane 17*, pp. 153-154.
(4) A. BRETON, *Position politique du surréalisme*, p. 13.
(5) Situation du surréalisme entre les deux guerres. V. in *La Clé des Champs*, pp. 72-73. Cf. ce que Georges Bataille, dans un esprit différent, dit de « L'absence de mythe », in *Le surréalisme en 1947*, p. 65.
(6) V. A. BRETON, *Les vases communicants*, pp. 33 à 73.
(7) *Ibid.*, p. 63.

opérée par nous dans la richesse infinie du donné extérieur. Il note qu'en de telles expériences, tout comme dans le rêve, « le désir qui, dans son essence, est le même, s'empare au petit bonheur de ce qui peut être utile à sa satisfaction » (1). Et nous avons vu Breton retenir du marxisme sa méthode critique et son espoir de libération de l'homme. Mais il refuse tout ce qui, dans les affirmations religieuses, occultistes, scientifiques ou marxistes, lui paraît limiter l'homme, le contraindre, le spécifier. Les interdictions sexuelles du christianisme lui paraissent intolérables. Les croyances occultistes lui semblent douteuses ; *Arcane 17* fait « toutes réserves » sur le « principe même » de l'ésotérisme (2). A l'inspiration objectiviste de la science, à son « réalisme positiviste » et à sa « raison étroite », Breton oppose « une raison véritable et sans éclipses » (3), et « l'appétit d'une connaissance universelle à redécouvrir » (4). Enfin, à la théorie hégéliano-marxiste voyant dans le travail le rapport fondamental de l'homme et de la Nature, il objecte les ravissements de l'amour et la lumière de l'attente. « La prétendue vie gagnée revient à l'aspect qu'elle avait pour nous dans l'enfance : elle reprend figure de vie perdue. Perdue pour les jeux, perdue pour l'amour (5). » « Rien ne sert d'être vivant, s'il faut qu'on travaille. L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie... n'est pas au prix du travail (6). » En de tels propos, c'est bien l'homme, saisi par la poésie en son évidence première et non aliénée, qui permet d'apercevoir l'insuffisance de toutes les idées, de toutes les images,

(1) *Ibid.*, p. 128.
(2) A. BRETON, *Arcane 17*, p. 152.
(3) A. BRETON, *La Clé des Champs*, p. 62.
(4) *Ibid.*, p. 67.
(5) A. BRETON, *L'amour fou*, p. 117.
(6) A. BRETON, *Nadja*, p. 74.

et du Monde même où l'on veut l'enfermer. Dans *Légitime défense* Breton, après avoir fait sien le programme communiste, remarque qu'« il est en nous des lacunes que tout l'espoir » mis « dans le triomphe du communisme ne comble pas : l'homme n'est-il pas irréductiblement un ennemi pour l'homme, l'ennui ne finira-t-il pas qu'avec le monde, toute assurance sur la vie et sur l'honneur n'est-elle pas vaine, etc ?... » Il estime que la foi communiste « présuppose comme une autre un certain état de grâce » (1). Et, en effet, il faut toujours quelque grâce pour incliner l'exigence infinie de l'esprit humain à reconnaître son objet en quelque détermination, en quelque finitude : la foi qui conduit le chrétien à confesser que Jésus-homme est Dieu suppose bien l'acceptation d'une telle limitation. En ce sens, Breton refuse toute grâce : rien de ce qui peut être offert à notre expérience ou défini par notre pensée ne peut combler son attente. Le désir humain dépasse tout objet, ne se satisfait d'aucune foi : son appel est sans limites.

Marcel Raymond, après avoir remarqué que notre civilisation, établie « sur une conception rationnelle et positive de l'univers et de la vie », « a séparé l'homme de l'univers et d'une part de lui-même », déclare que les poètes, « dans la mesure où ils s'efforcent de faire de l'acte poétique une opération vitale, remplissent, dans notre société, une fonction compensatrice » (2). On pourrait en dire autant des métaphysiciens, si l'on estimait toutefois qu'ils rencontrent, dans la société, quelque audience. La métaphysique moderne naît avec Descartes, et ne peut se comprendre que comme réaction au bouleversement que causa, dans la conscience des hommes, l'avènement de la science technicienne.

(1) A. Breton, *Point du jour*, p. 40.
(2) Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, José Corti, Nouvelle Edition, 1940, p. 12.

Au moyen-âge, l'objet était tenu pour un être, la Nature pouvait s'approfondir jusqu'à Dieu, chaque chose avait quelque valeur, remplissait quelque fin. L'homme pouvait donc aimer le monde sensible qui lui était offert, monde, certes, non divinisé, mais pourtant non séparé de la vérité divine, dont il témoignait, et à laquelle il permettait de s'élever. Le projet technique, au contraire, dévalorise une Nature que l'homme veut se soumettre, à laquelle il ne peut donc plus reconnaître d'être véritable ou de fins propres. Il engendre la science mécanicienne, où les événements du Monde sont dépouillés de leur qualité, et réduits à des déplacements de matière. Mais tandis que les matérialistes s'en tiennent à cette conception désespérante, et réduisent l'être à cette nature inhumaine dont ils oublient qu'elle est le fruit d'un des projets de l'homme, Descartes oppose au Monde, tenu pour une fable, l'Etre de Dieu dont notre conscience est le signe : cet Etre est si peu réductible à la pauvreté de l'espace étalé, que, bien au contraire, nous ne pouvons nous élever à sa pensée qu'en comprenant que la structure du monde physique, même quand elle nous paraît rationnellement nécessaire, est le fruit totalement arbitraire de sa volonté. Par d'autres voies, mais avec une égale force, Kant affirmera l'irréductibilité de l'Etre à tout objet scientifiquement connu. Pourtant, la métaphysique est négative ; elle affirme l'être sans le qualifier, elle permet à l'homme de savoir que le monde du mécanisme n'est pas l'Etre, mais elle ne le remplace par aucun autre monde. La conscience humaine ne s'est donc pas contentée de cette compensation ascétique. L'Etre que la science lui avait ravi, elle a voulu, en toutes choses, en retrouver la marque. D'où l'éclosion, dès le XVIIe siècle, du merveilleux : d'abord timide, et prenant la forme de la féerie, le merveilleux devient, avec le romantisme, la source

même d'une poésie qui, loin de se borner à s'opposer à la science, prétend la dépasser sur son propre terrain, devenir une connaissance, et une connaissance plus profonde, plus proche de l'Etre, que le savoir scientifique. Le savoir scientifique sépare le moi et l'univers, qu'il constitue comme objet. La connaissance poétique supprime cette séparation, permet une fusion grâce à laquelle le sujet humain, que le savoir positif condamnait à la solitude, pénètre tous les secrets du Monde. Le rêve, l'inconscient reprennent leurs droits, la pensée participe à tous les mouvements du réel, l'homme sent en lui la vie universelle. Ainsi se réalise, comme le dit Marcel Raymond, « le rêve d'un univers magique, où l'homme ne se sentirait pas distinct des choses, où l'esprit règnerait sans intermédiaire sur les phénomènes, en dehors de toute voie rationnelle » (1). Mais nous croyons qu'en ce mouvement général de la poésie moderne le surréalisme occupe une place très particulière, et comme intermédiaire, entre le romantisme confiant et la critique métaphysique. Il insiste moins sur la valeur de connaissance que pourrait procurer la poésie que sur son pouvoir de transformation subjective. Il accepte la psychanalyse et réduit, grâce à elle, l'illumination cosmologique à la subjectivité du désir. Il ne se prononce qu'avec prudence sur la portée de ses expériences, il joint, à leur émoi, une interrogation critique. Il doute et, par ce doute, il devient un humanisme, plus encore qu'une cosmologie magique. Comme dans la métaphysique critique c'est l'homme qui, dans le surréalisme, est l'unique principe de la vérité, et du jugement. Le surréalisme n'est donc pas, comme on l'a prétendu, une exagération du romantisme. Il ne se contente pas de prolonger Novalis, d'Arnim ou

(1) Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 15.

Blake. En lui, l'expérience romantique est soumise au critère de la lucidité. Et le langage spontané et originel, auquel le surréalisme a recours, est considéré comme exprimant, plus encore que les mystères de la Nature, l'inconscient de l'homme.

Au nom de l'homme, nous avons vu le surréalisme rejeter toute transcendance, celle de Dieu, celle de la société et de ses contraintes, celle de la matière considérée comme se suffisant. Mais l'homme serait trahi s'il était réduit à soi : à nouveau, sa conscience serait confondue avec une chose. L'homme est contact avec l'Autre, et c'est en ce sens qu'il peut aimer. Je ne crois pas qu'on puisse accorder à Breton que l'idée selon laquelle l'amour prend fin lorsque l'être aimé « ne se dérobe plus » doive être « mise au compte... d'un reliquat le plus souvent atavique d'éducation religieuse, qui veille à ce que l'être humain soit toujours prêt à différer la possession de la vérité et du bonheur » (1). L'amour s'adressant, non à un objet de pensée, mais à un être, quelque chose se dérobera toujours à lui ; tout être est libre, et contient quelque infinité : il est donc inépuisable, et, au sens strict, inconnaissable. En ce sens, la religion a raison de nous avertir que rien de donné ne comblera tout à fait notre attente : loin de nous tromper sur ce point, elle témoigne, à la réalité de l'homme, une parfaite fidélité. Or, cette fidélité, le surréalisme, en la plupart de ses affirmations, la retrouve. L'espoir surréaliste, s'il se présente d'abord, selon le mot d'Aragon, comme « immense et naïf » (2), laisse bientôt apparaître cette mélancolie que traduit, avec tant de puissance, le tableau de Giorgio de Chirico : « Mélancolie et

(1) A. Breton, *L'amour fou*, p. 75.
(2) « Certains mots entraînent avec eux des représentations qui dépassent la représentation physique. Les Buttes-Chaumont levaient en nous un mirage... Toute noirceur se dissipait, sous un espoir immense et naïf. » Aragon, *Le paysan de Paris*, p. 165.

mystère d'une rue (1). » Après avoir chanté le « merveilleux midi », Crevel ajoute : « Mais il est tard, mystérieuse. Tu es la passante. Il faut dire adieu. Demain tu repars pour tes brumes originelles (2). » Ainsi l'être se dérobe. Pour l'homme, les mots « il est tard » ont un sens. Et l'adieu des surréalistes ne parvient même pas à devenir un « à Dieu ». Dans *Arcane 17*, Breton déclare que l'homme se targue à tort « d'être le grand élu de la création ». « Tout ce que le transformisme, écrit-il, a pu lui révéler de son origine et des nécessités biologiques générales qui assignent un terme à la durée même de son espèce demeure en fait lettre morte. Il persiste à voir et à agir comme si ces révélations, accablantes pour son orgueil, n'avaient pas eu lieu. Les réserves même que les philosophes lui ont appris à faire sur les capacités de son entendement n'apparaissent dans ses propos que pour la forme et ne le dissuadent nullement, en son for intérieur, de disposer des causes finales comme si elles se rapportaient obligatoirement à lui (3). » En de tels propos, l'espoir surréaliste se sépare de l'espoir religieux ; loin de vouloir le dépasser vers une illusion romantique de fusion entre l'homme et l'Etre, il veut se faire plus retenu, plus réservé, se limiter davantage encore, accepter les mesures et les critères du savoir.

J'ai souvent, en ces pages, rapproché les poètes surréalistes de Platon, de Descartes et de Kant. Ce n'est pas, je voudrais qu'on en convienne, pour réduire à l'unité tout ce que j'aime. C'est, bien plutôt, parce

(1) Tableau reproduit, par exemple, in HUGNET, *Anthologie*, p. 97.
(2) René CREVEL, *Babylone*, Kra, 1927. Texte cité in HUGNET, *ibid.*, p. 67.
(3) A. BRETON, *Arcane 17*, pp. 55-56. (Je précise au passage que je suis loin de tenir, comme Breton, les « révélations » du transformisme pour des vérités établies.)

que je ne parviens à aimer que ceux qui refusent d'affirmer au delà de leur certitude, ceux qui reconnaissent, en tous leurs propos, qu'ils sont des hommes : chez Breton, comme chez les philosophes authentiques, se retrouve une même vérité, une même fidélité à l'homme comme interrogation, comme question : le dogmatisme laisse place à la quête de l'être. La poésie, si elle nous délivre de l'étroitesse technicienne, si, révélant qu'un objet peut revêtir des sens multiples, elle montre jusqu'à l'évidence la fragilité du positivisme, et la radicale pauvreté d'une vision physicienne du Monde, ne prétend pas pour autant nous livrer toutes les clés, nous ouvrir toutes les portes. Elle ne devient pas un dogmatisme nouveau ; sa cause demeure celle de notre liberté. C'est en hommes que nous suivons sa voie, que nous essayons de comprendre ses révélations, que nous nous efforçons, grâce à elle, de déchiffrer la vie « comme un cryptogramme » (1). La source du mouvement surréaliste fut l'espoir. Devant les difficultés du chemin, le surréalisme n'a choisi ni l'illusion de la découverte, ni le pessimisme de l'abandon. Il s'est élevé à plus de conscience. Il est devenu réflexion sur l'espoir.

(1) A. BRETON, *Nadja*, p. 150.

Chapitre IV

L'IMAGINATION

I. L'imaginaire et le réel.

L'espoir oppose au réel donné un état meilleur qu'il imagine. « C'est l'espoir ou le désespoir, écrit Eluard, qui déterminera pour le rêveur éveillé — pour le poète — l'action de son imagination (1). » Réfléchir sur l'espoir, c'est donc tenter de découvrir le rapport du réel et de l'imaginaire. Le surréalisme ayant dénoncé « le caractère factice des vieilles antinomies » (2), et s'étant proposé de « réduire ces oppositions présentées à tort comme insurmontables, creusées déplorablement au cours des âges et qui sont les vrais alambics de la souffrance : opposition de la folie et de la prétendue raison... du rêve et de l'action... de la représentation mentale et de la perception physique » (3), on pourrait croire que, pour lui, le rapport du réel et de l'imaginaire soit de pure identité. Ce serait oublier la lucidité surréaliste : le surréalisme n'use que « d'hallucination volontaire » (4), et, s'il travaille « à

(1) Paul Eluard, *Donner à voir*, Gallimard, 1939, p. 81.
(2) A. Breton, *Second Manifeste*, p. 9.
(3) A. Breton, *La clé des champs*, p. 71.
(4) A. Breton, *Point du jour*, p. 90.

ce que la distinction du subjectif et de l'objectif perde de sa nécessité et de sa valeur », c'est « à l'abri de tout délire » (1). L'union totale du réel et de l'imaginaire, livrant « l'ombre et la proie fondues dans un éclair unique » (2), est sans doute présentée par les surréalistes comme une sorte d'idéal. Mais elle ne pourrait être obtenue qu'en ce point sublime dont Breton avoue le caractère supra-humain. Le surréalisme se contente donc, le plus souvent, « de jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure » (3), de décrire et d'analyser des états dont « l'analogie » avec l'état de rêve est telle qu'il « doit être impossible » de ne pas en « être frappé » (4). Mais, en lui, la tension demeure. Il n'y a pas de solution définitive, qui permettrait à l'homme un repos sans inquiétude. Plus exactement, il n'y a de telle solution que pour ceux qui, renonçant à l'espoir, et donc à l'imaginaire, font du réel quotidien la mesure de leur vie. Breton se prend parfois à envier les gens qui s'ébattent, le dimanche, sur les bords de la Marne. « C'est tout de même pour ces gens, écrit-il, qu'il y a des fraises dans les bois (5). » Dans le surréalisme, au contraire, l'imaginaire vient sans cesse briser les cadres du donné, le dépasser, évoquer un inaccessible auquel il faudra, désormais, s'efforcer d'égaler le réel lui-même. « Il n'y a pas de modèle, écrit Eluard, pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu (6). » « L'imagination n'a pas l'instinct d'imitation. Elle est la source et le torrent qu'on ne remonte pas (7). » Dès que

(1) A. Breton, *Point du jour*, p. 250.
(2) A. Breton, *L'amour fou*, p. 40.
(3) A. Breton, *Les vases communicants*, p. 102.
(4) *Ibid.*, p. 122.
(5) *Ibid.*, p. 99.
(6) Eluard, *Donner à voir*, pp. 79-80.
(7) *Ibid.*, p. 81.

l'homme imagine, il ne coïncide plus avec le Monde, ni avec soi. Et nul sommeil ne lui est plus permis.

