



www.comptoirlitteraire.com

présente

les textes théoriques d'André BRETON

écrivain français (1896-1966)

textes seuls ou recueils,
ils sont présentés
selon l'ordre chronologique de leur production.

À la fin est tentée une synthèse (pages 71-80).

Bonne lecture !

17 novembre 1922
‘Caractère de l'évolution moderne et de ce qui en participe’

Conférence

Après avoir constaté : « Si ce ne sont pas les mouvements qui ont fait les hommes, il est bien rare que les plus remarquables de ceux-ci leur soient demeurés étrangers. Il y a là une force, assez mystérieuse d'ailleurs, hors de la soumission à laquelle je ne vois guère de salut, à une époque, pour l'esprit. », Breton déclara : « J'estime que le cubisme, le futurisme et Dada ne sont pas, à tout prendre, trois mouvements distincts et que tous trois participent d'un mouvement plus général dont nous ne connaissons encore précisément ni le sens ni l'amplitude. C'est la première fois peut-être que s'impose si fort en art un certain côté hors-la-loi que nous ne perdrons pas de vue en avançant Dada, sa négation insolente, son égalitarisme vexant, le caractère anarchique de sa protestation, son goût du scandale pour le scandale, enfin, toute son allure offensive, je n'ai pas besoin de vous dire de quel cœur longtemps j'y ai souscrit. Il n'y a qu'une chose qui puisse nous permettre de sortir, momentanément au moins, de cette affreuse cage dans laquelle nous nous débattons et ce quelque

chose, c'est la révolution, une révolution quelconque, aussi sanglante qu'on voudra, que j'appelle encore aujourd'hui de toutes mes forces. Tant pis si Dada n'a pas été cela, car vous comprenez bien que le reste m'importe peu. Il ne serait pas mauvais qu'on rétablît pour l'esprit les lois de la Terreur.» De plus, Breton systématisa sa pensée, dressa la liste des participants du surréalisme, définit sa place historique et littéraire, ses dettes et son devenir.

5 février 1924
"Les pas perdus"

Recueil d'articles, de préfaces, de manifestes, de textes de conférences produits entre 1918 et 1923

"La confession dédaigneuse"

Dans ce texte autobiographique, sorte de préface qui donne la tonalité générale du recueil, Breton s'affirma «absolument incapable de prendre son parti du sort qui lui est fait». Il indiqua l'importance qu'eut pour lui la rencontre, à Nantes, en 1916, de Jacques Vaché, personnage de dandy nihiliste et suicidaire, qui avait la tranquille conviction de l'inutilité de toute action, devant lequel il connut un «coup de foudre» («Je sais que je n'appartiendrais à personne avec cet abandon»), car, grâce à son influence, il évita la tentation de devenir un poète, c'est-à-dire un littérateur professionnel. Il dit ne tenir pour rien la postérité, être partisan sans condition de «tout ce qui peut retarder le classement des êtres, des idées, en un mot entretenir l'équivoque» ; être prêt à «abandonner une idée par ami, un ami par idée». Il proclama : «Sans aucune affectation, je puis dire que le moindre de mes soucis est de me trouver conséquent avec moi-même.» Au passage, il nous apprend que Vaché n'avait pas de rapport sexuel avec la jeune Louise, avec laquelle il vivait rue du Beffroi, à Nantes : il lui baisait seulement la main, et «se contentait de dormir près d'elle, dans le même lit».

C'est à cause de l'exemple de Vaché que le mouvement Dada, qui reniait l'œuvre d'art, et proclamait la nécessité d'un nihilisme de l'inessentiel, était bientôt apparu à Breton comme un conformisme, le pire, celui de l'anticonformisme, enfermé dans son immobilisme et son folklore. Récusant cette négation de tout prônée par Tzara, il défendait l'idée et l'émotion (qui allaient être les deux mots clés de sa définition du surréalisme).

Il révéla son besoin du «merveilleux» qui naît de l'inattendu des rencontres, de la multiplicité des coïncidences entre deux destinées. Il insista sur la disponibilité à garder envers cette source de féerie : «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.»

Il affirma aussi son goût de l'espace urbain : «La rue que je croyais seule 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.»

"Après Dada"

Breton signifia : «Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner avec lucidité vers ce qui nous réclame !» Il affirma au passage que Tzara n'avait été pour rien dans l'invention du patronyme «Dada», montra que Picabia, Duchamp et Vaché avaient été des précurseurs suffisants pour que le mouvement parisien ne doive rien au Roumain. Duchamp d'ailleurs, celui qui «parvient le plus vite au point critique d'une idée» et s'en détache alors sans tarder, avait refusé son concours à l'une des expositions organisées par Tzara. Il reprocha à Dada «son omnipotence et sa tyrannie».

“Les mots sans rides”

Parlant des jeux auxquels se livraient les surréalistes pour laisser l'aléatoire et le fortuit se mêler de poésie, pour refuser d'opposer ce qui est sérieux et ce qui ne l'est pas, car, pour eux, il n'y avait rien de plus sérieux que le jeu, Breton écrivit : «*Je prie le lecteur de s'en tenir provisoirement à ces premiers témoignages d'une activité qu'on ne soupçonnait pas encore. Nous sommes plusieurs à y attacher une importance extrême. Et qu'on comprenne bien que nous disons "jeux de mots" quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots, du reste, ont fini de jouer. Les mots font l'amour.*»

“Lâchez tout”

Breton reprochait au dadaïsme sa modération, son conformisme profond, son antidialectisme aussi. Il résumait l'effervescence extraordinaire à laquelle il avait participé : «*Nous fûmes ces gais terroristes, sentimentaux à peine plus qu'il était de saison, des garnements qui promettent.*» Il affirmait son admiration pour Picabia. Il terminait par cet appel :

«*Lâchez tout.*
Lâchez Dada.
Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.
Lâchez vos espérances et vos craintes.
Semez vos enfants au coin d'un bois.
Lâchez la proie pour l'ombre.
Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir.
Partez sur les routes.»

“L'esprit nouveau”

Breton relate une manifestation du «*hasard objectif*». Un jour, Aragon et lui avaient rencontré séparément, à quelques minutes d'intervalle, rue Bonaparte, dans le quartier Saint-Germain, «*un véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme aux yeux immenses, allant d'un trottoir à l'autre, l'air désesparé, interroger les passants*» ; frissonnante malgré la douceur de l'air, elle «*regardait à chaque instant derrière elle, bien que vraisemblablement elle n'attendît personne.*» Breton la vit se laisser accoster par un homme immonde, puis le quitter, fort désorientée, pour aborder un autre passant non moins vulgaire, avec qui elle prit l'autobus. «*Aragon [...] semblait surtout avoir été frappé de la beauté de l'inconnue, Breton de sa mise très correcte, ce côté tellement "jeune fille qui sort d'un cours" avec on ne sait quoi dans le maintien d'extraordinairement perdu.*» Il se demande : «*Était-elle sous l'effet d'un stupéfiant? Venait-il de se produire une catastrophe dans sa vie?*» Retrouvant Derain au "Café des Deux-Magots", Breton et Aragon ne lui eurent pas plus tôt décrit l'héroïne de cet incident, «*vêtue d'un costume tailleur à carreaux beige et brun et coiffée d'une toque de la même étoffe que sa robe*», que celui-ci s'écria qu'il venait de la voir ; mais, en vieux noceur blasé, il indiqua quel était, de toute évidence, le métier réel de cette femme, déclarant : «*Je suis certain de ne l'avoir jamais vue par ici, et pourtant je connais toutes les filles du quartier.*» Aragon et Breton ayant beaucoup de mal à comprendre l'intérêt passionné qu'ils portaient tous deux à cette aventure manquée, et voulant découvrir le fin mot de l'éénigme, battirent tout le quartier sans revoir cette femme.

Commentaire

Breton attacha toujours beaucoup d'importance à la rencontre des êtres, même la rencontre fortuite avec des inconnus, car, à ses yeux, elle justifiait toutes les espérances, éveillait toutes les émotions, permettait le dépassement de soi-même. Aussi cette rencontre d'un être incertain fut-elle, pour lui,

une interrogation sur la destinée. Ce qui s'était accompli d'une manière furtive allait prendre plus tard, avec Nadja, la valeur d'une révélation.

Or, à celle-ci, il allait prêter *"Les pas perdus"*, et elle allait lui dire qu'elle avait été «étonnée et déçue du fait que le récit des courts événements de cette journée [lui] ait paru pouvoir se passer de commentaires.» (pages 76-77). Mais ne lui avait pas échappé le côté «vautour» de Breton ! D'ailleurs, dans l'attitude de cette inconnue perdue, les trois hommes avaient eu un évident regard de concupiscence, et, tels des fauves, avaient décelé chez cette femme une fragilité apparente qui laissait présager une capture facile.

"Clairement"

Breton montrait comment la revue *"Littérature"*, qui était née antérieurement à la venue de Tzara à Paris, n'avait été qu'en apparence absorbée par Dada, et avait présenté des thèmes originaux.

Il développa du même coup sa conception de la poésie : elle est, à la fois, refus de ce qui est et désir de ce qui pourrait être ; sa nature n'est pas nécessairement langagièrre («*Elle émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce que l'on suppose qu'ils pouvaient faire*») ; elle engage tout l'être humain et sa vie, celle-ci étant définie comme «*la manière dont chacun accepte l'inacceptable condition humaine*».

"Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe"

(voir plus haut)

"Les pas perdus"

Le premier mouvement du surréalisme naissant étant de se constituer un panthéon, Breton réunit une série d'articles consacrés à :

- Vaché : Le texte était de nouveau le souvenir de la rencontre et de la révélation de la personnalité de celui qui «*était passé maître dans l'art d'accorder très peu d'importance à toute chose*» ; qui opposait, à ce monde dans lequel «on n'arrive à se faire une place au soleil que pour étouffer sous une peau de bête», une «*résistance absolue*», un refus absolument courtois, feutré, inébranlable, à la guerre mais aussi aux valeurs consacrées par une civilisation capable d'enfanter cette boucherie, à toutes les hiérarchies, à la mystique, à l'art, aux écrivains qui procuraient à Breton (dont il se moquait en l'appelant «le pohète») une délectation esthétique ; dominé par l'idée de la nécessité de la «*désertion à l'intérieur de soi-même*», Vaché ne se soumettait qu'à une seule loi, celle de l'*«Umour»*, la sensation de «*l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout*». De ce fait, le texte garda une forme presque dadaïste ; Breton indiqua que les quelques textes que son ami avait laissés, et les propos qu'il tenait lors de leurs conversations, l'avaient marqué d'une très forte empreinte. N'avait-il pas pris un revolver, pour entrer dans un théâtre, et menacer de tirer sur les spectateurs? Mais, alors qu'il était appelé à devenir le plus grand, il mourut en 1919.

- Jarry : Pour Breton, il ne se réduisait pas à *"Ubu"*, bien qu'il en ait joué le personnage toute sa vie ; il émit déjà l'idée qu'il allait développer plus tard dans *"La clé des champs"* : ses ambitions étaient plus grandes qu'il ne paraît, puisque, en écrivant *"Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien"* (posthume, 1911), il pensait donner le moyen de «*reconstruire tout art et toute science*». Il nous le montre en train de déboucher des bouteilles de champagne au revolver !

- Lautréamont : Breton considérait qu'il avait forgé une machine, et, du même coup, fait naître une nouvelle manière de penser ; qu'il était à prendre tout entier au sérieux («*On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part*») ; qu'il faut interpréter à la lettre la dialectique qui s'établit entre *"Les chants de Maldoror"* et les *"Poésies"*, se référer aux définitions de l'humour, de la beauté et de la poésie qu'il donna, et qui ont l'avantage de poser des problèmes sans prétendre les résoudre.

- Apollinaire : Breton, qui l'avait rencontré à vingt ans, «*l'âge où l'on systématise sa vie*», qui estimait que «*l'avoir connu passera pour un rare bienfait*», lui accordait une place bien plus importante que celle qu'il allait lui concéder quinze ans plus tard ; plus que la superficialité du personnage, il remarqua et loua son «*don prodigieux d'émerveillement*», son «*fabuleux savoir prosodique*», son érudition, sa sensibilité, les intuitions sur lesquelles il avait fondé sa critique d'art. Il le reconnaissait comme l'inventeur du mot «*surréalisme*» (mais, en fait, Apollinaire entendait par là un «*surnaturalisme*», très éloigné des conceptions de Breton et de ses amis !). Il décrivit son atelier : «*On s'y faufile entre des rayons de livres, des rangées de fétiches africains et océaniens, des tableaux de l'espèce alors la plus révolutionnaire [...], comme autant de voiles cinglantes vers les plus aventureux horizons de l'esprit.*» Le texte est d'autant plus poignant qu'il fut antérieur à la mort du poète.

- Soupault.

- Aragon.

- Éluard.

- Freud : Mécontent de l'accueil peu amical qu'il avait reçu quand, en 1921, il était allé le voir à Vienne, car les surréalistes l'agaçaient prodigieusement, Breton écrivit cet article intitulé avec dérision «*Interview du professeur Freud*» : «*Aux jeunes gens et aux esprits romanesques qui, parce que la mode est cet hiver à la psycho-analyse, ont besoin de se figurer une des agences les plus prospères du rastaquouèrisme moderne, le cabinet du professeur Freud avec des appareils à transformer les lapins en chapeaux et le déterminisme bleu pour tout buvard, je ne suis pas fâché d'apprendre que le plus grand psychologue de ce temps habite une maison de médiocre apparence dans un quartier perdu de Vienne. "Cher Monsieur, m'avait-il écrit, n'ayant que très peu de temps libre dans ces jours, je vous prie de venir me voir ce Lundi (demain 10) à 3 heures d'après-midi dans ma consultation. Votre très dévoué, Freud."* / Une modeste plaque à l'entrée : *Pr. Freud, 2-4, une servante qui n'est pas spécialement jolie, un salon d'attente aux murs décorés de quatre gravures faiblement allégoriques : l'Eau, le Feu, la Terre et l'Air, et d'une photographie représentant le maître au milieu de ses collaborateurs, une dizaine de consultants de la sorte la plus vulgaire, une seule fois, après le coup de sonnette, quelques cris à la cantonade : pas de quoi alimenter le plus infime reportage. Cela jusqu'à ce que la fameuse porte capitonnée s'entrouvre pour moi. Je me trouve en présence d'un petit vieillard sans allure, qui reçoit dans son pauvre cabinet de médecin de quartier. Ah ! il n'aime pas beaucoup la France, restée seule indifférente à ses travaux. Il me montre cependant avec fierté une brochure qui vient de paraître à Genève et n'est autre chose que la première traduction française de cinq de ses leçons. J'essaie de le faire parler en jetant dans la conversation les noms de Charcot, de Babinski, mais, soit que je fasse appel à des souvenirs trop lointains, soit qu'il se tienne avec un inconnu sur un pied de réticence prudente, je ne tire de lui que des généralités comme : "Votre lettre, la plus touchante que j'aie reçue de ma vie" ou "Heureusement, nous comptons beaucoup sur la jeunesse."* »

- Les peintres :

- Duchamp.

- Picasso.

- Picabia que Breton annexait au surréalisme alors qu'il avait été, en fait, l'un des fondateurs du dadaïsme, indiquant : «*J'aime et j'admire profondément Francis Picabia et l'on peut sans m'offenser rééditer quelques boutades de lui sur mon compte.*»

- Ernst, qui, selon lui, avait «*cette faculté merveilleuse*» d'atteindre simultanément deux réalités éloignées, et de faire jaillir entre elles une étincelle.

- De Chirico, dont il appréciait qu'il ait juxtaposé les formes emblématiques de la culture classique (arcades, bâtiments romains) et les symboles de la modernité (locomotives, gares...) ; qu'il ait fait se télescopier des objets hétéroclites (le gant de caoutchouc et une copie de sculpture antique du «*Chant d'amour*») ; qu'il ait introduit des mannequins, en effaçant les visages au moment où la Grande Guerre multipliait les soldats inconnus ; qu'il ait produit «*certaines combinaisons imprévues pouvant réveiller en nous un sentiment inconnu de joie et de surprise*».

- Derain.

Commentaire

L'article est passionnant : on est emporté par tant d'anecdotes, de tableaux vivants ; on admire la quantité de sujets qui intéressaient Breton ; il fit revivre les mouvements qui agitèrent le XXe siècle : cubisme, dadaïsme, surréalisme en littérature ou en peinture ; il rendit la virulence des débats artistiques de l'époque.

Et son écriture est flamboyante et éblouissante.

“Entrée des médiums”

C'est une étude du cas de Desnos, chez qui, dans des séances de «sommeil hypnotique», se manifestait le «parler somnambule». Breton avait été amené à «fixer [son] attention sur des phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable».

Il donna une définition du surréalisme : «Ce mot, qui n'est pas de notre invention et que nous aurions bien pu abandonner au vocabulaire critique le plus vague, est employé par nous dans un sens précis. Par lui nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui assez difficile de délimiter.»

Commentaire

On constate le passage technique de «l'écriture automatique» (jamais abandonnée cependant) au récit de rêve (suspect parce que réclamant le concours de la mémoire consciente), puis au rêve éveillé, considéré comme plus authentique.

Commentaire sur le recueil

Ces textes de genres divers : articles, préfaces, manifestes, conférences, récits, avaient paru de 1918 à 1924.

Ce livre est tout entier placé sous le signe de la rupture avec le mouvement Dada, et de l'effort de Breton pour déterminer les thèmes dominants d'un nouveau mouvement, le surréalisme, voire pour établir son droit d'antériorité sur le dadaïsme.

Les deux mots clés du surréalisme furent enfin prononcés : «émotion» (l'adjectif «émouvant» revient fréquemment) et «connaissance» ; un tableau ou une sculpture ne valent qu'«autant qu'ils sont susceptibles de faire avancer notre connaissance abstraite» ; ce qui condamnait donc l'impressionnisme, qui fait peu de cas de la pensée, ainsi que le dadaïsme.

D'autre part, signalant les recherches d'Éluard et de Paulhan notamment, Breton assigna aux mots une vie indépendante, considéra que, à l'«alchimie du verbe» de Rimbaud devait succéder une chimie du verbe, et indiqua : «les mots font l'amour». Le jeu de mots serait donc cultivé, et les calembours de Duchamp ("Rrose Sélavy") ou de Desnos allaient mettre en jeu «les plus sûres raisons d'être» des surréalistes.

Une nouvelle édition, conforme pour le texte à la précédente, fut donnée en 1945, puis en 1949.

15 octobre 1924
“Manifeste du surréalisme”

Essai de vingt et une pages

De ce texte hétéroclite, on peut dégager ces éléments :

- Le «*procès de l'attitude réaliste*», qui n'attache d'importance à une chose qu'en tant qu'elle est utile ou qu'elle a un sens logique. Pour Breton, cette attitude se traduit, dans le domaine littéraire, par l'«*abondance des romans*» : il dit son mépris pour ce «*genre mineur*» qu'il tenait pour complètement dérisoire, lorsqu'il n'essayait pas de se hausser jusqu'à la démesure des rêves les plus grandioses ; il indiqua que Valéry lui avait assuré «*qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : "La marquise sortit à cinq heures"*» ; il reproche au romancier de vouloir s'emparer de la conscience du lecteur, de le conduire où il désire, de proposer une psychologie trop logique des personnages qui est un truquage sans intérêt.

De ce fait, il rejette les descriptions («*Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci, ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.*

- Le refus du «*règne de la logique*» qu'entraîne «*l'attitude réaliste*», le rejet du «*rationalisme absolu qui reste de mode*», la volonté de rompre avec l'esprit scientifique, dont les apories et les insuffisances sont par trop évidentes. En effet, avec cet état d'esprit on ne résout jamais que des «*problèmes d'intérêt secondaire*», et cela entraîne un appauvrissement du langage. Breton condamne «*l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable*», car elle «*berce les cerveaux*». Il fait un appel à la libération de soi, une tentative pour sauver l'être humain, «*ce rêveur définitif*» du «*destin sans lumière*» que lui ont imposé des siècles de logique gréco-latine. Il prend la défense de certaines formes de confusion mentale (la folie en particulier), affirmant que, si l'emploi déréglé de l'imagination peut conduire à la folie, et que «*ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination.*» Il considère que «*les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable*», que «*les confidences des fous sont souvent du plus haut intérêt*», confiant : «*Je passerais ma vie à les provoquer. Ce sont gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égale que la mienne.*»

Pour compenser les dommages causés par la logique et ses œuvres, Breton proposa différents moyens :

- L'exploitation de la découverte de l'inconscient. Breton se place sous l'égide de Freud, qui lui a fait découvrir que les plongées dans les abysses de l'inconscient ouvrent un espace inexploré. Il propose : «*Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capturer, à les capturer d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison.*»

Or Freud lui a montré l'intérêt du rêve, cette «parenthèse» dans la pensée logique et claire qui a sa continuité propre et son ordre de réalité. «*Pourquoi n'accorderais-je pas au rêve ce que je refuse parfois à la réalité, soit cette valeur de certitude en elle-même, qui, dans son temps, n'est point exposée à mon désaveu?*» Le sommeil n'est pas une interruption de l'être, il constitue en lui-même une part de l'existence individuelle égale à peu près à la part de veille. Le rêve n'est pas une caricature, un écho affaibli de la réalité, il en est le prolongement indispensable.

Breton rend grâce à Freud d'avoir institué une science des rêves, d'avoir montré l'importance d'une activité de l'esprit qui avait été avant lui sous-estimée et même totalement méconnue. Il considère que les récits de rêves doivent permettre «*la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut*

ainsi dire», où le merveilleux deviendrait un élément normal. L'entreprise psychanalytique ne devant pas être réservée aux seuls savants, elle doit ouvrir aux poètes leur principal champ d'exploration. Il voyait dans le rêve un argument capital prouvant la tendance de l'être humain à échapper aux fins logiques. En cet état, la raison n'est jamais maîtresse des facultés, et pourtant celles-ci s'exercent pour le bien-être du dormeur. Breton s'exalte : «*L'esprit de l'homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive. L'angoissante question de la possibilité ne se pose plus. Tue, vole plus vite, aime tant qu'il te plaira. Et si tu meurs, n'es-tu pas certain de te réveiller d'entre les morts? Laisse-toi conduire, les événements ne souffrent pas que tu les diffères. Tu n'as pas de nom. La facilité de tout est inappréhensible.*» Il se demande : «*Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie? Ces questions sont-elles les mêmes dans un cas que dans l'autre et, dans le rêve, ces questions sont-elles déjà? Le rêve est-il moins lourd de sanctions que le reste?*» Il estime que ce qui vaut le plus, dans le rêve, ce sont les parties effacées au réveil ; il pense qu'il faudrait éduquer la mémoire pour pouvoir s'en souvenir complètement sans les coupures qui lui donnent un aspect fragmentaire. On devrait même être capable de vérifier l'hypothèse selon laquelle tous les rêves d'une vie forment une activité suivie, possèdent une évolution distincte. «*De l'instant où il sera soumis à un examen méthodique, où, par des moyens à déterminer, on parviendra à nous rendre compte du rêve dans son intégrité (et cela suppose une discipline de la mémoire qui porte sur des générations ; commençons tout de même à enregistrer les faits saillants), où sa courbe se développera avec une régularité et une ampleur sans pareilles, on peut espérer que les mystères qui n'en sont pas feront place au grand Mystère.*» Le problème envisagé par Breton à cette époque était de faire entrer le rêve dans les calculs, les hypothèses, qui ordinairement sont régis par la raison, ce qu'il résuma en une formule étonnante : «*À quand les logiciens, les philosophes dormants?*». Pour lui, comme l'inconscient recueille les impulsions refoulées par la conscience sous l'influence des interdictions morales ou sociales, il s'agit de transformer en art la pratique individuelle de cette libération de l'inconscient qu'est le «défoulement» freudien, opéré en particulier par l'étude des rêves. D'où la volonté d'une meilleure connaissance du réel par la récupération de toutes les forces psychiques dispersées dans l'inconscient, en utilisant ces produits de «*la vie passive de l'intelligence*» que sont les rêves.

- La définition du surréalisme donnée, d'une façon quelque peu moqueuse, comme si elle figurait dans un dictionnaire : «*SURRÉALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.*»

-La description du groupe surréaliste : Breton évoque le chemin parcouru jusque-là, nommait ses nouveaux compagnons, ceux «*qui ont entendu la voix surréaliste, celle qui continue à prêcher à la veille de la mort et au-dessus des orages*». Au tout premier rang viennent ses proches collaborateurs, présentés comme les hôtes «*installés à demeure*» dans un château mythique «*non loin de Paris*»: Aragon, Péret, Fraenkel, Desnos (en qui Breton voit «*celui d'entre [eux] qui, peut-être, s'est le plus rapproché de la vérité surréaliste [et] a justifié l'espoir qu'[il] plaça[t] dans le surréalisme*»), Soupault (à nouveau bien en cour depuis la rupture avec Picabia), «*notre grand Éluard [qui] n'est pas encore rentré*» (1924 fut pour lui une année de commotion, de désespoir, d'impossibilité à penser et à rêver plus avant ; comme sa compagne, Gala, était tombée amoureuse de Max Ernst ; qu'il connaissait aussi un conflit avec son père, il subit une crise sentimentale intense et dissolvante qui lui fit, sans prévenir ses proches [qui le crurent mort !], quitter Paris, gagner Marseille, et, le 24 mars 1924, s'y embarquer sur l'"Antinoüs" à destination de Tahiti), Limbour, Baron, Vitrac, Morise, Noll, mais aussi Georges Auric, et Jean Paulhan qui n'allait jamais appartenir au mouvement surréaliste, et de nouveaux arrivants : les écrivains Pierre Naville et Joseph Delteil, l'avocat Francis Gérard, le photographe Jacques-André Boiffard et l'artiste Georges Malkine. Duchamp, Picasso et même

Picabia comptent également au nombre des visiteurs de ce manoir dont les «dépendances n'en finissent plus», et sur lequel Breton règne en seigneur et maître.

- L'établissement d'une généalogie du surréalisme : Breton retrace son parcours intellectuel depuis l'époque qui a précédé immédiatement Dada, et précise le lien entre les expériences récentes du groupe (séances de «*sommeils*» et récits de rêves) et celles qu'il a conduites pendant la rédaction des *“Champs magnétiques”*. N'accordant à Dada qu'une mention en passant, il tient à montrer que le surréalisme n'est pas simplement l'expression des divagations d'une bande de jeunes révolutionnaires ; il s'attache à prouver que c'est une manifestation intemporelle de l'esprit humain «*dans ses meilleurs jours*». Se défendant d'avoir jamais rien inventé, il considère que le surréalisme eut de nombreux précurseurs, au premier rang desquels Lautréamont ; il avance même que «*bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante et, dans ses meilleurs jours, Shakespeare*» ; il dresse la liste des figures du passé qui, d'une certaine manière, avaient été surréalistes ; parmi celles-ci, il y a Sade, «*surréaliste dans le sadisme*», Poe, «*surréaliste dans l'aventure*», Swift, «*surréaliste dans la méchanceté*», Baudelaire, «*surréaliste dans la morale*», Rimbaud, «*surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs*» ; et «*Vaché est surréaliste en soi*», sans «*avoir rien produit*».

- La promotion de l'imagination, de l'inspiration : L'imagination «*fait à elle seule les choses réelles*». Breton indique qu'elle était très vive en lui quand il était enfant, et affirme la nécessité de la fidélité à l'esprit de l'enfance «*qui approche le plus de la vraie vie*», où «*tout concourait [...] à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même*». Or l'être humain ordinaire sacrifie aux nécessités de la vie pratique, et est alors contraint à un comportement mesquin, à une vie insipide et sans éclat : «*Cette imagination qui n'admettait pas de bornes, on ne lui permet plus de s'exercer selon les lois d'une utilité arbitraire ; elle est incapable d'assumer longtemps ce rôle inférieur et, aux environs de la vingtième année, préfère, en général, abandonner l'homme à son destin sans lumière.*». Il s'écrie : «*Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardones pas*». Il revendique pour elle une liberté totale. Il considère qu'elle «*est peut-être sur le point de reprendre ses droits*». Il considère qu'elle ne peut s'exalter que dans des lieux considérés comme poétiques, des endroits prédestinés à l'apparition de phénomènes surréels. Tout le secret du surréalisme consisterait à favoriser l'osmose du réel et de l'imaginaire.

- L'intérêt pour le merveilleux et le sacré : Au conformisme tiède de la vie moderne Breton oppose son propre credo : «*Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau*» - «*Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel.*» - «*Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir tout ce qui peut se taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère ; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage.*»

- La proposition d'un autre usage du langage débarrassé de toute intention signifiante, d'un «*langage sans réserve*». Même si Breton s'empresse de dire : «*Les futures techniques surréalistes ne m'intéressent pas*», il déclare que «*le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste*». Et, révélant les «*secrets de l'art magique surréaliste*», il expose le principe de «*l'écriture automatique*», un moyen, avec les «*sommeils*» provoqués, de faire parler les forces de l'inconscient, d'atteindre un état qui «*agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants*». «*L'écriture automatique*» est la composition du premier jet d'un texte sans aucun contrôle de la pensée ; elle a pour objet d'opposer au langage utilitaire un langage spontané. Breton donne la recette d'une «*composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet*» : «*Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction 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. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une*

phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vivante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute : une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne claire. À la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre I, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra. Si telle ou telle phrase de moi me cause sur le moment une légère déception, je me fie à la phrase suivante pour racheter ses torts, je me garde de la recommencer ou de la parfaire. Seule la moindre perte d'élan pourrait m'être fatale. Les mots, les groupes de mots qui se suivent pratiquent entre eux la plus grande solidarité. Ce n'est pas à moi de favoriser ceux-ci aux dépens de ceux-là. C'est à une miraculeuse compensation d'intervenir - et elle intervient.» Pour Breton, l'impératif majeur de l'«écriture automatique» est l'expression poétique, car elle est une riche pourvoyeuse d'images : «On peut même dire que les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit [...] Il [le poète] va, porté par ces images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts. C'est la plus belle des nuits, la nuit des éclairs : le jour, auprès d'elle, est la nuit.»

- La promotion de la poésie qui n'est pas seulement un mode d'écriture mais aussi un mode d'activité mentale s'étendant à toutes les formes de la vie.

- L'indication d'autres pratiques surréalistes :

- Les images surréalistes dont la spécificité est d'être fondées sur l'analogie, mais qui, pour être confondantes, doivent rapprocher deux réalités distinctes dont l'esprit n'a pas saisi les rapports consciemment : «C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles, La valeur de l'image dépend de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs.» Breton donne ces exemples : «Dans le ruisseau, il y a une chanson qui coule» - «Le jour s'est déplié comme une nappe blanche» - «Le monde rentre dans un sac». L'image sera «d'autant plus agissante que les réalités qu'elle met en présence sont plus éloignées».

- Les collages textuels, où l'alignement hétéroclite de phrases extraites d'autres textes en forme un tout à fait bizarre, Breton indiquant : «Il est même permis d'appeler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux», et en en présentant d'ailleurs un (voir, dans le site, «BRETON, ses poèmes»).

- Les projets d'«applications du surréalisme à l'action» : Pour Breton, le surréalisme est loin de se limiter à des principes d'ordre esthétique concernant la seule création artistique : il requiert un engagement total qui implique l'ensemble de l'esprit et de l'existence. D'abord, il fait entrevoir «la joie surréaliste pure de l'homme qui, averti de l'échec successif de tous les autres, ne se tient pas pour battu, part d'où il veut et, par tout autre chemin qu'un chemin raisonnable, parvient où il peut.» Pour lui, la «voix surréaliste» s'attache principalement à briser tous les dogmes qui entravent le renouveau de la pensée. Il proclame : «Il ne tient qu'à [l'homme] de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs.» Il affirme avec vigueur le «non-conformisme absolu» du groupe qui doit faire l'expérience de la liberté, de la libération. Il menace : «[Le surréalisme] crée un certain état de besoin et peut pousser l'homme à de terribles révoltes». Exigeant qu'on fasse «acte de surréalisme absolu», il ose exprimer cet aveuglement : «Il me paraît que tout acte porte en lui-même sa justification».

Cependant, comme le surréalisme est explosif, il ne doit pas se mettre au service de la vie pratique. Breton constate : «*En dépit des démarches particulières à chacun de ceux qui s'en sont réclamés ou s'en réclament, on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique.*» Il revendique, pour le surréalisme, une indépendance hautaine : «*Le surréalisme n'est pas intéressé à tenir grand compte de ce qui se produit à côté de lui sous prétexte d'art, voire d'anti-art, de philosophie ou d'antiphilosophie, en un mot de tout ce qui n'a pour fin l'anéantissement de l'être en un brillant intérieur et aveugle, qui ne soit pas plus l'âme de la glace que celle du feu.*»

Commentaire

Comme en attestent ces mots : «*les lignes serpentines, affolantes de cette Préface*», le texte fut, à l'origine, conçu comme devant être la simple préface au recueil de trente-deux «*historiettes*», résultat de «*l'écriture automatique*» et intitulé «*Poisson soluble*» (voir, dans le site, ["BRETON, ses poèmes"](#)) qui allait être publié la même année. Cependant, parce que Breton souhaitait maintenir la préséance du nom «surréalisme» au mouvement qui émergeait parmi d'autres qui revendiquaient ce titre, le «*Manifeste*» prit plutôt la forme d'une défense de la théorie surréaliste, et «*Poisson soluble*» devint alors l'illustration de cette théorie.

Ce «*manifeste*» fut, en même temps, l'acte de naissance et la profession de foi du groupe surréaliste, un témoignage capital sur l'état d'esprit originel du surréalisme, la définition de la méthode surréaliste. Breton y déploya une rhétorique sans faille, non sans user de procédés ludiques (ainsi apparut sa préférence pour le renversement des clichés, les citations, la juxtaposition du sérieux et de l'absurde). Le «*Manifeste*» est non seulement un essai de réflexion, mais aussi un brillant exercice de style. Le ton du texte est enthousiaste, prosélyte, et polémique car Breton, qui se méfiait beaucoup déjà à cette époque-là des concurrents, du fait que le surréalisme aurait pu, s'il avait été employé à tort et à travers, disparaître, voulut prévenir toute autre tentative de définition ; celle qu'il donna, d'une rare densité, préfigurait une volonté de totalisation, en indiquant que ce n'était pas d'abord une poétique mais une philosophie ; on y retrouve aisément le surnaturalisme de Nerval et son onirisme accentué par Freud, la révolte absolue de Lautréamont, de Rimbaud et de Dada ; et même, avec «*le jeu désintéressé de la pensée*», une touche de Bergson ; et tout cela avec l'ambition d'élargir cette synthèse en une philosophie révolutionnaire de la vie. Si cette définition ne rendait qu'imparfaitement compte du «*programme*» surréaliste, lequel, pareil en cela au romantisme allemand, aspirait à «réconcilier» le rêve et la réalité, et à promouvoir une «*libération totale*» de l'être humain, elle allait fournir aux chroniqueurs des citations en quelque sorte taillées sur mesure. En définissant précisément le surréalisme comme «*automatisme psychique*» et «*fonctionnement réel de la pensée* [...] en l'absence de tout contrôle», Breton en faisait une entreprise d'ordre philosophique et non seulement esthétique, ce qu'expliqua Maurice Nadeau : «Le surréalisme est envisagé par ses fondateurs non comme une nouvelle école artistique, mais comme un moyen de connaissance, en particulier de continents qui jusqu'ici n'avaient pas été systématiquement explorés : l'inconscient, le merveilleux, le rêve, la folie, les états hallucinatoires, en bref, l'envers du décor logique. Le but reste la réconciliation des deux domaines jusqu'ici ennemis, [...] l'homme [et le] monde.» (*"Histoire du surréalisme"*).

Au sujet de l'ambition première de Breton, signalons que, dans un communiqué de presse, il avait annoncé que, tout comme Christophe Colomb dont la «*folie*» avait permis de découvrir l'Amérique, il se lançait à la conquête «*de l'immense région indéterminée sur laquelle ne s'étend pas le protectorat de la raison*». Il avait foi en la capacité humaine d'échapper aux carcans intellectuels, moraux et sociaux qui l'oppriment, et visait à une libération de l'être humain. Il y avait donc bien là une entreprise révolutionnaire.

La véritable révolution dans le langage poétique que Breton voulait provoquer consistait à se laisser emporter par son cours comme un fétu par un torrent, avec lequel on ne joue pas, mais on se joue soi-même à travers lui, pour arriver au comble de l'émotion. Lorsqu'il disait de «*l'écriture*

automatique» qu'elle agit «à la manière des stupéfiants», il montrait que le but cherché était de dégager les vertus capiteuses du langage, d'en faire l'équivalent de l'alcool ou de la drogue. Ceux qui s'y adonneraient pourraient en espérer des sensations vertigineuses que n'offre pas la littérature élaborée. «*L'écriture automatique*» serait assimilable aux techniques archaïques de l'extase ; un poème surréaliste serait un orgasme du langage ; l'élément primordial du texte, ce ne serait plus une structure simple (le mot, le vers ou la phrase), mais une structure complexe, la coulée verbale. L'accent étant mis sur l'enchaînement, le déroulement des mots ne devant plus être jugé en fonction d'un ordre quelconque nécessité par le sens, les critiques ne pourraient plus ergoter sur le choix d'un mot, d'un tour syntaxique. Breton faisait remarquer à ses proches qu'on pouvait, dans certains poèmes de Baudelaire, intervertir les strophes sans nuire au contexte. Supprimer l'interdépendance des parties du discours poétique lui paraissait salutaire.

D'autre part, dans «*l'écriture automatique*», on assiste à une production intensive d'images qui devraient produire de l'ivresse dans l'esprit de l'expérimentateur et dans celui du lecteur. Breton fit la promotion de l'analogie poétique, par l'usage du «comme», explicite ou implicite, qui en est venue à présider à toute la poésie moderne.

L'intérêt que montra Breton pour la généalogie du surréalisme pourrait surprendre si l'on oubliait que presque toutes ses recherches se sont faites en gardant à l'esprit ses précurseurs. En 1922, il avait dit à Doucet : «*Un esprit, un mouvement qui se dessine, est obligé de retenir tout ce que les esprits, les mouvements révolus ont été incapables d'englober. Sans cette garantie, je ne crois pas qu'il soit d'évolution possible.*» Il exprima déjà ici une de ses idées-forces qui allait être notamment reprise dans l'*"Anthologie de l'humour noir"* et dans *"L'art magique"* : le surréalisme a toujours existé, il traverse l'histoire de l'art et des idées, dont il est l'une des composantes essentielles.

Il apparaît que, pour lui, si on peut, comme Vaché, être surréaliste sans «avoir rien produit», la littérature est le moyen privilégié de cette exploration, les vingt-quatre prédécesseurs qu'il cita étant tous des écrivains, parce que, à cette époque, il concevait essentiellement le surréalisme comme une manifestation littéraire et philosophique. Ce n'est que dans une note en bas de page qu'il reconnut que quelques peintres (Seurat, Moreau, Derain, Picasso, entre autres) avaient parfois fait preuve du même esprit, ce qui est étonnant étant donné le rôle que la peinture allait jouer par la suite dans le mouvement et dans sa perception publique.

L'exigence assénée : faire «acte de surréalisme absolu», indique que, pour lui, le surréalisme était davantage une éthique qu'une esthétique.

Remarquons que, s'il condamna les descriptions (ce qu'il allait encore faire dans *"Introduction au discours sur le peu de réalité"* [1925]), il allait ne pas du tout s'en priver, en particulier dans *"L'amour fou"* et dans *"Arcane 17"*), il allait appliquer, dans *"Nadja"*, *"Les vases communicants"* et *"L'amour fou"*, son idée de leur remplacement par des photographies.

Le *"Manifeste du surréalisme"* est l'un des textes les plus connus et les plus influents de Breton. Il allait dire plus tard que ce texte «sanctionne une façon de voir et de sentir qui a eu tout le temps de se dégager et de se réfléchir, de se préciser, de se formuler en termes revendicateurs au cours des années précédentes. Quand paraît le Manifeste en 1924, il a derrière lui cinq années d'activité expérimentale ininterrompue, entraînant un nombre et une variété appréciables de participants».

En 1929, il en donna une nouvelle édition augmentée d'une préface et de *"La lettre aux voyantes"* ; elle était ornée d'un frontispice de Ernst.

En 1946, le texte fut repris, ainsi que la préface à l'édition de 1929 dans *"Les manifestes du surréalisme"*.

À son épouse, Simone Kahn, Breton avait offert le manuscrit. On constate que :

- il comporte de nombreuses marques et annotations ;
- l'écriture si régulière de Breton est parfois déformée par la rapidité de la notation ;
- si certaines pages ne portent aucune rature, il arrive qu'un «raté» se produise dès la phrase de départ, et qu'elle soit remplacée par une autre, totalement différente ;
- il arrive aussi que le texte soit abandonné au bout de quelques lignes, parfois au cours d'un mot.

Le manuscrit fut, pour la première fois, montré au public en 2002 à l'occasion de l'exposition "La révolution surréaliste" qui fut tenue au Centre Pompidou à Paris. En 2008, il fut mis aux enchères à 300 000 euros. En 2017, il fut estimé à 600 000 euros.

Furent également mis en vente sept cahiers de notes, comportant des collages poétiques, composés de bandes de papier imprimé coupées dans des journaux, dont un seul avait été rendu public auparavant parce qu'il appartenait à la collection de Pierre Naville. Ils présentent d'importantes différences avec la version définitive, et apportent de précieuses lumières sur les méthodes choisies pour pratiquer «l'écriture automatique». En 2008, ils furent mis aux enchères à 80 000 euros.

18 octobre 1924
"Refus d'inhumer"

Pamphlet

«*Loti, Barrès, France, marquons tout de même d'un beau signe blanc l'année qui coucha ces trois sinistres bonshommes : l'idiot, le traître et le policier [...] Avec France, c'est un peu de la servilité humaine qui s'en va. Pour y enfermer son cadavre qu'on vide si on veut une boîte des quais de ces vieux livres "qu'il aimait tant" et qu'on jette le tout à la Seine. Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière. [...] Que soit fête le jour où l'on enterre la ruse, le traditionalisme, le patriotisme, l'opportunisme, le scepticisme, le réalisme et le manque de cœur !»*

Commentaire

Ce texte, qui fut, sans doute, l'un des plus scandaleux événements littéraires des années 1920, parut dans un recueil collectif des surréalistes (Breton, Aragon, Delteil, Desnos, Drieu la Rochelle et Éluard) intitulé "Un cadavre", publié le jour même des funérailles nationales accordées à l'écrivain Anatole France, et où, dans l'esprit provocateur issu de Dada, ils s'attaquaient à cette grande figure de la gauche, véritable idole.

2 janvier 1925
"Le bouquet sans fleurs"

Manifeste

Breton prenait ses distances avec le dadaïsme : «*J'ai pu, ces dernières années, constater les méfaits d'un certain nihilisme intellectuel dont la malice était à tout propos de poser la question de confiance la plus générale et la plus vaine. Dans le désarroi moral qui s'ensuivait, seuls trouvaient grâce quelques modes d'activité superficielle et de pauvres paradoxes. C'est ainsi que la nouveauté, au sens le plus fantaisiste du mot, passait en toutes matières pour un critérium suffisant. Hors d'elle il n'était pas de salut : elle justifiait avec insistance des tentatives dérisoires en peinture, en poésie. D'expérience valable aux confins de la vie et de l'art, de preuve par l'amour, pas trace.*

Il définissait la position des surréalistes : «*N'est-ce pas nous, en effet, qui demandons les premiers, non la destruction des musées et des bibliothèques, mais - ce qui est plus grave - l'abolition des priviléges artistiques, scientifiques et autres, et pour commencer, la libération désintéressée, l'isolement de cette substance mentale commune à tous les hommes, de cette substance souillée jusqu'ici par la raison?» Il s'en tenait encore à une certaine modération : «*On m'a beaucoup reproché dernièrement [...] de ne pas agir de façon plus conforme à mes idées. Comme si, répondant au premier appel de celles-ci, obéissant à l'impulsion la plus fréquente et la plus forte que je subisse, il ne me restait qu'à descendre dans la rue revolver au poing et ... l'on voit ce qu'il adviendrait... Quelle action directe me satisferait? Dès lors que je cherche, voici, paraît-il, que je rentre dans l'art, c'est-à-**

dire dans je ne sais quel ordre social où l'impunité m'est assurée mais où, jusqu'à un certain point, je cesse de tirer à conséquence.»

Commentaire

La mention de «*la destruction des musées et des bibliothèques*» était due au *“Manifeste du futurisme”* de Marinetti où celui-ci avait déclaré : «Nous voulons démolir les musées, combattre le moralisme, le féminisme, et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.»

Par contre était véritablement terroriste la mention du *“revolver au poing”*. Pourtant, elle ne retint pas l'attention en 1925. Mais Breton allait la reprendre, et terminer la phrase dans le *“Second manifeste du surréalisme”*, soulevant alors de légitimes protestations. On a pu avancer que Breton, impressionné par l'anarchiste Émile Henry qui, dans les années 1892-1894, avait commis de terribles attentats, et avait d'ailleurs prétendu, peu après son arrestation, s'appeler «Breton», par une sorte de lent transfert, de nature presque onirique, cheminant dans les zones les plus mystérieuses de la sensibilité, s'était identifié à lui.

Février 1925
“La dernière grève”

Article

Breton envisageait la possibilité de faire une grève de l'esprit, dans laquelle seraient engagés savants et poètes, pour protester tant contre la condition qui leur était faite par la société que contre la société elle-même : «*L'insuffisance de repos et de salaire ne sont pas au monde les seules causes de mécontentement [...] En ce qui nous concerne, en ce qui concerne tous ceux qui poursuivent avec un complet désintérêt leur recherche dans le domaine de la pensée, nous aurions, si nous voulions, à régler avec la société un conflit autrement grave que celui qui met aux prises employeurs et employés.*»

Commentaire

C'était l'éditorial du troisième numéro de *“La révolution surréaliste”*.

On voit déjà chez Breton, clairement formulé, le souci de faire de la revendication sociale autre chose qu'une simple question de satisfaction des appétits matériels.

Février 1925
“Introduction au discours sur le peu de réalité”

Essai

Il est constitué de quatre séquences :

- *“Colloque des armures”*: L'imagination, le rêve, amènent Breton à se donner l'illusion de ressembler à un chercheur d'or, et à proclamer : «*Je cherche l'or du temps*», c'est-à-dire ce qui demeure incorruptible et toujours identique à soi-même à travers l'écoulement du temps. Il en vient à prononcer cette condamnation : «*La civilisation latine a fait son temps, et je demande, pour ma part, qu'on renonce en bloc à la sauver. Elle apparaît à cette heure le dernier rempart de la mauvaise foi, de la vieillesse et de la lâcheté.*»

- *“Suite de prodiges”*: Le texte présente un monde virtuel dominé par la femme. Mais surgit la catastrophe, dont elle est la porteuse ; désespoir et espoir s'emmêlent : «*Inutile, c'est fermé de tout côté, je vous assure*», clôture mortelle pour les amants.

- *"Un problème"* : Le texte a fonction de charnière, annonçant le second mouvement de l'essai qui aborde la nature des réalités sensibles. Mais, tout d'abord, Breton en vient à annoncer la déréalisation du monde qui est «*mystification d'un autre ordre et peut-être de l'ordre le plus grave, celui de la poésie*», qui est «*amour de l'inavaisemblable*» ; il se demande : «*Les créations poétiques sont-elles appelées à prendre bientôt ce caractère tangible, à déplacer si singulièrement les bornes du soi-disant réel?*». Il stipule : «*Les mots, de par la nature que nous leur reconnaissions, méritent de jouer un rôle autrement décisif. Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage. La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation? Dieu merci, une réaction lente mais sûre a fini par s'opérer à ce sujet dans les esprits. Le dit et le redit rencontrent aujourd'hui une solide barrière. Ce sont eux qui nous rivaient à cet univers commun. C'est en eux que nous avions pris ce goût de l'argent, ces craintes limitantes, ce sentiment de la "patrie", cette horreur de notre destinée. Je crois qu'il n'est pas trop tard pour revenir sur cette déception, inhérente aux mots dont nous avons fait jusqu'ici mauvais usage. Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses ! Le langage peut et doit être arraché à son servage. Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs. Silence, afin qu'où nul n'a jamais passé je passe, silence ! - Après toi, mon beau langage.*» Pour lui, il faut lever les tabous qui entravent les désirs, et il affirme : «*La grenouille qui voulait se faire plus grosse que le bœuf n'a éclaté que dans la courte mémoire du fabuliste*». Il considère que la connaissance «*tend à substituer progressivement à la plus étonnante forêt vierge le plus décourageant des déserts sans mirages*». Il vante les raccourcis de la métaphore : «*Je demande à ce qu'on tienne pour un crétin celui qui se refuserait encore [...] à voir un cheval galoper sur une tomate*».

- *"Étrange diversion"* : Breton rappelle le cas du patient qu'il eut à l'hôpital de Saint-Dizier, pour lequel «*la prétendue guerre n'était qu'un simulacre, les semblants obus ne pouvaient faire aucun mal, les apparentes blessures ne relevaient que du maquillage*».

Commentaire

Les mots «*Je cherche l'or du temps*» nous rappellent l'importance qu'occupa dans la vie de Breton l'alchimie. Ils allaient être le seul texte à figurer sur le faire-part de son décès, et être gravés en lettres dorées sur sa tombe au «*Cimetière des Batignolles*».

Il s'opposa de nouveau aux descriptions, qu'il avait déjà condamnées dans le *'Manifeste du surréalisme'*.

Le texte fut publié dans la revue *"Commerce"*. Il fut réédité en 1927, avec une reproduction en fac-similé d'une page manuscrite. Il fut repris en 1934, dans *"Point du jour"*.

Mai 1925

"Pourquoi je prends la direction de "La révolution surréaliste"?"

Article

Breton affirma l'ambition des surréalistes : «*Nous n'avons pas trop de toutes nos mains agrippées à une corde de feu le long de la montagne noire. Qui parle de disposer de nous, de nous faire contribuer à l'abominable confort terrestre? Nous voulons, nous aurons l'au-delà de nos jours.*»

Il marqua bien sa volonté de n'être pas directement compréhensible : «*Le désir de comprendre, que je n'ai pas l'intention de nier, a ceci de commun avec les autres désirs que pour durer il demande à être incomplètement satisfait.*»

15 juillet 1925
"Le surréalisme et la peinture"

Recueil d'articles

Le texte s'ouvre sur cet incipit foudroyant : «*L'œil existe à l'état sauvage*», ce qui implique la nécessité de se débarrasser de l'emprise des bonnes manières, du culte dit des Beaux-Arts. Et Breton demande : «*Comment veut-on que nous nous contentions du trouble passager que nous procure telle ou telle œuvre d'art? Il n'y a pas une œuvre d'art qui tienne devant notre primitivisme intégral [...] C'est ainsi qu'il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre, dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne, et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à perte de vue.*» Il veut qu'un tableau «*donne*» sur quelque chose, c'est-à-dire un au-delà des apparences, un autre monde. Il pense que le regard de l'artiste doit errer librement parmi des terres vierges ; que, comme celles-ci ne se trouvent plus dans la réalité extérieure, il lui faut les chercher au plus profond de l'inconscient humain, en se référant à un modèle purement intérieur. Il définit une esthétique fondée sur le refus des codes, l'ouverture de «*l'échelle de la vision*» à toute manifestation sensible, et la matérialisation d'un modèle «*purement intérieur*» car il statue : «*L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas.*»

Pour lui, la peinture surréaliste se définit non par ses procédés, mais par l'orientation majeure qui l'inspire sous toutes les formes qu'elle revêt (car elle est libre d'employer n'importe quelles formes, n'importe quels procédés de figuration), par la volonté de susciter devant le spectateur la préfiguration et le prélude des secrètes métamorphoses du monde des objets dans les perpétuels échanges du subjectif et de l'objectif. Les tableaux, comme les poèmes, ne sont que des supports destinés à renforcer la projection, la représentation intérieure de l'image présente à l'esprit. Il enjoint aux artistes surréalistes de ne pas céder à la facilité qu'est le recours au modèle extérieur ; de proposer des images inédites : «*Un nez est parfaitement à sa place à côté d'un fauteuil, il épouse même la forme du fauteuil. Quelle différence y a-t-il foncièrement entre un couple de danseurs et le couvercle d'une ruche? Les oiseaux n'ont jamais mieux chanté que dans cet aquarium.*» ; de créer, à partir de la fusion d'éléments divers, de nouveaux objets.

Décrivant la situation de la peinture au sortir du fauvisme et du cubisme, il prend à partie ceux qui crurent bon, pour en dépasser les leçons, de revenir à l'exploitation de la réalité, et il leur opposa ceux qui la contestaient, la mettaient en pièces, la recréaient avec ampleur, étaient sur la voie de la révolution, traçant une lignée qui allait des modernes aux surréalistes, Chagall, De Chirico, Picabia et Ernst, puis Masson, Mirò, Tanguy et Arp, et qui s'élargit ensuite du côté des «naïfs» et des fous. Il célèbre avec lyrisme Picasso, qui est, pour lui, celui qui a «*porté à son suprême degré l'esprit non plus de contradiction, mais d'évasion*». Il avait, très tôt, compris l'importance de ses recherches, et déclare : «*Le surréalisme, s'il tient à s'assigner une ligne morale de conduite, n'a qu'à en passer par où Picasso en a passé et en passera encore.*»

Breton révèle : «*La découverte du musée Gustave-Moreau, quand j'avais seize ans, a conditionné pour toujours ma façon d'aimer. La beauté, l'amour, c'est là que j'en ai eu la révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes. Le "type" de ces femmes m'a probablement caché tous les autres : ç'a été l'envoûtement complet. Les mythes, ici réattisés comme nulle part ailleurs, ont dû jouer. Cette femme qui, presque sans changer d'aspect, est tour à tour Salomé, Hélène, Dalila, la Chimère, Sémélé, s'impose comme leur incarnation indistincte. Elle tire d'eux son prestige et fixe ainsi ses traits dans l'éternel.*»

Sortant du sujet, comme à son habitude, Breton indique aussi : «*Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu.*» Puis on lit : «*J'ai toujours parié contre Dieu et le peu que j'ai gagné au monde n'est pour moi que le gain de ce pari... Si dérisoire qu'ait été l'enjeu (ma vie) j'ai*

conscience d'avoir pleinement gagné. Tout ce qu'il y a de chancelant, de louche, d'infâme, de souillant et de grotesque passa pour moi par ce seul mot : Dieu. Dieu ! [...] Quelqu'un se proposait dernièrement de décrire Dieu "comme un arbre" et moi une fois de plus je voyais la chenille et je ne voyais pas l'arbre. Je passais sans m'en apercevoir entre les racines de l'arbre, comme sur une route des environs de Ceylan. Du reste on ne décrit pas un arbre, on ne décrit pas l'informe. On décrit un porc et c'est tout. Dieu, qu'on ne décrit pas, est un porc.»

Commentaire

Le texte est né du fait que, en 1924, Max Morise avait écrit dans un article du n°1 de "La révolution surréaliste" : «Ce que l'écriture surréaliste est à la littérature, une plastique surréaliste doit l'être à la peinture, à la photographie, à tout ce qui est fait pour être vu», en ajoutant qu'il n'y avait pas encore de tentative caractéristique : «Un tableau de De Chirico ne peut passer pour typique du surréalisme : les images sont surréalistes, leur expression ne l'est pas.» Puis, dans un article du n°3 de "La révolution surréaliste", Pierre Naville, partant d'une conception étroite de l'automatisme psychique, marqua la suspicion du surréalisme à l'endroit d'une conception occidentale et moderne de l'œuvre d'art que la peinture avait fini par incarner, affirmant que ne saurait exister de peinture surréaliste ; que tout, dans la peinture, s'opposait aux valeurs révolutionnaires et collectives du mouvement ; qu'elle était condamnée à pérenniser le fantasme du génie, celui d'une création égoïste ; que sa nature matérielle la condamnait à un usage privé, la prédisposait à devenir l'objet fétichisé de toutes les spéculations.

Breton, qui, lui aussi, avait d'abord été réticent à l'idée d'une peinture procédant de l'automatisme, mais qui en était tout de même venu à considérer que cet art aussi est un moyen de libération et non seulement objet de délectation, élabora alors une esthétique. Voulant répondre avec virulence à la virulence des objections et des anathèmes de Morise et de Naville, considérant qu'une mise au point était nécessaire pour dégager ce qui était commun aux peintres se réclamant du surréalisme, il entreprit la rédaction de "*Le surréalisme et la peinture*".

Ce manifeste d'un art nouveau renouvela le style du jugement artistique ; en effet, il débute par une formule choc ; il porta la trace des passions de l'heure au sujet des directions qui pouvaient être assignées à l'art imaginatif ; se situant moins dans l'Histoire que dans la vie, il montre un manque total de recul qui explique son ton mi-critique, mi-lyrique.

Cet ouvrage fut le premier témoignage autorisé sur les intentions théoriques du surréalisme dans le domaine de la peinture. Il inaugura une réflexion qui allait être centrale chez Breton. L'importance de sa prise de position ne fut pas moindre que celle du "*Manifeste du surréalisme*" de 1924. Mais cet ouvrage, s'il fut important en ce qui touche l'orientation générale de l'art du XXe siècle, montra aussi les limites de l'esthétique surréaliste.

On peut remarquer que tous les peintres que Breton a cités comptent aujourd'hui encore parmi les plus importants du panthéon artistique. Mais, dans son pamphlet, "*Troisième manifeste du surréalisme*" (1930), Desnos lui lança cette pique : «Il est tout de même curieux de constater que les seuls peintres dont il dise du bien sans restrictions soient ceux avec lesquels il lui est possible de faire des affaires.»

Dans la note blasphématoire où il fulmina contre Dieu, s'en prenant au Dieu transcendant du monothéisme, le jugeant si louche et infâme qu'il l'imagina sous les traits d'un porc suintant l'immoralité, il adopta un ton délirant et cassant.

Le livre fut illustré de soixante-dix-sept photogravures d'après Arp, Braque, De Chirico, Ernst, Masson, Picabia, Picasso, Ray, Tanguy.

Le texte allait être réédité en 1928, avec des ajouts où Breton indiqua les risques de corruption engendrés par le succès ; posa en règle absolue la nécessité d'une recherche indépendante, délivrée de tout souci de plaisir : «Il y a, je ne crains pas de le dire, au moins aujourd'hui sur la route des peintres qui ont commencé à se tenir le mieux, une bête grotesque et puante qui s'appelle l'argent. Après des années d'effort désintéressé et de conquête, il se peut fort bien qu'ils en subissent les

assauts.» ; affirma que la peinture ne devait pas être assimilable à un labeur artisanal, mais être une aventure mentale aux perpétuels rebondissements.

Le texte fut repris en 1946, dans l'édition de Brentano's qui fut augmentée de "Genèse et perspectives artistiques du surréalisme" et de fragments inédits ("Phare de la mariée", "Vie légendaire de Max Ernst", etc.).