Mais que faut-il entendre par imagination ? Descartes condamne l'imagination en ce qu'elle lui paraît participer de la fausseté de la connaissance sensible, Pascal parce qu'il y voit un pouvoir spontané de synthèse. Voltaire distingue l'imagination qui reproduit et celle qui invente, Malebranche celle qui dépend de l'âme et celle qui dépend du corps. De fait, le terme « imagination » désigne les opérations et les états les plus divers : états hypnagogiques, délires, rêves, création esthétique, invention technicienne ou découverte scientifique. Parfois l'imagination s'impose à nous et paraît nous tromper : ainsi, dans l'hallucination, ou le rêve ; parfois elle est l'instrument de notre progrès vers la vérité, ou la maîtrise de nous-même. L'imagination a-t-elle donc une unité ? Est-elle une attitude ? Un état ? Les images existent-elles, ou faut-il seulement parler d'une conscience imageante ? Quelle part faut-il accorder ici à l'activité et à la passivité spirituelles ? Et quelle est cette force qui, présente en nous, n'est pas tout à fait nous, qui nous délivre du donné et pourtant s'impose à notre claire conscience ? Ces difficultés, relatives à la nature psychologique de l'imagination, se retrouveront dans l'interrogation surréaliste. Mais les surréalistes, occupés de la portée de l'imagination autant que de son essence, se demandent aussi quel est son rapport avec le réel. Faut-il dire que l'imagination construit, ou que l'imagination révèle ? Jacques Hérold pose le problème : « L'imagination, c'est ce qui tend à devenir réel, dit André Breton (1), l'imagination c'est aussi ce

(1) Le texte exact de Breton est : « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel. » V. plus loin.

qui est, mais inconnu (1). » Suivant en cela Giordano Bruno, selon lequel « il est inconcevable que notre imagination et notre pensée dépassent la Nature et qu'aucune réalité ne corresponde à cette possibilité continuelle de spectacle nouveau », reprenant l'idée de Nerval : « l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres (2) », Breton déclare, à propos du « paysage mental » propre aux tableaux d'Yves Tanguy : « Ceux qui pour se rassurer s'obstinent à parler ici d'atmosphère sous-marine ou autre oublient simplement que la faculté de déploiement de l'imagination artistique est en relation intime avec la variété des phénomènes du Cosmos. Si à New York, par exemple, au moment où j'ai la révélation du superbe phénomène connu sous le nom de lumières du nord, tout se passe comme si se déroulaient à une allure vertigineuse les ciels de Tanguy, qui n'a pas plus que moi perçu ces lumières auparavant, cela signifie que l'esprit de Tanguy se tient en communication permanente avec le magnétisme terrestre (3). » Ainsi, c'est au niveau de l'imagination qu'il faut, en dernière analyse, poser le problème du subjectivisme ou de l'objectivisme surréaliste, de la portée purement psychologique ou, au contraire, cosmologiquement révélatrice, de la poésie. L'imagination crée-t-elle un réel qui lui soit propre ? Exprime-t-elle un réel de nous inconnu ? Il y a, dans le surréalisme, une voie qui conduit de l'imaginaire au réel, et une voie qui quitte le réel pour aller à l'imaginaire.

(1) Jacques HÉROLD, « L'œuf obéissant, l'œuf désobéissant », in *Le surréalisme en 1947*, p. 86.
(2) V. BRETON, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », 1941, in *Le surréalisme et la peinture*, Brentano's, 1946, p. 79 ; et Claude MAURIAC, *André Breton*, p. 213.
(3) André BRETON, *ibid.*, reproduit in *Yves Tanguy*, Pierre Matisse, New-York, 1946, p. 30. Cf. ELUARD, « Tout existe, tout est visible », in *La Rose publique*, Gallimard, 1934, p. 68.

Peut-on les suivre à la fois ? Leur dualité est-elle apparente, ou va-t-elle, une fois encore, nous conduire au déchirement ?

L'idée surréaliste selon laquelle « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel » (1) est calquée sur la causalité même du désir : le désir tend en effet à réaliser ce qu'il imagine. Mais le surréalisme n'a peut-être pas dès l'abord reconnu le désir à la source de cet envahissement de l'homme par des images qui semblent s'imposer à lui, l'effrayer, le contraindre. Ces images l'ont troublé avant qu'il ne découvre en elles les fruits de ses tendances profondes. Lorsque Breton, reprenant les mots de Baudelaire, note que les images surréalistes, semblables à celles de l'opium, s'offrent à l'homme « spontanément, despotiquement » (2), lorsqu'il s'émeut au sous-titre du film *Nosferatu :* « quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre » (3), se livre à la dictée automatique, ou se met à l'écoute des phrases qui cognent « à la vitre » (4), il connaît sans doute, et accepte, l'idée de Freud selon laquelle tout rêve est un désir réalisé. Mais, plus directement encore, il reprend à son compte une théorie qui domina l'enseignement philosophique jusqu'aux environs de 1935, théorie selon laquelle l'imagination est une faculté « réalisante », les images tendant, d'elles-mêmes, à s'imposer à nous et à se donner pour réelles (5). Cette théorie, issue du carté-

(1) A. BRETON, « Il y aura une fois », in *Le Revolver à cheveux blancs*, p. 11.
(2) A. BRETON, *Manifeste*, p. 58.
(3) A. BRETON, *Les vases communicants*, p. 50.
(4) A. BRETON, *Manifeste*, p. 35.
(5) Ainsi, dans son *Vocabulaire de psychologie*, Dugas cite, comme type d'image auditive, les voix de Jeanne d'Arc ; comme type d'image visuelle : les visions de Jeanne d'Arc ; comme type d'image gustative : le goût d'arsenic que Flaubert eut dans la bouche, pendant plusieurs jours, après avoir décrit l'empoisonnement d'Emma Bovary ; comme type d'image olfactive : l'odeur de soufre des damnés que sentait Ignace de Loyola en se représentant l'enfer ; comme type d'image tactile : l'exemple, cité par Malebranche, d'une servante qui, voyant saigner au pied son maître, « sentit une douleur si vive au même endroit du pied qu'elle fut obligée de garder le lit trois ou quatre jours ensuite ». Pour lui, le caractère essentiel de l'image est d'être « hallucinatoire ». (V. L. DUGAS, *Vocabulaire de psychologie*, Hachette, p. 69.) Il est probable que les professeurs de philosophie que connurent, en préparant leur baccalauréat, les surréalistes, professaient, au sujet des images, des idées analogues.

sianisme, se retrouve dans les philosophies pourtant opposées de Taine et de Bergson. Pour Taine et pour Bergson, en effet, les images possèdent une force propre qui tend à les ramener au jour, et le problème est de comprendre, non pourquoi certaines images se réalisent, mais pourquoi elles ne se réalisent pas toutes. Taine invoque ici le pouvoir « réducteur » de la sensation qui, plus intense et plus forte que l'image, l'empêche de se donner pour réelle ; Bergson a recours à l'activité sélective du corps, conditionnée par les nécessités de l'action. Les cartésiens, posant normativement le même problème, avaient, de leur côté, entrepris d'opposer le contrôle de la raison à l'envahissement toujours menaçant de notre conscience par les images. Et sans doute les surréalistes ont-ils, au contraire, le souci d'écarter tout ce qui s'oppose au libre retour des images : normes d'une raison logicienne, souci de l'utile, censure morale. Mais, renversant en ceci la table des valeurs de la philosophie cartésienne, ils en acceptent la conception théorique, et le schéma psychologique. Ils admettent donc, de façon plus ou moins explicite, les postulats de cette conception : identité de nature entre la sensation et l'image, existence propre de l'image, puissance d'actualisation inhérente à l'image. A mon sens, beaucoup d'affirmations surréalistes ne peuvent s'expliquer qu'à partir de tels postulats. Ainsi, parlant des person-

nages d'Arnim, Breton déclare qu'ils ne font que reproduire « certaines propriétés des images optiques qui oscillent entre la virtualité et la réalité » ; il note que, pour les romantiques allemands, l'objet « ne connaît de fait aucune stabilité entre le réel et l'imaginaire », et qu'au reste la création artistique « ne sera sans doute jamais pour permettre entre ces deux solutions, la solution réelle et la solution imaginaire, une totale discrimination » (1).

Mais, dans le même texte, Breton aperçoit le lien de telles conceptions avec ce qu'il nomme « l'erreur grandiose de Fichte », « et qui consiste dans le fait de croire à l'attribution par la pensée de l'être (de l'objectivité) à la sensation étendue dans l'espace ». Son souci de fidélité envers le matérialisme devait donc lui inspirer quelque méfiance à l'égard de « cette manière de concevoir le monde extérieur, tendant à le faire dépendre de la seule puissance du Moi et équivalant pratiquement à le nier » (2). En outre, pendant que se développait le surréalisme, la psychologie contestait qu'il y ait identité de nature entre l'image et la sensation, et soumettait les exemples classiques de confusion subjective entre la sensation et l'image à la critique la plus serrée. En ce qui concerne la perception normale, c'est à tort, estimait-elle, que l'on a cru que des images y étaient prises pour des sensations. Ainsi, le correcteur d'épreuves d'imprimerie ne voit pas, comme réelles, les images des lettres qui manquent en un mot : la théorie de la forme a fait justice de l'interprétation atomistique qui a longtemps permis de penser qu'il en était ainsi. Le mot n'est pas lu grâce à la perception préalable de chacun des détails qui, physiquement, le constituent ;

(1) A. Breton, « Introduction aux « contes bizarres » d'Achim d'Arnim », reprise in *Point du jour*, pp. 167-169.
(2) *Ibid.*

il est l'objet d'une saisie confuse, rectifiable, mais dès l'abord complète. Au reste, à supposer que la perception normale réalise les images qu'elle ajoute au donné, rien ne prouverait que ces images tirent d'elles-mêmes leur force : elles la pourraient emprunter, comme déjà le pensait Hume, à la vivacité des sensations auxquelles elles sont associées. Quant à l'état pathologique d'hallucination psycho-sensorielle, nul n'admet plus, semble-t-il, qu'une simple image y puisse obtenir la pleine et ferme adhésion que l'on rencontre en la perception actuelle. L'image emprunte sa force aux attitudes motrices, aux sensations kinesthésiques provoquées par les changements de position des organes sensoriels, au délire : aussi l'hallucination reste-t-elle pauvre, fixe, figée, étrange et étrangère ; elle disparaît en général en présence du médecin ; toute activité systématisée semble l'exclure ; sa spatialisation est incertaine ; elle n'a, le plus souvent, ni précision, ni relief. Plus encore que présente, elle paraît lointaine, et il y a lieu de croire qu'apparaissant chez des malades qui rêvent le monde plus qu'ils ne le perçoivent, elle témoigne de la faiblesse de leur saisie du réel plus que de la puissance de leurs images.

Aussi les surréalistes ont-ils été conduits à donner, à leur croyance dans le pouvoir réalisateur de l'imagination, une autre signification. Ils semblent souvent chercher la force réalisante de l'imagination, non à l'intérieur de l'image, mais en la synthèse où l'image est prise, synthèse qui lui donne son sens, et qui paraît le fruit d'un désir. A la théorie de l'hallucination et des images détachées s'imposant à nous d'elles-mêmes, ils préfèrent alors la conception freudienne du rêve. Sans doute cette conception admet-elle encore que des images, envahissant la conscience, puissent être prises pour des perceptions. Mais elle n'explique leur réalisation ni par leur puissance propre, ni par la

vague interprétation qu'elles seraient suceptibles de fournir des sensations éprouvées durant le sommeil : ces hypothèses, chères à Bergson, sont ici abandonnées. Pour Freud en effet le rêve a une structure et une richesse particulières ; il a un sens et une finalité. Gardien du sommeil, il ne se contente pas de donner des sensations que nous y éprouvons une traduction arbitraire ; c'est pour les éliminer comme telles que, lorsqu'elles le menacent, il les intègre à son récit, évitant ainsi le réveil. Son incohérence est seulement apparente : on sait que Freud, interprétant les rêves, c'est-à-dire les ramenant, de leur contenu manifeste, au psychisme latent qu'ils expriment, a découvert, à leur racine, le désir : compte tenu, il va sans dire, du fait que ce désir peut être partiel, condamné par nous, et que les forces qui, à l'état de veille, lui refusent la conscience sont encore, dans le sommeil, assez puissantes pour lui imposer un masque. Ainsi le rêve constitue, à lui seul, une conscience complète, distincte de la conscience percevante ; celle-ci est régie par le principe de réalité, celle-là par le principe de plaisir.

Breton a souvent repris à son compte les notions proposées par Freud en sa théorie du rêve : appliquant, dans *Les Vases communicants*, une sorte de psychanalyse à l'étrange état de rêve éveillé que, sous l'empire du désespoir, il vient de vivre durant plusieurs jours, il emploie les termes freudiens de « condensation », de « déplacement », de « substitutions » (1). Certains prétendront sans doute qu'appliquant, à un état de veille, la méthode instaurée par Freud pour expliquer le rêve, Breton s'oppose au dessein fondamental de la psychanalyse. Au lieu de vouloir situer la pensée onirique ou délirante par

(1) A. BRETON, *Les vases communicants*, p. 130.

rapport à la pensée rationnelle, ce qui est le but de tout psychiatre, ne veut-il pas, en surréaliste, abattre les barrières qui séparent les deux domaines et faire apparaître le rêve et la veille comme deux « vases communicants » ? Mais on ne saurait oublier que Freud, dans *La psychopathologie de la vie quotidienne*, montra de même combien notre vie éveillée porte la marque de nos désirs inconscients, et que Breton, en son analyse des *Vases communicants*, s'il découvre, dans la perception normale et dans le rêve, les mêmes lois, ne confond en rien la solidité des synthèses psychiques structurées selon le principe de réalité et la fluidité de celles où règne le seul principe de plaisir. Ce qu'il met en lumière, c'est que le désir taille « en pleine pièce dans l'étoffe » de la réalité, met en œuvre, pour arriver à ses fins dans la veille, des procédés semblables à ceux « dont il dispose pour se réaliser quand l'homme dort » (1) : c'est pourquoi « les matériaux qu'il utilise » peuvent être « des matériaux réels, des choses prises sur le vif ». Breton n'oublie donc pas que le monde extérieur existe, il ne cesse pas « de lui faire confiance », et se contente, en des jours où la rigidité du réel le menace, « d'extraire du milieu, à l'exclusion de tout le reste », ce qui doit servir à la reconstitution de son moi. Il critique, au lieu de l'approuver, la pensée de Pascal : « Personne n'a d'asurance, hors la foi, s'il veille ou s'il dort. » « Qu'est-ce, demande-t-il, que ce procès intenté à la vie réelle sous prétexte que le sommeil donne l'illusion de cette vie, illusion découverte à l'éveil, alors que dans le sommeil la vie réelle, à supposer qu'elle soit illusion, n'est en rien critiquée, tenue pour illusoire ? » Enfin, il explique la reconstruction onirique du monde en signalant que « tout fait image, et que le moindre

(1) *Ibid.*, pp. 123-124.

objet, auquel n'est pas assigné un rôle symbolique particulier, est susceptible de figurer n'importe quoi » (1).

Il apparaît que la théorie de l'imagination qu'invoque ici Breton n'est pas celle qui, en 1933, le conduisait à faire gloire à Thérèse d'Avila d'avoir tenu la vision de sa croix de bois, transformée en crucifix de pierres précieuses, pour « tout à la fois... imaginative et sensorielle », à déclarer que « la perception et la représentation — qui semblent à l'adulte ordinaire s'opposer d'une manière si radicale — ne sont à tenir que pour les produits de dissociation d'une faculté unique, originelle, dont l'image eidétique rend compte et dont on retrouve trace chez le primitif et chez l'enfant (2), à remarquer enfin que si la psychanalyse « est parvenue à charger de sens pénétrable » les improvisations automatiques, « la pleine lumière est loin d'être faite sur les conditions dans lesquelles, pour être pleinement valable, un texte ou un dessin automatique devrait être obtenu » (3). De cette première conception, qui conduirait, comme on le voit chez plusieurs peintres surréalistes, à laisser les images internes venir troubler nos perceptions, c'est Dali qui reprendra la rigueur. Aussi, voulant exprimer visuellement la perception interne, Dali s'oppose-t-il à la psychanalyse, et à son interprétation des synthèses oniriques. « Toute mon ambition sur le plan pictural, écrit Dali, consiste à matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision les images de l'irrationnalité concrète... images qui provisoirement ne sont explicables ni réductibles par les systèmes de l'intuition logique ni par les mécanismes rationnels. Les images de l'irrationnalité concrète sont donc les images authentiquement inconnues... elles dépassent le domaine des fantasmes et représentations virtuelles psychanalysables (1). » Breton, au contraire, ne cède jamais tout à fait à l'irrationalité des images. Le contrôle de la lucidité, les normes morales de la signification des œuvres lui importent toujours. D'aucune production automatique il ne renonce à découvrir le sens ; aux richesses de l'inconscient, il veut joindre les lumières de la conscience. C'est pourquoi il préfère la conception freudienne, qui cherche la force de la réalisation imaginative dans un désir décelable et où, en fin de compte, le délire est envisagé du point de vue du médecin (entendons du médecin psychanalyste, de celui qui, au lieu de considérer du dehors la production délirante, découvre son sens), à la conception selon laquelle la force de réalisation semble appartenir à l'image elle-même, celle-ci gardant une valeur absolue et tout son poids de mystère, et le délire étant vécu du point de vue même du malade qui en est la victime.

(1) A. Breton, *Les vases communicants*, pp. 123 à 129.
(2) A. Breton, *Point du jour*, pp. 250-251.
(3) *Ibid.*, p. 224.