En 1965 parut une édition revue et augmentée de toute une série d'autres écrits concernant la peinture, la sculpture et les «objets» surréalistes. Leur réunion s'imposait : ou bien ils étaient épargnés dans des revues introuvables et dans des catalogues d'exposition, ou bien ils étaient demeurés inédits, tout au moins en français. On y trouva, en particulier, un texte consacré au peintre Svanberg où Breton faisait, de façon catégorique, l'éloge du scabreux, le sentiment de la chair qui s'impose à nous comme un mirage, dans les circonstances où on l'attend le moins : «*J'ai toujours pensé, pour ma part, qu'un certain scabreux, circonscrit au plan érotique, dont nous nous extasions dans certains rêves au point d'en garder la plus cruelle nostalgie au réveil, est tout ce qui a pu donner à l'homme l'idée des paradis.*» Et il se fit lyrique : «*Longtemps, je pense, les hommes éprouveront le besoin de remonter le fleuve magique qui s'écoule de leurs yeux, baignant dans la même lumière, dans la même ombre hallucinatoires les choses qui sont et celles qui ne sont pas.*»

Août 1925
'La révolution d'abord et toujours'

Tract

Les signataires s'élevaient contre la guerre du Rif, guerre coloniale qui opposa les tribus habitant cette chaîne de montagnes du nord du Maroc aux armées espagnole et française, de 1921 à 1926. Le besoin d'agir se doublait d'une reconnaissance de la nécessité de fédérer les énergies, de dépasser les clivages au profit d'une action commune entreprise dans un souci de gagner en efficacité, et de peser davantage sur le cours des événements.

Commentaire

Ce fut l'une des premières prises de position politique des surréalistes, l'une des premières actions communes entreprises avec les groupes communistes de "Clarté" et de "Philosophies", ainsi qu'avec les Belges de "Correspondance". Cependant, l'esprit anarchisant des premières années 1920 continuait à se deviner, notamment quand on constate que c'était l'opposition à l'idée de patrie qui unissait ces groupes.

Août 1925
Critique de "Lénine" de Trotski

«*Trotsky se souvient de Lénine, Et tant de claire raison passe par-dessus tant de troubles que c'est comme un splendide orage qui se reposera. [...] Sur le plan moral où nous avons résolu de nous placer, il semble bien qu'un Lénine soit absolument inattaquable. [...] Voici que dégagés de toute arrière-pensée politique, ils [les communistes russes] nous sont donnés en pleine humanité ; qu'ils s'adressent à nous, non plus en exécuteurs impassibles d'une volonté qui ne sera jamais dépassée, mais en hommes parvenus au faîte de leur destinée, de la destinée, et qui se comptent soudain, et qui nous parlent, et qui s'interrogent. [...] Je me refuse absolument d'être tenu pour solidaire de tel ou tel de mes amis dans la mesure où il a cru pouvoir attaquer le communisme, par exemple, au nom de quelque principe que ce soit - et même de celui, apparemment si légitime, de la non-acceptation du travail. Je pense en effet que le communisme, en existant comme système organisé, a seul permis au plus grand bouleversement social de s'accomplir dans les conditions de durée qui étaient les siennes. Bon ou médiocre, en soi défendable ou non au point de vue moral, comment oublier qu'il a été*

l'instrument grâce auquel ont pu être abattues les murailles de l'ancien édifice, qu'il s'est révélé comme le plus merveilleux agent de substitution d'un monde à un autre qui fut jamais. [...] Pour nous, révolutionnaires, il importe peu de savoir si le dernier monde est préférable à l'autre et, du reste, le moment n'est pas venu d'en juger. Tout au plus s'agirait-il de savoir si la Révolution russe a pris fin, ce que je ne crois pas. Finie, une révolution de cette ampleur, si vite finie? Déjà les valeurs nouvelles seraient aussi sujettes à caution que les anciennes? Allons donc, nous ne sommes pas assez sceptiques pour en rester à cette idée.»

Commentaire

Ce compte rendu contenait en germe la position politique de Breton, sa conception de la révolution. Mais on constate que ce fut d'abord un intérêt psychologique qui le poussa vers Lénine, car il avait vu percer l'homme sous le révolutionnaire ; le grand homme d'État le captiva surtout par sa conduite personnelle. Puis il tint à faire valoir que les idées qu'il exprimait n'étaient pas en désaccord avec l'esprit de la révolution russe. Mais, comme il partait de la conviction que celle-ci n'était qu'un commencement, qu'il fallait l'aider à se développer sur tous les plans de l'éthique, en lui apportant des suggestions et des critiques inspirées par un souci d'intégrité intellectuelle, il se préparait de graves difficultés en tant que militant.

30 septembre 1925
'Légitime défense'

Pamphlet

Breton s'en prenait au journal communiste "L'humanité" et à son directeur, Henri Barbusse, qu'il accusait de crétiniser le peuple par des articles «serrant l'actualité de si près qu'il n'y a rien à voir au loin, donnant à tue-tête dans le particulier, présentant les admirables difficultés russes comme de folles facilités, décourageant toute autre activité extra-politique que le sport, glorifiant le travail non choisi en accablant les prisonniers de droit commun».

Il repoussait avec indignation la phraséologie tendant à discréditer certaines formes d'anti-conformisme : «Je ne puis comprendre que sur la route de la révolte il y ait une droite et une gauche».

Il s'expliquait sur l'adhésion des surréalistes au programme communiste, «la seule force avec laquelle on puisse compter» : «Je dis que la flamme révolutionnaire brûle où elle veut et qu'il n'appartient pas à un petit nombre d'hommes, dans la période d'attente que nous vivons, de décréter que c'est ici ou là seulement qu'elle peut brûler. [...] Dans le domaine des faits, de notre part nulle équivoque : 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 que les expériences de la vie intérieure se poursuivent et cela, bien entendu, sans contrôle extérieur, même marxiste. [...] Écrire, je veux dire écrire si difficilement, et non pour séduire, et non, au sens où l'on entend d'ordinaire, pour vivre, mais, semble-t-il, tout au plus pour se suffire moralement et faute de pouvoir rester sourd à un appel singulier et inlassable, écrire ainsi n'est jouer ni tricher, que je sache. [...] Que nous importe la renaissance artistique? Vive la Révolution sociale et elle seule!» Il repoussait l'idée d'un ralliement total des surréalistes au communisme, et de la dissolution du groupe : «Nous appartenons corps et âme à la Révolution et si, jusqu'ici, nous n'avons jamais accepté de commandements c'était pour nous garder aux ordres de ceux qui l'animent».

Janvier, mars et juin 1928
"Réflexions sur la sexualité"

C'est le verbatim d'entretiens entre les membres du groupe surréaliste. Ce fut Breton qui, ayant déclaré : «*L'amour est peut-être compatible avec toutes les distractions, mais l'idée de l'amour n'est compatible avec aucune*», demanda aux autres participants de définir l'amour, de passer en revue et d'évaluer méthodiquement les différentes formes de la sexualité. Il dirigea le dialogue, soumit ses interlocuteurs à un interrogatoire serré, à des questions précises, en réclamant d'eux une absolue franchise :

-«*Qu'est-ce qu'aimer une femme?*» Or ces hommes devinrent muets ou réticents. Breton constata : «*Il est curieux d'observer que nul ne puisse dire ici ce que c'est qu'aimer une femme !*» Alors Aragon s'y risqua : «Aimer une femme, c'est considérer celle-ci comme l'unique préoccupation de sa vie, préoccupation devant laquelle toute autre préoccupation cède.» Ensuite, avec une passion grave, aussi éloignée de la mièvrerie que de la grivoiserie, les autres tentèrent de cerner la vérité de l'amour, chacun répondant selon son tempérament et son expérience.

-«*Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour?*»

-«*Comment envisageriez-vous le passage de l'idée d'amour au fait d'aimer? Feriez-vous à l'amour, volontiers ou non, le sacrifice de votre liberté? L'avez-vous fait? Le sacrifice d'une cause que jusqu'alors vous vous croyiez tenu de défendre s'il le fallait, à vos yeux pour ne pas démeriter de l'amour y consentiriez-vous? Accepteriez-vous de ne pas devenir celui que vous auriez-pu être si c'est à ce prix que vous deviez de goûter pleinement la certitude d'aimer? Comment jugeriez-vous un homme qui irait jusqu'à trahir ses convictions pour plaire à la femme qu'il aime? Un tel gage peut-il être demandé, être obtenu?*»

-«*Vous reconnaîtriez-vous le droit de vous priver quelque temps de la présence de l'être que vous aimez, sachant à quel point l'absence est exaltante pour l'amour, mais apercevant la médiocrité d'un tel calcul?*»

-«*Croyez-vous à la victoire de l'amour admirable sur la vie sordide ou de la vie sordide sur l'amour admirable?*»

-«*Quand un homme et une femme font l'amour, dans quelle mesure l'homme se rend-il compte de la jouissance de la femme?*»

-«*Quand un homme et une femme font l'amour, dans quelle mesure la femme se rend-elle compte de la jouissance de l'homme?*»

- «*Vous serait-il agréable ou désagréable de faire l'amour avec une femme ne parlant pas le français?*»

-«*Une femme qu'a priori vous pourriez aimer se donne à vous aussitôt que vous en avez le désir, l'aimerez-vous plus ou moins qu'une femme qui se fera longtemps désirer.*»

-«*Que penseriez-vous de faire l'amour dans une église?*» On a différentes réponses :

- Unik : «Cela ne m'intéresse absolument pas.»
- Prévert : «Cela ne m'intéresse pas à cause des cloches.»
- Queneau : «Je ne mets jamais les pieds dans une église et n'y mettrai jamais les pieds pour cela.»
- Tanguy : «Parfaitement odieux.»
- Morise : «Idée absolument intolérable.»
- Péret : «Je ne pense qu'à cela et j'ai la plus grande envie de le faire.»
- Breton : «Je suis absolument de l'avis de Péret et je désirerais que cela comportât tous les raffinements possibles.»

À une époque où florissaient les maisons de prostitution, il affirma catégoriquement : «*Je rêve de les fermer... Parce que ce sont des lieux où tout se paye et aussi quelque chose comme les asiles et les prisons.*»

Lorsque le débat s'engagea sur l'onanisme, afin de déterminer s'il est justifiable, et s'il doit être conditionné par des images mentales, une certaine mauvaise foi se glissa dans les réponses. Breton fut le seul à manifester une opinion libre et sereine : «*L'onanisme, dans la mesure où il est tolérable,*

doit être accompagné de représentations féminines. Il est de tous âges, il n'a rien de triste, il est une compensation légitime à certaines tristesses de la vie.»

L'homosexualité masculine fut presque unanimement condamnée, Breton déclarant : «*Je veux bien faire acte d'obscurantisme en pareil domaine. [...] J'accuse les pédérastes de proposer à la tolérance humaine un déficit mental et moral qui tend à s'ériger en système et à paralyser toutes les entreprises que je respecte. [...] Je tiens les enculeurs pour des enculables, des défoncés.*»

Commentaire

On voit, à travers ces débats exploratoires, ces investigations qui furent une des activités constantes des écrivains et artistes surréalistes, que Breton, qui était soucieux de maintenir l'intégrité des principes qu'il avait établis, voulut, en ce qui concernait les pratiques de la vie sexuelle comme en ce qui concernait les autres grands problèmes de la vie, définir les lois d'un comportement sans entraves. Manifestant un constant besoin de pureté, il ne cessa de s'opposer sévèrement aux jouisseurs égoïstes, de condamner, avec un beau mépris, les «*enviréments vulgaires*». S'il honora les perversions lorsqu'elles témoignaient de «*la pierre incandescente de l'inconscient sexuel*» (*«L'amour fou»*), sa désapprobation à l'égard de l'homosexualité ne varia pas.

Les comptes rendus de ces entretiens furent publiés dans le n°11 et le n°12 de "La révolution surréaliste".

12 juin 1928

«Lettre aux voyantes»

Aux «*infâmes prêtres*», Breton oppose les voyantes, dont le rôle est, pour lui, d'ouvrir devant l'individu le champ de la possibilité absolue, où se confond le fait accomplissable et le fait accompli. Il déclare aux voyantes : «*Vous seules savez faire s'élancer de nous un personnage en tous points semblable à nous-mêmes, qui, par-delà les mille et mille lits où nous allons, hélas ! reposer, par-delà la table aux innombrables couverts autour de laquelle nous allons tenir nos vains conciliabules, ira nous précéder victorieusement.*» Il les considère comme les «*seules gardiennes du secret*». Il les conjure de lancer à travers le monde «*la grande parole annonciatrice*», de ne pas se résigner aux outrages de l'opinion, de ne pas accepter la condition subalterne qui leur est faite, de préserver ce moyen de connaissance qu'elles détiennent, et qui est à peine différent de celui des poètes. Il pense qu'il n'est pas nécessaire que ce qu'elles prétendent se réalise : «*Que la réalité se charge ou non de vérifier par la suite les assertions que je tiens de vous, je n'accorderai pas une importance capitale à cette preuve arithmétique comme le feraient tous ceux qui n'auraient pas tenté pour leur compte la même opération.*» L'une d'elles lui ayant annoncé qu'il allait se rendre bientôt en Chine, et y courir de grands dangers, grâce à elle il s'y vit. En effet, il avouait le désir qu'il avait de connaître le destin, le crédit qu'il accordait à l'astrologie, à l'horoscope, aux pratiques méprisées des chiromanciennes, voyantes et autres astrologues. Il voulait s'engager plus avant et d'une façon plus méthodique dans la découverte d'une croyance qui offrirait un autre moyen de voir, une façon hétérodoxe et potentiellement riche de découvertes d'approcher les énigmes du monde : «*Nous sommes à la recherche, nous sommes sur la trace d'une vérité morale dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle nous interdit d'agir avec circonspection. Il faut que cette vérité soit aveuglante.*» Pour lui, l'être humain doit «*prendre les ordres du merveilleux*», c'est-à-dire épier autour de lui tous les phénomènes qui l'invitent à sortir des voies ordinaires et logiques de la réalité.

Commentaire

Dès les «*sommeils*» de 1922, quand Desnos, encouragé par les questions répétées de ses amis, se livra à des prédictions pour la plupart peu fondées en méthode, Breton avait été incité à arpenter la «*lisière des systèmes de connaissances*», à étudier les phénomènes paranormaux.

Dans le "Manifeste" de 1924, il avait montré sa volonté de rompre avec le rationalisme, l'esprit scientifique.

Lorsqu'il était directeur de "La révolution surréaliste", il avait une voyante attitrée, Mme Sacco, en qui il avait une grande confiance, et que consultait aussi Ernst.

Sa "Lettre aux voyantes" fut le texte inaugural des théories où il exposa les moyens d'atteindre à un sacré en dehors de la religion.

Si, officiellement, il n'allait jamais s'agir pour lui que de visiter les croyances des autres, on a cependant trouvé, discrètement classés dans ses archives personnelles, des thèmes astraux qui prouvent qu'il était passé de l'intérêt intellectuel à une pratique qui paraît peu sérieuse pour un esprit moderne.

1929

"Notes sur la poésie"

Recueil de textes

Breton et Éluard réunirent un certain nombre de définitions et d'aphorismes groupés sous quatre rubriques : "Notes sur la poésie", "La poésie", "Voix de la poésie", "Rhétorique".

L'ensemble défend une absolue volonté de liberté poétique, l'article essentiel de cette charte étant celui-ci : «*Un poème doit être une débâcle de l'intellect. Il ne peut être autre chose. Débâcle : c'est un sauve-qui-peut, mais solennel, mais probant ; image de ce qu'on devrait être, de l'état où les efforts ne comptent plus.*»

La poésie est définie comme «*l'essai de représenter ou de restituer, par des cris, des larmes, des caresses, des baisers, des soupirs, ou par des objets, ces choses ou cette chose que tente obscurément d'exprimer le langage articulé dans ce qu'il a d'apparence de vie et de dessein supposés.*» La poésie serait la vérité du langage ; elle formulerait, non pas clairement mais absolument, ce qu'il ne peut que cacher, de par ses articulations et sa fonction sociale. Elle dépasserait le sujet, «*qui lui est aussi propre et lui importe aussi peu qu'à un homme son nom*». Elle ne devrait pas exprimer un sujet déterminé à l'avance ; il doit être sécrété au fur et à mesure de l'improvisation lyrique, le lyrisme étant défini comme le «*développement d'une protestation*».

Est déclaré comme nécessaire le recours systématique aux ressources profondes et inconscientes de l'esprit. Pour Breton et Éluard, écrire, c'est plonger dans la conscience humaine, toucher un fond. Le sommeil et le rêve, états où le langage articulé et raisonnable est le moins contraignant, seraient donc les moments privilégiés de la poésie. Le récit de rêve et «*l'écriture automatique*» seraient les deux techniques qui permettent la liberté du sujet

Est proclamé le refus de toutes les contraintes de forme, des règles traditionnelles, pour parvenir à bouleverser le fond. La recherche d'une pensée vraie doit dissiper les voiles, plus ou moins pudiques, qui l'enveloppent si on se soumet à la rhétorique traditionnelle. La poésie régulière, en ce qu'elle suppose de contraintes, est contraire à la vraie poésie, la rime, en particulier, étant proscrite car elle «*constitue une loi dont dépend le sujet et est comparable à une paire de claques.*» La poésie étant considérée comme étant plus fondamentale que sa propre musique, le poème ne passe plus par les sons ; il ne doit pas être lu à haute voix, la voix humaine étant récusée en tant que soutien de la poésie : «*Les qualités que l'on peut énoncer d'une voix humaine sont le contraire de celles que l'on doit, sans les étudier, recevoir dans la poésie. / Et le "magnétisme" de la voix ne doit pas se transposer dans l'alliance sans mystère et juste ou injuste des idées ou des mots. / La discontinuité du beau son est essentielle.*» Il faudrait substituer le regard à la voix comme support du langage.

Cependant, la poésie ne doit pas être asservie à l'expression d'une forme nouvelle : «*Si l'on se représentait toutes les recherches que suppose la création ou l'adoption d'un fond, on ne l'opposerait jamais bêtement à la forme.*» ; celle-ci naît du rapprochement de mots, elle est une fonction et non pas un effet.

Est affirmée la nécessité de la simplicité : «*Il faut dévêter les pensées, les émotions*».

Est défendue la spontanéité : «*À la moindre rature, le principe d'inspiration totale est ruiné. L'imbécillité efface ce que l'oreille a prudemment créé. Il faut donc ne lui faire aucune part, à peine de produire des monstres. Pas de partage. L'imbécillité ne peut être reine.*» Breton et Éluard s'opposent de toute leur force à la conception du poème qu'on travaille, reprend, lime, achève : «*Un poème est toujours achevé - il ne peut être à la merci de l'accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public.*»

Les deux poètes se livrèrent aussi à un pastiche antithétique et subversif, d'un humour de potaches, composé à partir des trente-neuf premières réflexions que Valéry avait exposées dans l'essai intitulé "Littérature" qu'il venait de faire paraître. Il avait proclamé : «Quelle honte d'écrire sans savoir ce que sont langage, verbe, métaphores, changement d'idée, de ton ; ni concevoir la structure de la durée de l'ouvrage, ni les conditions de sa fin ; à peine le pourquoi et pas du tout le comment ! Rougir d'être la Pythie...» Aussi substituèrent-ils au mot «honte» le mot «fierté», et conclurent-ils : «*Quelle fierté d'écrire, sans savoir ce que sont langage, verbe, comparaisons, changements d'idées, de ton ; ni concevoir la structure de la durée de l'œuvre, ni les conditions de sa fin ; pas du tout le pourquoi, pas du tout le comment ! Verdir, bleuir, blanchir d'être le perroquet...*»

Commentaire

Si définir le poème comme «une débâcle de l'intellect» pourrait permettre de le confondre avec n'importe quelle élucubration, Breton et Éluard s'étaient empressés de préciser qu'il doit s'agir d'un «*sauve-qui-peut, mais solennel, mais probant ; image de ce qu'on devrait être*». Il ne s'agit donc pas de reconnaître n'importe quoi, sous prétexte de spontanéité.

La volonté de substituer le regard à la voix comme support du langage se vérifie chez Breton et chez Éluard qui se préoccupèrent de «donner à voir», de satisfaire le regard ; d'ailleurs, leurs poèmes se prêtent moins à être mis en musique que ceux d'Aragon qui, du fait de son utilisation de tous les procédés oratoires hérités du romantisme, flattent la voix. Cependant, il ne s'agissait en aucune façon d'une description du visible : Breton ne cessa de croire «*au triomphe*», par l'auditif, «*du visuel invérifiable*».

Le texte fut orné d'un dessin de Dali.

Décembre 1929 ***Second manifeste du surréalisme***

On peut discerner huit thèmes principaux :

- caractère factice des vieilles antinomies ;
- refus, par le surréalisme, de toute morale ;
- critique de certains surréalistes ;
- rappel des fondements du mouvement ;
- appel à l'implication sociale ;
- mise en garde contre l'endoctrinement politique ;
- attirance pour l'ésotérisme ;
- refus du succès mercantile.

Breton débute par un éloge de la violence, fustigea avec une incroyable force toutes les formes de l'arrivisme littéraire et politique, réclama du poète une telle pureté révolutionnaire que plus personne ne lui semblait réaliser cet idéal. Il estimait qu'aucun militant politique ne pourrait mettre en doute qu'un auteur qui se compromet dans un texte aussi énergique n'est pas animé du désir d'en finir avec le monde bourgeois. Néanmoins, il voulut qu'on ne s'abuse pas sur le sens de son entreprise : «*Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui de l'expression humaine sous toutes ses formes.*»

De ce fait, il se pencha de nouveau sur l'inspiration, fit de nouveau la promotion de ces produits de «*la vie passive de l'intelligence*» que sont «*l'écriture automatique et les récits de rêves*».

Au nom de tous les surréalistes, il déclara : «*Nous combattons sous toutes leurs formes l'indifférence poétique, la distraction d'art, la recherche érudite, la spéculation pure. Nous ne voulons rien avoir de commun avec les petits ni avec les grands épargnats de l'esprit.*»

Il définit l'esprit surréaliste : «*Un esprit qui défie à la fois l'esprit de la baraque foraine et celui du cabinet médical.*»

Prônant la mise en valeur du sacré, il affirma la nécessité de s'intéresser aux sciences de l'occulte, non par fantaisie de poète qui s'enchante des images bizarres foisonnant dans les grimoires, mais pour en éliminer le pittoresque de mauvais aloi, et n'en retenir que les ferment actifs : «*Il y aurait tout intérêt à ce que nous poussions une reconnaissance sérieuse du côté de ces sciences à divers égards aujourd'hui complètement décriées que sont l'astrologie, entre toutes les anciennes, la métapsychique (spécialement en ce qui concerne l'étude de la cryptesthésie [la connaissance de choses réputées inconnaisables selon l'expérience ou le sens communs]) parmi les modernes. Il ne s'agit que d'aborder ces sciences avec le minimum de défiance nécessaire et il suffit pour cela, dans les deux cas, de se faire une idée précise, positive, du calcul des probabilités.*» Il prit l'alchimie comme modèle : «*Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale [qui permettrait, selon les alchimistes, de transformer les métaux en or] n'est rien d'autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante.*»

Il promulguait le «*dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle*» qu'il plaçait d'emblée au cœur du mouvement surréaliste, déclarant que tous les moyens sont «*bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion*». Il menaça la société de «*l'arme à longue portée du cynisme sexuel*», du libertinage. Il alla jusqu'à proférer : «*L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon....*» Il ajouta une note qui lui permit, car il était pleinement conscient de son effet, de développer son propos et de réfuter par avance toute critique : «*Cet acte que je dis le plus simple, il est clair que mon intention n'est pas de le recommander entre tous parce qu'il est simple et me chercher querelle à ce propos revient à demander bourgeoisement à tout non-conformiste pourquoi il ne se suicide pas, à tout révolutionnaire pourquoi il ne va pas vivre en U.R.S.S..*»

Déclarant que, «*en matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres*», il se dissocia de figures du passé que, en 1924 il avait placées au premier plan : «*Inutile de discuter encore sur Rimbaud : Rimbaud s'est trompé, Rimbaud a voulu nous tromper. Il est coupable devant nous d'avoir permis, de ne pas avoir rendu tout à fait impossibles certaines interprétations déshonorantes de sa pensée, genre Claudel [...] Crachons, en passant, sur Edgar Poe.*» Il n'épargna que Lautréamont.

D'autre part, faisant le point sur les remous qu'avait connus le groupe surréaliste ces dernières années, il se livra à un règlement de comptes. Trouvant que trop de membres avaient failli du fait de tel ou tel de leurs comportements, s'étaient permis de basses compromissions, il se séparait des tièdes, des esthètes, des rebelles qu'il appelait des «*traîtres*». Il s'en prenait même aux anciens compagnons de route : Artaud, Soupault, Desnos, Naville, Vitrac, Ribemont-Dessaignes, Duchamp. Il s'en prenait encore aux intellectuels qui émergeaient dans les années trente : Bataille, Leiris, Daumal. Seul parmi les contemporains, Tristan Tzara, allié de la première heure avec Dada, trouvait encore grâce à ses yeux, parce qu'il ne pouvait être soupçonné d'avoir failli à l'idéal de la révolte.

Statuant : «*Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui de l'expression humaine sous toutes ses formes*», il n'hésita pas à critiquer les instances dirigeantes du parti communiste, à retracer ses démêlés avec elles. D'ailleurs, il refusait la notion d'«*art prolétarien*» : «*Je ne crois pas à la possibilité d'existence actuelle d'une littérature ou d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière.*»

Enfin, en s'inspirant de «*La phénoménologie de l'esprit*» de Hegel, il justifia son intransigeance par cette assertion : «*Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas*

cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de la détermination de ce point.»

Commentaire

Breton voulait maintenir l'orthodoxie du mouvement surréaliste, et le relancer. D'ailleurs, même si le texte est censé avoir été rédigé collectivement, on y reconnaît bien son style ; il y apparaît sarcastique, intolérant, doué du génie de l'invective, aspect qui ne se laissait deviner que par endroits dans ses autres écrits.

La définition qu'il avait donnée du surréalisme, et le postulat de l'exigence d'un engagement total (faire «*acte de surréalisme absolu*») présents dans le premier *“Manifeste”* préfiguraient le totalitarisme que trahissaient l'extrême intransigeance et la virulence du second, où le ton avait changé, même s'il se défendit de toute position dogmatique. En effet, approfondissant les investigations, le sens et la portée philosophique du premier *“Manifeste”*, il s'employa, dans le second, à codifier tous les changements que le mouvement avait connus pendant ses cinq premières années et, en particulier, le passage de l'automatisme psychique au militantisme politique, le remplacement de Freud par Marx comme figure tutélaire. La réflexion marxiste, qu'il mena à partir de la dialectique hégélienne, l'amena à vouloir tenter une conciliation du freudisme avec le marxisme. Ce fut dans l'espoir de servir le prolétariat qu'il fit un effort de dépassement de la révolte fondatrice, et se rallia aux concepts du matérialisme historique. Mais, s'il affirma son attachement à la *«Révolution»* dont il tenta de montrer que le surréalisme était indissociable, cela n'allait pourtant pas être l'avis des dirigeants du parti communiste !

Avec la violence d'un véritable inquisiteur, il s'employa, à rappeler à l'ordre les dissidents en se faisant polémique, en maniant le sarcasme et même l'injure, en anathématisant ceux qui étaient, à ses yeux, coupables de ne pas partager son intransigeance. En fait, son agressivité allait de pair avec sa détresse : *«Je cherche autour de nous avec qui échanger encore, si possible, un signe d'intelligence ; mais non : rien.»* Il manifesta pleinement une humeur sombre, qui trahissait une grande amertume personnelle.

Sa définition véritablement terroriste de *«l'acte surréaliste le plus simple»* lui fut souvent reprochée : en 1951, dans *“L'homme révolté”*, Camus écrivit qu'il doit la «regretter» [il ne le fit jamais !] ; la même année, Queneau, dans *“Philosophes et voyous”*, la qualifia d'*«acte SS»*, et ajouta : «Il faut bien le reconnaître, maintenant que nous avons une expérience historique un peu ravivée [...] Surréalistes et hitlériens étaient tous deux des voyous [...] Entre les manifestations des camelots du roy [militants royalistes qui, entre 1908 et 1936, constituèrent le service d'ordre et de protection du mouvement d'extrême droite, l'Action française] et des surréalistes, quelle différence?».

En 1930, les exemplaires de luxe qui furent édités comportaient la reproduction en couleurs d'un dessin de Dali.

Ce *“Second manifeste”* reçut une réplique cinglante de Robert Desnos qui publia un *“Troisième manifeste du surréalisme”*.

En 1946, Breton rééditiona le *“Second manifeste du surréalisme”*. Mais, repenti, il chercha à en tempérer la virulence polémique dans l'avertissement qu'il y joignit : avec le temps, il s'était fait plus humain ; aussi tenta-t-il de remettre dans leurs contextes respectifs les conflits qu'il avait pu avoir avec quelques artistes. Il garda cependant ses positions.

1932

“Misère de la poésie. L'affaire Aragon devant l'opinion publique”

Pamphlet

Aragon ayant effectué, en 1930, un voyage en U.R.S.S. qui lui avait inspiré un violent poème intitulé *“Front rouge”*, qu'il avait fait paraître en juillet 1931, qui lui avait valu une inculpation par le

gouvernement français pour «excitation de militaires à la désobéissance et provocation au meurtre dans un but de propagande anarchiste», et la menace d'une peine de cinq ans de prison, Breton avait pris sa défense, et avait dénoncé la censure de l'activité poétique par l'autorité politique dans un tract collectif intitulé *«L'affaire Aragon»*. Puis, sous son seul nom, il publia ce texte.

Il s'y élevait contre ceux qui, refusant leur signature, n'avaient voulu voir dans le tract qu'un moyen de dégager la poésie de tout «risque», et cela en contradiction avec l'attitude surréaliste. Il la définissait ainsi : «*Le drame social existe, les surréalistes ont fait savoir en mainte occasion qu'ils ne se contenteraient pas de rester spectateurs de ce drame. Le drame poétique existe aussi et tout comme le précédent il a eu, ne fût-ce qu'au siècle dernier, ses héros qui, dans ce pays, s'appellent Borel, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Cros, Lautréamont, Jarry. Surréalistes, il n'est pas en notre pouvoir d'effacer ces noms, de nier ou même de laisser intercepter la lumière que nous en avons reçue.*»

Revendiquant la pureté de la poésie, ce qui était, pour lui, revendiquer le droit de n'importe quel être humain de penser par lui-même et de dire sans contrainte ce qu'il pense, il expliquait qu'on ne saurait juger un poème littéralement, ni prendre ses images au pied de la lettre. Il s'insurgeait «*contre toute tentative d'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires*».

Commentaire

La défense de Breton n'allait pas sans ambiguïté ; en effet, là où l'on attendrait une définition de la poésie militante, on ne trouve guère que règlement de comptes puisque les gens qu'il attaquait le plus vivement étaient ceux qui étaient de son bord politique. L'*«affaire Aragon»* a d'ailleurs mis au jour les contradictions du surréalisme, qui voulait à la fois l'engagement et la libre disposition de ses déterminations ; qui avait de la difficulté à mettre d'accord poésie et action, à sortir ainsi de la littérature.

«Misère de la poésie» apparaît comme une préface aux *«Vases communicants»* (1932) et à *«Position politique du surréalisme»* (1935).

26 novembre 1932
“Les vases communicants”

Recueil de textes

On peut y distinguer deux grands thèmes :

Considérations sur le rêve qui s'étendent sur les deux premières parties du livre.

Breton débute par une exposition succincte de la méthode que le marquis d'Hervey-Saint-Denis utilisait pour rêver la nuit à volonté, et qu'il avait révélée dans son ouvrage *«Les rêves et les moyens de les diriger»* (1867). Par exemple, il prit soin, en suçant une racine d'iris durant l'état de veille, de penser à la fable de Pygmalion, et, comme, la nuit, il se fit glisser cette racine entre les lèvres par une main complice, il rêva aussitôt de Galatée. D'autres fois, il fit apparaître alternativement deux dames qui le séduisaient, en reproduisant, au moyen d'une boîte à musique, pendant son sommeil, deux valses qu'il s'était habitué à associer à l'une et à l'autre de ces personnes.

Breton, tout en dénonçant l'insuffisance de ces expériences et l'esprit de dilettantisme qui les anima, reconnaît néanmoins qu'elles démontrent à quel point est essentielle à l'être humain la nécessité de tirer parti de ses rêves, en les arrachant à la vie réelle, au lieu de les considérer soit comme des avertissements surnaturels, soit comme les résidus d'une activité plus ou moins négligeable.

Cette nécessité une fois posée, et après avoir fait justice des préjugés subsistant encore contre la vie onirique, Breton, est tout d'abord navré de constater le peu d'importance qui lui est accordée : *«Il n'y a rien de plus choquant pour l'esprit de voir à quelles vicissitudes a été condamné l'examen du problème du rêve, de l'antiquité à nos jours. De piétres “clés des songes” persistent à circuler, indésirables comme des jetons, à la devanture des librairies vaguement populaires. C'est sans espoir qu'on cherche à découvrir, dans les œuvres des philosophes les moins tarés des temps modernes,*

quelque chose qui ressemble à une appréciation critique, morale, de l'activité psychique telle qu'elle s'exerce sans la directive de la raison.»

Puis il déclare vouloir chercher «les causes de l'indifférence prolongée des esprits qu'on se fût attendu à trouver compétents pour cette part la plus égarante, de l'activité humaine, commune à tous les hommes et vraisemblablement dénuée de conséquences sur le plan de l'existence pratique» car, dit-il, «l'oubli partiel dans lequel les rêves sont tenus et l'inattention volontaire qu'on leur prête ne parvient pas à me les faire tenir pour inoffensifs». Il constate d'abord le «fait universellement reconnu que les puissances organisatrices de l'esprit n'aiment guère compter avec les puissances apparemment désorganisatrices. Il ne serait pas extraordinaire que les hommes qui ont disposé au degré le plus haut de celles-là se soient instinctivement dérobés à l'évacuation exacte de celles-ci.» Il affirme : «Que l'on accorde au rêve cette importance ou une importance moindre dans la durée (et, dans le premier cas, il s'agirait encore une fois, compte tenu des instants de crépuscule psychique dans la veille, d'au moins la moitié de l'existence humaine) on ne saurait se désintéresser de la manière dont l'esprit réagit en rêve, ne fût-ce que pour en déduire une conscience plus complète et plus nette de sa liberté. La nécessité du rêve a beau ne pas être connue, il est clair qu'elle existe.»

S'il veut débarrasser le champ du rêve des préjugés, des sottes croyances, il admet cependant la valeur prémonitoire de certains rêves ; il pense aussi qu'on peut «avec quelque ingéniosité [...] provoquer certains rêves chez un autre être, pour peu qu'à son insu l'on s'applique à le faire tomber dans un système assez remarquable de coïncidences. Il ne serait nullement utopique de prétendre, par là, agir à distance, gravement, sur sa vie.»

Surtout, il veut démontrer que le monde réel et le monde du rêve ne font qu'un ; mettre en évidence l'interaction du monde intérieur et du monde extérieur, la double contamination du rêve par la réalité et de la réalité par le rêve ; montrer l'importance du rêve dans l'alternative philosophique de l'idéalisme et du matérialisme. Il écrit : «Il m'a paru et il me paraît encore, c'est même tout ce dont ce livre fait foi, qu'en examinant de près le contenu de l'activité la plus irréfléchie de l'esprit [...], il est possible de mettre au jour un tissu capillaire dans l'ignorance duquel on s'ingénierait en vain à vouloir se figurer la circulation mentale». Il se demande : «Que deviennent dans le rêve le temps, l'espace, le principe de causalité?»

Breton indique qu'il y a une foule de littérateurs de dernier ordre qui, pour exploiter un maigre filon, ne font du rêve qu'un thème de fabulation. Il les rejette : «Ce ne sont qu'improvisations à bas prix de gens exaltés et d'optimistes à tous crins bien décidés à ne voir dans le rêve que le libre et joyeux divertissement de notre "imagination déchaînée". Nulle compréhension plus élevée de part ni d'autre, rien qui repose sur l'acceptation du rêve comme nécessité naturelle, rien qui tende à lui assigner son utilité véritable, rien moins que jamais qui, de la "chose en soi", sur laquelle on se plaît à faire tomber le rideau du rêve, parvienne, non seulement malgré le rêve mais par le rêve, à faire une "chose pour nous"». Il reproche à ces médiocres auteurs de vanter les ressources du rêve au détriment de l'action.

Il signale que s'intéressent aussi au rêve des hommes de science. Mais ils ne vont pas assez loin dans leurs observations, ou ils en amoindrissent la portée par des considérations rationalistes. Il cite différents théoriciens qui ont proposé une interprétation du rêve, et critique ainsi :

- Haffner, pour qui la caractéristique du rêve est l'absence de temps et d'espace ;
- Delage, qui voit dans le rêve un fait organique où le psychique subsiste sous une forme larvaire ;
- Maury, dont les vues remarquables sont entachées d'idéalisme ;
- Havelock Ellis et Freud qui montrent un «manque à peu près complet de conception dialectique». Il s'arrête longuement sur Freud, sur son ouvrage, «La science des rêves» ; il affirme l'admirer, adopte ses idées sur le contenu manifeste et le contenu latent du rêve, sa distinction d'un rêve-prologue et d'un rêve principal, son processus de condensation et de déplacement ; mais il lui adresse diverses objections :

- Il constate que l'essentiel de son propos sur l'interprétation symbolique du rêve est inspiré des idées de Volkelt, et lui reproche de ne pas le citer.

- Il remarque : «La méthode d'interprétation psychanalytique des rêves eût depuis plus d'un quart de siècle fait ses preuves si deux obstacles à première vue presque insurmontables n'étaient

venus interrompre son essor, réduisant considérablement la portée de ses investigations. C'est tout d'abord le barrage défini sous le nom de "mur de la vie privée", barrage social derrière lequel il est entendu que l'homme, sans coupable indiscretion, ne peut chercher à rien voir. Freud lui-même, qui est le premier à témoigner, à cet égard, d'une liberté d'esprit assez exceptionnelle à laquelle on ne peut que rendre hommage, n'échappe pas à la crainte d'aller trop loin dans ses confidences. "On éprouve, écrit-il, une pudeur bien compréhensible à dévoiler tant de faits intimes de la vie intérieure et on craint les interprétations malveillantes des étrangers."» Il regrette que Freud ait étudié la symbolique des rêves avant tout à partir d'observations de rêves de malades ; que, quand il interpréta les siens, il se montra trop timoré, car il en élimina l'élément sexuel, alors qu'il le fit ressortir en analysant ceux des autres.

S'étant mis à l'écoute de ses propres rêves afin de s'en souvenir en pleine veille, il se livre à une analyse de deux d'entre eux, pour vérifier sur lui-même ce qu'apporte à l'individu sa vie nocturne.

- D'abord, il décrit le rêve qu'il avait fait dans la nuit du 16 août 1931, alors qu'il était dans une période de désarroi affectif à cause de l'échec d'une liaison amoureuse. Y gravitaient trois principaux personnages : «une vieille femme qui semble folle» et qui est agressive ; une jeune femme fringante qu'il appelle «X» [dans «L'amour fou» (page 52), il indiqua que, dans «Les vases communicants», il désigna ainsi Suzanne Muzard, parce que sa conduite avait été détestable : cette ancienne maîtresse de Berl l'avait obligé à se séparer de son épouse, tout en lui faisant endurer beaucoup de souffrance, avant de l'abandonner pour revenir à Berl !] ; et Nosferatu, du film «Nosferatu le vampire», qui, à ses yeux, représentait Berl, auquel trouvait une certaine ressemblance avec le personnage de Murnau ! Pour lui, son désir inconscient était de voir X échapper aux griffes du vampire Nosferatu, et lui revenir, telle Gradiva, la revenante de la nouvelle de Jensens [Norbert Hanold, un jeune archéologue allemand, est fasciné par le moulage d'une Pompéienne qu'il a appelée Gradiva, «celle qui avance» ; il se rend à Pompéi, entrevoit puis rencontre plusieurs fois cette jeune femme qui, étonnamment, parle allemand, et se révèle bien vivante, est même une voisine qu'il a négligée depuis l'enfance] que Freud analysa dans «Le délire et les rêves dans la Gradiva» (1903), tandis que Breton allait donner le nom de «Gradiva» à la galerie d'art qu'il allait tenir avec Jacqueline Lamba. et, du même coup, de s'éloigner de Nadja [voir, dans le site, BRETON «Nadja»] déguisée en vieille folle à la manière d'Irma Vep, du film «Les vampires» de Feuillade. Il supputa que la présence de Nadja dans son rêve était, de sa part, une défense inconsciente contre «la responsabilité involontaire» qu'il avait «pu avoir dans l'élaboration de son délire et par suite de son internement, responsabilité que X lui a souvent jetée à la tête dans ses moments de colère». Son analyse, qui suit pas à pas le contenu manifeste du rêve, ne laisse de côté aucun des éléments plus ou moins récents qui avaient pu contribuer à sa formation. Passant au crible les situations qu'il avait rencontrées, explorant en tous sens les carrefours qui se présentaient, décortiquant les symboles, il dégage peu à peu le sens général du rêve.

Il conclut qu'il ne voit rien, dans tout l'accomplissement de la fonction onirique, qui n'emprunte clairement aux seules données de la «vie vécue» : «Nul mystère en fin de compte, rien qui soit susceptible de faire croire, dans la pensée de l'homme, à une intervention transcendante qui se produirait au cours de la nuit.» Son analyse montre également que, contrairement à ce que le contenu manifeste du rêve tend à faire apparaître comme préoccupation essentielle, l'accent est en réalité mis ailleurs, et tout particulièrement sur les nécessités de rompre avec un certain nombre de représentations affectives, de caractère paralysant. Il considère donc qu'il est absolument faux d'opposer le rêve à l'action, comme s'il était le refuge de ceux qui ne veulent pas agir, car il permettrait de surmonter des inhibitions paralysant le comportement. «À la très courte échelle du jour de vingt-quatre heures, il aide l'homme à accomplir le saut vital. Loin d'être un trouble dans la réaction de l'intérêt de la vie, il est le principe salutaire qui veille à ce que cette réaction ne puisse être irrémédiablement troublée.» Pour lui, sous une forme des plus impératives, le rêve a pour but une catharsis de ses passions : «Le rêve, dis-je, m'engage à éliminer et, peut-on dire, élimine pour moi la part consciemment la moins assimilable du passé. J'affirme ici son utilité capitale qui n'est point d'agrément aussi vain que d'aucuns ont voulu le faire croire, qui est mieux même que de simple

cicatrisation, qui n'est pas de consolation, mais de mouvement au sens le plus élevé du mot, c'est-à-dire au sens pur de contradiction réelle qui conduit en avant.»

- Pour confirmer que le rêve n'est pas une fuite dans l'irréel, Breton en raconte un second, un «rêve éveillé» qui le hanta au printemps 1931, alors qu'il était déjà dans sa période de désarroi affectif. S'y manifeste le phénomène bien connu de l'autosuggestion par laquelle on fait «*d'une chose qui n'a pas été - mais qui a été ressentie violemment comme ayant pu être, par suite comme devant et pouvant être - une chose qui a été.*» Il s'était senti comme «*en état de rêve*», celui-ci envahissant sa vie. Il note : «*La différence fondamentale qui tient au fait qu'ici je suis couché, je dors, et que là je me déplace réellement dans Paris ne réussit pas à entraîner pour moi des représentations bien distinctes.*» Certes, il avait alors accompli des actes plus ou moins réfléchis, comme ceux de se laver, de se vêtir, de se comporter à peu près comme d'habitude avec ses amis ; mais cela n'était guère plus que l'exercice d'une fonction coutumièrre. Par contre, il avait connu toute une suite d'incidents où sa conduite en état de veille ressembla curieusement à un rêve : il fit des démarches inexplicables ; il cultiva des pensées décousues ; il commit des méprises ; il perdit parfois la notion du temps ; il contempla des scènes de la rue sans discerner sur le moment de quoi il s'agissait ; il éprouva des attirances pour des objets insignifiants ; pour tromper la frustration de la solitude amoureuse, il noua des liaisons illogiques, ses rapports avec des passantes prenant un tour délirant (ainsi, il guetta une inconnue accompagnée de son mari, pour essayer de lui remettre une carte où il lui demandait sa main ; il s'enthousiasma pour une enfant de seize ans, à laquelle, dans son trouble, il fit des cadeaux propitiattoires : une grande azalée rose en pot, une immense poupée habillée en fée) ; il confia : «*J'en étais même arrivé certain soir à parier avec des amis que j'adresserais la parole à dix femmes d'apparence "honnête" entre le faubourg Poissonnière et l'Opéra. Je ne m'accordais pas même la permission de les choisir. C'était pour surprendre leur premier mouvement, pour entendre leur voix. Je n'allai pas au-delà de la huitième et, sur ce nombre, il ne s'en trouva qu'une, fort peu attirante d'ailleurs, pour ne pas vouloir me répondre. Cinq des autres voulurent bien accepter de prendre avec moi rendez-vous.*» - «*Une autre fois je me promenai tenant à la main une très belle rose rouge que je destinais à une de ces dames de hasard ; mais, comme je les assurais que je n'attendais d'elles rien d'autre que de pouvoir leur offrir cette fleur, j'eus toutes les peines à en trouver une qui voulût bien l'accepter.*» Les péripéties de ce rêve éveillé où il se conduisit comme un somnambule ; où il lui sembla que les choses de la vie, dont il ne retenait que ce qu'il voulait, ne s'organisaient ainsi que pour lui ; que ce qui se produisait, non sans lenteurs et non sans avanies, lui paraissait être un dû ; où son désir inconscient disposait «*des données extérieures en tendant égoïstement à ne retenir d'elles que ce qui pouvait servir sa cause*», lui firent mesurer ce qu'il y a de commun dans les représentations de la veille et dans celles du sommeil.

Breton en vient à expliquer que ses rêves ont pu lui donner accès à des réponses qu'il cherchait. Il estime que l'univers onirique peut offrir des explications aux questions des humains sur leur propre existence : «*Tout se passe comme si le rêveur entendait résoudre de la sorte un problème affectif particulièrement complexe qui, en raison même de son caractère trop émouvant, défie les éléments d'appréciation consciente qui déterminent, pour une part, la conduite de la vie. C'est dire si la solution ainsi découverte et admise par le rêveur, qu'elle soit ou non connue de lui au réveil, est de nature à influencer profondément ses dispositions, à forcer chez lui, par le versement au dossier de pièces secrètes, le jugement. Ce n'est sans doute pas dans un autre sens qu'il faut entendre que "la nuit porte conseil" et l'on voit que ce n'était pas pure extravagance, de la part des anciens, de faire interpréter leurs rêves.*»

Comme le rêve est, pour l'être humain, non une fuite ou un naufrage de la raison, mais une recharge de son désir, que «*la résignation n'est pas écrite sur la pierre mouvante du sommeil. L'immense toile sombre qui chaque jour est filée porte en son centre les yeux médusants d'une victoire claire.*» ; comme l'interpénétration de l'état de veille et de l'état de sommeil fait apparaître «*la puissance absolue de la subjectivité universelle, qui est la royauté de la nuit*», il faut, selon Breton, cesser d'opposer arbitrairement le rêve et la réalité. Pour lui, le désir non seulement unit le rêve et la veille mais commande, en secret, l'action la plus éloignée de lui, et impose...

La volonté de transformation de la société par l'action des poètes, qui est exprimée dans la troisième partie du livre.

Breton se donne comme but «une attitude synthétique dans laquelle se trouvent conciliés le besoin de transformer radicalement le monde et celui de l'interpréter le plus complètement possible». Il affirme : «Il est d'une vue déplorablement courte et timide d'admettre que le monde peut être changé une fois pour toutes et de s'interdire au-delà, comme si elle devait être profanatoire, toute incursion sur les terres immenses qui resteront à explorer.» - «Notre ambition est d'unir, au moyen d'un nœud indestructible, d'un nœud dont nous aurons passionnément cherché le secret pour qu'il soit vraiment indestructible, cette activité de transformation à cette activité d'interprétation. Non, nous ne sommes pas doubles, ce n'est pas vrai, non, il n'y a pas de bigamie grotesque dans notre cas. Nous voulons que ce nœud soit fait, et qu'il donne envie de le défaire, et qu'on n'y parvienne pas.»

Protestant contre la prétendue urgence de l'activité révolutionnaire, qui, au nom de l'efficacité, abandonnerait le dessein «d'ouvrir les plus belles routes de la connaissance», il estime que seuls les poètes ont les moyens de découvrir et de faire connaître la façon d'accomplir l'opération de synthèse. Ils permettraient de prendre la bonne direction, en l'occurrence celle où le rêve serait considéré comme faisant pleinement partie de la vie. Il voyait ainsi en la poésie, élevée à un point où elle assume et dépasse l'idée de révolution, où elle prouve qu'il n'y a aucun divorce entre l'action et le rêve, la résolution suprême des difficultés qu'il a signalées tout au long de son exposé. Il dresse ce tableau : «Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve. Il tendra le fruit magnifique de l'arbre aux racines enchevêtrées et saura persuader ceux qui le goûtent qu'il n'a rien d'amer. Porté par la vague de son temps, il assumera pour la première fois sans détresse la réception et la transmission des appels qui se pressent vers lui du fond des âges. Il maintiendra coûte que coûte en présence les deux termes du rapport humain par la destruction duquel les conquêtes les plus précieuses deviendraient instantanément lettre morte : la conscience objective des réalités et leur développement interne en ce que, par la vertu du sentiment individuel d'une part, universel d'autre part, il a jusqu'à nouvel ordre de magique. [...] Le poète se dressera contre cette interprétation simpliste du phénomène en cause : au procès immémorialement intenté par la connaissance rationnelle à la connaissance intuitive, il lui appartiendra de produire la pièce capitale qui mettra fin au débat. L'opération poétique, dès lors, sera conduite au grand jour. On aura renoncé à chercher querelle à certains hommes, qui tendront à devenir tous les hommes, des manipulations longtemps suspectes pour les autres, longtemps équivoques pour eux-mêmes, auxquelles ils se livrent pour retenir l'éternité dans l'instant pour fondre le général dans le particulier. Eux-mêmes, ils ne crieront plus au miracle chaque fois que par le mélange, plus ou moins involontairement dosé, de ces deux substances incolores que sont l'existence soumise à la connexion objective des êtres et l'existence échappant concrètement à cette connexion, ils auront réussi à obtenir un précipité d'une belle couleur durable.».

Mais l'unité du rêve et du réel doit passer par une profonde transformation sociale, car Breton affirmait qu'il faut convertir «l'imaginé au vécu ou plus exactement au devoir-vivre». Il concluait : «La fin ne saurait être pour moi que la connaissance de la destination éternelle de l'homme, de l'homme en général, que la Révolution seule pourra rendre pleinement à cette destination».

* * *

Au passage, Breton touche à d'autres questions :

-Il expose un moyen de création poétique : «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 exercer son pouvoir inégalable, unique, qui est de faire apparaître l'unité concrète de deux termes mis en rapport et de communiquer à chacun d'eux, quels qu'ils soient, une vigueur qui lui manquait tant qu'il était pris isolément. Ce qu'il s'agit de briser, c'est l'opposition toute formelle de ces deux termes ; ce dont il s'agit d'avoir raison, c'est de leur apparente disproportion qui ne tient qu'à

l'idée imparfaite, infantile, qu'on se fait de la nature, de l'extériorité du temps et de l'espace. Plus l'élément de dissemblance immédiat paraît fort, plus il doit être surmonté. C'est toute la signification de l'objet qui est en jeu.»

-Il fait apparaître ici, pour la première fois, la notion de «hasard objectif» : «*La causalité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la nécessité.»*

- Il émet différents avis sur les relations entre hommes et femmes :

- Il évoque son propre cas, affirmant la «*conception de l'amour unique, réciproque, réalisable envers et contre tout qu'[il s'était] faite dans [s]a jeunesse.*» ; indiquant : «*Il me paraîtrait indigne par-dessus tout de vouloir chasser l'image d'un être aimé par celle d'un être ou de plusieurs êtres non aimés. Je persiste à tenir les opérations de l'amour pour les plus graves.*» - «*Il ne m'est jamais arrivé de coucher avec une prostituée, ce qui tient, d'une part, à ce que je n'ai jamais aimé - et à ce que je ne crois pas pouvoir aimer - une prostituée ; d'autre part, à ce que je supporte fort bien la chasteté, quand je n'aime pas.*»

- Signalant les difficultés par lesquelles passent les couples, il incrimine les conditions économiques imposées par la société : «*Les amants qui se quittent n'ont rien à se reprocher s'ils se sont aimés. À bien examiner les causes de leur désunion on verra qu'en général ils étaient si peu en pouvoir de disposer d'eux-mêmes.*»

-Il fait l'éloge de la modestie : «*Quelle suffisance ne faut-il pas pour penser de soi, sur le plan intellectuel, qu'on aura fait quelque chose ! Les grands philosophes, les grands poètes, les grands révolutionnaires, les grands amoureux : je sais. Mais si l'on n'est pas sûr d'atteindre jamais à cette grandeur, comment faire pour être simplement un homme ? Comment justifier de la place qu'on occupe devant le manger, le boire, le revêtir, le dormir ?*»

-Il se présente comme un flâneur dans Paris, un écrivain faisant partie de la cohorte de ceux qui ont célébré la ville avec ferveur. On remarque un beau passage où celui qui condamnait les descriptions, et les remplace ici par des photographies, décrit pourtant l'éveil de Paris : «*Il faut aller voir de bon matin du haut de la colline du Sacré-Cœur, à Paris, la ville se dégager lentement de ses voiles splendides, avant d'étendre les bras. Les trophées orgueilleux [les monuments], que le soleil s'apprête à couronner d'oiseaux ou d'ondes, se relèvent mal de la poussière des capitales enfouies.*»

- «*Tous dorment, à l'exception des derniers scorpions à face humaine qui commencent à cuire, à bouillir dans leur or* [les riches]. Il manifeste son intérêt pour un café de la rue du Faubourg-Saint-Martin : «*Véritable Cour des Miracles de l'art, le café Batifol confondait dans une sorte de bruit marin montant et descendant, bruit de rafale, l'espoir et le désespoir qui se quêtent au fond de tous les beuglants du monde.*»

-Il célèbre «*la beauté féminine*», «*beauté sans destination immédiate, sans destination connue d'elle-même, fleur inouïe faite de tous ces membres épars dans un lit qui peut prétendre aux dimensions de la terre !*».

Commentaire

«*Les vases communicants*» du titre sont donc le monde réel et le monde du rêve, entre lesquels s'effectueraient des échanges, comme s'il n'existant aucune frontière entre le conscient et l'inconscient.

La première partie s'ouvre sur une épigraphe empruntée à "Gradiva", la nouvelle de Jensen, Breton reprenant les dernières lignes : «*Et retroussant légèrement sa robe de la main gauche, Gradiva Rediviva Zoé Bertgang, enveloppée des regards rêveurs de Hanold, de sa démarche souple et tranquille, en plein soleil sur les dalles, passa de l'autre côté de la rue.*» C'est qu'il identifiait à Gradiva Suzanne Muzard, lui trouvant des affinités parmi lesquelles le fait que, pendant leur fugue à Toulon,

elle et lui avaient imaginé qu'ils s'étaient croisés durant leur jeunesse dans leurs communes voisines de Pantin et d'Aubervilliers.

Notons que, si Breton était attaché au film '*Nosferatu le vampire*', c'est qu'il était, en particulier, fasciné par cet intitulé : «Quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre», qui allait devenir une manière de mot de passe pour les surréalistes.

En ce qui concerne son intérêt pour le rêve, il faut remarquer que, alors que la revalorisation de celui-ci n'avait été qu'un des éléments du "*Manifeste du surréalisme*", et y avait encore été entourée de considérations adventices, ici Breton donna son ouvrage le plus décisif sur ce sujet. Jamais la formation scientifique qu'il avait acquise lorsqu'il était étudiant de médecine ne fut plus apparente qu'en ce livre, où il se meut avec aisance parmi les théories des psychologues, contrôlant les documents, rectifiant les jugements hasardés des uns et des autres. On peut considérer que, si la première partie présente la thèse (le rêve), la deuxième, l'antithèse (la réalité), la troisième vise à dégager la synthèse (le rôle que devaient jouer les poètes pour conduire à la révolution).

Le reproche qu'il faisait aux savants, de ne pas raconter leurs rêves les plus gênants (et partant les plus significatifs) de peur de compromettre leur réputation, est un grief qu'on ne saurait articuler contre lui. Les rêves qu'il a analysés méticuleusement et conformément à la théorie freudienne du rêve sont liés à certains épisodes de sa vie, les uns rappelant "*Nadja*", d'autres portant la trace de son désarroi consécutif au départ de Suzanne Muzard.

Aux yeux de Breton, qui avait une vie onirique particulièrement riche et active, dont les rêves de la nuit eurent le plus souvent un caractère dramatique, poétique ou spéculatif, ceux-ci étaient l'émanation des pulsions profondes. Il y voyait un moyen d'interprétation et de transformation du monde, une solution aux problèmes que connaît l'être humain, et que le recours à l'activité consciente ne peut apporter, un moyen d'émancipation. Pour cela, il pensait qu'il faut décrire les rêves intégralement, d'une façon explicite, afin de mesurer les lacunes qu'ils révèlent dans la vie réfléchie. Il en recommandait une notation sténographique, et, sous son impulsion, les surréalistes notèrent leurs rêves, les déchiffrèrent, se les communiquèrent ; ce n'était pas un exercice littéraire, mais un moyen de se connaître soi-même, de ne plus fonder les rapports humains sur le mensonge du paraître. Il estimait que l'interprétation est favorisée par le secours d'un témoin de notre vie, «*en ce que la mémoire de ce témoin est de nature à restituer la part des éléments réels la plus riche de signification, puisque c'est celle même qui tendait à être détournée.*»

Comme, dans ses rêves, foisonnaient les images, on peut de ce fait mieux comprendre, par comparaison, le déroulement de ses poèmes qui sont souvent des réminiscences de rêves. On peut y découvrir des suites de vers qui sont des séquences oniriques souvent d'un effet impressionnant. Mais il ne faudrait pas se hâter de conclure qu'il transcrivait littéralement ses rêves dans sa poésie ; il apparaît plutôt qu'il parvenait à se mettre, pour écrire un poème, dans un état comparable au sommeil (c'est le fameux «*état de grâce*» dont il parla si souvent), au cours duquel sa pensée spontanément se déroulait dans les conditions que connaît un dormeur. D'ailleurs, pour lui, on ne doit pas se contenter d'enregistrer passivement ses rêves, on doit aussi savoir les nourrir ; le bon usage des rêves devrait transformer à la fois la vie et la littérature, permettre à l'une de se dérouler en fonction des signaux de l'inconscient, à l'autre de maintenir l'imagination à la hauteur de l'esprit qui dort.

Dans la troisième partie des "*Vases communicants*", Breton, par une de ses habituelles pirouettes, passa soudain à une prise de position politique qui s'explique par les difficultés qu'avaient les surréalistes à se faire accepter par les communistes qui leur reprochaient de faire la part trop belle à la critique du monde réel et aux activités irrationnelles. Ses propos s'inscrivent dans son grand projet de conciliation du freudisme et du marxisme en poussant Freud du côté de la révolution (pour Breton, analyser un rêve revient à rendre plus insupportable le monde réel et, en conséquence, plus nécessaire une révolution) et Marx du côté de l'interprétation du monde.