Et sans doute est-il malaisé de séparer, dans le surréalisme, ces deux conceptions de l'imagination : elles s'y pénètrent, et n'y sont jamais clairement distinguées. En effet, elles impliquent toutes deux la croyance dans le pouvoir réalisateur de l'imagination, la nécessité, pour le poète, de ne pas truquer avec elle, de se livrer « pieds et poings liés » à ses combinaisons (2). Dès lors le surréalisme comptant, à l'inverse de Valéry (3), « sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de

(1) Salvador Dali, *La conquête de l'irrationnel*, Editions surréalistes, 1935, pp. 12 à 15. (Nous avons respecté l'orthographe de Dali pour le mot irrationnalité.)
(2) A. Breton, « Le merveilleux contre le mystère », in *La clé des champs*, p. 11.
(3) Sur cette opposition, v. Yves Duplessis, *Le surréalisme*, « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, 1950, p. 52.

l'écurie littéraire », et voulant « ouvrir toutes grandes les écluses » (1), ne pouvait manquer d'apercevoir que la théorie qui accorde toute réalité à l'image est plus entière, plus décisive que celle qui voit dans l'image le produit de quelque inconsciente raison. C'est pourquoi Breton n'y renonce jamais tout à fait, et éprouve parfois quelque peine à répondre aux arguments de Dali, qui, de son côté, lorsqu'il déclare que l'activité paranoïaque critique considère les images « dans un ensemble cohérent de rapports systématiques et significatifs » (2), paraît donner à Breton une satisfaction partielle. Je crois néanmoins qu'en leur esprit les deux conceptions de l'imagination qui inspirent le surréalisme sont radicalement opposées, l'une étant l'expression d'une sorte de naturalisme cosmologique, l'autre d'un humanisme. Si l'image possède en elle-même un pouvoir de réalisation, il faut dire que l'homme est traversé par elle : nous nous trouvons en présence, selon le mot d'Herschel, « d'une pensée, d'une intelligence fonctionnant en nous, mais distincte de notre personnalité » (3). C'est ici que le « on me pense » de Rimbaud(4) prendrait toute sa force : semblable à la monade leibnizienne, l'homme réaliserait, en chacun de ses actes, un destin conçu en dehors de lui, et dont il serait l'involontaire expression. Et l'on rejoindrait l'idée de Novalis, selon lequel, comme le remarque Nelli, la forme d'une fleur serait « de même nature que la flore de notre imagination », les « forces formatrices des plantes » étant analogues à celle qui, par exemple, « nous fait rêver ». Mais je ne puis accorder à Nelli que l'essence du surréalisme soit de concevoir ainsi « par delà l'opposition matérialisme-idéalisme »,

(1) A. Breton, *Point du jour*, pp. 226-227.
(2) Dali, *La conquête de l'irrationnel*, p. 17.
(3) Cité par Breton, *Point du jour*, p. 219.
(4) *Ibid.*, p. 171.

l'imaginaire comme « naturel » (1). Breton ne pouvait se satisfaire d'un romantisme naturaliste où la liberté humaine n'aurait, finalement, plus de place. Certes, il n'abandonne pas l'idée de destin et il y réduit, en un sens, celle de liberté. Mais il ne peut précisément opérer cette réduction que parce que notre destin est, pour lui comme pour Freud, le fruit de nos tendances profondes, lesquelles sont bien, en nous, des volontés et donc des sortes de libertés. Dès lors, tout est changé. Notre destin, et les images qui le signifient, continuent sans doute à s'imposer, comme du dehors, à notre conscience claire. Ils n'en émanent pas moins d'un moi fait de désirs, et cette « image » qu'est « ma vie » (2) exprime ma personnalité profonde, et ma spontanéité individuelle.

L'imagination surréaliste ne se réduit donc pas à un pouvoir qui, en nous, prolongerait la force même de la Nature : une fois encore le surréalisme, par le nécessaire développement de la part de freudisme, et donc de rationalisme critique, qu'il a accueillie, se sépare du romantisme. Pour le romantisme, comme le remarque Christian Sénéchal, « le rêve n'est que l'un des nombreux états où l'âme humaine, retrouvant l'unité perdue, entre en communication avec la nature entière, donc avec la divinité. ...L'âme... est créatrice, parce qu'elle participe alors à la puissance de la nature ». Pour Schubert, la nature « est l'original du monde des rêves... un monde de rêve ayant pris corps » (3). Et ce naturalisme explique le maintien, à première vue paradoxal, chez les romantiques, d'une conception de l'imagination issue des cartésiens. Pour

(1) V. René Nelli, *L'amour et les mythes du cœur*, p. 140.
(2) « Il se peut que ma vie ne soit qu'une image de ce genre », Breton, *Nadja*, p. 8.
(3) Eine verkörperte Traumwelt. V. Christian Sénéchal, « Le rêve chez les romantiques », in *Le romantisme allemand*, numéro spécial des *Cahiers du Sud*, mai-juin 1937, pp. 86 à 88.

Descartes, comme pour les romantiques, l'imagination est bien en effet la nature faisant irruption dans notre pensée. Les cartésiens, et Spinoza lui-même, dont l'influence sur les romantiques fut considérable tiennent, il est vrai, cette intrusion de la Nature dans la pensée claire pour une source d'erreur ; la vérité ne s'acquiert, à leurs yeux, qu'au sein de la cohérence d'une raison d'abord distinguée de tout engagement vécu au monde ; pour les romantiques, au contraire, l'imagination est révélation. Mais, opposés en ce qui concerne l'appréciation portée sur la valeur de l'imagination, les cartésiens, les romantiques, et aussi, nous l'avons vu, Taine et Bergson, sont d'accord sur sa nature. Avec Freud le climat est tout à fait différent. Albert Béguin note qu'il y a, entre la conception romantique de l'inconscient et la théorie freudienne, « tout l'abîme qui sépare une mystique d'un psychologisme pur ». Il faut, selon moi, aller plus loin encore, et apercevoir que le freudisme, loin de rester, comme le dit Béguin, « dans la pure tradition rationaliste » (1), se rattache, malgré son vocabulaire souvent associationniste, au courant de pensée moderne qui devait parvenir, avec la phénoménologie, à nier l'image comme telle, et à lui substituer la liberté et l'activité signifiante d'une conscience imageante. Une conception humaniste, mettant l'homme au centre des choses, et au principe de ses propres pensées, se substitue ici à une vision cosmologique et panthéistique. Comment nier que le surréalisme ne participe, au plus haut point, de cet esprit nouveau, si l'imagination devient chez lui, plus encore que force réalisatrice, pouvoir de refus, de déréalisation, de sélection, de choix, de signification et de compréhension ? L'imagination surréaliste refuse le donné et le déréalise, le désir y choisit, dans la vie

(1) Albert Béguin, *Les romantiques allemands et l'inconscient*, *ibid.*, p. 96.

quotidienne, ce qui le satisfait, et, les cadres logiques de la perception étant brisés, tous les rapprochements deviennent permis, et sont sources de lumière. Peut-on concevoir une telle imagination autrement qu'à partir de la conscience de l'homme, et ne pas reconnaître qu'en ceci Freud a joué, auprès des surréalistes, le rôle de Kant, et les a conduits, en une sorte de nouvelle révolution copernicienne, à expliquer par le sujet ce qu'ils croyaient d'abord un fruit de la seule Nature ? De plus en plus, le surréalisme revient ainsi du sens psychologique au sens poétique du mot image : à l'image présentation, il substitue l'image comparaison et, tout comme Reverdy, il estime que « l'esprit seul » saisit les rapports qui la constituent (1). « L'esprit, dit en ce sens Breton, est d'une merveilleuse promptitude à saisir le plus faible rapport qui peut exister entre deux objets pris au hasard», le moindre objet « est susceptible de figurer n'importe quoi ». « 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... (2) » A n'en pas douter, nous ne sommes plus ici dans une philosophie de la Nature, mais dans une philosophie de l'Esprit, du langage, et de la liberté. Sans doute cet Esprit, ce langage, cette liberté, ne se mesurent-ils pas à notre conscience claire : le conscient et l'inconscient s'y expriment également, le désir y conserve une place essentielle, parfois même

(1) « Le propre de l'image forte est d'être issue du rapprochement spontané de deux réalités très distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports », et : « L'image est une création pure de l'esprit », Pierre Reverdy, *Le gant de crin*, Plon, 1927, pp. 34 et 32.

(2) A. Breton, *Les vases communicants*, p. 129.

la pensée y paraît collective, ou universelle. Mais cette pensée a tous les caractères de la pensée humaine. Elle est parente de la réflexion qui nous permet de nous affranchir du donné en prenant, par rapport à lui, ce recul qui est le signe de notre autonomie ; elle choisit, elle comprend, elle invente. Elle n'est pas le chemin qui conduit de l'image au réel, la force aveugle et naturelle par laquelle s'incarneraient des formes. Elle est, bien plutôt, la faculté libératrice qui nous permet de passer du réel à l'image elle-même.

II. L'IMAGINAIRE ET LA BEAUTÉ.

Il est malaisé de faire au rationalisme sa part. Le surréalisme, pour avoir introduit en sa conception de l'imagination un élément de conscience critique, ne va-t-il pas être contraint de renoncer à son projet fondamental, et de justifier l'activité scientifique et technicienne, seule voie, au stade de la connaissance objective, par laquelle l'imaginaire puisse devenir réel? Si l'image naît de notre rupture avec l'adaptation spontanée et vitale, du recul que nous pouvons prendre par rapport à l'engagement immédiat, nous ne pourrons plus, en effet, retrouver le réel à partir de l'image qu'en accusant davantage encore notre séparation première d'avec la nature, en soumettant notre désir aux lois de notre représentation. Au niveau de la pure spontanéité, et de l'instinct, on peut concevoir une action prolongeant directement l'affection. Mais précisément, à ce niveau, il n'y a pas d'images proprement dites. Les sensations dolorifiques, tactiles, olfactives, gustatives, qui expriment en nous la nature animale, ne sont en rien des images, ne peuvent même être rappelées sous forme d'images, et, de ce fait, ne sont pas sources de comportements réfléchis. Ici l'objet est contre nous, presque mêlé à notre corps ; nous ne

pouvons prendre aucune distance. D'où l'aspect encore affectif et vécu de telles sensations, et le caractère spontané, instinctif des réactions qui les suivent : retraits brusques de la main, inspirations, nausées. L'avènement d'une action proprement humaine est, au contraire, lié au développement des sensations auditives et visuelles. Ces sensations se prolongent aisément en images et cela, comme l'a montré M. Pradines, parce qu'elles sont déjà des images. M. Pradines, étudiant la différenciation qui, de la sensibilité affective primitive, fait sortir une sensibilité proprement représentative, établit en effet que la représentation est possible dans la mesure où les objets sur lesquels nous renseignent nos sensations auditives et visuelles demeurent à quelque distance : notre adaptation à la situation qu'ils nous signifient peut perdre alors tout caractère d'urgence corporelle. Souvent même le monde entendu ou vu n'intéresse pas nos besoins ; il dépasse, en tout cas, notre intérêt affectif. Si donc, alors que les images dolorifiques, tactiles, olfactives ou gustatives sont si rares et si vagues, il y a tant d'images visuelles et auditives, rappelant avec précision les objets en l'absence de ceux-ci, c'est que, déjà, les sensations visuelles et auditives, à peu près inaffectives, nous signifient l'éloignement, et donc l'absence des objets qu'elles nous représentent. L'image apparaît, au sein même de la sensation, avec le jeu, la distance, la possibilité, pour le sujet, de se distraire de sa perception, de la constituer en spectacle. Et, de l'image, dérivent la connaissance scientifique et l'action réfléchie. Séparer l'objet de la synthèse vécue où il était pris, le constituer en représentation, c'est se mettre en mesure de découvrir les lois objectives, qui ne sont autre chose que la structure de cette représentation même. L'acoustique et l'optique sont nées de ce que l'homme, cessant de viser la chose à travers les qua-

lités, comme le fait l'animal, a d'abord isolé sons et couleurs à titre d'images. Et la science des lois de l'objet rend à son tour possible l'action technicienne, la réalisation indirecte du désir humain par observation des rapports que la raison a découverts, et par soumission de notre impatience aux lois de la physique.

Or, s'il en est ainsi, l'image, qui nous paraissait d'abord l'aliment et le soutien de l'espoir surréaliste, devient au contraire ce dont l'apparition marque la fin de cette « vie de la présence » (1) que le surréalisme a toujours voulu retrouver. Et cet esprit, dont la liberté, au lieu de prolonger l'attitude naturelle et vitale, l'inverse pour parvenir à la représentation, semble se révéler comme étant celui même dont le surréalisme n'a cessé d'instruire le procès. Dans ce monde de la science et de l'entreprise technicienne où nous introduit sa démarche, comment des formes tendant à se réaliser trouveraient-elles place, comment le poème *Tournesol* s'incarnerait-il, dix ans plus tard, en cette « nuit du tournesol », si essentielle au destin de Breton ? (2) Désormais la séparation, dont est née l'image, fera toujours sentir sa désespérante cassure : l'imaginaire, loin d'être pénétré de la chaleur du désir, ne s'éclairera plus que des lumières de la raison. C'en est fini de tout « frisson », de toute émotion même, de toute connaissance qui soit amour. Pourrons-nous désormais, comme le souhaitait Breton, « prendre une conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible » (3), ou même, comme le demande Jean Brun, maintenir que la sensation est « plus qu'un mariage magique », et qu'elle dépasse en le comprenant « le psychisme vibré

(1) V. André Breton, *Le revolver à cheveux blancs*, p. 67.
(2) V. A. Breton, *L'amour fou*, pp. 80 et sq.
(3) A. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme* ? Henriquez, 1934.

ayant présidé à sa naissance » (1) ? Bien au contraire, nous semblons avoir renoncé, une fois pour toutes, en constituant l'image, à cette prise affective des choses qui seule maintenait un contact direct avec leur être. Voici même perdue cette nature médiévale, en continuité avec l'être et avec l'homme, dont les alchimistes tentaient de retrouver les secrets : la science technicienne ne fait pas les choses comme la Nature les fait ; née de la constitution de l'objet par la rupture avec l'ontologique, elle ne peut plus retrouver le réel que par les voies de la raison. Ici tout est langage, et le langage ne pourra jamais se retourner tout à fait contre le langage, pour laisser apparaître ce qu'il ne traduit que symboliquement. Tout est vision, et qui ne comprendrait que la vision n'est possible qu'à distance ? L'essence même du regard humain introduit, dans la connaissance visuelle, quelque séparation.

Et sans doute le progrès de notre perception, faisant apparaître la qualité comme telle, est-il aussi la source de la vision et de l'audition artistiques. M. Pradines remarque en ce sens que la sensibilité représentative, après s'être différenciée de la sensibilité primitive, se divise à son tour, et laisse apparaître une sorte d'affectivité seconde, de sensibilité proprement esthétique. Les sens de la vue et de l'ouïe, par nature inaffectifs, peuvent alors donner lieu à des plaisirs d'un ordre nouveau, indépendants de la satisfaction de tout besoin, et propres à l'homme : une couleur, un son purs sont déjà susceptibles de nous inspirer un véritable ravissement (2). En ceci prend naissance un type d'émotion qui atteindra sa pleine richesse lorsqu'elle sera provoquée, non par un simple

(1) Jean Brun, « Le problème de la sensation et le surréalisme », in *Le surréalisme en 1947*, p. 89.
(2) Sur les conceptions de M. Pradines au sujet de l'imagination, voir Maurice Pradines, *Traité de psychologie générale*, P.U.F., tomes 1 et 2.

élément sensible, mais par des rapports de lignes, de couleurs, de sons, rapports contemplés par nous de façon désintéressée, détachés de toute utilisation pratique, de toute visée réaliste. Qui ne verrait, cependant, que nous sommes, en une telle esthétique, sur la voie d'une beauté formelle, d'une beauté spectacle que le surréalisme a toujours condamnée ? Le surréalisme, s'il est l'ennemi d'un art platement réaliste, n'est pas, pour autant, partisan d'un art formel et non représentatif. Il ne juge pas les œuvres selon le critère de quelque section d'or. Les tableaux surréalistes ne sont pas des symphonies de couleurs et de formes. Certes, le surréalisme est toujours fort attentif à la qualité de l'expression, et professe que « l'émotion subjective, quelle que soit son intensité, n'est pas directement créatrice en art » (1). Mais, selon lui, il ne suffit pas, pour rendre créatrice l'émotion, d'organiser son expression avec calcul : il faut, au contraire, la ramener « à ce foyer vivant d'où seulement elle peut rayonner » (2), foyer qui ne saurait être découvert que par le retour à cette faculté originelle « dont le primitif et l'enfant gardent trace », et qui « lève la malédiction d'une barrière infranchissable entre le monde intérieur et le monde extérieur ». Cette faculté, estime Breton, « ce serait le salut, pour l'homme » de la « retrouver » (3). « Une œuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psycho-physique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie) » (4). Tout n'indique-t-il pas, dès lors, que la véritable vocation du surréalisme aurait dû le conduire à renoncer à tout ce qui, dans l'imagination, est séparation, distance,

(1) A. Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 37.
(2) *Ibid.*
(3) A. Breton, *La clé des champs*, p. 71.
(4) A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, p. 94.

analyse et recul ? Et le surréalisme pouvait-il légitimement dépasser cet automatisme qui, négligeant toute réflexion et tout libre projet, laisse s'exprimer en nous une activité purement naturelle ?

Je pense qu'il le pouvait, et qu'une fois encore c'est en assumant la contradiction qu'il semble contenir que le surréalisme révèle la profondeur de son projet, et sa fidélité à l'homme. A vrai dire, la difficulté, en ceci, est analogue à celle que rencontrait Bergson lorsque, pressentant que l'instinct animal contenait le secret de la vie, il devait reconnaître que, ce secret, l'instinct l'ignore, puisqu'il est inconscient. Dès lors, la révélation du secret ne peut être attendue que d'une mystérieuse illumination de l'instinct par l'intelligence elle-même. Dans le surréalisme, on voit aussi la connaissance claire aller à la recherche de l'en-deçà, se préparer à l'accueillir ; l'en-deçà vient, de son côté, troubler notre claire vision positive. Mais quelle que soit la voie suivie, que l'on aille du réel à l'imaginaire ou de l'imaginaire au réel, il demeure que l'illumination suppose la mise en rapport des deux domaines, et naît de leur rencontre. Certes, les surréalistes évoquent toujours avec regret cette fusion première à laquelle notre vision objective du monde nous a fait renoncer ; ils ne se satisfont pas de l'aliénation, de la mutilation que suppose la science technicienne, ils louent l'enfance en ce que « l'absence de toute rigueur connue... laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois » (1). Mais ils ne veulent pas retourner à la nuit. Ils souhaitent que les forces de la nuit se manifestent au jour et, pour cela, viennent d'abord troubler un jour oublieux d'elles. Les fantômes, dont le surréalisme espère le retour, ne peuvent être aperçus de nous, ne peuvent se manifester comme forces de nuit que

(1) A. Breton, *Manifeste*. pp. 7-8.

par l'effet de quelque jour, qui les éclaire. De fait, celui qu'aperçurent, un soir, place Pigalle, Chirico, Aragon et Breton, avait l'aspect « d'un enfant qui venait vendre des fleurs » (1).