Comme Breton avait fait des reproches à Freud, celui-ci lui envoya plusieurs lettres pour s'expliquer : - au sujet de l'absence de reconnaissance de sa dette à l'égard de Volkelt, il alléguait un oubli qui se serait produit dans l'une des traductions de "*La science des rêves*" ;

- au sujet de sa discréption sur ses propres rêves, il indiqua qu'ils révélaient beaucoup ses rapports avec son père.

Lors de la réédition des "Vases communicants" en 1955, Breton publia cette correspondance, et en profita pour psychanalyser le père de la psychanalyse, se demandant : «*L'ambition démesurée de l'enfance est-elle, chez Freud, en 1933, si heureusement surmontée?*»

La couverture fut illustrée par Ernst.

Dans "L'amour fou", Breton allait revenir sur certains aspects des "Vases communicants" :

-Il parla de «*l'anecdote*» qu'il rapporte ici : «*accompagnant une jeune fille dans la rue, je confonds l'hôpital Lariboisière avec la Maternité*» (page 88), événement qui prit place dans sa période de «rêve éveillé» au printemps de 1931.

-Il indiqua : «*J'ai insisté, tout spécialement dans "les Vases communicants", sur le fait que l'auto-analyse est, à elle seule, dans bien des cas, capable d'épuiser le contenu des rêves et que cette analyse, pour peu qu'elle soit assez poussée, ne laisse de côté aucun résidu qui permette d'attribuer à l'activité onirique un caractère transcendental.*» (page 90).

Le recueil de textes que sont "Les vases communicants" fut l'un des ouvrages de Breton les moins bien compris, partant les moins étudiés.

1933
"Le message automatique"

Breton constatait : «*La perception et la représentation (mentale) - 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 il existe trace chez le primitif et chez l'enfant. Cet état de grâce, tous ceux qui ont souci de définir la véritable condition humaine, plus ou moins confusément aspirent à le retrouver. [...] On peut systématiquement, à l'abri de tout délire, travailler à ce que la distinction du subjectif et de l'objectif perde de sa nécessité et de sa valeur.*»

Il voulut faire le point en exprimant les réflexions que lui inspirait une expérience qu'il avait faite en septembre 1933, et où était née du demi-sommeil cette phrase : «*Oh non non j'parie Bordeaux Saint-Augustin... C'est un cahier ça*», qui lui paraissait avoir la valeur d'un signe annonciateur, indiquer l'imminence de l'éruption du geyser verbal.

Tout en reconnaissant qu'un certain nombre de ceux qui pratiquaient «*l'écriture automatique*» l'avaient trahie en l'utilisant à des fins esthétiques ; tout en admettant que «*l'écriture automatique, pratiquée avec quelque ferveur, mène tout droit à l'hallucination visuelle*», il confirmait néanmoins sa validité : «*Durant des années, j'ai compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire.*» Et il traça une histoire précise de l'automatisme verbal et graphique : après dix ans, elle lui semblait «*celle d'une infortune continue.*»

Il opposa «*l'écriture automatique*» des surréalistes à celle, mécanique, des médiums ; pour ces derniers, il s'agit de dissocier la personnalité psychologique, alors que le surréalisme se proposait de l'unifier. «*Le propos du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part.*»

Il répétait sa volonté d'une libération inconditionnelle des «*produits de la vie psychique*» grâce au caractère spontanément créateur de «*l'automatisme verbo-visuel*» qui permettrait la vraie poésie. Il trouvait vain de «*corriger, se corriger, polir, reprendre, trouver à redire et non puiser aveuglément dans le trésor subjectif pour la seule tentation de jeter de-ci de-là sur le sable une poignée d'algues écumeuses et d'émeraudes.*»

Il affirmait : «*Je tiens, 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. Tant que j'existe j'observe qu'autour de moi la fureur des flots ne peut manquer de susciter cette bouée de*

sauvetage. Je sais qu'il y aura toujours une île au loin tant que je vivrai.» Mais il mettait en garde : «Beaucoup, en effet, n'ont voulu y voir qu'une nouvelle science littéraire des "effets", qu'ils n'ont eu rien de plus pressé que d'adapter aux besoins de leur petite industrie».

12 juin 1934
"Qu'est-ce que le surréalisme?"

Dans cette conférence, Breton s'expliqua sur l'état d'esprit dans lequel étaient les surréalistes à leur début : «Par-dessus tout, nous étions aveuglément en proie au refus systématique, acharné des conditions dans lesquelles, à pareil âge, on nous forçait à vivre. Mais ce refus ne s'arrêtait pas là, ce refus était avide, ne se connaissait pas de bornes. Par-delà l'incroyable stupidité des arguments qui tendaient à légitimer notre participation à une entreprise comme la guerre - entreprise de l'issue de laquelle nous nous désintéressions complètement - ce refus portait - et formés à pareille école il ne nous appartient pas de changer tellement qu'il ne porte encore - sur toute la série des obligations intellectuelles, morales et sociales que de tous côtés et depuis toujours nous voyions peser sur l'homme d'une manière écrasante. Intellectuellement c'était le rationalisme vulgaire, c'était la logique qu'on enseigne qui faisaient les frais de notre horreur, de notre volonté de saccage. Moralement, c'étaient tous les devoirs : familial, religieux, civique. Socialement, c'était le travail.»

Breton affirma la nécessité de dissiper la fausse conception qu'on se faisait du surréalisme : «Une certaine ambiguïté immédiate contenue dans ce mot peut en effet conduire à penser qu'il désigne je ne sais quelle attitude transcendante, alors qu'au contraire il exprime - et d'emblée a exprimé pour nous - une volonté d'approfondissement du réel, la prise de conscience toujours plus passionnée du monde sensible. Toute l'évolution du surréalisme, de ses origines à ce jour, évolution que je vais tenter de retracer, répond du souci qui ne nous a pas quittés, qui s'est fait pour nous de jour en jour plus impérieux d'éviter à tout prix de considérer un système de connaissance comme un refuge, du souci de poursuivre toutes fenêtres ouvertes sur le dehors nos investigations propres, de s'assurer sans cesse que les résultats de ces investigations sont de nature à affronter le vent de la rue.»

Breton livra la clé de l'activité surréaliste dans ce passage : «La réalité intérieure et la réalité extérieure étant, dans la société actuelle, en contradiction - nous voyons dans une telle contradiction la cause même du malheur de l'homme mais nous y voyons aussi la source de son mouvement - nous nous sommes assigné pour tâche de mettre en toute occasion ces deux réalités en présence, de refuser en nous la prééminence à l'une sur l'autre, d'agir sur l'une et sur l'autre non à la fois car cela supposerait qu'elles sont moins éloignées (et je crois que ceux qui prétendent agir simultanément sur elles ou bien nous trompent ou bien sont l'objet d'une inquiétante illusion), d'agir sur ces deux réalités non à la fois mais tour à tour, d'une manière systématique, qui permette de saisir le jeu de leur attraction et de leur interpénétration réciproques et de donner à ce jeu toute l'extension désirable pour que les deux réalités en contact tendent à se fondre l'une dans l'autre.»

Breton justifia, au nom d'une certaine idée de la poésie, la pertinence de ce qu'il avait entrepris avec ses amis, déclarant : «Les propos malséants qu'on nous impute, les attaques soi-disant [sic] inconsidérées, les injures, les ruptures, les scandales - tout ce qu'on nous reproche tant - nous les avons trouvés sur la même route que les poèmes [...] Aujourd'hui plus que jamais la libération de l'esprit, fin expresse du surréalisme, aux yeux des surréalistes, exige pour première condition la libération de l'homme, ce qui implique que toute entrave à celle-ci doit être combattue avec l'énergie du désespoir, qu'aujourd'hui plus que jamais les surréalistes comptent pour cette libération de l'homme en tout et pour tout sur la Révolution prolétarienne. [...] Il est bien entendu que pour nous, surréalistes, les intérêts de la pensée ne sauraient cesser d'aller de pair avec les intérêts de la classe ouvrière. Que toute menace aux libertés, toute entrave à l'émancipation de la classe ouvrière et à plus forte raison toute attaque contre elle à main armée est par nous ressentie comme une tentative d'empoisonnement de la pensée.»

Juillet 1934
"Point du jour"

Recueil d'articles et d'études 1925-1933

On trouvait d'abord des recueils d'articles publiés dans la décennie précédente : "Introduction au discours sur le peu de réalité" (1927) ; "Refus d'inhumer" (1924) ; "Légitime défense" (1926).

Suivaient quelques notes à propos du recueil de poèmes d'Eluard, "Capitale de la douleur", de "La femme 100 têtes" d'Ernst et de la première exposition de Dali.

Venaient ensuite :

- L'article intitulé "Rapports du travail intellectuel et du capital" publié en 1930.
- L'article publié en 1930 à l'occasion du suicide du poète russe Maïakovski, intitulé "La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante", où il reprit certaines des réflexions de "Légitime défense" ; où il écrivit que l'amour est «pour certains êtres cette splendide maladie incurable qui les fait passer par des chemins de vertige». Ce suicide mettait à nouveau à l'ordre du jour le problème des rapports qui existent, chez l'être humain le meilleur, entre l'assurance qu'il donne de son dévouement inconditionnel à la «cause» qui, entre toutes, lui paraissait juste (en l'espèce, ici, la cause révolutionnaire), et le sort qu'en tant qu'être humain, être particulier, lui fait la vie. Une fois de plus, Breton nia la possibilité d'existence d'une poésie ou d'un art «susceptibles de s'accommoder de la simplification outrancière des façons de penser et de sentir».
- L'article intitulé "La médecine mentale devant le surréalisme" qui avait été publié en 1930 dans le deuxième numéro de la revue "Le surréalisme au service de la révolution".
- Une réponse à Rolland de Renéville au sujet d'un article publié dans "La nouvelle revue française" sous le titre "Dernier état de la poésie surréaliste".
- Quelques fragments d'une conférence prononcée sous les auspices de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires à la salle du Grand-Orient.
- Une introduction aux "Contes bizarres" d'Achim d'Arnim que, voulant faire redécouvrir cet auteur au génie si singulier et assez méconnu, il avait publié en 1933 ; il y écrivit : «De nos jours, le monde sexuel, en dépit des sondages entre tous mémorables que, dans l'époque moderne, y auront opérés Sade et Freud, n'a pas, que je sache, cessé d'opposer à notre volonté de pénétration de l'univers son infracassable noyau de nuit.»
- Un texte sur Picasso.
- La préface pour l'album "Man Ray" (1934).
- "Le message automatique" (1933).

29 mars 1935
"Situation surréaliste de l'objet"

Dans cette conférence prononcée à Prague, Breton commença par un éloge enthousiaste de la ville, "la capitale magique de la vieille Europe".

Il annonça à ses auditeurs qu'il allait leur expliquer «le monde d'ombres nouvelles connu sous le nom de surréalisme».

Il indiqua : «L'attention qu'en toute occasion je me suis pour ma part efforcé d'appeler sur certains faits troublants, sur certaines coïncidences bouleversantes dans des ouvrages comme "Nadja" [...] a eu pour effet de soulever, avec une acuité toute nouvelle, le problème du hasard objectif, autrement dit de cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste encore très mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe bien qu'il l'éprouve vitalement comme nécessité.»

Il se plaça sous le patronage de Hegel «qui voit dans la poésie le "véritable art de l'esprit", le seul "art universel" susceptible de produire dans son domaine propre tous les modes de représentation qui appartiennent aux autres arts. Dans la mesure où, dans le temps, la poésie tend à prédominer de plus en plus sur les autres arts, Hegel a magnifiquement mis en lumière que, contradictoirement, elle

manifeste de plus en plus le besoin d'atteindre : 1° par ses moyens propres ; 2° par des moyens nouveaux à la précision des formes sensibles.»

Il affirma qu'il est faux de penser que l'œuvre d'un poète est écrite sous le coup d'une émotion violente devant un événement extérieur, car, au contraire, il définit «*cette démarche suprême qui est la démarche poétique par excellence : exclure (relativement) l'objet extérieur comme tel et ne considérer la nature que dans son rapport avec le monde intérieur de la conscience*». La valeur de la création ne dépend pas de son sujet, mais de la façon dont elle fait rayonner le «*foyer vivant*» d'un individu, où brûlent ses souvenirs, ses désirs, ses sensations, ses rêves.

Il considéra que l'effort technique du surréalisme en poésie et en art était marqué par le souci de «*multiplier les voies de pénétration des couches les plus profondes du mental*».

1er avril 1935

"Position politique de l'art d'aujourd'hui"

Dans cette autre conférence prononcée à Prague, Breton déclara :

- «*Tout intellectuel digne de ce nom est possédé par l'idée que nous vivons à une époque où l'homme s'appartient moins que jamais, où il est justiciable de la totalité de ses actes, non plus devant une conscience, la sienne, mais devant la conscience collective de tous ceux qui veulent en finir avec un monstrueux système d'esclavage et de faim.*»
- «*Il suffit d'ouvrir un journal, de scruter la société capitaliste, pour être saisi de révolte. De quelque côté que je me tourne, c'est dans le fonctionnement de ce monde la même apparence de déraison froide et hostile, le même cérémonial extérieur sous lequel se distingue tout de suite la survivance du signe à la chose signifiée. Ce sont toutes les valeurs intellectuelles brimées, toutes les idées morales mises en déroute, tous les bienfaits de la vie frappés de corruption, indiscernables. La souillure de l'argent a tout recouvert.*»
- «*Il semble que de toutes parts la civilisation bourgeoise se trouve plus inexorablement condamnée du fait de son manque absolu de justification poétique.*»
- «*Y a-t-il, à proprement parler, y a-t-il, oui ou non, un art de gauche capable de se défendre, je veux dire un art qui soit en mesure de justifier sa technique "avancée" par le fait même qu'il est au service d'un état de gauche?*»
- «*L'art, de par toute son évolution dans les temps modernes, est appelé à savoir que sa qualité réside dans l'imagination seule, indépendamment de l'objet extérieur qui lui a donné naissance. À savoir que tout dépend de la liberté avec laquelle cette imagination parvient à se mettre en scène et à ne mettre en scène qu'elle-même. Cette liberté est la condition même de l'objectivité en art, sans laquelle il n'est pas possible à cet art de se conformer à cette nécessité primordiale qui est la sienne, qui est d'être totalement humain.*»
- «*La question morale me préoccupe. L'esprit naturellement frondeur que j'apporte au reste m'inclinerait à la faire dépendre du résultat psychologique si, par intervalles, je ne la jugeais supérieure au débat. Elle a pour moi ce prestige qu'elle tient la raison en échec. Elle permet, en outre, les plus grands écarts de pensée. Les moralistes, je les aime tous, particulièrement Vauvenargues et Sade. La morale est la grande conciliatrice. L'attaquer, c'est encore lui rendre hommage. C'est en elle que j'ai toujours trouvé mes principaux sujets d'exaltation.*»
- «*Le "hasard objectif" [est] de cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste encore très mystérieusement pour l'individu une nécessité qui lui échappe, bien qu'il l'éprouve vitalement comme nécessité.*»

Novembre 1935
“Position politique du surréalisme”

Recueil de textes

Ce sont :

- Le texte du discours que Breton aurait dû prononcer au “Congrès des écrivains pour la défense de la culture” [voir, dans le site, BRETON, page 31]. C’était une déclaration s’élevant contre le réveil du nationalisme, en accord avec la doctrine de Marx tendant à ruiner l’idée de patrie, et contre la dépréciation de la culture allemande faite sous le prétexte de combattre le nazisme : «*Nous, surréalistes, nous n’aimons pas notre patrie. En notre qualité d’écrivains ou d’artistes, nous avons dit que nous n’attendions aucunement rejeter le legs culturel des siècles. Il est fâcheux qu’aujourd’hui nous soyons obligés de rappeler qu’il s’agit pour nous d’un legs universel qui ne nous rend pas moins tributaire de la pensée allemande que de toute autre.*» Breton disait encore : «*Un système n'est vivant que tant qu'il ne se donne pas pour infaillible, pour définitif, mais qu'il fait au contraire grand cas de ce que les événements successifs paraissent lui opposer de plus contradictoire, soit pour surmonter cette contradiction, soit pour se refondre et tenter de se reconstruire moins précaire à partir d'elle si elle est insurmontable.*»
- Les textes des conférences de Prague.
- Le texte d’une conférence prononcée à Tenerife en mai 1935.
- Le manifeste de “*Contre-attaque*”.

Commentaire

La position politique de Breton était périlleuse puisque, ennemi du monde bourgeois, il estimait devoir aussi dénoncer avec vigueur les tares et les erreurs du régime soviétique sous la direction de Staline ; disait sa défiance à l’égard du «*chef tout-puissant sous lequel ce régime tourne à la négation même de ce qu'il devrait être et de ce qu'il a été.*»

Ces textes témoignent aussi de l’internationalisation du mouvement surréaliste, de sa volonté de rassemblement au-delà de ses propres forces, et de son souci, maintes fois exprimé par la suite, de créer un mythe collectif conciliable avec «*le mouvement plus général de libération de l’homme*».

Mai 1936
“*Crise de l’objet*”

Article

Breton commence par une histoire comparée de la science et de l’art. Cette mise en perspective historique et dialectique lui permet de conclure à une «*identité de structure*» entre eux. Il prend l’exemple de la géométrie non euclidienne, qui avait été découverte dans les années 1830 (parallèlement au romantisme) ; qui, dans les années 1870, s’intégra à une pensée élargie de l’espace, les systèmes euclidien et non euclidien cessant de se contredire, pour poser ensemble les bases d’une «*géométrie généralisée*». Pour lui, ceci aurait coïncidé avec l’évolution que connaît la poésie à cette époque. Il y voit l’exemple parfait d’une «*contradiction surmontée*», et en tire un bénéfice théorique : ce principe de non-contradiction, susceptible de surmonter les antagonismes de certains systèmes en élargissant à plusieurs modèles d’interprétation son rapport à la réalité.

Il considère que les objets mathématiques témoignent d’un même «*dédoubllement de la personnalité géométrique*», puisque «*construits les uns sur des données euclidiennes, les autres sur des données non euclidiennes*», présentant tous un «*aspect également troublant pour le profane*». Ces modestes objets scientifiques incarnent alors parfaitement le parallèle qu’il cherche à établir entre les démarches artistiques et scientifiques, alliées vers un même but, celui d’une révolution complète de la pensée, par les moyens conjugués du surréalisme et d’un «*surrationalisme*» scientifique. Il écrit : «*De*

pat et d'autre, c'est la même démarche d'une pensée en rupture avec la pensée millénaire, d'une pensée non plus réductive mais indéfiniment inductive et extensive, dont l'objet, au lieu de se situer une fois pour toutes en-deçà d'elle-même, se récrite à perte de vue au-delà. Cette pensée ne se découvriraient, en dernière analyse, de plus sûre génératrice que l'anxiété inhérente à un temps où la fraternité humaine fait de plus en plus défaut, cependant que les systèmes les mieux constitués - y compris les systèmes sociaux - entre les mains de ceux qui s'y tiennent, paraissent frappés de pétrification. Elle est, cette pensée, déliée de tout attachement à tout ce qui a pu être tenu pour définitif avant elle. Éprise de son seul mouvement.»

D'autre part, Breton constatait que les marchandises et les artefacts marqués au poinçon de l'utilité envahissaient et façonnaient la société. Il écrivait : «*Certes j'étais prêt à attendre de la multiplication de tels objets une dépréciation de ceux dont l'utilité convenue (bien que souvent contestable) encombre le monde dit réel ; cette dépréciation me semblait très particulièrement de nature à déchaîner les puissances d'invention qui, au terme de tout ce que nous pouvons savoir du rêve, se fussent exaltées au contact des objets d'origine onirique, véritables désirs solidifiés. Mais au-delà de la création de tels objets, la fin que je poursuivais n'était rien moins que l'objectivation de l'activité du rêve, son passage dans la réalité.*» Il signalait que Duchamp avait déjà répliqué au «tout fait» par l'élection ironique du «ready made». Mais il pensait que les surréalistes devaient procéder autrement, en donnant vie à l'objet à travers une rafale d'actions, d'inventions et de détournements : objets volés, objet-mannequin, objet onirique, boules-de-neige [petits globes de verre sous lesquels sont disposés des objets], objets trouvés, objets à fonctionnement symbolique, poème-objet, etc. Ainsi, l'imaginaire tendrait à devenir réel, le rêve rencontrerait la veille, le désir croiserait le hasard, le merveilleux pourrait advenir et se concrétiser. Breton continuait : «*Où en sommes nous avec les objets? Nous sommes aujourd'hui entourés d'objets réels et virtuels. L'objet surréaliste est comme un intrus qui pourrait nous servir de guide dans la jungle des appareils et les équipements de nos sociétés technicisées et numérisées.*»

Pour lui, l'objet surréaliste possède un indice d'incertitude qu'on peut étendre à n'importe quel objet. C'est un hybride de clous et de fer à repasser (Man Ray), une double articulation de téléphone et de homard (Dalí), un mixte de phonographe et de jambe (Domínguez), un collage de tasse et de fourrure (Oppenheim), un compact de parapluie et d'éponges (Paalen).

Commentaire

Dans ce texte, Breton fit référence à la notion de «*surrationalisme*», terme qu'avait employé Bachelard dans son ouvrage, «*Le nouvel esprit scientifique*» (1934), où il avait tenté d'établir les ressorts d'une psychologie de l'esprit scientifique. Il ne cacha pas la plus-value stratégique qu'il tira de cet emprunt, qui «*prête un surcroît d'actualité et de vigueur au mot "surréalisme"*». Il reprit les réflexions de Bachelard sur les problèmes soulevés par la géométrie moderne, car il avait eu une intuition similaire. Il ne proposa pas seulement l'emploi de métaphores scientifiques mais aussi la captation et le recyclage de concepts épistémologiques.

«*Crise de l'objet*» fut publié dans la revue «*Cahiers d'art*», en étant accompagné de photographies de Man Ray représentant des objets mathématiques de l'«*Institut Poincaré*».

3 septembre 1936
'La vérité sur le procès de Moscou'

Tract

Dans ce texte rédigé pour une réunion de protestation, Breton prit la défense de Léon Trotski contre Staline.

9 octobre 1936
'Le merveilleux contre le mystère'

Article de sept pages

Breton affirmait :

- «*La lucidité est la grande ennemie de la révélation. Ce n'est que lorsque celle-ci s'est produite que celle-là peut être autorisée à faire valoir ses droits. L'aventure poétique prend ici un tour angoissant ; les ponts de communication de l'homme avec ses semblables, au moins momentanément, sont coupés. Tout, de sa part, prend figure de course à l'abîme.*»
- Dans «*l'abandon pur et simple au merveilleux [réside] la seule source de communication éternelle entre les hommes*».
- Le merveilleux, qui ne dépend pas de la crispation de l'effort, est une sublimation de la vie.
- Il y a une «*mission prométhéenne de la poésie*» : «*une émancipation totale de l'homme qui puiserait sa force dans le langage mais serait tôt ou tard réversible à la vie*». Au sujet du langage, Breton disait : «*En lui sont incluses des possibilités de contact beaucoup plus étroit entre les hommes que les lois qui président à un tel échange ne le font généralement supposer ; la culture systématique de ces possibilités ne mènerait à rien moins qu'à la recréation du monde*».

Il sommait l'imaginaire de se réaliser.

Il s'opposait à l'obscurité voulue : «*Je ne sais rien de plus puéril que ce souci de Mallarmé de ne pas laisser paraître, avant d'y avoir "mis de l'ombre", un texte de lui qu'il venait de lire et qui risquait d'avoir été trop bien entendu. Poursuivre sciemment une telle distillation ne peut aboutir qu'à se dissoudre soi-même.*»

Il saluait «*le passant sublime, le grand serrurier de la vie moderne, Lautréamont*».

S'il n'a jamais manqué de souligner l'urgence d'une transformation économique du monde, il marquait ici son refus de voir cette transformation s'accompagner de mesures coercitives dont souffriraient les facultés créatrices de l'individu.

Le 10 mars 1938
"Trajectoire du rêve"

Recueil de textes et d'illustrations

Ils sont relatifs au rêve.

On remarque en particulier, sous le titre d'*"Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé"*, le récit que Breton donna de son rêve érotique le plus extraordinaire, qui eut lieu le 7 février 1937 : il y vit le peintre Oscar Dominguez peindre un tableau représentant des arbres-lions qui, au fur et à mesure qu'il les peignait, se mettaient à bouger et à avoir des rapports sexuels ; cette scène prenait même une valeur cosmique : «*Par l'effet combiné de la peinture et de l'action des lions, chaque derrière de lion s'identifie peu à peu avec le soleil. Sous mes yeux émerveillés se déploie une aurore boréale.*» Puis il fait une analyse de ce rêve, qui est d'une grande finesse psychologique ; il y signale le stimulus inconscient provoqué par un tuyau de poêle fissuré autour duquel il a serré des bandes d'étoffe.

Il ajouta un hommage à Freud.

25 juillet 1938

"Pour un art révolutionnaire indépendant.

Manifeste de Diego Rivera et d'André Breton pour la libération définitive de l'art"

Manifeste de 4 pages

C'est un plaidoyer vibrant affirmant :

- La volonté de maintenir la notion d'art qui avait déjà, en 1922, été à la base du conflit entre Breton et Tzara.
- Le caractère inaliénable de la création artistique.
- La liberté qui est nécessaire à ce qui n'est que la manifestation du désir : était exigée «*toute licence en art*».
- Le jeu dialectique de l'art et de la révolution : «*Si, pour le développement des forces productives matérielles, la révolution est tenue d'ériger un système socialiste de plan centralisé, pour la création intellectuelle elle doit dès le début même établir et assurer un régime anarchiste de liberté individuelle. Aucune autorité, aucune contrainte, pas la moindre trace de commandement, etc.*» - «*L'art ne peut consentir sans déchéance à se plier à aucune directive étrangère et à venir docilement remplir les cadres que certains croient pouvoir lui assigner*» (ce qui était une attaque contre le réalisme socialiste stalinien) - «*L'art ne peut être que révolutionnaire*» - «*Le besoin d'émancipation de l'esprit n'a qu'à suivre son cours naturel pour être amené à se fondre et à se retremper dans cette nécessité primordiale : le besoin d'émancipation de l'homme*»

La formule conclusive est : «*L'indépendance de l'art - pour la révolution ; la révolution - pour la libération définitive de l'art.*»

Commentaire

Le texte est signé : «André Breton, Diego Rivera». Mais une note indique : «*Bien que publié sous ces deux signatures, ce manifeste a été rédigé en fait par Trotsky et André Breton. Pour des raisons tactiques, Trotsky demanda que la signature de Diego Rivera fut substituée à la sienne.*»

Borges commenta ce qu'il appela "*Un turbulent manifeste de Breton*", trouvant le texte «expansif et bégayant [...] pour dire deux choses qui sont d'ailleurs incompatibles. La première [...], c'est que l'art doit être libre, et la seconde qu'il ne l'est pas en Russie. [...] Quelle conclusion pouvons-nous tirer de ce qui précède? Celle-ci je crois, et seulement celle-ci : le marxisme (comme le luthérianisme, comme la lune, comme un cheval, comme un vers de Shakespeare) peut être une stimulation pour l'art mais il est absurde de décréter qu'il n'en existe pas d'autres. Il est absurde que l'art soit un département de la politique [...] Pauvre art indépendant que celui qu'ils prémeditent et qui est subordonné à des pédanteries de comité et à cinq majuscules !»

Juin 1940

"Anthologie de l'humour noir"

Essai

Dans la préface, qui est intitulée "Paratonnerre" (car il avait réuni des «*têtes d'orage*») Breton, s'il indiqua : «*Il ne peut être question d'expliquer l'humour et de le faire servir à des fins didactiques*», le voit tout de même comme le «*seul commerce intellectuel de haut luxe*». Pour lui, il est «*la révolte absolue de l'adolescence et la révolte intérieure de l'âge adulte, une révolte supérieure de l'esprit*» ; il résulterait de dispositions exceptionnelles de quelques esprits à violer aussi bien les consignes du monde extérieur que celles, parfois plus redoutables, du monde intérieur. Breton évoque d'ailleurs Freud pour qui l'humour est «*un monde de pensée tendant à l'épargne de la dépense nécessitée par la douleur*» car il a «*quelque chose de libérateur*» du «*moi*» contre le «*sur-moi*» ; pour qui «*le secret de l'attitude humoristique reposerait sur l'extrême possibilité pour certains êtres de retirer, en cas*

d'alerte grave, à leur "moi" l'accent psychique pour le reporter à leur "surmoi", ce dernier étant à concevoir génétiquement comme l'héritier de l'instance parentale.»

Si, parmi les activités permettant l'expression de l'humour, Breton privilégie la poésie (qui «est seule à pouvoir représenter les situations excessives de la vie»), il envisage aussi la peinture (Hogarth, Goya, Ernst) et le cinéma (Sennett, Chaplin, Buñuel et Dali).

Il termine en parlant enfin pour la première fois spécifiquement de «l'humour noir», et en indiquant : «L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération serait longue), mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois - la sentimentalité toujours sur fond bleu - et d'une certaine fantaisie à court terme, qui se donne trop souvent pour la poésie, persiste bien vainement à vouloir soumettre l'esprit à ses artifices caducs, et n'en a sans doute plus pour longtemps à dresser sur le soleil, parmi les autres graines de pavot, sa tête de grue couronnée.»

Ensuite, il aligne des articles qui comportent une notice sur un auteur puis un ou des extraits de ses textes où s'est manifesté l'humour noir. Ont ainsi été réunis :

- Jonathan Swift : "Instructions aux domestiques" - "Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à charge de leurs parents ou à leur pays et pour les rendre utiles au public" - "Méditation sur un balai" - "Pensées sur divers sujets moraux et divertissants".
- D.A.F. de Sade : "Juliette" - "À Madame de Sade".
- Georg Christoph Lichtenberg : "Aphorismes".
- Charles Fourier : "Couronne boréale" - "Méthode d'union des sexes en septième période (et non pas en huitième)" - "Détail d'une création de clavier hypo-majeur" - "Démonstrations familières de la cataracte" - "L'éléphant, le chien...".
- Thomas de Quincey : "De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts".
- Pierre-François Lacenaire : "Rêves d'un condamné à mort".
- Christian-Dietrich Grabbe : "Les Silènes".
- Pétrus Borel : "Rhapsodies" - "Marchand et voleur est synonyme" - "Le croque-mort".
- Edgar Poe : "L'Ange du Bizarre".
- Xavier Forneret : "Un pauvre honteux".
- Charles Baudelaire : "Le mauvais vitrier".
- Lewis Carroll : "Le quadrille des homards".
- Villiers de l'Isle-Adam : "Le tueur de cygnes".
- Charles Cros : "Le hareng saur" - "La science de l'amour".
- Frédéric Nietzsche : "Lettre à un professeur".
- Isidore Ducasse comte de Lautréamont : "Les chants de Maldoror" - "Lettre".
- Joris-Karl Huysmans : "En ménage" - "En rade".
- Tristan Corbière : "Litannie du sommeil".
- Germain Nouveau : "Le peigne".
- Arthur Rimbaud : "Un cœur sous une soutane" - "Lettre".
- Alphonse Allais : "Un drame bien parisien" - "Plaisir d'été".
- Jean-Pierre Brisset : "La grande loi ou la clef de la parole" - "La formation du sexe" - "Le cœur".
- O.Henry : "L'auto le long du square".
- André Gide : "Discours de Prométhée".
- John Millington Synge : "Le baladin du monde occidental".
- Alfred Jarry : "Épilogue" - "La chanson du décervelage" - "Ubu enchaîné" - "Les héméralopes" - "Le surmâle" - "La passion considérée comme source de côte".
- Raymond Roussel : "Impressions d'Afrique" - "La Poussière de Soleils" - "Nouvelles Impressions d'Afrique".
- Francis Picabia : "L'œil froid" - "Entracte de cinq minutes" - "L'enfant".
- Guillaume Apollinaire : "Dramaturgie" - "Rencontres" - "Le phoque" - "Chapeau-tombeau" - "Un poème".
- Pablo Picasso : "Poèmes".
- Arthur Cravan : "André Gide".
- Franz Kafka : "La métamorphose" - "Un divertissement" - "Le pont".

- *Jacob van Hoddis* : "Le rêveur" - "Tohub" - "Le vision-air".
- *Marcel Duchamp* : quelques phrases.
- *Hans Arp* : "Bestiaire sans prénom".
- *Alberto Savinio* : ""Introduction à une vie de mercure".
- *Jacques Vaché* : des lettres à Breton.
- *Benjamin Péret* : "Les parasites voyagent" - "Trois cerises et une sardine".
- *Jacques Rigaut* : un texte sans titre.
- *Jacques Prévert* : "Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France".
- *Salvador Dali* : "Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral".
- *Jean Ferry* : "Le tigre mondain".
- *Leonora Carrington* : "La débutante".
- *Gisèle Prassinos* : "Une conversation" - "Suite de membres"
- *Jean-Pierre Duprey* : "La forêt sacrilège".

Commentaire

Breton ne revendiqua pas la paternité de l'expression «humour noir» ; Huysmans l'avait employée en 1885 (il s'était attribué «une pincée d'humour noir» dans *“Les hommes d'aujourd'hui”*, en parlant de lui-même sous le pseudonyme d'A. Meunier) et Ernst en 1936. Pour sa part, Jacques Vaché ne se soumettait qu'à une seule loi, celle de l'«Umour», la sensation de «l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout». Breton élargit et précisa la notion de l'humour en faisant appel aux études de Freud, et, dans sa notice sur Alfred Jarry, il s'appuya encore sur lui quand il écrivit : «*L'humour représente une revanche du principe de plaisir attaché au "surmoi" sur le principe de réalité attaché au "moi", lorsque ce dernier est en trop mauvaise posture.*» Ainsi, il considérait que l'humour, loin de n'être qu'un exercice brillant, engage des zones profondes de l'être.

Mais on constate qu'est grande, dans la préface, l'imprécision des termes. Il faut donc d'abord distinguer l'humour du comique, car il y a humour «quand on rit quand même», selon la célèbre formule d'Otto-Julius Bierbaum («*Humor ist wenn man trotzdem lacht*»). Et, pour l'humour noir, qui se situe encore à un autre niveau, on peut adopter la magistrale définition attribuée à Oscar Wilde, à Paul Valéry, ou à Boris Vian, mais qu'il faudrait en fait rendre à Chris Marker : «*L'humour noir, c'est la politesse du désespoir*». Ainsi, l'humour noir serait donc une sorte de réaction de compensation devant les difficultés de l'existence, qui permet, à tout le moins, de faire «*contre mauvaise fortune bon cœur*», de sauvegarder les apparences. On peut d'ailleurs remarquer que, dans le choix d'auteurs que fit Breton, en figurent qui purent connaître le désespoir, étant victimes de la folie (Swift, Sade, Nietzsche), de la drogue (De Quincey, Baudelaire), de l'alcool (Poe, Jarry), du goût du crime (Lacenaire), du recours au suicide (Vaché, Rigaud, Roussel, Duprey).

Si Breton prouva que la définition de l'humour noir est difficile, qu'on ne peut arriver qu'à une approximation, il reste que, en accumulant les exemples, en étudiant comment il se manifeste dans les différentes œuvres, sa tentative lui permit de citer quelques textes rares ou peu connus.

Le livre, dont les exemplaires de tête comportaient une eau-forte de Picasso, parut avec cette bande : «*L'ouvrage le plus explosif de Breton*».

Comme les notices et les textes choisis attaquaient «*l'Ordre moral*», le gouvernement de Vichy ordonna la saisie du livre. Il n'allait reparaître qu'en 1950, dans une édition revue et augmentée, les exemplaires de têtes comportant une lithographie en couleurs de Joan Mirò.

1941
"Genèse et perspectives artistiques du surréalisme"

Essai

Breton faisait un indispensable point sur les nouveaux apports authentiques qui, sur le plan plastique, avaient marqué la seconde étape du mouvement surréaliste, dont il relatait l'Histoire. Il appréciait, chez Chagall, son décisif mouvement pour «*affranchir l'objet des lois de la pesanteur, de la gravité, abattre la barrière des éléments et des règnes*».

Commentaire

Par les soins de Peggy Guggenheim, le texte fut publié en anglais sous le titre "*Genesis and perspective of surrealism*".

Juin 1942
"Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non"

Essai

Breton répondait aux critiques du peintre Wolfgang Paalen qui, dans un "*Adieu au surréalisme*", avait dénoncé la fragilité des systèmes de pensées, et en particulier du surréalisme, face à l'événement monstrueux et oppressant qu'était la Seconde Guerre mondiale. Breton, au contraire, tout en avouant sa tendance au soupçon : «*Sans doute y a-t-il trop de nord en moi pour que je sois jamais l'homme de la pleine adhésion [...] Séduit, oui, je peux l'être, mais jamais jusqu'à me dissimuler le point faillible de ce qu'un homme comme moi me donne pour vrai*» ; tout en reconnaissant «*la gravité sans précédent de la crise sociale aussi bien que religieuse et économique*», refusait de céder au doute, affirmait : «*Plus que jamais, en 1942, l'opposition demande à être fortifiée dans son principe*». Il faisait du surréalisme même le lieu d'une recherche, et non d'une affirmation ou d'une croyance. Il en venait ainsi à reformuler son projet, en le distinguant bien, aux yeux du public états-unien auquel était destiné le texte, des dévoiements qu'il avait pu connaître avec Dali, par exemple. Il affirma son athéisme : «*Il faut non seulement que cesse l'exploitation de l'homme par l'homme, mais l'exploitation de l'homme par le prétendu Dieu, d'absurde et provocante mémoire.*» Mais il présentait le mythe des «*Grands Transparents*», procédant à l'élargissement de sa perspective poétique qui était nécessaire à la perception de ces êtres hypothétiques ; il annonça subrepticement le développement de leurs images dans ses textes poétiques.

Il rompit la continuité du discours pour un «*petit intermède*» prophétique, et pour un court pastiche intitulé '*Le retour du Père Duchesne*'.

Commentaire

Comme il avait écrit : «*Il y a la merveilleuse jeune femme qui tourne en ce moment, toute ombrée de ces cils, autour des grandes boîtes de craie en ruine de l'Amérique du Sud, et dont un regard suspendrait pour chacun le sens même de la belligérance*», il allait y voir une prémonition quand il eut rencontré Élisa Bindorff-Claro, en décembre 1943.

L'ouvrage était illustré par Matta.

Breton allait le republier en 1946, en le faisant précéder d'une réédition des deux "*Manifestes*" ; les exemplaires de tête comportèrent alors trois pointes sèches en couleurs de Matta.

7 décembre 1945

Conférence donnée à Port-au-Prince

D'abord, Breton rendit hommage à Haïti et à son peuple : «*Je ne voulais pas parler du surréalisme en Haïti sans avoir, au préalable, jeté un très respectueux regard sur ce qui conditionne l'élan imprescriptible de liberté et l'affirmation de dignité à toute épreuve de votre pays. Mais certains d'entre vous savent déjà et d'autres sont appelés à découvrir que le surréalisme vérifie là une de ses thèses fondamentales, à savoir, que la première condition de persistance d'un peuple, comme la viabilité d'une culture, est qu'ils puissent, l'un et l'autre, se retremper sans cesse dans les grands courants affectifs qui les ont portés à leur naissance, faute de quoi ils périront rapidement.*»

Il fit ensuite l'histoire du mouvement surréaliste, proclamant que la révolte est «*créatrice de lumière*», affirmant : «*Le surréalisme a partie liée avec les peuples de couleur parce qu'il a toujours été à leurs côtés contre toutes les formes d'impérialisme et de brigandage blancs.*» Il en vint à évoquer sa rencontre avec le marxisme : «*C'est alors que nous rencontrons le matérialisme dialectique comme seul barrage aux égoïsmes nationaux, comme seule promesse de concorde et d'harmonie universelles.*» Il affirma : «*Par la faute de l'État capitaliste, l'homme n'est pas seulement opprimé et limité, mais il se voit autrement qu'il n'est.*»

Il souligna le rôle que devaient jouer la poésie et l'art dans la révolution : «*À côté de l'économie dont nous n'avons garde de réduire l'importance, il y a un élément lyrique qui conditionne pour une part la structure psychologique et morale des sociétés humaines, qui l'a conditionnée de tout temps, qui continuera à la conditionner. Il n'est que de toucher Haïti pour se convaincre que cet élément lyrique, bien loin d'être comme ailleurs le seul fait des spécialistes, se dégage des aspirations du peuple entier. L'autre problème qui se pose à nous est celui de l'action sociale, action qui, selon nous, possède sa méthode propre dans le matérialisme dialectique et dont nous pouvons d'autant moins nous désintéresser que nous tenons la libération de l'homme pour la condition sine qua non de la libération de l'esprit.*»

Il proclama que «*la condition de l'homme haïtien n'est pas seulement précaire, mais encore elle est pathétique. Le premier devoir de ceux qui, comme moi, ont été amenés à l'observer de près doit être de la faire connaître au dehors et [...] d'attirer par tous les moyens appropriés l'attention sur elle.*» Il constata la persistance des «*impérialismes nullement conjurés de cette fin de guerre*».

Commentaire

Les Breton avaient été invités en Haïti alors que le pays était en proie à une agitation politique. La conférence fut prononcée en présence du président de la république, Élie Lescot, et de hauts fonctionnaires civils et militaires, mais en présence aussi de jeunes universitaires et d'écrivains anticonformistes sinon révolutionnaires chez qui les propos de Breton soulevèrent un enthousiasme qui atteignit au délire. À la fin, il sortit sous les ovations sans aller présenter ses respects au chef de l'État, comme il est d'usage en Haïti. Ce geste, considéré comme un affront public au gouvernement, contribua à grandir encore le prestige du poète aux yeux des groupements politiques de l'opposition.

Le 1er janvier parut à Port-au-Prince un numéro spécial de la revue "La ruche", l'organe de la jeunesse révolutionnaire d'Haïti, qui lui était consacré ; qui reproduisait in extenso et en première page le texte de sa conférence ; qui adressait au peuple d'Haïti un véritable appel à l'insurrection. Le numéro fut immédiatement saisi. Les étudiants ripostèrent par une grève qui devint une grève générale, un soulèvement qui provoqua la chute du président Lescot. La responsabilité de cette effervescence révolutionnaire, qu'on allait appeler «Les cinq glorieuses de 1946», fut attribuée à Breton dont la conférence, par une chaîne de réactions, en un temps où la misère du peuple haïtien était à son comble, avait eu cet effet inattendu.

1946
"Un grand poète noir. Aimé Césaire"

On a pu voir dans ce titre un compliment réducteur imprégné des douteux préjugés raciaux d'une époque désormais lointaine. Mais il faut lire attentivement ce que Breton entendait par là, lui qui en 1943 saluait l'œuvre de Césaire, "Cahier d'un retour au pays natal", comme «*le plus grand monument lyrique de ce temps*». Aujourd'hui, son propos n'a rien perdu de sa pertinence, ni de sa beauté : «*Ainsi donc, défiant à lui seul une époque, où l'on croit assister à l'abdication générale de l'esprit, où rien ne semble plus se créer qu'à dessein de parfaire le triomphe de la mort, où l'art menace de se figer dans d'anciennes données, le premier souffle nouveau, revivifiant, apte à redonner toute confiance est l'apport d'un Noir. / Et c'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier. Et c'est un Noir celui qui nous guide aujourd'hui dans l'inexploré, établissant au fur et à mesure, comme en se jouant, les contacts qui nous font avancer sur des étincelles. Et c'est un Noir qui est non seulement un Noir mais tout l'homme, qui en exprime toutes les interrogations, toutes les angoisses, tous les espoirs et toutes les extases et qui s'imposera de plus en plus à moi comme le prototype de la dignité.*»

13 juin 1947
"Rupture inaugurale"

Brochure de quatorze pages

Les surréalistes parisiens, regroupés sous le nom de "Cause", voulaient «*définir leur attitude préjudiciale à l'égard de toute politique partisane*». Ils déclaraient :

- «*Ce n'est pas d'hier, croyons-nous, que retentissent au plus profond de l'homme, la clameur de Rimbaud à l'égard de la vie, le mort d'ordre de Marx à l'égard du monde. Mais depuis que la démarche raisonnable et rationnelle de la conscience a pris le pas sur la démarche passionnée de l'inconscient, c'est-à-dire depuis que le dernier des mythes s'est figé dans une mystification délibérée, le secret semble s'être perdu qui permettait de connaître et d'agir - d'agir sans aliéner l'acquis de la connaissance. Il est l'heure de promouvoir un mythe nouveau propre à entraîner l'homme vers l'étape ultérieure de sa destination finale. / Cette entreprise est spécifiquement celle du Surréalisme. Elle est son grand rendez-vous avec l'Histoire / Le rêve et la révolution sont faits pour pactiser, non pour s'exclure. Réver la Révolution, ce n'est pas y renoncer, mais la faire doublement et sans réserves mentales.*»
- «*Pour améliorer le monde, il ne suffit pas de l'établir sur des bases sociales plus justes mais il faut promouvoir aussi une véritable morale plutôt que d'efficacité.*»
- «*Le sens moral est sans conteste la réalité humaine que le parti communiste foule aux pieds le plus jurement.*»

Commentaire

Cette déclaration collective, signée par près de cinquante personnalités se réclamant du surréalisme, fut en fait écrite par Breton qui, s'il savait parfaitement que la morale sert de masque aux pires égoïsmes, n'en persistait pas moins à se servir obstinément du mot.

Juillet 1947
"Devant le rideau"

Texte de 7 pages

Dans cette préface de l'exposition "Le surréalisme en 1947" à la "Galerie Maeght", on peut relever ces déclarations de Breton :

- «Nous n'avons pas fini de répéter que quelques lignes d'écriture automatique véridique (c'est de plus en plus rare), une action d'ampleur même limitée qui parvienne à se soustraire aux impératifs utilitaires, rationnels, esthétiques et moraux - au même titre que le "rêve vrai", du merveilleux Peter Ibbetson [roman de George du Maurier où est envisagée sous le mode romantique l'idée que le rêve est l'exercice de la pensée, sinon de la connaissance] - comme aux premiers jours du surréalisme retiennent trop de lueurs de la pierre philosophale pour ne pas nous amener à révoquer le monde étriqué, misérable qu'on nous inflige.»
- «Ce n'est pas ici le lieu de nous prononcer sur l'épineuse question de savoir si l'"absence de mythe" est encore un mythe et s'il faut voir en elle le mythe d'aujourd'hui. En dépit des protestations rationalistes, 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. Ces œuvres, chez ceux qui dans la jeunesse s'ouvrent à elles, et il est frappant d'observer que leur nombre est en progression sans cesse croissante, déterminent un mouvement d'adhésion, provoquent un don de soi-même si total que tout ce qui conditionnait préalablement ces êtres semble remis en cause [...] Le caractère soulevant de ces œuvres, aussi bien que l'interrogation, la sollicitation toujours plus ardentes dont elles sont l'objet, la résistance qu'elles opposent aux moyens d'appréhension que confère, en son état actuel, l'entendement humain - et qui commanderait à elle seule de "refaire" cet entendement, en même temps que l'aise extrême, comme pré-extatique, dont il arrive qu'elles nous comblient - prenons-en pour exemple "Dévotion" de Rimbaud - sont pour accréditer l'idée qu'un mythe part d'elles, qu'il ne dépend que de nous de le définir et de le coordonner.»
- «Nous entendons laisser aux spécialistes de l'occulte la responsabilité de décider, toutes pièces en mains, si un certain nombre d'œuvres poétiques, de celles sur lesquelles se concentre l'attention moderne, ont été conçues en liaison étroite avec ce que les 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.»

1er janvier 1948
"Signe ascendant"

Essai

Considérant que la pensée logique est antipoétique, c'est-à-dire incapable de produire des images et de procurer un quelconque plaisir, tant sur le plan intellectuel que sur le plan émotionnel, Breton affirmait qu'il est nécessaire de renouer avec le fil de la pensée analogique. Il s'exaltait : «J'aime éperdument tout ce qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée illuminant une vie de relations autrement fécondes, dont tout indique que les hommes du premier âge eurent le secret.» Cependant, ne voulant pas «verser dans le surnaturel», il ne prônait pas l'analogie mystique, s'en tenait à l'analogie poétique qui permettrait de mettre en rapport des réalités que la logique donne pour inconciliables, de faire apercevoir, par-delà la loi de la réflexion et les cheminements de la déduction, les rapports et les concordances cachées : «L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire apprécier à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose a priori à ce que toute espèce de pont soit jeté. L'analogie poétique diffère fondièrement de l'analogie mystique

en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche, seul en effet l'empirisme pouvant lui assurer la totale liberté de mouvement nécessaire au bond qu'elle doit fournir. Considérée dans ses effets, il est vrai que l'analogie poétique semble, comme l'analogie mystique, militer en faveur de la conception d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève, mais elle se maintient sans aucune contrainte dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel. Elle tend à faire entrevoir et valoir la vraie vie "absente" et, pas plus qu'elle ne puise dans la rêverie métaphysique sa substance, elle ne songe un instant à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque "au-delà".»

À plusieurs reprises, Breton exprima son aversion du mot «donc», qualifié de «mot le plus haïssable» parce qu'il induit une conséquence, conduit à une conclusion, s'impose comme le lubrifiant le plus performant d'une démonstration : «*Donc remplit le vide qui, sur les cimaises d'un musée, sépare une œuvre de sa voisine, comble l'espace entre un objet et ceux qui l'environnent. Dans les salles du musée, chaque œuvre annonce celle qui la suit ; le «donc» qui les rend solidaires est tout de filiation, de généalogie (œuvres d'un même artiste, d'une même école stylistique, d'un même mouvement...).* Œuvre après œuvre, le musée déroule le long ruban d'une Histoire, légitimée par sa "scientificité"». Il contestait une telle vision de l'art, qui tend à transformer les œuvres en jalons, en documents qui illustrent la marche d'un «progrès».

Contre le «donc», il fit l'apologie du «comme» qui est, pour lui, «le mot le plus exaltant dont nous disposons». Le «comme» surréaliste défie son sens commun. Plutôt qu'un opérateur de comparaison, il souligne un écart, une dissemblance. Il est l'agent d'une polarisation des termes, des objets qu'il rapproche. Il magnétise l'espace que parcourt bientôt une gerbe d'étincelles, l'arc électrique d'une relation qui défie la raison. Breton donna comme illustrations de son esthétique du «comme» : «Ta gorge triomphante est une belle armoire» (Baudelaire) - «Tes dents sont comme un troupeau de brebis remontant du lavoir» (*'Cantique des cantiques'*).

Il affirmait que ce n'est que par le retour à cette conception de l'image, que nous avons perdue, que la poésie, par le biais de la métaphore et de la comparaison, pourra avoir lieu. Il fit ici la théorie de l'image qui résulte du «*rapprochement en quelque sorte fortuit de deux termes*» : «*L'image analogique, dans la mesure où elle se borne à éclairer, de la plus vive lumière, des similitudes partielles, ne saurait se traduire en termes d'équation. Elle se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé qui n'est aucunement réversible. 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.*» Il y voyait «une exigence qui, en dernière analyse, pourrait bien être d'ordre éthique».

Il montrait qu'à travers le prisme archaïque de l'analogie nous est livrée du réel une image décomposée et toujours recomposée. Pour lui, la poésie, en montrant l'universelle analogie, doit permettre une métamorphose universelle.

Se livrant à la défense et à l'illustration de la pensée analogique, il conjuguait efficacité théorique et voyance poétique. D'ailleurs, s'il empruntait au vocabulaire de la voyance l'expression de «signe ascendant», c'était parce que, pour lui comme pour Rimbaud, le poète doit se faire voyant afin de dépasser les limites de la perception ordinaire.

Commentaire

Le texte parut dans la revue "Néon".

Il donna lieu à de violentes attaques. Le groupe de la revue "Tel quel", notamment dans le numéro de l'été 1971, pourfendit ce en quoi il voyait une résurgence idéaliste.

Avril 1948
"Les surréalistes à Garry Davis"

Garry Davis était un ancien pilote des forces aériennes des États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale, qui, son avion ayant été abattu, s'était retrouvé en Allemagne sous les ruines ; qui, bouleversé par cette vision d'horreur, avait imaginé la création du mouvement "Citoyens du monde" qui permettrait le maintien de la paix, mouvement que Breton soutint en prononçant cette allocution où il indiqua : «*L'idée de citoyenneté mondiale nous paraît répondre, dans ses plus vastes perspectives, au besoin de retrouver une unité de l'être humain. Mais l'unité qui doit se faire sur le plan politique, par la destruction des nationalismes, ne nous dissimule pas celle qu'il faut réaliser sur le plan spirituel, par la destruction des catégories antinomiques. Notre adhésion au mouvement "Citoyens du monde" ne prend son véritable sens qu'eu égard à cette motivation profonde. Elle s'inscrit tout naturellement dans notre effort continu pour dissiper les diversités funestes qui opposent l'homme à lui-même.*»

15 juin 1948
"La lampe dans l'horloge"

Essai

Breton reprenait des thèmes politiques et poétiques.

Il adhérait au "Front humain des citoyens du monde", mouvement dirigé par Robert Sarrazac. Il affirmait sa méfiance envers l'Histoire et son espoir dans l'avenir (il refusait la fin du monde et l'apocalypse).

Il regrettait la décroissance et l'occultation de l'esprit et de la conscience.

Il réitérait sa «*foi intacte et communicative dans les destinées durables de l'homme*» : «*Un roi de lumière subsistait, glissant d'un couvercle de sarcophage à une poterie péruvienne, à une tablette de l'Île de Pâques, entretenant l'idée que l'esprit qui anima tour à tour ces civilisations échappe en quelque mesure au processus de destruction qui accumule derrière nous les ruines matérielles. Tout au plus le voyions-nous s'occuper de plus en plus profondément au cours des siècles, mais les fins énigmatiques de cette occultation ne laissaient pas elles-mêmes d'exercer la sagacité humaine et le secret de quelque grandeur était là / Le retrait, l'effondrement de ces perspectives oblige qui veut continuer à honorer le nom d'homme à se replier sur soi-même, à s'interroger sans faiblesse sur les nouvelles conditions faites à la pensée. Il n'est pas douteux que la conscience soit touchée, menacée dans son substrat propre.*»

Il se disait certain que le «*bernement général*» de la guerre ne durerait pas, et que le lieu privilégié d'une révolution nécessaire trouverait son recours dans la «*volupté*», point géométrique de la naissance, de l'amour et de la mort.

Commentaire

L'ouvrage fut publié avec une couverture et un frontispice de Toyen, et un portrait photographique de l'auteur, les exemplaires de tête comportant une lithographie originale de Toyen

Hiver 1948
"L'art des fous, la clé des champs"

Article de 3 pages

Breton considérait que l'art des fous est remarquable parce que «les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave», de tout recours au sujet, de tout «but raisonnable», donc en lutte contre le rationalisme et le christianisme réunis.

Il affirmait : «Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, à première vue seulement paradoxale, que l'art de ceux qu'on range aujourd'hui dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale.»

Commentaire

Comme, en octobre 1948, le peintre Dubuffet avait fait paraître une notice que Breton considérait comme un «véritable manifeste de l'art brut» dans lequel il avait insisté «sur l'intérêt et la spéciale sympathie que nous portons aux œuvres qui "ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques"», il fit paraître cet article dans le n° 6 des «Cahiers de la Pléiade».

La mention de «la clé des champs» s'explique parce que Breton était obsédé par le symbolisme de la clé, était à la recherche des êtres qui pouvaient être des «porteurs de clés», s'estimait lui-même comme celui qui tendait aux autres «la clé des champs».

C'est l'un de ses plus importants textes sur la peinture. Il laisse deviner quelques divergences encore mineures avec Dubuffet, le fond de leur mésentente étant une question de lecture : Breton voyait dans l'art des fous une libération des mécanismes de la création, comparable dans son principe à ce que tentait l'automatisme ; Dubuffet, lui, insistait sur la différence, et c'était en fin de compte l'aspect purement plastique des créations d'aliénés qui le retenait, et non leur imagination.

Ce texte allait être repris dans la nouvelle édition de «Le surréalisme et la peinture» en 1965.

6 juillet 1949
"Flagrant délit. Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du trucage"

Pamphlet de 55 pages

Comme, en 1948, les deux comédiens Nicolas Bataille et Akakia-Viala avaient monté «Une saison en enfer» d'après Rimbaud, puis que, pour se venger du mauvais accueil de leur spectacle par la critique, avaient présenté un autre texte de Rimbaud intitulé «La chasse spirituelle» qui avait été publié dans «Combat» le 19 mai 1949 puis au Mercure de France, Breton le dénonça comme un faux. Il reprit tout d'abord l'une de ses idées essentielles sur la critique : toute analyse d'une œuvre est plus ou moins stérile, puisqu'elle est incapable de déterminer en quoi elle nous attire et nous charme, et que la part de mystère est même indispensable à ce charme : «Il y a toujours un coin du voile qui demande expressément à ne pas être levé : quoi qu'en pensent les imbéciles, c'est la condition même de l'enchantement.»

Pour lui, Rimbaud, personnage voilé et mystérieux, est l'un de ceux qui résistent le mieux à l'analyse. Cependant, le faux en l'occurrence est grossier, et Breton règle leur compte aux éditions du Mercure de France, et surtout aux trois critiques, P. Pia, M. Nadeau et M. Salliet, qui n'avaient pas su voir une supercherie évidente, qui avaient avalisé le texte sans hésitation : il y eut, dit Breton, «usurpation de fonctions» et «association de malfaiteurs» ; il dénonça la «misère mentale» de la critique en matière de poésie.

Après avoir rappelé les conditions de publication des différents inédits de Rimbaud (notamment «Un cœur sous une soutane» et les «Stupra», édités par les surréalistes), il montra comment l'étude interne

de "La chasse spirituelle", comme de certains sonnets apocryphes de Rimbaud, suffit à faire la preuve du faux.

Le texte se termine par une étude rapide de la thèse de Bouillane de Lacoste, qui avait prouvé que "Les illuminations" étaient postérieures à "Une saison en enfer", ruinant par là l'interprétation romantique d'un Rimbaud s'enfonçant dans le satanisme littéraire. Breton s'élève cependant contre un usage de cette découverte pour une «critique bourgeoise de récupération» selon laquelle "Les illuminations" marqueraient un «retour à la santé», après "Une saison" et la liaison avec Verlaine. Il indique qu'il aime, «avec dilection», le poème des "Illuminations" intitulé "Dévotion", et qu'il a même élevé un «autel» à un des personnages qu'y évoqua Rimbaud, et qui est pour lui «l'une des plus mystérieuses passantes qui traversèrent les Illuminations», Léonie Aubois d'Ashby».

Commentaire

Le texte révélait la grande connaissance du poète qu'avait Breton (sauf en ce qui concerne le sonnet "Voyelles" dont il n'avait pas vu qu'il s'agit en fait d'un blason du corps féminin [voir dans le site "RIMBAUD, "Voyelles"]).

On peut remarquer que, parmi les femmes présentées par Rimbaud dans "Dévotion", Breton avait choisi celle portant le nom le plus séduisant (où il retrouvait aussi celui de Léona Delcourt, qu'il avait rebaptisée Nadja !) et non, évidemment, Lulu ou Circeto !

La couverture présentait "La guerre", lithographie originale de Henri Rousseau (d'après "L'ymagier", janvier 1895).