On sait avec quelle insistance Breton est revenu sur l'idée d'une « faculté unique, originelle » dont « la perception physique et la représentation mentale » seraient « les produits de dissociation » (2). Breton peut-il croire, cependant, que cette faculté ait existé à titre de faculté consciente de soi ? Peut-il désirer un retour positif à un état passé de l'homme, ou de l'humanité ? Je crois au contraire que l'originalité de sa position réside dans l'apparente indétermination qu'elle suppose vis-à-vis de la durée réelle, indétermination qui interdit de décider si le sentiment est de regret, d'attente historique ou d'espoir dans le présent même. Ce qui, en tout cas, paraît certain, c'est que le rapport de l'état surréaliste et de ces sortes d'immédiats que sont l'inconscience, le rêve, la jouissance pure, est toujours un rapport laissant demeurer quelque extériorité, un rapport d'appartenance partielle où l'immédiat est désiré plutôt qu'atteint, et, pour reprendre ici le vocabulaire de Descartes, touché plutôt que compris. Le surréalisme est demi-révélation, ou, si l'on préfère, révélation d'une nuit dans laquelle on ne veut pas entrer tout à fait, au sein d'un jour dont la clarté ne peut, non plus, nous satisfaire, et qui, du reste, perdrait son sens de jour s'il cessait d'éclairer des objets dont l'être n'est pas lumière, mais opacité. La conscience surréaliste est donc avant tout « relation », et naît toujours d'une mise en relation. Dans la plupart des textes surréalistes, le rêve affleure, mais il n'est émouvant que dans la mesure où nous ne nous

(1) A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, pp. 43-44.
(2) A. Breton, *La clé des champs* (reprenant un texte de *Point du jour*), p. 78.

y livrons pas entièrement ; ce n'est que par son contact avec les vérités de raison, qu'il trouble et qui l'illuminent, que le rêve semble merveilleux. Aussi Benjamin Péret n'hésite-t-il pas à prêter à ses personnages de véritables soucis logiques, à introduire en ses récits les plus égarés les détails les plus exacts. « Son émotion était intense ; allait-il du premier coup atteindre son but et le personnage singulier qui jetait des baignoires par les fenêtres lui apprendrait-il pourquoi l'été succède au printemps ? Le temps de verser une larme sur sa sœur morte l'année passée et il cogna à la porte qu'on lui avait indiquée. Le chant du coq retentit suivi, presque aussitôt, d'un bêlement affolé... Une troisième fois il frappa à la porte, mais cette fois le silence fut complet. Il était perplexe : cependant, si une baignoire était tombée à ses pieds, il fallait bien que quelqu'un l'eût lancée ?... La flamme d'une allumette-bougie lui permit de voir la pièce où il venait de pénétrer. Une pelouse de gazon verdoyant, bien arrosé et tondu ras, l'occupait (1). » L'utilisation des mots à faux sens, ou du moins en un emploi qui les rend d'abord difficiles à comprendre, et nécessite des notes explicatives (ainsi, « être employé du noir : être les feuilles qui font de l'ombre », « jouer la sève : s'enfuir », « fraises : grosses gouttes de pluie », « brûleur : soleil », « chapeau : ciel ») (2), parvient au même résultat : le langage est ici à fleur de rêve, et devient semblable aux discours que l'on se tient parfois en une très grande fatigue. Et l'on sait que les données de l'automatisme se coulent le plus souvent, chez les surréalistes, en une syntaxe cohérente et correcte : la

(1) Benjamin Péret, « La demie de onze heures », in *Au 125 du boulevard Saint-Germain, Littérature*, 1923.
(2) Notes ajoutées par Benjamin Péret à son texte : « Les parasites voyagent », in *Mort aux vaches et au champ d'honneur*. Texte cité, avant sa publication, par Hugnet, *Anthologie*, pp. 121-122.

conscience et la raison collaborent donc avec l'inconscience et la gratuité. De même, la peinture surréaliste détruit l'objet visible, mais, demeurant chose vue, nous rappelle les lois de la vision. Le surréalisme ne se présente donc pas comme un retour à l'immédiat, mais comme un contact avec l'immédiat, ce qui est tout différent. Ce contact peut prendre la forme de l'attente, l'attente ne pouvant être éprouvée que par celui qui ne possède pas ce qu'il espère. Il devient souvent nostalgie, la nostalgie habitant celui qui n'opère pas effectivement le retour dont elle est le mal. Plus encore, il est l'essence de la poésie, et c'est alors dans le présent qu'est vécue cette demi-appartenance, cette promesse instantanée dont on ne sait de quoi elle est promesse ; le rêve se mêle à la vie éveillée, la conscience affective à la conscience intellectuelle. L'esprit entre en rapport avec l'Autre, et c'est pourquoi il est amour.

Ainsi s'expliquent bien des obscurités apparentes du surréalisme. Nous l'avons vu tenté par le sadisme. Mais la tentation du sadisme n'est pas plus le sadisme que la pure jouissance n'est l'amour. La jouissance nie l'Autre, ou l'oublie ; l'amour est reconnaissance de l'Autre comme autre, et j'ai toujours pensé, en ce sens, que si Breton n'avait pu aimer Nadja, c'est qu'elle n'était pas pour lui « l'autre », mais le surréalisme même avec lequel il coïncidait. Pour Nadja, en revanche, Breton était l'Autre en ce qu'il était raison. Et de même, l'imagination de l'acte sadique n'est pas un acte sadique : elle est connaissance de soi, et par là dépassement de ce qui, en nous, est sadisme, par une lucidité qui, pour connaître, doit, partiellement, se détacher. L'attrait du rêve n'est pas le rêve, il est augmentation de conscience chez un être auquel le positivisme quotidien risque de faire perdre le sens du merveilleux. Et c'est ainsi, je pense, qu'il faut entendre la récupération totale des pouvoirs humains que réclame Breton. « Rappelons, dit-il, que l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite (1). » J'avoue que « l'obscurcissement progressif des autres lieux » ne me paraît ici s'imposer qu'à titre d'image, et pour exprimer la révolte contre la tyrannie de l'objectivité : la lutte contre la censure, qui nous empêche de nous connaître, ne sera, en effet, vraiment menée jusqu'au bout que si l'on se décide à l'attaquer, non seulement en sa structure morale, mais encore en son alliance avec un principe de réalité dont l'effet le plus clair est d'empêcher le subjectif et l'objectif de se rejoindre : c'est donc en détruisant la solidité logique de l'objet que le surréalisme pourra parvenir à retrouver tout ce que nous sommes. Mais retrouver ce que nous sommes n'est pas perdre conscience ; c'est augmenter notre conscience. Et notre conscience ne s'accroît que par de toujours nouvelles mises en relation. Ce sont ces mises en relation qui empêchent l'homme de se limiter, de s'aliéner en une activité partielle. Conçoit-il le monde sur le seul plan de l'objet scientifique ? Le surréalisme rappelle les droits du merveilleux. Se perd-il dans le travail ? Le surréalisme lui parle de plaisir, ou de ravissement. A toute synthèse trop rapide, le surréalisme oppose des procédés de désintégration. Mais, si l'esprit se perd, le surréalisme revient à l'intégration et à la synthèse. Il nous conseille l'abandon à l'automatisme, puis nous invite à nous dédoubler, à prendre conscience de ce qui se passe

(1) A. Breton, *Second Manifeste*, p. 23.

en nous lorsque nous écrivons. Ainsi se poursuit cette « illumination systématique », combat incessant contre la limitation et l'oubli. Soucieux de retrouver la totalité de nos puissances, amoureux de l'être et non du néant, le surréalisme veut libérer la pensée de tout ordre dont elle ferait sa mesure. Il lui rappelle donc qu'elle est la source de tout ordre. Mais il ne la laisse pas s'anéantir en une expérience nocturne, qui serait pure fusion avec l'en-deçà. Bien plutôt, de l'en-deçà, et de tout ce qui est en marge de la conscience, il veut, avec la psychanalyse, retrouver le sens.

L'attitude du surréalisme envers l'au-delà est pénétrée de la même réserve. Il accueille la promesse, non l'illusion de possession ; le doute vient toujours sauver la lucidité et la liberté de l'esprit jugeant, et le surréalisme se montre ainsi parfaitement fidèle à l'une des premières affirmations de Breton : « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore (1). » Car l'esprit libre ne peut jamais se confondre tout à fait avec ce qui n'est pas lui ; il ne saurait donc prendre sa croyance pour un savoir. Dès lors, le hasard objectif n'est plus reconnu que « comme indice de réconciliation possible des fins de la nature et des fins de l'homme aux yeux de ce dernier » (2) ; la rencontre de l'objectivité et de la subjectivité est interprétée dans le climat du merveilleux, la synthèse du présent et du futur s'opère dans l'imaginaire, et la poésie ne refuse plus de s'élever à la pure essence. Constatant avec réconfort que jamais la poésie « n'a été si pleinement goûtée » que pendant la guerre, Breton ajoute en effet : « Il est aisé de reconnaître dans ce phénomène la manifestation de cette nécessité d'un *détour par l'essence*, telle qu'on l'éprouve chaque fois qu'est mise en péril l'existence individuelle ou même la poursuite de toute

(1) A. Breton, *Manifeste*, p. 9.
(2) A. Breton, *La clé des champs*, p. 73.

chance particulière dans le cadre de cette existence (1). » On ne saurait méconnaître le ton platonicien de cette affirmation. Or, en un tel climat, l'espoir, l'attente, la nostalgie prennent nécessairement la forme de la seule beauté, et ne peuvent être vécus qu'au sein d'une émotion qu'il faut bien appeler esthétique. C'est en ce sens que la conception surréaliste de la beauté ne peut être séparée tout à fait de la théorie platonicienne, et même des analyses de Kant relatives au jugement esthétique et au jugement téléologique. Comme Platon, Breton voit dans la beauté l'annonce de quelque retour, de quelque découverte ontologique, de quelque réconciliation. Mais l'Etre ainsi approché n'est jamais proprement saisi, et c'est en quoi l'affirmation surréaliste est fidèle à la réflexion kantienne. Celle-ci s'émerveille d'une apparence de finalité, mais ne consent pas à affirmer la réalité de cette finalité. Il y a, dans la beauté telle que la conçoit Kant, un pressentiment de l'ontologie qui ne parvient pas à l'ontologie. « Tout art et toute nature, écrit à ce sujet Gaëtan Picon, dans la mesure où ils nous donnent une impression esthétique, apparaissent sinon comme une révélation directe du suprasensible, du moins comme une allusion ; sinon comme une garantie, du moins comme une postulation de l'absolu (2). » Cette postulation de l'absolu, nous l'avons mainte fois rencontrée dans le surréalisme. Mais jamais la révélation surréaliste ne se prétend, à proprement parler, connaissance. Jamais le surréalisme ne fait tout à fait sienne l'idée selon laquelle l'émotion esthétique implique un savoir supérieur au savoir scientifique. Bien plus que connaissance, l'art est pour lui position de valeurs. Et sans doute la conscience humaine passe-

(1) A. Breton, *Arcane 17*, p. 29.
(2) Gaëtan Picon, *L'écrivain et son ombre*, Gallimard, 1953, p. 124.

t-elle vite de la position de valeurs à l'affirmation théorique : ainsi s'explique notre adhésion au rêve, ainsi naissent les délires, où l'affirmation des valeurs désirées par le malade, et nécessaires à sa vie, entraîne la croyance en l'existence d'un monde où de telles valeurs seraient réalisées. Mais le surréalisme, s'il utilise le rêve et le délire, n'y succombe pas. L'adhésion à l'imaginaire n'est jamais complète, ou plutôt elle se donne à la conscience pour ce qu'elle est, et non pour une saisie de la réalité. Elle apparaît donc comme belle, et, en son sein, la beauté est reconnue comme beauté. La beauté surréaliste, c'est l'imaginaire même, refusant d'être rapporté à autre chose que soi, et de se dépasser vers une fin qui lui serait transcendante.

Emile Bouvier a remarqué que « la notion de beauté littéraire pure domine... toutes les recherches contemporaines ». « Le choc émotionnel de la beauté littéraire pure, écrit-il, se suffit à lui-même. Et c'est ce critérium de la perfection qui va remplacer les anciens étalons intellectuels : fidélité de la reproduction ou adhésion rationnelle. La beauté ne sera plus l'adéquation de l'œuvre à son objet, mais sa capacité en émotions littéraires pures (1). » Bouvier appelle ici « littéraire » ce que les surréalistes appellent « poétique ». Les surréalistes, en effet, rejettent, sous le nom de beauté « littéraire », la beauté expression, et la beauté spectacle. Chez eux point d'expression consciente et calculée, puisque le poète, à l'écoute d'un langage dont lui-même ignore le sens, est sans cesse dépassé par ce qu'il révèle. Point de spectacle contemplé et détaché de la vie : sans cesse l'en-deçà de nos désirs inconscients vient troubler les desseins de notre raison, et l'espoir en la réconciliation du subjectif et de l'objectif met en jeu la destinée de l'homme tout entier. Aux yeux des surréalistes, la beauté spectacle, ignorante de la mort, et ne donnant aucune solution aux problèmes de l'homme, a reçu, lors de la crise de conscience consécutive à la guerre, une blessure dont elle ne peut se relever. Breton appelle donc une beauté où puissent se retrouver tous les problèmes, toutes les angoisses de l'homme, une beauté « convulsive », « érotique-voilée », « explosante fixe », « magique circonstancielle » (1). Il n'est pas douteux qu'en ceci l'art ne se propose de nouvelles fins, ne se charge d'un espoir infini, ne devienne, avec l'amour, le seul messager de l'attente de l'homme. Mais la beauté, comme le remarque Bouvier, ne peut être proprement dépassée, ne laisse place à nulle connaissance. Son domaine est l'espérance, et non la possession, l'analogie, et non l'identité. Les liens mystérieux des choses ne s'y découvrent que sous la forme de symboles. La beauté devient beauté pure, non en ce qu'elle se sépare du monde, mais en ce que tous les problèmes du monde viennent, pour l'homme, y aboutir et semblent contenus en elle, de telle sorte qu'elle ne puisse plus renvoyer à rien qui lui soit supérieur, ou du moins qu'elle ne puisse pas dire, sous forme de discours rationnel, ce à quoi elle renvoie. Une telle beauté n'est plus interprétable. Elle n'est pas solution, mais elle est la question que le savoir humain ne saurait dépasser. Elle est la forme dernière de l'espoir aux yeux de celui qui ne veut pas affirmer plus qu'il ne sait. Elle est la preuve que, dans les circonstances les plus tragiques, les plus accablantes, quelque chose apparaît et luit qui condamne le désespoir. Ainsi, écrit Breton, « l'œuvre de Watteau connaît... cette fortune de nous faire conjurer à sa seule gloire tout ce que pourrait avoir d'atterrant la

(1) Emile Bouvier, *Initiation à la littérature d'aujourd'hui*, la Renaissance du Livre, 1927, pp. 198-200.

(1) A. Breton, *L'amour fou*, p. 26.

considération de l'égoïsme et de la méchanceté des hommes dans les périodes de revers... toute cette époque atroce, nous sommes de plus en plus conduits à la voir à travers son rêve. Touche-t-il à l'appareil guerrier d'alors : ces tricornes, ces buffleteries, ces basques, il ne chante que ce qui rutile aux yeux des filles et les dispose à faire valoir la souplesse de leur taille, le bond de leur gorge... Ainsi toute tempête, au premier beau jour revenu, trouve moyen de s'engloutir et de se nier dans une perle (1) ». Voilà bien le salut par l'art, qui n'est assurément pas le salut par la littérature, mais le salut par la beauté. Ici le mysticisme, le dogmatisme religieux, la folie de Gérard de Nerval croyant s'entretenir « avec le chœur des astres qui prend part » à ses « joies » et à ses « douleurs » (2) trouvent leur juste mesure et leur aboutissement dans l'homme. Car l'homme peut et doit dépasser tout ce en quoi il s'est perdu, limité, aliéné. Mais il ne peut dépasser l'homme.

III. L'imaginaire et le surréel.

Dans le système de Hegel, l'Art est le moment immédiat de l'Esprit absolu. Il n'est dépassé que par la Religion révélée et la Philosophie. Breton ne croit pas à la Religion, et juge le Savoir Absolu impossible. Il s'en tient donc à l'Art. Mais l'Art se charge ici de toutes les responsabilités de la Religion et de la Philosophie. Certes, il sera toujours facile de prétendre que le surréalisme, s'exprimant par des mots, est art littéraire : il veut prendre le langage à sa source et le mener à son total épanouissement, il préfère le message verbal aux images visuelles ; l'écriture, pour être automatique, n'en demeure pas moins écriture. Mais il

(1) A. Breton, *Arcane 17*, pp. 32-33-34.
(2) Gérard de Nerval, *Aurélia*, II, 6.

suffit de comparer, par exemple, les préoccupations rhétoriques et grammaticales de Valéry et les soucis de Breton pour mesurer leur différence. « Une plus grande émancipation de l'esprit et non une plus grande perfection formelle doit demeurer l'objectif principal», écrit Breton ; les œuvres auxquelles il déclare aujourd'hui s'intéresser sont celles de Raymond Abellio, de Malcolm de Chazal, de Jean-Louis Bouquet, d'André Pieyre de Mandiargues, de Maurice Raphaël, de Paroutaud, et, ce qu'il cherche en elles, c'est « la pénétration du monde par la voie occulte », « la détection d'un nouveau fantastique », la « cryptesthésie lyrique des bas-fonds », l'« appréhension du futur » (1). Breton veut promouvoir une morale, dont la règle essentielle serait : « A chacun selon ses désirs (2). » Il se propose de modifier la condition sociale, il est attentif à la condition humaine. S'il s'attache au langage, c'est pour l'identifier à l'homme, pour en faire, selon le mot de Maurice Blanchot, « la liberté humaine agissant et se manifestant » (3). Cherchant une voie de salut, il s'interroge sur l'insolite, sur les moments privilégiés de dépassement et d'illumination ; il se met à l'écoute du rêve. Il veut réédifier l'amour (4). Le projet fondamental de Breton, affirmé depuis 1924 et n'ayant, par la suite, jamais changé, malgré les divers visages sous lesquels il nous est apparu, n'est donc pas d'essence littéraire. Et s'il semble aboutir à la seule considération de la beauté, c'est que la conscience de la beauté est aujourd'hui celle qui permet de saisir le plus adéquatement l'authenticité de l'homme. Car l'homme moderne, quand il a perdu la foi religieuse, et la compréhension métaphysique, est conduit à faire de

(1) A. Breton, *Entretiens*, pp. 290-291.
(2) A. Breton, *Entretiens*, p. 264.
(3) *Ibid.*, p. 236.
(4) « L'amour humain est à réédifier, comme le reste. » A. Breton, *Les vases communicants*, p. 137.

l'art une vie, à demander à la beauté le sens de son destin. L'art n'étant plus dépassé, comme il l'est chez Hegel, par la religion et le savoir philosophique, apparaît alors comme le moment suprême de l'esprit.

Toute conscience, cependant, vise un objet, se définit par ce dont elle est conscience. Quel est donc, dans le surréalisme, le corrélatif de la conscience esthétique ? Déclarer que c'est la beauté revient sans doute à ne rien dire, à forger un pseudo-objet, à doubler inutilement la conscience esthétique de son propre reflet. C'est en ce sens que Breton répond à André Parinaud que « les artistes, non plus que les poètes modernes, ne recherchent pas forcément la beauté » (1), et qu'il maintient toujours le caractère absolument subjectif de la conscience esthétique. Tout dépend en art, écrit-il, de la liberté avec laquelle l'imagination « parvient à se mettre en scène et à ne mettre en scène qu'elle-même (2) ». Selon Breton, la peinture moderne rejoint en ce sens la poésie, et ne considère « la nature que dans son rapport avec le monde intérieur de la conscience ». Elle est « suivie en cela par la sculpture, comme l'expérience de Giacometti et celle de Arp en font foi (3) ». Or, un art qui ne se soumet plus au critère de l'objet extérieur ne peut plus être considéré comme visant une beauté-objet, une beauté objectivement définissable (4). Comment atteindrions-nous une telle beauté, si nous devons la distinguer à la fois

(1) A. Breton, *Entretiens*, p. 298.
(2) A. Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 34.
(3) *Ibid.*, p. 132.
(4) C'est en ce sens que Breton condamne ce qu'il nomme «l'erreur de Mallarmé », se défie « des combinaisons tout extérieures, telle que la mesure, le rythme, les rimes » (*Position politique du surréalisme*, pp. 136-137), nie que « l'émancipation du style » puisse « consister dans un travail de laboratoire portant abstraitement sur les mots », et ne s'intéresse qu'à ce qu'il nomme la « substance » de l'œuvre (*Point du jour*, pp. 52-53).

de l'objet physique où elle pourait s'incarner et de l'émotion où elle se révèle ? Il est clair au contraire que la beauté se confond, comme telle, avec le sentiment du beau, et qu'on ne peut parler d'une conscience de la beauté dans le sens où l'on parle de la conscience d'une réalité objective. La beauté n'est pas distincte de la conscience qu'on en prend. Elle est une façon de prendre conscience des choses. Si elle ne se confond pas avec l'individualité d'un goût, son universalité demeure, comme l'a vu Kant, celle d'une disposition subjective ; elle provient d'un accord, d'une harmonie entre des facultés communes à tous les hommes. Voudrait-on, cependant, sortir de ce subjectivisme même et considérer que la beauté conduit à la vérité ou au Bien ? Il faudrait alors, comme le fait Platon, donner, comme corrélatif à la conscience du Beau, un monde des Idées, dont la réalité ne soit pas, elle-même, esthétique, et estimer que notre émotion esthétique traduit le souvenir, ou le pressentiment, de ce Monde. Le surréalisme refuse cette démarche. Pas plus qu'elle ne renvoie à la beauté objective, la conscience surréaliste ne se donne pour conscience d'une vérité conceptuelle, ou d'une valeur morale transcendante. Quel est donc, une fois encore, le corrélatif de cette conscience ravie, attentive, inquiète, de cette conscience religieuse qui ne s'oriente plus vers aucun contenu dogmatique ou révélé, de cette conscience métaphysique qui ne croit plus à la métaphysique ? Ce corrélatif est le surréel, et c'est pourquoi l'on peut dire que le surréel est la fin de la conscience surréaliste : il est à cette conscience ce que l'objectivité physique est à la conscience scientifique, ce que l'Etre, dont souvent il remplit la fonction, est à la conscience métaphysique. Et c'est en ce sens que j'ai parfois rapproché la démarche surréaliste de la démarche platonicienne. Mais il demeure très difficile de définir

le surréel, si la conscience à laquelle il répond refuse d'être contemplative, et doit conserver cette liberté, cette disponibilité qui, pour les surréalistes, ne sauraient se perdre sans que se perde l'homme, et sans lesquels nous retomberons toujours en quelque aliénation. Toutes les apparentes hésitations du surréalisme dérivent, sans aucun doute, de cette difficulté. Si, en effet, pour définir la surréalité, nous visons le surréel lui-même, nous serons conduits à le transformer en objet, à parler de lui comme d'une chose ; nous n'éviterons plus, dès lors, le dogmatisme, religieux ou hermétique. Si, au contraire, nous entreprenons la description et l'étude de la seule conscience du surréel, nous ne dépasserons pas le psychologisme : cette fois, c'est de la conscience elle-même que nous ferons une chose ou un objet : nous la traiterons comme les psychiatres traitent la conscience des fous, et les sociologues celle des primitifs. La richesse, le sens, le pouvoir de révélation inhérents à la conscience surréaliste seront perdus.

Le surréalisme a toujours voulu éviter ce double danger, et c'est pourquoi on ne peut le réduire ni à un objectivisme, ni à un subjectivisme. En 1924, Breton définit la surréalité comme « une sorte de réalité absolue (1) ». Mais l'absolu est précisément ce dont on ne peut parler sans le rendre relatif au langage. A parler de l'absolu, on retombe nécessairement en quelques religion ; et c'est sans doute à partir d'expériences analogues à celles qu'invoque le surréalisme que les religions se sont formées, en donnant comme corrélatif à la conscience qui vivait ces expériences un dogme affirmé et déterminé, ou, plus simplement, quelque vérité définissable sur le plan de l'objet, à laquelle, désormais, il fallait croire. Ainsi cet Autre,

(1) A. Breton, *Manifeste*, p. 24.

vers lequel la conscience de l'homme se dirige par essence, est toujours réduit au langage : il devient un autre monde. Le surréalisme veut conserver l'essence de la conscience religieuse en refusant ce qu'il considère comme son aliénation. Il admet et reconnaît toute aspiration humaine, et l'attitude même de Pascal lui paraît « des plus justifiables sur le plan émotif (1) ». Mais il refuse tout dogme, tout contenu formulé, tout discours proprement cosmologique ce pourquoi, nous l'avons vu, Breton ne peut jamais adopter tout à fait la vision du réel que nous proposent occultistes ou hermétistes. Accepte-t-il même cette conscience primitive dont il nous entretient si souvent ? Certes, comme le remarque Monnerot, « le surréel ou merveilleux que visent les surréalistes peut évoquer sans inadmissible abus de langage le monde imaginaire-réel de certains primitifs, et les analogies nous assaillent entre ce que vivent ceux-ci et ce que visent ceux là (2) ». Il demeure que « vivre » et « viser » supposent des attitudes fort différentes. Alors que, pour les primitifs, « entre le surréel et la vie ordinaire il n'y a pas scission, mais continuité »... « le surréaliste, lui, n'invoque guère l'expérience possible du surréel que contre la vie quotidienne et les cadres sociaux qui la comprennent, la déterminent et ne tolèrent rien en dehors d'elle (3) ». L'insolite est pour le primitif « plus fréquemment néfaste que faste (4) » ; pour Breton, il éveille l'espoir. Il faut donc convenir que la conscience surréaliste n'est pas plus primitive qu'elle n'est religieuse ; l'appel surréaliste à la conscience primitive ne nous permet guère de découvrir que nous-mêmes. Car, une fois encore, autre chose est se trouver

(1) A. Breton, *Arcane 17*, pp. 24-25.
(2) Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré*, pp. 105-106.
(3) *Ibid.*, p. 119.
(4) Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré*, p. 123.

au stade de la conscience immédiate, autre chose est y vouloir revenir, éprouver sa nostalgie, supposer « 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 (1) ». Dans le surréalisme, l'appel à la conscience primitive est toujours fonction de ce que la conscience moderne est devenue : il s'agit de désaliéner un esprit perdu dans la seule considération de la réalité objective, et faisant de l'expérience scientifique et technique, qui n'est jamais qu'une de ses expériences possibles, la mesure de toute réalité. Aussi le surréel qui, pour le primitif, se confond avec le réel objectif, apparaît-il ici comme ce qui déréalise un réel quotidien, auquel, cependant, il demeure immanent.

Mais le surréalisme répugne plus encore à faire de la conscience primitive, rêvante ou délirante, un objet d'étude, une chose. Il sait que l'on ne peut comprendre une conscience qu'en demeurant d'abord fidèle à sa visée : il s'efforce donc, en continuant à s'interroger sur la valeur de ses révélations, de retrouver cette expérience première dont sont nés les mythes, les religions, les croyances. Dès le *Manifeste*, Breton refuse de ramener le rêve « à une parenthèse », oppose la somme de ses moments à la somme des « moments de veille », se demande si le songe de la dernière nuit ne poursuit pas « celui de la nuit précédente », s'inquiète de savoir si le trouble que l'on éprouve devant certaines femmes n'aurait pas sa source en ce qui rattache ces femmes à notre rêve. Il veut découvrir « la clé de ce couloir » (2), et rien n'indique mieux sa préoccupation que le constant retour, dans

(1) A. Breton, *Entretiens*, p. 248.
(2) A. Breton, *Manifeste*, pp. 19 à 22.

son œuvre, du mot « clé » : ainsi les personnages mis en scène au début de *L'amour fou* détiennent « les clés des situations » (1), et Breton s'en remet au désir comme au « grand porteur de clés » (2). Le rêve, les tendances qui s'expriment en lui, et dont les plus profondes, comme l'a montré la psychanalyse, construisent notre destinée, sont donc sans cesse interrogés par le surréalisme. Il ne s'agit pas ici d'évasion, encore moins de fantaisie ; il s'agit de trouver le sens de notre existence, d'éclairer notre destin en découvrant un principe d'ordre et de coordination distinct de la raison. Par la suite, Breton élargit son enquête : il l'étend à la folie, à la conscience mythique, à l'émoi des rencontres. Persuadé « que le destin des communautés humaines s'évalue en fonction du pouvoir que gardent sur elles les mythes qui les conditionnent », expliquant par l'absence de tels mythes l'effondrement de « la France de 1939-1940, engagée si loin par ses représentants officiels dans la voie du scepticisme et du blasement (3) », il accorde à la conscience mythique une valeur de contact avec cette surréalité dont, plus ou moins obscurément, il attend le salut de l'homme. Au lieu de se demander, psychologiquement, comme tant de modernes depuis Benjamin Constant, s'il aime ou s'il n'aime pas, Breton cherche, métaphysiquement, ce que l'amour signifie. En lui tout est mouvement vers autre chose, appel, attente d'un signal. Et tous les surréalistes participent à cette quête. Victor Brauner se déclare « empereur du royaume du mythe personnel » (4). Aragon reconnaît que le propre de l'évolution de sa pensée est « un mécanisme en tout point analogue à la genèse mythique » ; « l'homme,

(1) A. Breton, *L'amour fou*, p. 7.
(2) A. Breton, *Entretiens*, p. 248.
(3) *Ibid.*, p. 258.
(4) Victor Brauner, « Proclamation », in *Le surréalisme en 1947*, p. 27.

selon lui, est plein de dieux comme une éponge immergée en plein ciel » (1). Il condamne la psychologie, qui nous conduit « à oublier l'abîme, et les tourments de l'infini » (2). Il essaie d'entrer en communication avec « la divinité devinée » (3), hante ce qu'il nomme les « lieux sacrés » (4), aperçoit partout, et jusque « dans les carreaux rouges et blancs de la nappe », « l'inconnaissable qui transparaît » (5), entend, dans les phrases les plus banales, « des mots déments qui parlent du bonheur » (6). Et sans doute Aragon mêle-t-il toujours à cette recherche du surréel quelque outrance, quelque provocation, et aussi quelque ironie, quelque volonté humoristique ou dépréciative qui rendent difficile l'exacte évaluation de son intention véritable (7). *Le Paysan de Paris*, plus encore qu'un appel au surréel, se présente comme une critique du surréel par sa réduction à l'amour : « Vais-je poursuivre, se demande Aragon,... cette description mensongère d'un parc où trois amis un soir ont pénétré ? A quoi bon : tu t'es levée sur ce parc, sur les promeneurs, sur la pensée. Ta trace et ton parfum, voilà ce qui me possède (8). » Mais l'amour lui-même semble par Aragon métaphysiquement interprété, ce qui nous ramène à quelque surréalité : « Maintenant prêt à tout croire, les fleurs pourraient pousser à ses pas, elle ferait de la nuit le grand jour, et toutes les fantasmagories de l'ivresse et de l'imagination, que cela

(1) Louis ARAGON, *Le paysan de Paris*, p. 143.
(2) *Ibid.*, p. 192.
(3) *Ibid.*, p. 193.
(4) *Ibid.*, p. 208.
(5) *Ibid.*, p. 218.
(6) *Ibid.*, p. 231.
(7) Ainsi : « Foi de statue, il n'y a pas dans l'espace aux cent mille recoins une seule activité, fût-ce la philharmonie ou le billard Nicolas, qui me paraisse aussi ridicule que la psychologie », etc., *ibid.*, p. 191.
(8) Louis ARAGON, *Le paysan de Paris*, p. 212.

n'aurait rien d'extraordinaire. S'ils n'aiment pas, c'est qu'ils ignorent (1). » En ceci, l'amour n'est pas considéré comme un état éprouvé, mais comme une « ouverture vers », et donc comme une conscience. Nous retrouvons le mouvement qui permet à Eluard d'écrire :

Et je ne sais plus tant je t'aime
Lequel de nous deux est absent (2),

qui fait dire à Georges Hugnet :

tous ses gestes amorcent des lumières et moissonnent (3),

qui permet enfin à Breton de voir dans la femme un résumé des mystères de la Nature, et dans l'amour une introduction à la connaissance de toutes les réalités qu'elle contient :

Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
A la taille de sablier...
Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre
Et de buée aux vitres
Ma femme aux épaules de champagne
Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace...
Ma femme aux aisselles de martre et de fénes
De nuit de la Saint-Jean...
Ma femme aux mollets de moelle de sureau...
Ma femme au cou d'orge imperlé
Ma femme à la gorge de Val d'or
De rendez-vous dans le lit même du torrent
Aux seins de nuit...
Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens...
Ma femme aux yeux de savane... (4)

(1) *Ibid.*, p. 217.
(2) Paul ÉLUARD, *L'amour, la poésie*, p. 34.
(3) Georges HUGNET, *La belle en dormant*, Cahiers libres, 1933. Cf. *Petite anthologie*, p. 103.
(4) André BRETON, *L'union libre* (1931), repris in A. BRETON, *Poèmes*, Gallimard, 1948, pp. 65-67.