3 avril 1950
"Ceinturer un monde forcené"

Article

Breton célébra la proclamation de leur autonomie par les habitants de l'île de Sein [événement dont l'Histoire n'a pas gardé trace !]. Il fit d'eux des figures de la révolte à l'état pur. Il considéra que leur acte, minuscule mais grand, de résistance aux grands mouvements du monde, que leur geste, dérisoire sur le plan géopolitique, étaient cependant capitaux sur le plan moral. Au passage, il se moquait : «Les gendarmes fatigués des bains forcés ne viennent plus qu'en "excursion"... Moyennant quoi Sein s'administre fort bien toute seule : jamais de déliits.».

Il déclara encore : «Il serait utopique et même vain d'en appeler à un sursaut vital, d'affirmer sa nécessité et sa suffisance pour que s'opère le retour au "beau" du temps qu'il fait en nous si l'on s'abstient de dire en quoi ce sursaut peut consister et si l'on n'essayait pas d'en déceler quelque signe avant-coureur...»

Commentaire

L'article fut publié le 3 avril, dans "Combat".

20 avril 1950
"Mettre au ban les partis politiques"

Article

Breton, se posant la question de l'intérêt de l'existence des partis politiques, concluait qu'il n'y en avait pas, constatait : «Aux plus sombres jours de 1940, lorsque la conscience et le moral de ce pays atteignaient le niveau le plus bas, l'analyse même sommaire des événements mettait en évidence la carence des partis politiques» - «L'absurdité, le gribouillisme qui résultent de l'enrôlement dans les

partis, sont incomparablement plus manifestes aujourd'hui que jamais» - «Le témoignage de loin le plus décisif, le plus définitif sur ce sujet tient dans une communication de Simone Weil sous le titre : "Note sur la suppression générale des partis politiques"», et appelait à les «mettre au ban», à les faire rejeter par les citoyens. Au passage, il dénonça la récupération que le Parti communiste faisait de la Résistance : «La Résistance - la vraie : entendons celle qui est née du refus individuel de l'oppression, et non de l'obéissance à un mot d'ordre tardivement donné à un groupe, la seule dont on pouvait attendre le rétablissement nécessaire - n'a pas tardé à être artificieusement démembrée et, comme telle, dès maintenant, n'a plus voix au chapitre.»

Commentaire

Dans la série des articles que Breton donna à "Combat" au printemps 1950, celui-ci apparaît comme un sommet et comme une fin. Sa position à l'égard des mouvements, des écoles et des partis s'était peu à peu radicalisée, allant d'une réticence sensible jusqu'à cet appel proprement révolutionnaire. Parallèlement à son évolution personnelle, il faut prendre en compte ici le contexte particulier de la IVe République, triomphe des coalitions et de la «politique politicienne».

28 mars 1950

"Des taches solaires aux taches de soleil"

Article

Breton exprimait la crainte que lui inspirait le péril atomique : «Plusieurs fois, j'ai entendu incriminer les taches solaires. Mais ces taches affectent également ce qui tient lieu de soleil pour nous.» Il manifestait tout de même un espoir : «En ces premiers jours de printemps me revient à l'esprit une des rares idées secourables à quoi je parvins à m'accrocher aux pires jours de la dernière guerre, tant de dévastations ne pourraient rien contre le retour du printemps assez grand magicien pour prêter un sourire aux ruines.»

Commentaire

Le texte montrait bien la position de Breton dans le monde intellectuel d'alors : il s'était quelque peu éloigné du mouvement mondialiste, notamment du fait d'une posture anarchisante qui ne lui semblait guère constructive et moins encore révolutionnaire ; mais ses colères étaient toujours vives : à cet égard, et ils n'étaient pas nombreux à le faire à cette époque, il frappait aussi bien sur sa droite (les États-Unis et leurs exécutions iniques) que sur sa gauche (le communisme et les agents de l'U.R.S.S.).

L'article fut publié dans "Combat".

12 octobre 1951

"Sucré jaune"

Article

Réagissant au texte de Camus, "Lautréamont et la banalité", paru dans "Les cahiers du Sud" en septembre, et au chapitre qu'il avait consacré à Lautréamont dans "L'homme révolté", Breton considérait que Camus (dont, selon lui, «la position intellectuelle et morale est indéfendable») «ne veut voir en Lautréamont qu'un adolescent "coupable" qu'il faut que lui - en sa qualité d'adulte - il morigène. Il va jusqu'à lui trouver dans la seconde partie de son œuvre : "Poésies", une punition méritée. À en croire Camus, "Poésies" ne serait qu'un ramassis de "banalités laborieuses" [...] - l'expression de la "banalité absolue", du plus "morne conformisme"».

Il attaqua aussi Sartre à propos de son “*Baudelaire*”.

Commentaire

Breton ne faisait apparemment aucune distinction entre l'interprétation qu'avait livrée Camus et la biographie systématique qu'avait menée Sartre (qui n'a jamais affirmé rendre compte de la poésie de Baudelaire, mais du personnage seulement).

Il fit paraître l'article dans “*Arts*”. Camus lui répondit dans “*Arts*” également.

2 novembre 1951

“*Alfred Jarry, initiateur et éclaireur, son rôle dans les arts plastiques*”

Article

Breton étudiait un aspect de Jarry moins connu, celui qui lui fit, avec Rémy de Gourmont, diriger les cinq premiers numéros d'une luxueuse revue d'art, “*L'ymagier*”.

Commentaire

Cet article parut dans “*Arts*”.

11 janvier 1952

**“*Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine ?
Écraser l'art pour toujours*”**

Article

Breton se moquait de pesants articles parus dans la presse communiste sur l'art soviétique, mais sans illustrations.

Commentaire

Cet article parut dans “*Arts*”..

11 janvier 1952

“*La claire tour*”

Article

Breton, qui se livrait à une très importante interrogation sur les raisons de son engagement, et de celui de nombreux autres intellectuels, au côté de la IIIe Internationale plutôt que vers l'anarchisme qui était de plus longue tradition en France, reconnaissait : «*Les surréalistes ont vécu alors (environ 1925) sur la conviction que la révolution sociale étendue à tous les pays ne pouvait manquer de promouvoir un monde libertaire (d'aucuns disent un monde surréaliste, mais c'est le même.)*»

Commentaire

Le titre était inspiré d'un poème de Laurent Tailhade, “*La ballade de Solness*”, en hommage à Ibsen. Cet article parut dans “*Le libertaire*”.

1^{er} mai 1952
"Du "réalisme socialiste" comme moyen d'extermination morale"

Article

Breton définit le «réalisme socialiste» comme «*la platitude qui courtise l'emphase*».

Commentaire

Cet article parut dans "Arts".

Juillet 1952
"Entretiens"

De février à juin 1952, Breton avait eu, à la radio française, avec André Parinaud, seize entretiens dans lesquels :

- Il revint longuement sur son passé, sur la genèse du surréalisme, les mots étant pesés, le souci étant d'établir la vérité historique, tandis que les aléas de la vie personnelle restèrent voilés.
- Il définit la poésie comme «*un préambule expérimental à la conquête effective d'une manière d'exister assumant tous les aspect de la vie*».
- Il précisa les contours de son idéalisme : «*Il va sans dire que ce point, en quoi sont appelées à se résoudre toutes les antinomies qui nous rongent et que, dans mon ouvrage, "L'amour fou", je nommerai le "point suprême", en souvenir d'un admirable site des Basses-Alpes, ne saurait aucunement se situer sur le plan mystique. Inutile d'insister sur ce que peut avoir d'hégélien l'idée d'un tel dépassement de toutes les antinomies.*»
- Il déclara à la fin : «*S'il est vrai, comme j'en ai convenu, que le surréalisme, de rivière à ciel ouvert au cours passablement tumultueux qu'il fut longtemps, a connu ces dernières années un cours souterrain assez prolongé, je répète que c'est là une impression tout extérieure qui ne tient qu'au manque, durant cette période, d'une publication périodique de caractère collectif.*»

Commentaire

Ces "Entretiens" sont la plus riche des sources pour qui veut connaître l'homme et l'écrivain. C'est un document capital sur l'histoire du surréalisme.

Mais il est curieux de constater que ce mainteneur des valeurs surréalistes apparaisse ici un peu comme le maître de la voie moyenne, celle qui lui semblait devoir rendre durable une révolution menacée autant par la fureur d'Artaud que par la volonté d'intégration sociale d'Aragon.

Breton joignit à ces "Entretiens" ceux qu'il avait par ailleurs accordés à des journalistes, et qui avaient paru dans différents journaux français ou étrangers.

La qualité de la langue, extrêmement soignée et précise, colorée parfois, mais surtout directe, efficace, la beauté de l'expression, un certain ton qui n'est qu'à Breton, font de ces pages circonstancielles une œuvre littéraire importante.

Août 1953
"La clé des champs"

Recueil d'articles et de textes de conférences rédigés entre 1936 et 1952

1936
"Le merveilleux contre le mystère"
(voir plus haut)

1937
"Limites non frontières du surréalisme"

Texte de 16 pages

Breton se référait toujours à l'automatisme, par lequel il espérait réduire toutes les antinomies. Il datait des "Champs magnétiques" la naissance du surréalisme. Selon lui, les deux procédés fondamentaux du mouvement, défini comme un «réalisme ouvert», sont l'«humour objectif» et le «hasard objectif», «deux pôles entre lesquels le surréalisme croit pouvoir faire jaillir ses plus longues étincelles». Il indiquait aussi : «Le psychisme humain, en ce qu'il a de plus universel, a trouvé dans le château gothique et ses accessoires un lieu de fixation si précis qu'il serait de toute nécessité de savoir ce qu'est pour notre époque l'équivalent d'un tel lieu. (Tout porte à croire qu'il ne s'agit point d'une usine.) [...] Oui, il doit exister des observatoires du ciel intérieur. Je veux dire des observatoires tout faits, dans le monde extérieur naturellement.»

1937
"Gradiva"

Texte de quatre pages qui avait été la présentation de la galerie "Gradiva", rue de Seine, dont André Bomsel avait confié la responsabilité à Breton.

1938
"Pour un art révolutionnaire indépendant"
(voir plus haut)

1939
"Souvenir du Mexique"

Article

Il se limite à des considérations superficielles, d'ordre esthétique et poétique, sur des paysages et des individus, sur une culture pleine de contradictions que Breton aurait peu comprise car le pays était au seuil d'un essor industriel. Mais il voulut donner accès au «Mexique tout entier» en recomposant ses souvenirs autour d'un lieu, «le palais de la fatalité», et d'une formule, soulignée en italiques : «Ainsi est la Beauté».

Commentaire

L'article, qui avait paru in extenso dans les n° 12 et 13 de la revue "Minotaure" avec de nombreuses illustrations, subit ici une réduction drastique, cette version ne représentant plus que la moitié du texte original : Breton avait supprimé un long passage sur Diego Rivera avec lequel il s'était brouillé, ainsi qu'un passage sur la visite à la caserne militaire de Monterrey.

1939
"Visite à Léon Trotsky"

Texte de 6 pages

Breton était allé voir, à Coyoacan, dans la "Maison bleue" où il habitait, l'homme qui avait été la tête de la révolution de 1905 ; qui avait été une des deux têtes de la révolution de 1917 ; qui avait combattu au côté de Lénine ; qui avait eu ses compagnons tués, ses quatre enfants abattus ; qui, proscrit d'U.R.S.S. par Staline, s'était, en 1940, installé au Mexique. Breton admirait non seulement le politique, mais encore «*l'historien profond dont les ouvrages font mieux qu'instruire, car ils donnent envie à l'homme de se dresser*». Il fut frappé par l'extrême jeunesse de cet homme de soixante-huit ans : «*Les yeux d'un bleu profond, l'admirable front, l'abondance des cheveux tout juste argentés, la fraîcheur du teint composent un masque où l'on sent que la paix intérieure l'a emporté, l'emportera à jamais sur les formes les plus cruelles de l'adversité.*» L'entretien cordial qu'ils eurent fut suivi de beaucoup d'autres, au cours desquels se fortifia l'enthousiasme de Breton. Il s'étendit sur le caractère familier de ses relations avec Trotski : «*Il n'est guère de site mexicain typique auquel il ne reste associé à mon souvenir. Je le revois, les sourcils froncés, dépliant les journaux de Paris sous les ombrages d'un jardin de Cuernavaca brûlant et bourdonnant d'oiseaux-mouches, tandis que la camarade Nathalie Trotsky, si émouvante, si compréhensive et si douce, me désigne par leurs noms les fleurs surprenantes ; je le revois pratiquant avec moi l'ascension de la pyramide de Xochicalco ; un autre jour, nous déjeunons de grand appétit au bord d'un lac glacé, en plein cratère du Popocatepetl, nous furetons toute une matinée dans une île du lac de Patzcuaro - l'instituteur qui a reconnu Trotsky et Rivera fait chanter les enfants de l'école dans la vieille langue tarasque ; ou bien nous voici en train de pêcher des axolotls dans un ruisseau rapide de la forêt.*» Il allait garder de Trotski une impression ineffaçable.

Commentaire

Breton avait fait ces confidences dans un discours prononcé au «meeting» anniversaire de la révolution d'Octobre, tenu à Paris le 11 novembre 1938. Pour la publication, il supprima une virulente attaque contre Aragon.

1940
"Le jeu de Marseille"

Texte d'une page et demie

À Marseille, parmi les résidents de la villa Air-Bel, qui, en 1940, attendaient l'occasion de pouvoir émigrer aux États-Unis, quelqu'un avait lancé l'idée de créer un jeu de carte sur le modèle du tarot de Marseille. Le principe des séries traditionnelles fut conservé ; mais les noms et les figures furent changés. Souhaitant refléter leur mythologie et leurs préoccupations propres, les surréalistes s'en prirent «aux persistantes valeurs sociales des figures», destituèrent le «roi» et la «reine» de leur pouvoir depuis longtemps révolu, et «déchargèrent intégralement l'ancien "valet" de son rang subalterne». Les figures devinrent «Génie», «Mage» et «Sirène», et furent représentées par une personnalité historique ou un personnage de la littérature choisie d'un commun accord. Les quatre couleurs, «Carreau», «Cœur», «Pique», «Trèfle», furent transposées en «Amour», «Connaissance», «Rêve» et «Révolution», dont les emblèmes étaient respectivement la flamme, la serrure, l'étoile (noire) et la roue (et le sang). Pour Breton, ce qui était récusé de l'ancien jeu de cartes, c'est «d'une manière générale, tout ce qui indique en lui la survivance du signe et de la chose signifiée».

1941

"Genèse et perspectives artistiques du surréalisme"

(voir plus haut)

1942

"Situation du surréalisme entre les deux guerres"

Texte de 31 pages

Dans cette conférence donnée à Yale, le 10 décembre 1942, Breton insista sur le caractère déterminant de la guerre de 1914-1918 dans l'élaboration des thèses surréalistes.

Racontant des souvenirs, il rendit hommage à Freud, et signala la difficulté qu'il eut à le faire connaître : «*J'avais vingt ans quand, au cours d'une permission à Paris, je tentai successivement de représenter à Apollinaire, à Valéry, à Gide ce qui à travers Freud - dont le nom n'était connu en France que de rares psychiatres - m'était apparu de force à bouleverser de fond en comble le monde mental. [...] Je me rappelle que je tendis à chacune de mes victimes l'appât auquel elle me paraissait devoir le moins résister : à Apollinaire, le "pansexualisme", à Valéry la clé des lapsus, à Gide le complexe d'Œdipe. Eh bien, en dépit de mes frais, des trois côtés je ne réussis qu'à provoquer des sourires ou avec une amicale commisération à me faire taper sur l'épaule.*»

Pour plaire à ses auditeurs, il proclama : «*Le surréalisme est né d'une affirmation de foi sans limites dans le génie de la jeunesse.*» Il traça ce qu'on pourrait appeler la plate-forme doctrinale du mouvement : «*Foi persistante dans l'automatisme comme sonde, espoir persistant dans la dialectique (celle d'Héraclite, de Maître Eckhart, de Hegel) pour la résolution des antinomies qui accablent l'homme, reconnaissance du hasard objectif comme indice de réconciliation possible des fins de la nature et des fins de l'homme aux yeux de ce dernier, volonté d'incorporation permanente à l'appareil psychique de l'humour noir qui, à une certaine température, peut seul jouer le rôle de soupape, préparation d'ordre pratique à une intervention sur la vie mythique qui prenne d'abord, sur la plus grande échelle, figure de nettoyage, tels sont ou demeurent bien, à ce jour, les mots d'ordre fondamentaux du surréalisme.*»

Commentaire

Le texte fut d'abord publié dans la revue "Fontaine" en 1945.

1942

"Déclaration VVV"

Texte de 2 pages

"VVV" était le titre d'une revue fondée par Breton aux États-Unis, avec le soutien de Duchamp. Il expliqua ce titre ainsi : «*Triple V, c'est-à-dire non seulement V comme vœu - et énergie - de retour à un monde habitable et pensable, victoire sur les forces de régression et de mort déchaînées actuellement sur la Terre, mais double V, c'est-à-dire V au-delà de cette première victoire, V sur ce qui tend à perpétuer l'asservissement de l'homme par l'homme et au-delà de W, de cette double victoire, V encore sur tout ce qui s'oppose à l'émancipation de l'esprit, dont la libération de l'homme est la condition préalable.*»

1942

“Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non”

(voir plus haut)

1944

“Silence d’or”

Texte de 8 pages

Breton s'exprima sur la musique, face à laquelle il confessa une quasi-surdité. Il parla plutôt de «musique intérieure». Il en vint vite à analyser les rapports entre musique et poésie : «*L'accueil diamétralement opposé qu'en raison de ma complexion individuelle je réserve à la poésie et à la musique ne m'entraîne cependant pas à me départir de tout jugement objectif en ce qui les concerne. M'en tiendrais-je à la hiérarchie proposée par Hegel, la musique, par rang d'aptitude à exprimer les idées et les émotions, viendrait immédiatement après la poésie et devancerait les arts plastiques. Mais surtout, je suis persuadé que l'antagonisme entre la poésie et la musique qui semble avoir atteint son point culminant pour quelques oreilles d'aujourd'hui, ne doit pas être stérilement déploré mais doit au contraire être interprété comme indice de refonte nécessaire entre certains principes des deux arts.*» Enfin, il ne manqua de parler de son sujet de prédilection : «*En matière de langage les poètes surréalistes n'ont été et ne demeurent épris de rien tant que de cette propriété des mots à s'assembler par chaînes singulières pour resplendir, et cela au moment où on le cherche le moins. Ils n'ont tenu à rien tant qu'à ramener ces chaînes des lieux obscurs où elles se forment pour leur faire affronter la lumière du jour.*»

Commentaire

Le texte fut initialement destiné à une revue musicale états-unienne, et parut en anglais dans “Modern music” (mars-avril 1944). Il fut repris en 1953, mais ce fut une version très différente du texte original.

1946

“Hommage à Antonin Artaud”

Texte de 6 pages

C'est l'allocution que Breton prononça le 7 juin 1946 au “Théâtre Sarah-Bernhard”, pour saluer le retour d'Artaud après dix ans d'internement psychiatrique. Il tint surtout à réaffirmer «*les deux mots d'ordre qui n'en font qu'un : Transformer le monde selon Marx. Changez la vie selon Rimbaud !*», et à proclamer : «*La place du surréalisme n'est pas sur les tréteaux de la place publique.*»

1947

“Devant le rideau”

(voir plus haut)

1947
“Comète surréaliste”

Texte de 12 pages

Dans cette présentation de l'exposition “Le surréalisme en 1947”, Breton affirmait : «*Les surréalistes, en ce qui les concerne, n'ont pas cessé de se réclamer de la libre pensée intégrale.*»

1947
“Seconde arche”

Texte de 5 pages

Dans cette préface au catalogue de l'exposition surréaliste de Prague, Breton décréta : «*L'ignoble mot d'engagement sue une servilité dont la poésie et l'art ont horreur*». Pourtant, il ne cessa de s'engager, et son œuvre entière témoigne d'une sourcilleuse volonté de transformer le monde et l'être humain.

Commentaire

Le texte fut d'abord publié dans la revue “Fontaine” de novembre 1947.

1947
“Magloire Saint-Aude”

Texte d'une page

Breton avait, lors de son séjour en Haïti, en 1945, découvert ce grand poète et romancier.

Commentaire

Le texte avait paru en première page du “Figaro littéraire” du 13 septembre 1947

1948
“Signe ascendant”

Montage de 4 pages

Il avait été constitué à partir de la revue “Néon”, numéro de janvier 1948, où avait été publié l'essai de Breton qui avait déjà reçu ce titre (voir plus haut).

1948
“La lampe dans l'horloge”

Texte de 20 pages

Il comporte un vif éloge du poète Malcolm de Chazal.

Commentaire

Le texte avait paru d'abord dans la collection "L'âge d'or".

1948

"L'art des fous, la clé des champs"

(voir plus haut)

1948

"Trente ans après"

Texte de 4 pages

Breton célèbre la force du souvenir de Vaché : «*Présence étrange, à interminables éclipses, présence néanmoins persistante dont ne bénéficie auprès de moi aucun des autres êtres qui m'ont quitté, de quelque prestige qu'ils aient joui à mes yeux.*»

Commentaire

Le texte parut d'abord dans la revue "Néon" en novembre 1948. Puis, en 1949, il figura dans la réédition des "Lettres de guerre de Jacques Vaché".

1948

"Océanie"

Présentation en 3 pages d'une exposition d'art océanien

Elle comportait des poèmes inédits.

Pour Breton, les objets d'art océanien rassemblent au plus haut point les qualités propres à un art «magique» : celles d'une création sans contrainte, d'un art «collectif» et mythique ; voyant, dans l'art d'Océanie, «*un des grands éclusiers de notre cœur*», il considérait qu'il est, par excellence, celui du «*merveilleux, avec tout ce qu'il suppose de surprise, de faste et de vue fulgurante sur autre chose que ce que nous pouvons connaître, [qui] n'a jamais, dans l'art plastique, connu les triomphes qu'il marque avec de tels objets*». Les objets d'art océanien étaient nombreux sur le «mur» que Breton avait constitué chez lui.

1949

"Flagrant délit. Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du trucage"

(voir plus haut)

1949

"Présignallement"

Texte de 2 pages

C'était une notice d'accompagnement de son portrait par Lapoujade, qui figura à l'exposition d'avril-mai 1949 à la "Galerie Jean-Chardin", "Cinquante dessins de Lapoujade".

1950
“La nuit du Rose-Hôtel”

Préface

C'était celle du roman de Maurice Fourré portant le même titre, publié chez Galimard en 1950, seul titre de la collection "Révélation" sous la direction de Breton.

1950
“Le mécanicien”

Préface de 19 pages du recueil de nouvelles de Jean Ferry, "Le mécanicien et autres contes"

Pour Breton, ces nouvelles mettent en lumière, elles aussi, ce «scandale de la raison» qui mène, depuis Descartes, aux pires inventions scientifiques ; et rendent toute son importance au merveilleux.

Commentaire

“Le mécanicien” est le titre de la deuxième nouvelle.

1950
“Pont-Neuf”

Texte de 12 pages

Avec une force hallucinatoire, formant tableau, Breton montra la Seine : «*Elle feint de reposer et ne nous repose pas, les cheveux bouillonnant très bas sur l'oreiller de ses rives. La main qui, seule un peu éveillée au bord du lit, tout à l'heure s'allumait à tous les plumages parlant du plus loin de la terre s'est cachée, les oiseaux envolés, sous la tête, aggravant la pose de voluptueuse nonchalance. À l'aisselle découverte s'est aussitôt porté tout le parfum des fleurs.*» Allant au fond de son obsession sensuelle, le poète inventoria cet être fantastique «*dont tous les organes essentiels, de la tête à la jonction des membres inférieurs, ont pour enveloppe l'île de la Cité*», et délimita avec exactitude son giron : «*Il me semble, aujourd'hui, difficile d'admettre que d'autres avant moi, s'aventurant sur la place Dauphine par le Pont-Neuf, n'aient pas été saisis à la gorge à l'aspect de sa configuration triangulaire, d'ailleurs légèrement curviligne, et de la fente qui la bissecte en deux espaces boisés. C'est, à ne pouvoir s'y méprendre, le sexe de Paris qui se dessine sous ces ombrages.*»

1950
“Lettre ouverte à Paul Éluard”

Texte de 3 pages

Breton lançait un pathétique appel à son ancien ami, qu'il tutoyait encore, pour l'adjurer d'intervenir en faveur de Zavis Kalandra, militant communiste qui, en 1949, fut accusé d'être à la tête d'un groupe trotskiste imaginaire, emprisonné et condamné à mort à Prague, lors d'un procès-spectacle, en juin 1950.

Commentaire

Le texte fut publié dans "Combat", le 14 juin 1950. Quinze jours plus tard, Kalandra fut exécuté. La réponse d'Éluard est restée tristement célèbre : «J'ai trop à faire avec les innocents qui clament leur innocence pour m'occuper des coupables qui clament leur culpabilité.»

1951
"Le donateur"

Texte de 2 pages

C'est un superbe hommage à Saint-John-Perse.

Commentaire

Le texte fut publié dans "Les cahiers de la Pléiade" (été-automne 1951).

1951
"Avant-propos à l'exposition Germain Nouveau"

Texte de 3 pages

Il fut écrit à l'occasion de l'exposition célébrant le centenaire de la naissance de Germain Nouveau.

Commentaire

Le texte avait d'abord été publié dans "Arts" du 26 octobre 1951.

1951
"Sucré jaune"

Montage sur une page d'un article de presse

Cet article était celui qui avait paru dans "Arts" le 12 octobre 1951.

1951
"Alfred Jarry, initiateur et éclaireur, son rôle dans les arts plastiques"

Montage sur trois pages d'un article de presse

Cet article avait paru dans "Arts" le 2 novembre 1951.

1952
"Comme dans un bois"

Texte de 6 pages

Breton déclare que le dépaysement, le mystère, font tout le prix du cinéma.

Commentaire

Le texte parut dans la revue "L'âge du cinéma", dans le numéro spécial "Surréalisme" (août-novembre 1952).

1952

'Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine?'

Montage sur deux pages d'un article de presse

Cet article avait paru dans "Arts" le 11 janvier 1952.

1952

'La claire tour'

Montage sur une page d'un article de presse

Cet article avait paru dans "Le libertaire" le 11 janvier 1952.

1952

'Lettre à une petite fille d'Amérique'

Montage sur deux pages d'un article de presse

Cet article avait paru dans "Arts" du 15 février 1952.

1952

"Du "réalisme socialiste" comme moyen d'extermination morale"

Montage sur deux pages d'un article de presse

Cet article avait paru dans "Arts" du 1^{er} mai 1952.

1953

'Fronton-virage'

Préface de 17 pages à "La chaîne de poussière de soleils" de Jean Ferry

Jean Ferry était un révélateur de grandes œuvres pour Breton qui considérait qu'il avait, avec ce livre, réalisé une précieuse et pénétrante critique de Raymond Roussel, qui, pour sa part, avait créé systématiquement un monde abstrait de tout réalisme et de toute référence à la «nature», un monde «entièrement recréé par un homme décidé à suivre la pente de son esprit en ce qu'elle peut avoir d'unique». Jean Ferry, qui avait mis plus de dix ans à éclaircir le sens des "Nouvelles impressions d'Afrique", pensait que l'œuvre de Roussel, par son obscurité immédiate et persistante, fait appel, chez le lecteur fasciné, à autre chose qu'à l'analyse et à l'intelligence, ce qui corrobore une idée essentielle de Breton pour lequel le voile qui pèse sur une œuvre ne doit pas être complètement levé pour que le lecteur en ait une compréhension totale.

Commentaire sur l'ensemble

Breton reprit sa mention de «*la clé des champs*», estimant être celui qui la tendait aux autres.

Il osa réunir des textes échelonnés sur deux décennies, des chroniques, des conférences, des interventions diverses, qui étaient disséminés dans différentes publications, secrètes ou publiques. C'est un document précieux parce que :

-D'une part, Breton se référait immédiatement, sans détours, sans louvoiement, aux immuables valeurs centrales du surréalisme telles qu'il les avait toujours définies :

- Il établissait une fois de plus la liste des «ancêtres» : Lautréamont, Freud, Apollinaire.

- Il affirmait la nécessité de s'intéresser aux mythes, se proposait de les inventorier, de les enrichir par des mythes nouveaux.

- Il assignait comme but au surréalisme la constitution d'un mythe collectif.

- Il rappelait les circonstances historiques qui conditionnaient la réalité de l'époque : Hitler et Mussolini, le Front populaire et la guerre d'Espagne.

- Il refusait systématiquement les catégories de l'engagement, telles qu'elles avaient pu être établies dès avant la guerre par la théorie du réalisme socialiste ou, après la Libération, par Sartre. Cependant, l'adhésion du surréalisme au matérialisme dialectique restait entière, et Breton se livra à une difficile dialectique entre l'activisme révolutionnaire et le désengagement de l'art.

- Il affirmait sa confiance absolue dans l'esprit de la jeunesse.

- Il revendiquait une liberté sans concessions.

-D'autre part, Breton révélait son talent et sa pugnacité dans l'exercice de la polémique ou de la critique littéraire. Si les sujets changent d'un texte à l'autre, le ton varie à peine, se retenant sur la pente de l'humour, maîtrisant vite l'indignation, la colère. Le mode, constamment «déclaratif», s'accorde à ces mises en garde, ces mises en cause, ces mises en demeure.

L'ouvrage fut publié avec des dessins de Joan Miró, les trente-cinq exemplaires de tête sur vélin d'Arches comportant une lithographie originale en couleurs datée et signée par Miró.

Janvier 1954

“Du surréalisme en ses œuvres vives”

Essai

Breton invitait les surréalistes à se remettre «*sur le chemin de la Gnose, en tant que connaissance de la Réalité suprasensible, invisiblement visible dans un éternel mystère*».