Ainsi, l'état poétique n'est jamais, pour les surréalistes, traité comme un état : il est vécu et pensé comme interrogation, comme question, comme direction, comme demi-découverte et, selon le mot de Monnerot, comme « tâtonnement-vers » (1). C'est dans cette mesure que, souvent désireux de laisser la subjectivité envahir l'objectivité, et s'en rendre maîtresse, les surréalistes évitent pourtant le psychologisme : jamais le caractère intentionnel de la conscience n'est par eux négligé, jamais le moi ne se referme sur soi, et ne se contente, en une sorte d'égoïsme aveugle, de la jouissance et du plaisir. Obsédé par un « plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures », Max Ernst se décide « à interroger le symbolisme de cette obsession ». Il tire alors « des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier » qu'il entreprend « de frotter à la mine de plomb ». Il invente ainsi le procédé du frottage, par lequel il intensifie « l'irritabilité des facultés de l'esprit » et interroge « toutes sortes de matières... des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d'une toile de sac », avant d'en réunir les résultats dans son *Histoire naturelle* (2). Et l'on sait l'importance que le surréalisme a toujours attachée au conseil de Léonard de Vinci recommandant « à ses élèves, en quête d'un sujet original et qui leur convint, de regarder longtemps un vieux mur décrépi. Vous ne tarderez pas, leur disait-il, à remarquer peu à peu des formes, des scènes qui se préciseront de plus en plus » (3). En tout ceci, s'exprime la même attente, la même organisation de « perceptions à tendance objective », appelant « impérieusement, dans la réalité extérieure, quelque

(1) MONNEROT, *La poésie moderne et le sacré*, p. 168.
(2) Max ERNST, « Comment on force l'inspiration », in *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 6, p. 45.
(3) André BRETON, *Point du jour*, pp. 220-221.

chose qui leur réponde » (1), la même volonté de découverte et de déchiffrement. Car tout objet, même évident, paraît d'abord nous cacher sa vraie réalité : elle ne se révèle qu'à notre inquiète attention. C'est ce que traduit la composition de Magritte imposant à nos yeux une femme nue trop visible, et l'entourant des mots : je ne vois pas la .... cachée dans la forêt » (2).

Le ruisseau en cette boucle même comme en nulle autre de tous les ruisseaux
Est maître d'un secret qu'il ne peut faire nôtre à la volée

écrit en ce sens Breton.

Mais rien n'est vérifié tous ont peur nous-mêmes
Avons presque aussi peur
Et pourtant je suis sûr qu'au fond du bois fermé à clé qui tourne en ce moment contre la vitre
S'ouvre la seule clairière (3).

On voit jusqu'à quel point Breton prend au sérieux la conscience poétique de l'attente, de l'annonciation : chaque perception apparaît d'abord comme une sorte de vide que la surréalité vient combler à demi. Et pourtant, le souci de distinguer l'analogie poétique de l'analogie mystique contraint toujours Breton à déclarer que l'analogie poétique est « tout empirique » et « ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se

(1) André BRETON, *Position politique du surréalisme*, pp. 164-165.
(2) On trouvera la reproduction de cette œuvre in HUGNET, *Petite anthologie*, p. 144.
(3) A. BRETON, *Fata Morgana*, Editions des Lettres Françaises, Buenos-Aires, 1942 ; repris in *Poèmes*, Gallimard, p. 186.

manifester » (1). Le surréel n'est donc pas le surnaturel, et c'est pourquoi, malgré l'inquiétude métaphysique de la conscience surréaliste, il ne peut être considéré comme le corrélatif d'une conscience religieuse, ou d'une conscience mystique, mais seulement d'une conscience artistique. Et sans doute la conception que les surréalistes se font de l'art, dont le pouvoir émancipateur n'est jamais oublié, rend-elle cette conscience indissolublement esthétique et morale. L'image analogique, déclare Breton, « se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, qui n'est aucunement reversible. De la première de ces réalités à la seconde, elle marque une tension vitale tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis. Elle a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif » (2). Mais on voit que l'état éprouvé par l'homme, et non la fin visée, redevient ici l'unique critère. Breton déclare que l'exigence qu'il met en lumière « pourrait bien être d'ordre éthique », mais, craignant de faire tourner les conquêtes du surréalisme « à la gloire d'un quelconque au-delà », il ne consent pas à la tenir pour métaphysique. En sorte qu'une fois encore l'espoir ne sait plus ce dont il est l'attente ; la volonté de ne pas dépasser l'homme, qui a interdit au surréalisme de préférer à l'amour ce qu'il aime, et au désir l'objet du désir, l'oblige maintenant à se contenter de la beauté, qui d'abord n'était que promesse, à voir dans la beauté « le grand refuge » (3). On a souvent reproché au surréalisme ses outrances. Pour ma part, je suis plutôt frappé par son excès de prudence dans l'affirmation ontologique. Toujours sur la voie du

(1) A. Breton, « Signe ascendant », in *La clé des champs*, p. 113.
(2) *Ibid.*, p. 115.
(3) A. Breton, *La clé des champs*, p. 136.

platonisme et de la métaphysique, il doute du monde des Idées, et nie Dieu. Si parfois, l'être aimé lui manquant, Breton passe « de l'être à l'essence », et tire de « la personne collective de la femme » « l'idée que tout n'est pas perdu », c'est toujours comme un pis-aller, et « faute pour l'esprit de possibilité de retour à l'être », lequel est toujours tenu, il va sans dire, pour un être particulier (1). Et, tenté par l'occultisme, sinon par la religion, le surréalisme demeure sur le bord de la croyance, et refuse toute formulation précise d'une foi. Il semble du reste ignorer ce que le mot foi signifie, et, comprenant fort bien que la réalité qui s'exprime par les religions et les mythes ne peut à la lettre être sue, il semble incapable de décider si elle peut ou non être crue. S'opposant à tous les systèmes objectifs au nom de l'espérance, et soucieux de ne pas donner à l'espérance un contenu qui nous replacerait sur le plan de l'objet, il refuse même d'accorder un sens métaphysique à sa visée.

De la sorte, et bien que respectant le caractère intentionnel de la conscience, le surréalisme réduit l'homme à soi et rejette tout ce qui le transcende. Non qu'il fasse de l'homme un Dieu, comme le pense Carrouges, ou même un surhomme. J'ai quelque peine à accorder à Gabriel Rey que le surréalisme soit un « surhumanisme », issu du romantisme (2). Breton se souvient toujours que l'homme est mortel, il rappelle, après Pascal, que « sa grandeur ne fait qu'un avec sa misère », il n'oublie pas « la disproportion flagrante entre l'envergure des aspirations de l'homme et les limites individuelles de sa vie » (3). Mais on peut alors se demander si l'humanisme surréaliste ne

(1) André Breton, *Les vases communicants*, pp. 85-86.
(2) V. Gabriel Rey, *Humanisme et surhumanisme*, pp. 253 et *sq.*
(3) André Breton, *Entretiens*, p. 266.

contient pas, malgré son projet fondamental, des raisons profondes de désespoir. Maurice Nadeau, Guy Dupré ont parlé de pessimisme surréaliste (1). Le ravissement devant le merveilleux, qui constitue le climat du surréalisme, suffit-il à le distinguer philosophiquement de l'humanisme existentialiste qui, en tant d'esprits, a pris aujourd'hui sa place ? A ne pas préférer à l'espoir ce qu'il espère, au désir ce qu'il désire, à l'amour ce qu'il aime, à refuser, d'autre part, cette sorte d'épicurisme aveugle qui consisterait à jouir de l'espoir, du désir et de l'amour comme d'états dépourvus de signification, n'est-on pas nécessairement conduit au thème existentialiste de l'angoisse, et d'une conscience s'ouvrant sur le rien ? Dégagée de toute transcendance et de toute dimension verticale, la liberté surréaliste, maîtresse d'un monde enchanté à qui elle confère tour à tour les sens les plus inquiétants et les plus prometteurs, ne rejoint-elle pas la liberté existentialiste dont le dernier mot est de se confondre avec la situation qui l'enserre ? En vérité, la conscience purement humaniste, la conscience désireuse de ne rien reconnaître en dehors de l'homme, ne sait jamais très bien si l'élan qui l'entraîne vers la vie est d'espoir ou de désespoir. Dire que l'homme est tout, n'est-ce pas dire qu'il ne trouve, en face de lui, que le néant ? Certes, le surréalisme représente, dans l'histoire de l'humanisme, le projet le plus hardi, le plus total qui

(1) V. Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme*, p. 260 : « A l'échelle de ce pessimisme vital,... combien apparaissent dérisoires l'homme, le monde, Dieu, la vie et les multiples solutions de l'homme pour sortir du cauchemar. » Guy Dupré estime que « le vœu de l'ermite noir de Croisset : démoraliser a été, par Breton, « pleinement assouvi » et parle des « pouvoirs maléfiques » de Breton, que, d'ailleurs, il admire profondément (v. « André Breton, le grand indésirable », in *Arts*, 29 octobre-4 novembre 1953). Je crois, au contraire, à l'optimisme surréaliste. Mais je ne suis pas certain que l'optimisme et l'espoir parviennent, dans le surréalisme, à se fonder philosophiquement.

ait jamais été conçu pour rendre à l'homme tous ses droits au bonheur, et le libre usage de ses passions. Peut-on cependant sauver l'homme sans recourir à l'au-delà de l'homme ? Le surréel nous donnera-t-il une raison de vivre s'il ne se spécifie pas du côté de la transcendance, au risque de se rapprocher du surnaturel ? Et le surréalisme, discréditant à juste titre tout au-delà verbalement, et donc objectivement qualifié, n'aurait-il pas dû lui substituer un surréel qui en retint, au moins, le poids ontologique ? Il y a quelque paradoxe à user des procédés du spiritisme sans croire au moins au principe du spiritisme, à employer le langage de l'occultisme sans adhérer à son inspiration, à vénérer les superstitions sans sympathiser avec l'hommage maladroit qu'à travers leur apparente puérilité la conscience de l'homme rend à l'inconnu, à accomplir, enfin, la démarche de la métaphysique en ramenant son évidence à celle de la seule beauté. Ces procédés, ce langage, cette démarche, toujours erronés dans la forme qu'ils emprutent et, si l'on peut dire, dans leur objectivation, traduisent pourtant une exigence que le surréalisme réveille, mais risque de décevoir. Ceux qui abandonnèrent l'attente merveilleuse pour le désespoir, ou pour se soumettre aveuglément aux forces de l'histoire, n'ont-ils pas été les victimes de cette philosophie de l'immanence que le surréalisme, en son scrupule humaniste, n'a jamais voulu renier ?

Je crois, pour ma part, que c'est dans l'affirmation métaphysique de la transcendance que l'homme trouve sa plus authentique vérité. Et je sais qu'à l'abri de toute superstition et de tout dogmatisme cette affirmation peut être intégralement fondée en raison : l'éternelle critique philosophique, démontrant que tout objet connu n'a de sens et de réalité que relativement à notre connaissance, suffit à établir la transcendance

de l'Etre à titre de suprême certitude. Mais l'évidence surréaliste n'est pas métaphysique : elle veut demeurer humaine, et donc poétique. Encore est-il que, parmi les poètes, les surréalistes paraissent les plus proches de la métaphysique. Plus exactement, ils révèlent que, mise à part la métaphysique, la poésie est pour l'homme le chemin qui conduit le plus près de la vérité, pourvu que son langage demeure scrupuleusement fidèle à la vérité de l'homme. De cette scrupuleuse fidélité, l'œuvre d'André Breton est sans doute, en ce siècle, l'exemple le plus parfait, et le plus admirable. C'est pourquoi Breton apparaît, malgré lui, comme un messager de la transcendance. Il s'inspire de Engels, mais il retrouve Platon. Il déclare qu'il voudrait que sa vie « ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente » (1). Mais, loin de tromper l'attente, les paroles de Breton la dirigent vers sa fin essentielle. Confusion de l'objet et de l'Etre, de la philosophie et du système, oubli de la mort et oubli de l'amour, réduction de la connaissance à la science positive et des pouvoirs de l'homme à l'action technique, souci purement esthétique de la forme et exercices de style, abandon faussement justifié aux crimes de l'histoire, toutes ces formes modernes de la démission de l'esprit se troublent à son appel. Le surréalisme déréalise le monde objectif, sinon par l'affirmation de l'Etre, du moins au nom d'un bonheur attendu : rencontres et signes indiquent qu'il y a, pour comprendre le Monde, d'autres voies que celles d'un intellectualisme stérilisant, et annoncent une venue dont le pressentiment a du moins le mérite d'empêcher de dormir ceux qui se rassuraient en donnant pour mesure au réel les conditions d'une expérience scientifique. Dans l'inquiétude que nous inspire une coïncidence, dans la lumière d'une analogie où se révèle, par exemple, la parenté d'un visage et d'un paysage, nous comprenons que l'interprétation quantitative du réel ne saurait dispenser de son interprétation « qualitative » (1). Breton attend de la révolution que la « précarité toute artificielle de la condition sociale » ne voile plus « la précarité réelle » de la « condition humaine ». On peut dire que, dès le surréalisme, rien n'obscurcit plus ce besoin « insituable dans le temps » (2) par lequel se définit l'homme.

(1) André Breton, *L'amour fou*, p. 41.

Et pourtant, il le faut reconnaître, nous arrachant au divertissement de la connaissance objective et à celui de l'histoire, le surréalisme ne consent pas à nous rendre à l'inquiétude proprement métaphysique. Le surréel n'apparaît pas en lui comme signe de l'Etre ; il résulte toujours, à l'intérieur des frontières de l'homme, de la mise en rapport du désir et de la représentation. Et, certes, le conflit du désir et de la représentation constitue bien le drame essentiel de l'homme parvenu à la connaissance objective. Au stade de l'instinct, le désir est structure, et informe son milieu. La conscience primitive maintient encore ce contact direct avec la Nature, quand elle veut agir par charmes. Mais la prééminence de la représentation visuelle, qui suppose la distance de l'objet, l'avènement d'une intelligence analytique, qui détruit toute forme et veut recomposer le réel selon ses lois, rendent le désir à sa solitude, et nous engagent dans une histoire où tout portera désormais la marque de la séparation. Ici la fin se distingue du moyen, toute action suppose l'attente et la subordination du principe de plaisir au

(1) A. Breton, *Entretiens*, p. 296. Opposant de la sorte science et art, Breton renvoie à un article de Paalen : *Le grand malentendu*.
(2) A. Breton, *Les vases communicants*, p. 164.

principe de réalité, la tendance, abandonnée par la forme qu'elle habitait, doit se soumettre à des règles abstraites, et l'homme aperçoit au dehors de lui cette image du Monde avec laquelle il lui faut désormais compter. Pour mettre fin à ce déchirement, le surréalisme entreprend de réconcilier le désir et la représentation ; mais, malgré son espoir dans le futur, c'est surtout sous le signe d'un retour à l'en-deçà qu'il conçoit cette réconciliation. Non qu'il veuille, à proprement parler, revenir à une problématique conscience de soi originaire. Mais, acceptant de définir l'homme comme l'être qui imagine, voyant dans l'imagination le signe le plus évident de notre liberté, le surréalisme espère soumettre à nouveau aux puissances du désir un ensemble d'images qui ne se sont pourtant constituées que par rupture avec le désir même. Grâce à l'irruption d'images folles dont il sait mal, du reste, si elles manifestent la forme de nos besoins ou le caprice de leur propre spontanéité, il essaie de briser la cohérence des images stables qui constituent le Monde objectif, le Monde de la science et de la raison positive. Il recherche des objets venant mystérieusement remplir notre attente (1), et quand il n'en découvre pas, il construit des sortes de contre-objets, qui, loin d'être le support des lois physiques, matérialisent nos désirs inconscients, ou se prêtent à un fonctionnement symbolique mettant en jeu nos tendances sexuelles (2). Il se livre à l'automatisme,

(1) Tel le demi-masque découvert par Giacometti et Breton à la foire aux puces. V. BRETON, *L'amour fou*, p. 44.

(2) Ainsi, dans un objet construit par Giacometti, « une boule de bois marquée d'un creux féminin est suspendue, par une fine corde à violon, au-dessus d'un croissant dont une arête effleure la cavité. Le spectateur se trouve instinctivement forcé de faire glisser la boule sur l'arête, ce que la longueur de la corde ne lui permet de réaliser que partiellement ». *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 3, p. 17. Voir, dans le même numéro, un catalogue des objets surréalistes, plusieurs

accepte le délire parce que le désir s'y est déjà rendu maître de la représentation, et se laisse tenter par le sadisme, où la pure exigence subjective s'irrite à tel point de l'extériorité et de l'indépendance de l'image aimée qu'elle n'hésite pas à la briser, à la détruire. Et tel est, en effet, le dernier mot de l'homme réduit à soi. On peut cependant tirer d'autres leçons de nos douleurs, de notre solitude. Renonçant au « vert paradis des amours enfantines » (1), bien des philosophes ont médité sur l'essence même de la séparation que contient toute image, toute représentation objective. Si notre regard ne voit qu'à distance, si toute connaissance oppose au sujet un objet, si toute pensée s'exerce dans un temps dont nous savons déjà qu'il contient l'heure de notre mort, ne faut-il pas reconnaître que notre condition nous signifie, jusqu'à l'évidence, cette absence essentielle, cette transcendance de l'Etre dont, à mon sens, toute métaphysique vraie n'a jamais été que le rappel ? La science oublie l'absence de l'Etre. La poésie nous en console en produisant, dans l'imaginaire, cette illusion d'immanence que l'on nomme beauté. La métaphysique est discours sur l'absence. En elle l'esprit se sépare de l'homme, refuse de le tenir pour un principe, s'élève à l'incompréhensible au-delà que l'homme ne contient pas, mais signifie. Le surréalisme peut conduire à une telle philosophie. Mais telle n'est pas la philosophie du surréalisme.

textes consacrés à ces objets. (« La culture de l'esprit, écrit Dali, s'identifiera à la culture du désir. ») Et, à la fin du numéro, les photographies d'objets construits par Giacometti, Valentine Hugo, André Breton, Gala Eluard et Salvador Dali.

(1) BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*. Moesta et errabunda.

POST-SCRIPTUM
ET NOTES SUR JOE BOUSQUET

Conflits et abandons. Propos d'Eluard en 1945.

Attentif à la seule philosophie du surréalisme, je n'ai fait, dans les pages précédentes, aucune place à l'anecdote. Je n'ai donc pas parlé des conflits, des ruptures, des abandons qui ont maintes fois déchiré ce que l'on appelle le « groupe » surréaliste. Mais les incidents de l'histoire du surréalisme sont si souvent évoqués en une intention de dénigrement, que je ne puis les passer sous silence, et donner au lecteur l'impression que j'approuve ce que, généralement, on en dit.

Certes, il n'est pas question d'oublier l'importance que prirent parfois, dans l'histoire du surréalisme, des considérations personnelles. Il s'agit moins encore de tenir pour heureuses des querelles qui n'ont pu réjouir que les ennemis du surréalisme. Mais il faut apercevoir que les conflits entre surréalistes furent la conséquence inévitable d'un extrême sérieux, d'une scrupuleuse volonté de pureté. Tout l'homme, toute la conscience de l'homme sont en jeu dans le surréalisme : les valeurs mises en question sont morales, non littéraires. Peut-on, dès lors, s'étonner de quelque intransigeance en leur affirmation ?

En outre, la plupart des « affaires » surréalistes ont traduit un conflit intérieur au surréalisme lui-même, conflit qui, ramené à son essence, laisse apparaître le déchirement de l'homme réduit à soi. Peut-il y avoir un athéisme cohérent ? Peut-il y avoir un optimisme sans transcendance ? Tels sont les problèmes qu'une analyse conceptuelle de chaque conflit retrouverait toujours. Existence et poésie, principe de réalité et principe de plaisir, volonté révolutionnaire et extase contemplative de l'amour semblent bien s'opposer, et le surréalisme ne les maintient ensemble que par une tension héroïque, qui peut souvent laisser place à l'oscillation, ou au choix. Et, certes, abandonner la tension où nous maintient l'opposition des valeurs surréalistes, c'est abandonner le surréalisme lui-même ; en ce sens, Breton a raison d'écrire qu'Aragon en 1930, Dali vers 1935, Eluard en 1938, « ont cessé d'être surréalistes » (1). Mais il faut ajouter que ceux qui ont objectivement renié le surréalisme n'ont pas toujours dénoncé les valeurs auxquelles, dans le surréalisme tel qu'ils le comprenaient, ils attachaient le plus de prix.

Ainsi ce n'est pas sans raison que Léon Gabriel Gros estime « qu'à la lumière de ce qu'il a écrit par la suite, nous mesurons combien la pensée d'Eluard a évolué logiquement » (2). Eluard n'a jamais tout à fait admis les affirmations essentielles du surréalisme : dès 1926, on peut apercevoir chez lui les signes avant-coureurs d'une rupture. En revanche, après cette rupture, Eluard n'a pas condamné son activité passée. J'ai vu très souvent Eluard pendant l'occupation puis, au moment de la libération, lorsque déjà les divisions

(1) A. Breton, *Entretiens*, p. 282. (Interview de José M. Valverde.)
(2) Léon-Gabriel Gros, « Ta bouche aux lèvres d'or », *Cahiers du Sud*, n° 315, p. 191.

de la « Résistance » révélaient que le combat qui nous avait unis contre un état de choses que nous jugions inacceptable n'était pas, cependant, le même combat, n'avait pas été entrepris au nom des mêmes fins. Je me souviens de nos conversations chez moi, ou en son appartement de la rue de la Chapelle, ou encore chez mon ami le peintre André Beaudin, avec lequel il préparait *Doubles d'ombre* (1), ouvrage où les poèmes les plus émouvants et les dessins les plus sensibles s'éclairent les uns les autres par une identique rigueur. Toujours Eluard m'a déclaré, de la façon la plus formelle, qu'il n'avait renoncé à rien de ce qu'il avait aimé. Je n'écris pas ceci pour ajouter un « on dit » à d'autres « on dit », mais pour apporter un témoignage et une preuve : en 1945, Eluard me demanda de rédiger un texte où fut affirmée la continuité du surréalisme et de la résistance. Je lui donnai cet article, qu'il fit paraître dans *Action* (2). L'évolution des surréalistes devenus poètes de la résistance, disais-je, « loin de comporter un changement d'attitude, exprime un unique dessein ». Et voici les conclusions de cette courte étude : « C'est de tout le surréalisme qu'il convient de penser qu'il tendait à nous donner de l'homme une image plus exacte et plus complète : du surréalisme des collages, des dialogues de hasard et de l'écriture automatique. Ici se proposait une idée des puissances humaines, dépassant de loin les seules puissances de création artistique : l'imaginaire tendait, de tout son poids, à devenir réel, et les rêves de l'homme à transformer le monde.

« Un des plus grands intérêts du surréalisme est en effet qu'il tenta toujours de présenter un homme total

(1) Paul Eluard et André Beaudin, *Doubles d'ombre*, Gallimard, 1945.
(2) *Action*, numéro du vendredi 23 mars 1945, p. 8. Le titre de l'article est : « Une seule pensée ». Ce titre reprend celui qu'Eluard avait d'abord donné à son poème : *Liberté*.

et complet, d'affirmer par là un humanisme confiant, sans entraves et sans limites, où l'émoi du merveilleux et les légendes de l'enfance conservent leur signification et leur valeur, et se dérobent à toute exploitation étrangère. Que l'on parcoure les pages de Breton, les poèmes d'Eluard, les textes d'Aragon, les livres d'images de Max Ernst, que l'on contemple les tableaux de Tanguy et de Magritte, on verra que ces œuvres ne tendent pas seulement à résoudre par des moyens nouveaux des problèmes littéraires ou plastiques, mais à élargir le domaine humain, à libérer les forces inconnues, inconscientes qui sont en l'homme, à rendre à l'homme, et à lui seul, tout ce qui lui appartient, c'est-à-dire tout ce qu'il peut penser, rêver et concevoir.

«Libérer l'homme fut toujours le but du surréalisme. Est-il besoin d'ajouter que, devant le nazisme menaçant, au sein de la France opprimée, le problème de la libération de l'homme ne pouvait être résolu par l'écriture automatique, mais de façon plus précise, urgente, aiguë, par une prise de position politique et un appel aux armes. Le changement venait ici des circonstances, mais le but demeurait le même. De *Capitale de la douleur* au *Rendez-vous allemand*, Eluard a écrit bien des poèmes. Ces poèmes illustrent toujours la même idée, inscrivent sur toutes les pages le même nom, expriment une seule pensée. »

Même si l'on n'approuve pas ce que je disais alors (et que je pense encore) (1), on voudra bien convenir que la publication de mon article par les soins de

(1) Je ne parle ici que des poèmes d'Eluard écrits sous l'occupation : ils s'indignent contre l'injustice sans proférer aucun mensonge. Les *Poèmes politiques* (Gallimard, 1948) et certains vers d'*Une leçon de morale* (*id.*, 1949) posent assurément un autre problème : ici se perd parfois l'évidence poétique aussi bien que l'évidence tout court. Souvent, cependant, l'espoir exprimé demeure universel. Même après 1945, c'est surtout en dehors de son œuvre écrite qu'Eluard a renié l'idéal surréaliste.

Paul Eluard indiquait, chez ce dernier, la claire volonté de ne pas renier le surréalisme. C'est pourquoi, deux ans plus tard, je pus déclarer, en une conférence prononcée au *Collège philosophique* et reproduite dans les *Cahiers* de celui-ci : « Il me paraît caractéristique de voir aujourd'hui les surréalistes divisés et ayant choisi, tout comme les romantiques autrefois, les uns une action sociale sans rêve, les autres une attitude de moindre renoncement à leur idéal premier, mais aussi de moindre engagement. Et je crois cependant que tous furent fidèles : mais la dure réalité montra que l'on ne peut jamais être fidèle à tout ce à quoi on s'est juré de tenir quand, entre les objets choisis, apparaissent des contradictions que le seul désir de synthèse totale ne suffit pas à résoudre... la dimension de la morale et la dimension de l'histoire ne sauraient être conciliées (1). » Or, André Breton, en ses *Entretiens*, sans faire sienne cette opinion, se déclare « vivement impressionné » par elle, et la dit « toute empreinte de sagesse » (2). De toutes les appréciations que Breton a formulées sur mes propos, celle-ci m'a donné le plus de joie. Certes je n'ai pas oublié que c'est pour n'avoir pas voulu désavouer la lettre que je lui adressai le 7 mars 1933 que Breton fut exclu de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (3). Mais je suis ainsi fait que, plus encore que la loyauté inter-humaine, me touche cette fidélité à l'impersonnelle vérité, vérité que nous devons, en effet, préférer à nos amis et à nous-mêmes. « Par delà tout

(1) « Humanisme surréaliste et Humanisme existentialiste », in *L'homme, le monde, l'histoire - Cahiers du collège philosophique*, 1948, p. 154.
(2) A. Breton, *Entretiens*, p. 219.
(3) Cette lettre, où se manifestait, en particulier, mon indignation contre le film : « Le chemin de la vie », avait été publiée par Breton (avec, il va sans dire, mon plein assentiment) dans le numéro 5 du *Surréalisme au service de la Révolution*. V. ce numéro, p. 43, et Breton, *Entretiens*, p. 169.

ce qui a pu nous séparer », écrit Breton en songeant à ceux qui l'ont quitté, par delà « les passions qui s'y sont mises et dont certaines sont loin d'être tombées, mon désir serait d'atteindre ce point de sérénité d'où l'on contemple sans amertume le chemin fait à plusieurs, d'où l'on rend grâce sans arrière-pensée à ce qui a uni dans la plus grande ferveur un certain nombre d'hommes autour d'une même cause, quand ces hommes n'auraient pas toujours été les mêmes... » (1). Il faut songer à l'intransigeance dont fit toujours preuve l'homme qui écrit ces lignes. Ici, cette intransigeance même, sans se renier, semble se dépasser vers ce qui la fonde. C'est par de tels mouvements que Breton est, au sens le plus rigoureux de ce mot, un philosophe. Et, parmi les philosophes d'aujourd'hui, combien sont rares ceux qui se souviennent ainsi que leur premier devoir est de préférer la vérité à l'amour même qu'ils ont pour elle !

Unité de Joe Bousquet.

Puisque me voici dans le récit personnel, et sur le bord de l'émotion et de la confidence, je ne puis terminer ce livre sans évoquer cette chambre carcassonnaise où Joë Bousquet, couché depuis 1917, à la suite de sa blessure, recevait ses amis, dont la plupart étaient les miens : j'y revois Claude Estève, Pierre Sire, Franz Molino, René Nelli, Maria Sire, Henri Féraud, Jean Ballard, qui souvent venait de Marseille, Max Ernst, qui parfois venait de Paris, Carlo Suarés, et tant d'autres encore. C'est là que, tout d'abord, je découvris le surréalisme : les murs de la chambre étaient couverts de tableaux de Tanguy, d'Ernst, de Masson, de Dali, de Miro, et la parution de chaque numéro de la *Révolution Surréaliste* venait remplir

(1) A. Breton, *Entretiens*, pp. 219-220.

une attente, semblait apporter un message. Bousquet peut-il être tenu pour surréaliste ? Il réalisait, en tout cas, cette sorte d'unité de l'homme qu'à bien des égards le surréalisme a recherchée : en lui, rêve et perception se confondaient vraiment. De cette confusion résultait du reste, en ses écrits, une grande obscurité : le langage, se retournant sans cesse contre soi, laissait le lecteur devant une opacité pure. C'est ce que je remarquai, par exemple, à propos du *Rendez-vous d'un soir d'hiver* (1). « L'auteur, écrivais-je, veut parvenir, grâce à l'amour, à une connaissance mystique du monde. Mais son livre diffère à tel point des œuvres mystiques auxquelles nous sommes accoutumés que, tout d'abord, il déconcerte, et semble masquer un échec. Cela proviendrait-il de ce que la femme aimée, étant ici la fin de toute recherche, et demeurant pourtant femme, et aimée, empêche l'amant, de toute son extériorité, de parvenir à l'unité vers laquelle il tend ? Il n'en est rien. La réalité d'Annie est celle du monde, et nul dualisme ne subsiste. Mais alors que les mystiques ne nous conduisent en général qu'au bord de leur expérience, et déclarent que celle-ci est indicible, Bousquet tente de communiquer la sienne. Or cette entreprise est, à la lettre, irréalisable, puisque le langage, par essence discursif, ne peut traduire l'unité d'une intuition. Aussi y a-t-il dans le livre de Bousquet des contradictions, des phrases qui se démentent, et comme un parti-pris d'obscurité : le langage y doit en effet se nier lui-même à chaque pas, pour que puisse s'unir ce qu'il a séparé. Mais que l'on s'abandonne à ces contradictions, qui nous délivrent du divers, et l'on s'apercevra que le monde de l'amour est tout proche : c'est le monde réel, le monde de la

(1) En une note sur *Le rendez-vous d'un soir d'hiver*, de Joë Bousquet (René Debresse), parue dans le numéro d'août 1934 de *La Nouvelle Revue Française*, p. 305.

matière, dont nous sommes absents, et où les choses ont pris la place de leur nom. »

Cette unité de Bousquet, je voulus l'affirmer encore en cette note que j'écrivis, en 1947, pour *Le Journal des Poètes* (1), et où Bousquet me dit s'être tout à fait reconnu ; j'y évoque notre première entrevue :

« J'avais dix-huit ans lorsque, pour la première fois, je vis Joë Bousquet. La veille encore, je redoutais cette rencontre, que l'on me disait nécessaire. Adolescent inquiet, mécontent de moi-même, je protestais alors contre un destin qui me semblait, du dehors, rencontré. Mais je détestais chez les autres cette façon de ne pas être soi, qui constituait pourtant ma vie. Et que pouvait être cet homme, que le cours du monde avait si vivement séparé de lui-même ? Je l'imaginais encore occupé de ses projets déjoués, peut-être se révoltant, peut-être s'évadant, peut-être enfin résigné, et demandant à la volonté cet accord avec soi qu'un accident, d'abord, avait brisé. Toute solution me semblait, pour lui, de non-coïncidence, ou de coïncidence construite.

Je connais Bousquet depuis plus de vingt ans. Et c'est toujours à lui que je pense lorsque je veux me persuader que rien n'est injuste, et que l'unité de l'homme est possible. Bousquet est être indivisé. Il ne faut point cacher que, par cela même, il irrite. Mais ce n'est pas par ses défauts, c'est en faisant apercevoir que l'amitié qu'on lui porte est elle-même impure. Car nous aimons toujours en dominateurs : ce que nous chérissons en nos amis, c'est leur vulnérabilité. Leurs défauts, je veux dire ce par quoi ils nous sont ouverts, nous permettent cette mise en commun de nos faiblesses, que l'on nomme communication des consciences. Nous voici consolateurs, compatissants,

(1) Ce texte a paru dans *Le Journal des Poètes* (Bruxelles), numéro de janvier 1948.

désireux de guérir, avides de rendre autrui plus malheureux encore.

Bousquet décourage ces jeux impurs. On ne s'en fait pas aisément aimer. Il n'a pas de destin, car il est son destin. Il n'a pas été blessé, il est sa blessure. Je ne le dis point stoïque, et voulant ce qu'il est, mais un, et étant ce qu'il est. Rien n'est plus risible que l'opinion qui voit en lui « un auteur moderne ». Car nul n'est moins que lui de ce temps imbécile, où les hommes se construisent par concepts, prennent pour leur drame réel celui de leurs pensées, et vont de la réflexion à la vie. L'obscurité essentielle des textes de Bousquet n'est pas cette obscurité fabriquée, de nos jours à la mode. Et rien n'est plus vain que vouloir expliquer ces textes en retrouvant, derrière leur évidence, les concepts dont ils seraient nés. Car ils ne sont pas fils de conscience, mais de nature. Bousquet n'a pas de système. Le système naît d'une recherche, dans l'objet, d'une unité que le moi ne découvre pas en lui-même. Bousquet est un, sa blessure l'a fait invulnérable, incompréhensible. Elle lui a conféré la beauté de ces forces, que nous constatons sans les pouvoir penser, car elles sont de l'ordre de l'être, et non de l'ordre de l'esprit.

Bousquet ne se construit pas, ne s'exprime pas : il se manifeste. Avant de le connaître, je craignais que cette séparation d'avec soi que, dans l'homme, on nomme conscience, eût en lui l'aspect d'une blessure, plus que celui d'une ouverture sur le monde. De fait, Bousquet n'est pas ouvert au monde ; mais c'est parce qu'il n'est point séparé de soi. Son corps lui tient lieu de conscience. Sa richesse est en lui, il est lui-même un monde, il est créateur absolu. Il m'a tout appris et ne m'a rien appris. Je ne lui dois aucune idée, je lui dois de savoir ce que, sans lui, je n'aurais jamais su : ses paroles admirables, fermées, parfaites, me

révèlent toujours qu'il est l'être dont toute conscience est le regret. Sans doute ne saura-t-il jamais tout à fait ce qu'il fut pour moi, et pour tous ceux qui eurent la chance unique de le voir et de l'entendre. »

Bousquet, pourtant, devait évoluer. Vers la fin de sa vie il prit pour maître, à peu près unique, Jean Paulhan. Celui-ci le persuada qu'il devait substituer, en ses préoccupations, au problème de l'être, celui du langage. Mais le caractère de Bousquet était tel que, de ce point de vue nouveau, il retrouva, en un autre style, son unité. Il voulut coïncider, cette fois, avec les événements de sa vie, considérés comme une sorte de langage sans au delà et, si je puis dire, comme l'absolu du problème. Et son œuvre passée elle-même put s'éclairer d'une nouvelle lumière. Je me suis efforcé, après la mort de Joë Bousquet, de le comprendre comme, en ses derniers jours, il voulait être compris. Je reproduis ici, pour terminer ce livre, les dernières lignes que j'ai écrites sur mon ami. On y retrouvera, je pense, le thème de l'identité de l'homme et de son destin, que nous avons si souvent rencontré dans le surréalisme. Mais la négation de la transcendance me semble plus frappante encore chez Joë Bousquet que chez Breton. Bousquet s'efforce de se réduire tout à fait à l'événement (1). Breton estime « que ce que je tiens pour les manifestations objectives de mon existence... n'est que ce qui passe, dans les limites de cette vie, d'une activité dont le champ véritable m'est tout à fait inconnu... » (2). Il semble donc faire appel à cette transcendance que, d'autre part, il nie. Et je crois que cet appel implicite à la transcendance est ce qui distingue le plus profondément Breton de ceux qui ont

(1) C'est en ce sens que Marie-Josèphe Rustan remarque avec raison que, chez Bousquet, l'absolu est « à la fois trame et horizon des choses ». V. *Cahiers du Sud*, n° 320, p. 165.
(2) A. Breton, *Nadja*, pp. 7 et 8.

quitté le surréalisme, soit, comme Aragon ou Eluard, pour l'action politique, soit, comme Leiris, Queneau, Bousquet, pour le souci du pur langage. Qu'il évoque, à la différence des seconds, cet inconnu que notre vie ne fait qu'exprimer, qu'il juge, à l'encontre des premiers, l'histoire selon la dimension verticale de la morale, et refuse de justifier les moyens par les fins, Breton retrouve toujours la vérité de la métaphysique. Et c'est pourquoi, engagé dans des voies qui ne sont pourtant pas les siennes, j'ai pu, dans ce livre, reconnaître en André Breton un des maîtres de mes pensées.

Joe Bousquet et la morale du langage (1).

Nulle idée n'a jeté plus d'ombre sur les créations de l'esprit que celle de vocation. Elle masque le rapport des hommes et de leur vie ; elle conduit à supposer, chez le poète ou le philosophe, une sorte de message antérieur à son existence, s'exprimant en dépit des difficultés quotidiennes, et comme malgré elles. Parler de vocation, c'est toujours prendre le parti de la révolte, préférer un homme à sa vie, croire qu'il y eut plus de richesse en son rêve qu'en son histoire. C'est toujours lui fermer les yeux.

Les yeux de Joë Bousquet étaient ouverts. « La seule morale que je retienne, écrit-il, est celle qui... nous impose, comme seul principe d'existence entière, le fait qui nous advient, quel qu'il soit ; tient que, seul, cet événement est réel, et qu'il nous appartient d'en accomplir la perfection et l'éclat (2). » Ceux qui ont connu Bousquet savent avec quel scrupule il suivit cette règle, sa seule règle. Si sa vie fut si belle, et

(1) Cet article a paru dans les *Cahiers du Sud*, n° 303, pp. 187 et sq.
(2) « Confession spirituelle », in *Le Journal des Poètes*, janvier 1948.

sût à ce point séduire, c'est que, loin d'en vouloir faire son œuvre, il accepta d'y trouver son principe.

Sans l'accident de sa blessure, Bousquet n'aurait sans doute jamais écrit. On ne peut donc parler ici de mission innée, d'intuition première du Monde et de l'homme. Mais, blessé, Bousquet considéra sa blessure comme une sorte de naissance, annulant sa naissance de chair : « J'échappais, dit-il, aux conséquences mortelles d'un choc afin de rendre douteuses les dispositions que ma naissance m'avait données. Par un travail inlassable, je me substituais un être de culture (1). » Aussi, blessé à mort, ne nous semblait-il plus mortel. Il avait cessé d'être le fils de la Nature pour devenir celui de l'événement. De tout événement futur, il nous paraissait donc devoir demeurer la conscience et l'écho.

Et tel fut le sens de son œuvre. Chez tout autre que lui, le souci littéraire eut été d'évasion, de compensation : on peut, en effet, oublier son chagrin en l'exercice d'un art aux formes empruntées, et dans les plaisirs de vanité que procure cet exercice. Le génie de Bousquet fut au contraire de comprendre que, par l'effet de sa blessure, la séparation était devenue son essence ; sa blessure l'avait fait poète : il lui appartenait de consacrer sa poésie, non à l'oublier, mais à l'approfondir. « J'aurai mis toutes mes forces à naturaliser l'accident dont ma jeunesse a été la victime. J'ai voulu qu'il cessât de me demeurer extérieur (2). »

Bousquet voulut suivre jusqu'au bout la rigueur d'un tel projet, qui le conduisit à une éthique du langage. A l'exprimant, il accorda la valeur de l'exprimé, il laissa l'intériorité se dissoudre dans le visible, et la douleur vécue dans la lumière de l'objet.

(1) *Le Meneur de Lune*, Janin, p. 14.
(2) *Traduit du Silence* (Gallimard), p. 9.

« Je sais, dit-il, que la mort et le malheur sont des images (1). » Les poèmes de Bousquet, a écrit René Nelli, « traduisent tous la réduction de soi à l'événement » (2). Voici la clef de ces textes obscurs, qui semblent toujours se refermer sur eux-mêmes. Encore faut-il, pour apprendre à les lire, comprendre jusqu'à quel point la réduction dont parle Nelli fut ici imposée par la nécessité d'un destin que Bousquet voulut accepter jusqu'à le devenir.

Tout homme doit choisir entre la recherche d'un paradis perdu, qui lui apparaît comme son être, et l'effort difficile par lequel il s'égale à l'objet, à l'histoire, c'est-à-dire à la vérité d'un discours. Bousquet oppose ainsi la connaissance et l'existence : « L'apothéose de la connaissance exclut l'existence (3). » Et, s'il se plaint d'écrire avec difficulté, ce n'est pas pour déplorer quelque maladresse, mais pour signifier que l'acte d'écrire engage sa vie en la séparant de son être. « Ce qui domine cette fin d'année, lit-on en son journal, c'est la conviction écrasante que je n'entends rien à mon art. Je ne sais pas écrire (4). » Cette inquiétude, d'apparence banale, révèle aussitôt sa profondeur : « Je ne suis pas l'auteur de ce que j'ai fait de passable. On dirait que l'effort accompli pour m'exprimer aggrave le malentendu entre ma pensée et moi-même. »

Et sans doute Bousquet exprime-t-il en ceci une difficulté commune aux écrivains. Mais, au lieu de déplorer l'insuffisance de toute parole, et de se réfugier, par un mouvement facile, en quelque ineffable expérience, voici qu'il se préfère le langage et, avec lui, le tissu objectif de sa vie : « Il me déplaît de me sentir

(1) « Confession spirituelle », in *Le Journal des Poètes*, janvier 1948.
(2) *Le poète de la connaissance du soir*, *ibid.*
(3) *Le Meneur de Lune*, p. 179.
(4) *Traduit du Silence*, p. 13.

plus réel que la pensée à quoi je brûle de me soumettre (1). » Car il sait que la pensée, étant discours, est plus proche de l'événement que de l'être : l'événement peut être dit, sa nature est celle des mots. Ici Bousquet accepte, consent : « Je cherchais tous les faits qui me faisaient tomber sous la domination de ma parole (2). »

Cette éthique du langage explique, je pense, qu'à la fin de sa vie Bousquet ait porté, à l'œuvre de Jean Paulhan, une attention presque exclusive. Je crois aussi que les réserves que lui inspirait la pensée cartésienne avaient là leur source profonde. Il ne tombait pas dans l'erreur de ceux qui ne voient en cette pensée que la transparence d'idées claires : bien plutôt il s'inquiétait de voir Descartes accorder l'être à la pensée. A propos du « je pense, donc je suis », il m'écrivait un jour : « Que me répondrez-vous si je vous dis, moi, que, par instants, je sens jusqu'au délire que je suis pensé ? »... « L'idée de moi, je la sens se nourrir des choses qui m'arrivent... » Et ailleurs : « Décrire un objet, je n'y pense pas. Je me mets devant lui jusqu'à ce que ce ne soit pas moi qui le regarde, mais que ce soit lui qui me voie, qui invente dans mes yeux l'image de lui qui m'endormirait à ses pieds. »

C'est ainsi qu'en ce temps où philosophes de l'existence et philosophes du discours s'opposent vivement, Bousquet sut trouver dans l'événement objectif, et dans le langage qui le décrit, la raison de son existence même. Son ascèse ne fut pas celle d'un solitaire ayant volontairement quitté le monde, mais celle d'un amoureux que le monde avait quitté, et qui ne pouvait le rejoindre qu'en le préférant à lui-même, en ne cherchant que dans l'éclat des choses l'essence de ses

(1) *Le Meneur de Lune*, p. 15.
(2) *Le passeur s'est endormi* (Denoël), p. 120.

douleurs. Rien n'est plus loin de cette authentique quête de l'être par la parole que l'artificielle création d'œuvres à partir de concepts, de nos jours si coutumière. C'est en cela que Bousquet ne fut semblable à personne. Il n'était pas de ceux qui vont de la réflexion à la vie, et prennent pour leur drame celui de leurs pensées : il avait bien plutôt à retrouver, par le secours des images et des mots, sa vie perdue, à éviter la stérile révolte en préférant ce qu'il voyait, ce qu'il disait, à ce qu'il était. Aussi consolait-il toujours, non par l'illusion de quelque promesse, mais par la vérité de la réconciliation. Au cimetière de Villalier, où nous l'avons accompagné par un matin de pluie et de soleil, il semblait, pour nous accueillir, avoir pris la forme et les couleurs d'un paysage qu'il avait plus aimé qu'il ne s'était aimé. Et je crois lui être fidèle en ne cherchant plus la vérité de sa voix qu'en celles que j'entends encore, et l'exactitude de ses pensées que sur le visage du Monde.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 7

Chapitre Premier

LE PROJET SURRÉALISTE

I. L'espoir et l'amour 13
II. Existence et littérature 29
III. Expérience et système 46

Chapitre II

LA RÉVOLTE ET LA RÉVOLUTION

I. Le refus surréaliste 62
II. Surréalisme et marxisme 80
III. La déréalisation 96

Chapitre III

L'ATTENTE ET L'INTERPRÉTATION DES SIGNES

I. L'amour 116
II. La poésie et la rencontre 132
III. La lucidité 149

Chapitre IV

L'IMAGINATION

I. L'imaginaire et le réel 166
II. L'imaginaire et la beauté 182
III. L'imaginaire et le surréel 196

Post-scriptum et notes sur Joë Bousquet 217

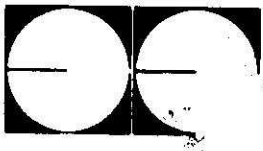
NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE

dirigée par FERNAND BRAUDEL
Professeur au collège de France

A. ALEXANDRE et J.-P. BARDE : LE TEMPS DU BRUIT.
FERDINAND ALQUIÉ : PHILOSOPHIE DU SURRÉALISME.
PIERRE AUGER : L'HOMME MICROSCOPIQUE.
ALAIN BALAT : SENS ET FORMES DE L'ÉCONOMIE MONÉTAIRE.
ANDRÉ BARRE et ALBERT FLOCON : LA PERSPECTIVE CURVILIGNE.
ROGER BASTIDE : SOCIOLOGIE DES MALADIES MENTALES.
ROGER BASTIDE : LE RÊVE, LA TRANSE ET LA FOLIE.
ALFRED BINET : LES IDÉES MODERNES SUR LES ENFANTS.
ESTER BOSERUP : ÉVOLUTION AGRAIRE ET PRESSION DÉMOGRAPHIQUE.
FRANCK BOURDIER : PRÉHISTOIRE DE FRANCE.
CASAMAYOR : LA JUSTICE POUR TOUS.
JEAN CHATEAU : LE MALAISE DE LA PSYCHOLOGIE.
JEAN COHEN : STRUCTURE DU LANGAGE POÉTIQUE.
GEORGES DEVEREUX : ETHNOPSYCHANALYSE COMPLÉMENTARISTE.
TH. DOBZHANSKY : L'HOMME EN ÉVOLUTION.
PIERRE DOCKÈS : L'ESPACE DANS LA PENSÉE ÉCONOMIQUE (DU XVIe AU XVIIIe SIÈCLE).
GUY DURANDIN : LES FONDEMENTS DU MENSONGE.
ALBERT EINSTEIN : COMMENT JE VOIS LE MONDE.
ALBERT EINSTEIN et LÉOPOLD INFELD : L'ÉVOLUTION DES IDÉES EN PHYSIQUE.
ERIK H. ERIKSON : LUTHER AVANT LUTHER.
ERIK H. ERIKSON : ÉTHIQUE ET PSYCHANALYSE.
ERIK H. ERIKSON : ADOLESCENCE ET CRISE.
PIERRE FOUGEYROLLAS : MODERNISATION DES HOMMES.
VILMA FRITSCH : LA GAUCHE ET LA DROITE.
PIERRE GOUROU : LA TERRE ET L'HOMME EN EXTRÊME-ORIENT.
PIERRE GOUROU : POUR UNE GÉOGRAPHIE HUMAINE.
PAUL GUILLAUME : LA PSYCHOLOGIE DE LA FORME.
GEORGES GUSDORF : MYTHE ET MÉTAPHYSIQUE.
H. HÉCAEN et J. DUBOIS : LA NAISSANCE DE LA NEUROPSYCHOLOGIE DU LANGAGE (1825-1865).
A. HOFFER et H. OSMOND : COMMENT VIVRE AVEC LA SCHIZOPHRÉNIE.
GEORGES HUPPERT : L'IDÉE DE L'HISTOIRE PARFAITE.
VLADIMIR JANKÉLÉVITCH : L'IRONIE.
VLADIMIR JANKÉLÉVITCH : LA MORT.
J. KAUFMANN-ROCHARD : ORIGINES D'UNE BOURGEOISIE RUSSE.
C. KONCZEWSKI : LA PSYCHOLOGIE DYNAMIQUE ET LA PENSÉE VÉCUE.

René KONIG : sociologie.
Thomas S. KUHN : la structure des révolutions scientifiques.
Henri LABORIT : l'homme et la ville.
Jean LAPLANCHE : vie et mort en psychanalyse.
Peter LASLETT : un monde que nous avons perdu.
Georges LEFEBVRE : naissance de l'historiographie moderne.
E. LE ROY LADURIE : histoire du climat depuis l'an mil.
E. Amado LÉVY-VALENSI : le temps dans la vie psychologique.
Maurice LOMBARD : l'islam dans sa première grandeur.
Konrad LORENZ : l'agression.
André MAREUIL : littérature et jeunesse d'aujourd'hui.
Pierre MIQUEL : la paix de versailles et l'opinion publique française.
Serge MOSCOVICI : essai sur l'histoire humaine de la nature.
F. NEWTON : une sociologie du jazz.
Jacques NICOLLE : structure moléculaire et propriétés biologiques.
Pierre PIGANIOL et Louis VILLECOURT : pour une politique scientifique.
X. DE PLANHOL : les fondements géographiques de l'histoire de l'islam.
Henri POINCARÉ : dernières pensées.
Michael RIFFATERRE : essais de stylistique structurale.
Ignacy SACHS : la découverte du tiers monde.
Pierre-Maxime SCHUHL : l'imagination et le merveilleux.
Hugo STEINHAUS : mathématiques en instantanés.
Jean STOETZEL : la psychologie sociale.
M. A. TONNELAT : histoire du principe de relativité.
Jean-Paul VALABREGA : la relation thérapeutique.
Claude VEIL : handicap et société.
Jules VUILLEMIN : de la logique a la théologie.
Jules VUILLEMIN : la logique et le monde sensible.
Jean WAHL : l'expérience métaphysique.
Robert WALLIS : le temps, quatrième dimension de l'esprit.
H. WALLON : de l'acte a la pensée.
Hermann WEYL : symétrie et mathématique moderne.
Sylvain WICKHAM : concentration et dimensions.
Wolfang WICKLER : les lois naturelles du mariage.
Ouvrage collectif (sous la direction de Jean PIAGET) : l'explication dans les sciences.

Imprimerie Hemmerlé, Petit et Cie, Paris. 9-1973
(Dépôt légal : 1er trimestre 1956)
Flammarion et Cie, éditeurs (N° 7990). N° d'imp. 19069



A partir des affirmations essentielles du surréalisme, on peut constituer une théorie de l'amour, de la vie, de l'imagination, des rapports de l'homme et du monde.
Le projet surréaliste est de découverte théorique et de transformation morale : il y a donc une philosophie du surréalisme.
Mais comment expliciter cette interpénétration du rêve, de la veille, de la poésie, de la folie, qui crée l'état surréaliste, et dont l'apparente confusion promet, trouble, mais ne permet pas de savoir ? L'auteur ne l'a pas entrepris selon les normes d'une raison technicienne ou scientifique, dont le surréalisme a montré combien elle était incapable de contenir les richesses du monde. Mais, accordant une attention particulière à l'œuvre d'André Breton, essayant de dégager le sens des messages de Sade et de Lautréamont, analysant les poèmes d'Eluard, les premiers textes d'Aragon, les productions de Dali, les écrits de Joë Bousquet, il parvient à définir et à décrire une nouvelle prise de conscience du réel, où l'homme tout entier peut retrouver son image.

FU 0060