Il voulait «*retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte. Il importe pour cela de les soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui est le seul moyen de les émanciper et de leur restituer tout leur pouvoir.*»

Il se proposait de remonter à la source des mots, d'atteindre «*la matière première*» du langage, qu'il définit : «*Quelque chose comme le langage à l'état brut : sur lequel n'aurait pas encore été opérée la séparation du parler et du dire.*» Pour lui, les mots sont des «*créateurs d'énergie*» ; ils ont une vie concrète qui leur est propre, indépendante de leur signification et de leur étymologie. C'est en les entrechoquant qu'on fait ressortir leur force d'excitants sensoriels ; on devrait tout attendre de la liberté de combinaison.

Il célébrait l'image : «*Cet extraordinaire gréement d'étincelles [...] mène l'esprit à se faire du monde et de lui-même une représentation moins opaque.*»

Il affirmait que l'amour «*ouvre les portes d'un monde où, par définition, il ne saurait plus être question de mal, de chute ou de péché*».

Commentaire

Dans ce texte, Breton revenait encore sur ses anciennes positions. Mais, si l'intuition poétique, notamment celle qui se formule à travers l'image, était depuis plus de trente ans au cœur de sa réflexion et de sa pratique, s'il avait longtemps résisté à sa tendance idéaliste en affirmant son matérialisme et son refus de toute religiosité, il commença ici à avouer ses affinités avec des modes de pensée qui, s'ils ne sont pas religieux stricto sensu, n'avaient guère été développés que par les traditions religieuses, notamment ésotériques.

D'abord publié dans "Médium, communication surréaliste" en janvier 1954, "Du surréalisme en ces œuvres vives" allait être repris dans la réédition de 1955 des "Manifestes du surréalisme".

25 mai 1957
"L'art magique"

Essai

Après s'être demandé, dans "Le surréalisme et la peinture", si le surréalisme devait vraiment changer l'ordre des valeurs du monde, Breton, dans la première partie de l'ouvrage, reprit cette question en l'élargissant, en s'efforçant de remonter jusqu'aux origines, en s'engageant dans une vaste perspective historique. Il prétendit vouloir seulement placer le magique «sous le feu des projecteurs», de «lui faire dominer une baisse de niveau [...] à laquelle toute attitude analytique eût, en fin de compte, contribué».

S'il avait été sollicité de préciser la notion d'«art magique», qui lui était tout à fait familière, il eut de la difficulté à lui donner une définition rationnelle. Il se référa à l'occultisme dans lequel il voyait un animisme universel agissant dans le monde grâce aux correspondances, aux symboles. La magie, qui, pour les sociologues, les ethnologues, les historiens, n'est qu'une aberration de l'imagination, lui apparaissait comme un principe de dépassement aussi mystérieux que l'inspiration. Il affirmait qu'une œuvre d'art tire son origine de la magie. Pour lui, tout art est magique puisqu'il nous apporte l'espoir, dans son domaine propre, de «résoudre l'éénigme du monde». Il donna une illustration de ce qui est, selon lui, le «Beau magique».

Après avoir constaté que, si l'on avait maintes fois posé le problème des rapports de la magie avec la science et la religion, on n'avait encore jamais abordé celui de ses relations avec l'art. Il établit que la notion d'art magique permet une nouvelle hiérarchie de valeurs, «une dignification supplémentaire» de certaines œuvres du passé, une «première dignification» de certaines autres. Il définit ce caractère magique par «la conception de l'œuvre d'art comme objectivation sur le plan matériel d'un dynamisme de même nature que celui qui a présidé à la création du monde». Pour lui, deux conditions sont principalement requises pour qu'il y ait magie dans l'art :

- Il faut que le tableau ou la sculpture contienne ce que Baudelaire appelait «le condiment du bizarre», quelque chose d'irrationnel, d'ambigu, qui défie le sens critique.
- Il faut qu'on y trouve aussi une qualité d'imaginaire rivalisant avec les anciens mythes, exigeant une interprétation de l'univers : «En dépit des efforts de certains, toujours accrochés au ballast du dernier train en partance vers les campagnes industrialisées (ou vers la désintégration atomique) la mythologie "moderne" se montre d'une telle pauvreté dans l'art - aussi bien que les manifestations spécifiquement collectives des phantasmes directeurs de l'inconscient - qu'on est fondé à croire que les mythes ne peuvent vivre et répandre une lumière tant soit peu exaltante que s'ils maintiennent un contact étroit avec le "répertoire" de la nature, répertoire qui ne saurait être feuilleté (pour citer encore Baudelaire) que par une main ailée et magicienne.»

Breton, considérant que sont «primitifs» tous les peuples qui, par un jeu d'événements qu'il percevait comme autant de tragédies, étaient restés «acculés aux extrémités des continents» ou encore «confinés dans les régions les plus ingrates de la Terre», sont isolés, en marge, réfugiés dans un habitat d'accès autrefois difficile qui les sépare et les ségrégé ; sont exclus des grands courants d'échanges culturels ; demeurent hors de ce jeu qui s'élargit sans cesse et tend finalement à la

totalité d'un ordre universel, mais ne sont pourtant pas hors de l'Histoire [«*L'homme primitif* n'est donc pas d'un autre temps, un temps reculé ; il est en revanche d'une autre culture, d'un autre lieu. Il est notre contemporain et puisqu'il est vivant, son message peut nous parvenir, sa rencontre est possible.»] car ils en sont les victimes, étant, sous la pression du monde environnant, entraînés malgré eux dans le tourbillon de la modernisation technique, obligés de se transformer, étant menacés d'occidentalisation (il pensait aux Inuit, aux Amérindiens, aux Polynésiens des îles ignorées), s'intéressait à leur art où l'héritage perdure grâce à leur résistance, à leur vitalité créatrice qui s'exprime au travers des objets qu'ils fabriquent et dans lesquels s'inscrivent leurs affects (en particulier, les poupées kachinas destinées à familiariser les enfants des Indiens Hopis avec les divinités), un art qui est «magique».

Ensuite, il détecta de l'«*art magique*» chez :

- Jérôme Bosch ;
- Léonard de Vinci ;
- Gustave Moreau, dont il appréciait le «*symbolisme magique*» ;
- le douanier Rousseau, dont il faisait un des représentants majeurs du réalisme magique ; dont il louait «*la "simplicité" [...] qui le défendait contre les prohibitions sur lesquelles nous sommes communément appelés à nous modeler, qui l'avait rendu à cet état primitif de "fils du soleil" que Rimbaud et Lautréamont n'avaient pu espérer retrouver qu'au prix de la révolte intégrale et que Gauguin – plus naïvement peut-être – était allé quêteur auprès des Polynésiens.*» ;
- les cubistes et les fauves ;
- Munch, De Chirico, Duchamp, Kandinsky, Max Ernst, Miro, Tanguy.

Dans la seconde partie de l'ouvrage, Breton, en collaboration avec Gérard Legrand, reprit, pour mieux la situer et l'approfondir, cette sorte d'histoire personnelle de l'art.

Enfin, Breton donna les résultats d'une vaste enquête menée aussi bien chez les spécialistes que chez les poètes, les artistes et les philosophes, afin de savoir ce que chacun d'eux pensait de l'«*art magique*». On trouve les réponses de Heidegger, Paulhan, Lévi-Strauss, Caillois, Wahl, Gracq, et de quelques-unes des personnalités les plus importantes de l'époque. Beaucoup acceptèrent l'expression d'«*art magique*» parce qu'elle aboutit à la possibilité d'enchanter la nature. Malraux alla même jusqu'à déclarer : «Qui donc avant vous avait donné aux mots "art magique" la résonance qui justifie que l'on consacre à cet art dans une collection générale, la même place qu'à l'art classique?»

Commentaire

Cet essai ne marqua pas à proprement parler un tournant dans la pensée de Breton car il y avait longtemps qu'il estimait que le terme «*art magique*» fait pléonasme, que tout art digne de ce nom est magique par essence. Mais il voulut utiliser la notion pour sa valeur critique, sa vertu d'opposition dialectique à un rationalisme qu'il jugeait étouffant, même s'il tenait à dissiper les effluves de superstition. Il ne prétendit pas faire un livre de doctrine, mais un livre de combat ; il voulait s'opposer au courant de la peinture abstraite (abstraction lyrique ou cinétisme), rappeler aux artistes engagés dans des spéculations stériles que l'art est fait pour intriguer, troubler, obséder, produire des images s'attachant à l'esprit avec la persistance des rêves. Le sujet lui tenait à ce point à cœur qu'il s'astreignit à une documentation minutieuse à la bibliothèque de l'Arsenal, méthode de travail qui lui était inhabituelle.

Pour lui, une œuvre n'acquiert pas de dimension «*magique*» dès lors que son sens prime, excède, s'oppose à sa finalité «*formelle*», à son accomplissement dans le registre du «*beau*» ; l'œuvre «*magique*» n'est ni spécialement «*belle*», ni non plus spécialement «*vraie*». Évoquant les objets et les œuvres qu'il rapprocha dans son ouvrage, il précisa : «*Envisagées sous l'angle du beau, les œuvres dont il s'agit présentent, bien entendu, des mérites très variables.*». L'art «*magique*» affirme les mérites d'une action, d'une poésie collective.

Comme l'esprit moderne se confond avec un processus laïque, on pourrait, pour qualifier l'art promu par Breton, employer plutôt le mot «*religieux*» pour remplacer avantageusement le mot «*magique*». En effet, «*l'art magique*» fait de l'œuvre un pont entre les différents degrés d'un cosmos unifié, met en liaison avec une transcendance. Déclarant que «nous sommes en relation avec toutes les parties de

l'univers», Novalis (que cite Breton) avait donné à l'art le rôle de relier les choses entre elles pour affirmer la continuité du monde. «Religieuse», l'œuvre magique l'est aussi en ce qu'elle puise à un fond de valeurs universelles, à une source où s'abreuvent le «naïf» comme le «fou», le sorcier ou le chaman qui rapportent, de leur plongée dans un fond «commun à tous les hommes», une matière poétique qu'ils offrent en partage à leur communauté sous la forme d'une mythologie. Et Breton, qui versait dans une sorte d'animisme, aurait aimé que la quête d'une nouvelle mythologie soit l'objectif principal du surréalisme d'après-guerre. Mais sa promotion de la notion d'«art magique» lui valut nombre de procès en sorcellerie, fit peser sur lui un soupçon tenace d'obscurantisme.

Le texte présenta de nombreuses reproductions, en noir et en couleurs.

Avec l'ouverture, en 2006, du musée du Quai-Branly et l'engouement pour les arts premiers, ce texte a recouvré une nouvelle jeunesse.

1954

“Situation de “Melmoth””

Si Breton détestait le roman tel que le concevaient Balzac et Dostoïevski, il ne cessa au contraire de porter une vive admiration à ce qu'il appelait la «*haute fiction*» («*La haute fiction, et sans doute la seule légitime, n'est-elle pas celle qui, délestant l'être humain de son poids terrestre, le met à même d'aborder le monde des mythes éternels et de s'y frayer son propre chemin?*»), qu'il trouvait chez les maîtres du «roman noir» anglais, Matthew Lewis (‘*Le moine*’), Horace Walpole (‘*Le château d'Otrante*’), Ann Radcliffe, qu'il considérait comme «*une reine du frisson, même si celui-ci se propage à ras de terre et s'est saisi de prétextes puérils*», et, surtout, Charles-Robert Maturin (1782-1824), l'auteur de “*Melmoth, the wanderer*” (1820, “*Melmoth, l'errant*”), livre qu'on peut résumer ainsi : Le jeune John Melmoth apprend volontairement ou involontairement les différents épisodes de la vie de son ancêtre, l'Homme errant, qu'il ne rencontre qu'à la fin. Cet être «aux yeux de flamme» a obtenu du démon le prolongement de sa vie en échange de son âme : il n'éviterait la damnation qu'en trouvant un être qui partage son sort. Aussi cherche-t-il des partenaires parmi des gens qui sont dans des situations désespérées. Ses amours avec Immale-Isadora se terminent par l'épouvante et les malheurs, et il se tue lui aussi. Le roman se présente comme un récit à tiroirs riche en épisodes dramatiques allant jusqu'à l'horreur. Le personnage demeure anormal, isolé, ne pouvant convaincre personne de reprendre son pacte. Il évoque à la fois Faust, don Juan et Ahasvérus, le Juif errant. Il est l'image préromantique du tentateur désespéré que l'amour même ne peut sauver. Le roman fut aussi le prétexte d'une violente satire du catholicisme à l'espagnole. Il fit naître la tradition du roman gothique irlandais, et en est considéré par beaucoup comme le chef-d'œuvre. La sombre poésie et la puissance d'évocation de “*Melmoth*” inspirèrent Walter Scott, Balzac (“*Le centenaire*”, “*Melmoth réconcilié*”), Thackeray et Baudelaire. Parent de Maturin, Oscar Wilde, prit symboliquement le nom de Sebastian Melmoth quand il partit en exil après avoir été libéré de prison.

Commentaire

Breton posséda une collection des œuvres des maîtres du «roman noir» anglais, dans les traductions de l'époque préromantique, qui étaient accompagnées d'illustrations dont il se délectait : «*Leurs héroïnes, mal dessinées, étaient impeccablement belles. Il fallait les voir sur les vignettes, en proie aux apparitions glaçantes, toutes blanches dans les caveaux. Rien de plus excitant que cette littérature ultra-romanesque, archi-sophistiquée.*»

30 mai 1956

“Réponse à une lettre concernant René Guénon”

René Guénon était un écrivain français qui s'était voulu un «transmetteur» des «doctrines métaphysiques de l'Orient», un promoteur de l'ésotérisme et un critique du monde moderne. Breton

avait été interrogé par les "Cahiers d'histoire et de folklore" sur la façon dont le surréalisme pouvait envisager ses rapports avec cette tradition. S'il réaffirma une vocation fondamentale à l'hétéodoxie qui ne saurait s'inféoder à aucune tradition, il indiqua cependant quelle était la nouvelle orientation de ses idées, montra son intérêt pour l'art celtique, ajoutant que les Celtes, ces «êtres libres», ayant résisté à l'envahisseur et notamment à ses conceptions religieuses, lui apparaissaient comme dignes d'être imités dans leur refus de tout asservissement.

Commentaire

On pouvait voir se profiler, derrière les Gaulois, à la fois la Résistance contre le nazisme, et la résistance des surréalistes contre des Églises de toutes confessions, y compris le stalinisme.

Octobre 1956
"Hongrie, soleil levant"

Tract

À la suite de l'intervention soviétique à Budapest, Breton rappelait qu'«*en période d'insurrection, le jugement moral est pragmatique : les fascistes sont ceux qui tirent sur le peuple. Aucune idéologie ne tient devant cette infamie : c'est Gallifet [général français, principal responsable de la féroce répression qui suivit la Commune] lui-même qui revient, sans scrupules et sans honte, dans un tank à étoile rouge.*»

Commentaire

En fait, la marge de manœuvre des surréalistes, au moins jusqu'à la fin de la période stalinienne, était infime : comment faire pour ne pas confondre sa voix avec celle d'une droite ravie de pouvoir donner libre cours à son anticomunisme?

Automne 1957
"Langue des pierres"

Article

Breton veut codifier la méthode favorisant la recherche et la lecture de «*cette sorte d'apports dont le propre est de transcender toujours plus avant l'image à peu près dénuée de sens que le commun des mortels se fait des pierres.*» Il indique :

- «*Entre les pierres d'alluvions d'une rivière comme le Lot - pour m'en tenir à ce que je puis le mieux connaître - j'ai cru maintes fois constater que celles qui, au cours d'une recherche à plusieurs, se désignent par leurs qualités de substance ou de structure, à l'attention de chacun d'entre eux sont celles qui offrent avec sa complexion particulière le maximum d'affinités. Il me paraît certain que, sur le même parcours, deux êtres, à moins de se ressembler étrangement, ne sauraient ramasser les mêmes pierres, tant il est vrai qu'on ne trouve que ce dont on éprouve en profondeur le besoin et quand bien même un tel besoin se trouverait à s'assouvir que de manière toute symbolique.*»
- «*La pierre dure est roulée (celle qui n'est plus menacée dans / par ses angles) (elle) répond par une sorte de très lointain sourire empreint d'une condescendance qui ne saurait raisonnablement nous / te blesser.*»

Pour lui, la quête des «gamahés» (ou pierres figurées) a une signification sinon augurale, du moins psychologique. Il voit dans les agates et les gemmes autant de signes des origines, disséminés à la surface du monde, des signes dont la beauté est, pour celui qui les trouve, comme la révélation d'un message en éclats, qui n'aurait peut-être de sens que par sa seule présence. Il attribue aux pierres

qu'il ramasse «une position clé entre le caprice de la nature et l'œuvre d'art». C'est un «paradis» qui se dessine dans la trouvaille. Les agates «sautent aux yeux», et requièrent le poète d'une façon violente, qui ne saurait être comparée qu'à l'action de certaines œuvres plastiques.

Il mêle souvenirs littéraires et souvenirs vécus : «Le vieux mineur, dit le "chercheur de trésors", que rencontre Henri d'Ofterdingen [troubadour allemand du XIII^e siècle], évoquant les richesses que lui ont découvertes les montagnes du Nord, déclare que parfois il a cru être dans un jardin enchanté. Il m'est advenu d'éprouver la même sensation sur une plage de la Gaspésie [voir, dans le site, BRETON, "Arcane 17"] où la mer jetait et souvent reprenait avant qu'ont eût pu les atteindre, des pierres rubanées transparentes de toutes couleurs qui brillaient de loin comme autant de petites lampes.»

Il développe l'idée d'une «minéralogie visionnaire» qui agirait sur l'esprit à la manière d'un stupéfiant : - «La phase de l'intuition s'ouvre historiquement à l'espèce humaine de l'instant où l'âme va jusqu'au fond de la pierre et en acquiert définitivement les puissances du Moi.»

- «Le portrait de Lautréamont que Dali avait prétendu établir par la méthode paranoïaque-critique, le mieux serait de la chercher à travers les agates de l'Uruguay.»

Commentaire

L'article parut dans le numéro 3 de la revue "Le surréalisme, même".

Automne 1957
"Lettres de Flora Tristan"

Article

Flora Tristan avait été une révolutionnaire féministe d'origine péruvienne morte en 1844, dont on sait qu'elle fut proche de Fourier. Elle fascinait Breton pour la pureté d'un engagement dressé sans concession contre le monde bourgeois de son époque, pour la dimension internationaliste de son œuvre. Il écrit : «Il n'est sans doute pas de destinée féminine qui, au firmament de l'esprit, laisse un sillage à la fois aussi long et aussi lumineux que celle de Flora Tristan (1803-1844). Elle qui, par son père, descend de Moctezuma, sera la grand-mère maternelle de Gauguin. On sait de quels éclairs sa vie est traversée [...] Les déboires de toutes sortes qu'elle rencontrera par la suite n'auront jamais raison de la générosité sans limite qui l'anime et que sous-tend une énergie hors pair. On touche par elle au cœur du romantisme français, elle apparaît comme la floraison même de son rameau social. Nous saluons en Flora Tristan celle qui dit que "La femme réfléchit la lumière divine".»

Commentaire

L'article parut dans le n° 3 de la revue "Le surréalisme, même".

1959
"Notice sur Oscar Panizza"

Breton, s'intéressant à Oscar Panizza, l'auteur scandaleux du "Concile d'amour" (1894), voulut présenter l'écrivain dans le cinquième et dernier numéro du "Surréalisme, même", et le faire figurer dans le "Dictionnaire succinct de l'érotisme", qui accompagna l'Exposition internationale du surréalisme organisée à la "Galerie Daniel-Cordier" en 1959.

27 février 1961
Entretien avec Judith Jasmin

Breton était dans son atelier de la rue Fontaine.

D'entrée de jeu, la journaliste québécoise lui demanda de définir le surréalisme ; il répondit que c'est une «réaction contre le rationalisme et contre le positivisme scientifique», «contre la raison raisonnante» ; il évoqua ses expériences initiales d'«écriture automatique» avec Soupault. Il reconnut une «parenté affective avec Dada», admettant que les manifestations d'alors étaient prises d'abord «à la blague» par le public qui, cependant, bientôt se fâchait.

La journaliste le dirigeant sur la question des rapports entre le surréalisme et le surnaturel, il rappela la notion de «surnaturalisme» de Nerval, mais préféra parler du «merveilleux», de sa «grande curiosité pour l'activité onirique».

Interrogé sur les rapports du surréalisme avec la peinture, il indiqua que sa réticence à considérer la possibilité d'une peinture surréaliste expliquait qu'il ait intitulé un ouvrage sur le sujet *«Le surréalisme et la peinture»* ; il voyait une peinture vraiment surréaliste dans l'abstraction lyrique ou l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock.

Il déclara qu'être surréaliste demandait de laisser à l'inconscient une large place dans son processus de création, d'adopter une attitude libre de tout intérêt esthétique ou moral dans sa production, de rester en liaison avec les impératifs de la liberté et de l'amour. Appelé à nommer ceux qui, à ses yeux, méritaient le titre de surréaliste, il admit que s'était déroulé *«tout un jeu d'entrées et de sorties»*, que le mouvement souffrait pour lors d'un certain *«vide»*, en particulier après la mort de Péret ; qu'il accueillait cependant de nombreux nouveaux membres, des jeunes surtout, de ce fait encore inconnus.

Il regretta que Max Ernst ait accepté le Grand prix de la Biennale de Venise, car c'était contraire à l'esprit du surréalisme.

Judith Jasmin lui ayant demandé son avis sur le Nouveau Roman, il se dit «assez peu au courant» de ce qui ne lui paraissait qu'une «mode actuelle» ; mais il attribua pourtant à Robbe-Grillet une attitude «réactionnaire».

En ce qui concernait la politique, il reconnut son adhésion d'autrefois au parti communiste où il avait été *«l'objet de la suspicion des cadres»*, tandis que, pour lors, il se manifestait par des tracts.

Appelé à faire un bilan du surréalisme, il s'y refusa, mais put tout de même affirmer que le mouvement restait fidèle à ses positions initiales, qu'il portait toujours une grande attention aux problèmes de la condition humaine, qu'il avait agi sur la sensibilité du temps en modifiant ses valeurs.

Commentaire

L'entretien fut diffusé le 27 février 1961 à la télévision de Radio-Canada.

1962
'Pont levis'

“Avant-propos” au livre de Pierre Mabille, “Miroir du merveilleux”

Le titre s'explique parce le fait que Breton affirmait son désir de créer des passerelles.

Il parla de son séjour en Haïti, évoqua la figure du peintre autodidacte Hector Hypolite, par ailleurs prêtre vaudou, qu'il avait rencontré ; des cérémonies vaudou auxquelles il avait assisté avec Mabille une huitaine de fois, parfois en compagnie aussi du poète haïtien René Depestre. Perméable à ce qu'il voyait, même si tout cela resta pour lui extrêmement mystérieux, il fut véritablement captivé ; même s'il prétendit ne pas vouloir en parler de crainte de dénaturer les choses, de profaner le rituel, ayant décidé, faute de connaissances précises, de s'en tenir à dire son émotion, il décrivit le rythme envoûtant des tam-tams à la tombée de la nuit à l'approche des «houumphors» (les temples vaudou), protégés par une végétation dense, les odeurs, les chants, les danses, les rituels, les invocations, les

transes, l'accueil par le «houngan» ou la «mambo» (maîtres de cérémonie). Il écrivit : «Le pathétique des cérémonies vaudou m'a trop durablement assailli pour que, des persistantes vapeurs de sang et de rhum, je puisse prétendre à en dégager l'esprit générateur et à en mesurer la réelle portée. Il ne me fut donné que de m'imprégnier de leur climat, de me rendre perméable au déferlement des forces primitives qu'elles mettent en œuvre.»

S'il s'était épris du vaudou, il comprit qu'une différence de culture rendait impossible une totale imprégnation. C'est sans doute pour cette raison qu'il considérait le peintre cubain Wifredo Lam qui, enfant, avait été au contact de ce culte, comme l'artiste le plus apte à l'exprimer.

À l'occasion des rituels vaudou, il vérifia la différence qu'il y a entre une surréalité qui fait partie de la vie quotidienne et une surréalité recherchée parce qu'elle en est exclue. Ce qui pour les uns (Noirs, Indiens) restait une pratique appartenant à la vie et au présent était pour les autres une quête, les surréalistes considérant l'expérience du surréel comme une réaction contre la vie quotidienne. Breton parlait d'ailleurs de deux types de surréalisme : l'un historique l'autre éternel ; le «surréalisme historique», tel qu'il s'était incarné dans le mouvement surréaliste, voulait s'abreuver aux sources du «surréalisme éternel, dont on retrouve les éléments dans toutes les cultures».

Octobre 1962
'Main première'

Préface au livre de Jean Kupka, "Un art à l'état brut"

Le livre était consacré aux peintures sur écorces des aborigènes d'Australie. Breton se livra à une critique mordante des ethnologues.

Il indiqua que, si les surréalistes ne cherchaient pas à retourner vers un état premier perdu, ils voulaient conquérir une «grâce mentale» par l'action sur le présent en s'appuyant sur l'exemple vivant des sociétés primitives. Il pensait que les objets qui propagent les mythes, quoique soustraits à leur contexte, peuvent apporter à l'homme occidental une ébauche de «réconciliation de l'homme avec la nature et avec lui-même».

Il écrivit aussi : «Aimer, d'abord. Il sera toujours temps, ensuite, de s'interroger jusqu'à n'en vouloir plus rien ignorer. Avant comme après cette enquête, c'est la résonance intime qui compte : sans elle au départ on est presque irrémédiablement démunis et rien de ce qu'on aura pu apprendre n'y pourra suppléer si chemin faisant, elle est perdue. [...] On n'y insistera jamais trop : il n'y a que le seuil émotionnel qui puisse donner accès à la voie royale : les chemins de la connaissance, autrement, n'y mènent jamais.»

1970
'Perspective cavalière'

Recueil de textes

Ce sont des articles, des préfaces, des réponses à des enquêtes, des entretiens, qui avaient été publiés, entre 1952 et 1966, dans des revues ou des journaux d'accès difficile bien souvent.

On remarque en particulier **«Du masque»** ; on y lit : «Le masque, pour le primitif, "instrument de participation aux forces occultes du monde", est loin d'être au bout de sa carrière. Du heaume empanaché du chevalier qui s'efforce de subjuguer l'ennemi jusqu'au loup de velours et à la bauta vénitienne spéculant sur l'anonymat au profit du désir, nous pouvons, à une échelle plus proche de la nôtre, mesurer l'étendue des prestiges qui s'attachent à la transfiguration, aussi bien qu'à l'éclipsé, de ce que présente d'individuel l'aspect du visage humain. Rien, ici, de révolu. À l'oreille de Lautréamont tinte encore, comme nostalgiquement, "l'heure des dominos rosés et des bals masqués". Nul ne semble avoir été plus hanté par l'idée du masque qu'Alfred Jarry, qu'on nous dépeint le visage à toute heure du jour embaumé de plâtre et de cosmétiques. Quoi de plus significatif que le mouvement qui

le porte à découper pour le brûler, sous prétexte qu'"on change", l'ovale de la tête du portrait qu'a peint de lui Henri Rousseau? Le masque de l'héroïne du "Surmâle" et la spéculation qu'il entraîne portent cette idée du masque à l'incandescence. Jarry y revient dans "L'amour absolu" pour énoncer que "le sexe de Varia est l'œillère d'un masque".»

Breton théoricien

Si Breton accorda un grand prix aux ressources inépuisables du rêve, de l'inspiration, de l'inconscient, des magies intérieures dont la source nous est voilée, s'il crut pouvoir proclamer : «*Sans aucune affectation, je puis dire que le moindre de mes soucis est de me trouver conséquent avec moi-même.*» (*"La confession dédaigneuse"*), les trois quarts de son œuvre furent consacrés à un discours de raisonnable, à la rigueur d'une réflexion continue, à la recherche obstinée d'une «tenue» de la pensée.

Comme on l'a vu, il fut surtout un doctrinaire, parfois sectaire, qui, cinquante ans durant, ayant créé le surréalisme, lui ayant donné sa définition, ayant voulu en faire un mouvement culturel et artistique touchant à tous les domaines de la création, lui donner une portée philosophique et sociale, et l'inscrire dans les joutes politiques, se fit son promoteur et son protecteur, son inlassable animateur, son commis-voyageur pourrait-on dire, tant à défendre l'orthodoxie avec fougue et passion, étant perpétuellement en lutte contre les atteintes à l'indépendance comme contre les «déviations», car, contestataire très contesté, il vit son autorité être constamment battue en brèche. Il ne cessa de produire des manifestes, des essais, des pamphlets, des tracts.

Même si beaucoup de ces textes étaient censés avoir été rédigés collectivement, on y reconnaît toujours son ton soutenu, son style volontiers sentencieux, définitif et méprisant, car il profita toujours d'une puissante éloquence, mania souvent une rhétorique du type le plus classique, à la Bossuet. Si, parfois, il put asséner de courtes phrases aux propositions télescopées (*«Changer la vue change la vie»*), il aima le plus souvent dérouler de longues phrases sinuées, surchargées de métaphores, colorées et très travaillées. Cédant à l'attrait de l'esbroufe vaticinante et prophétique, répugnant à livrer ses pensées nues, se plaisant à les entourer d'un foisonnement de mots et de périodes, déroulant une argumentation alambiquée et même fumeuse, refusant d'organiser rationnellement ses textes qui donnent l'impression d'avoir été écrits au fil de la plume ; qui sont, pour les uns, un beau buisson ardent d'incohérences et de contradictions, pour les autres, un salmigondis indigeste, car la relation qui s'établit entre lui et son lecteur, en mobilisant les forces affectives, entraîne le rejet ou l'adhésion.

Mais il fit aussi parfois surgir, au sein de la réflexion théorique, une poésie qui, d'un coup d'aile, emporte les pages les plus abstraites, la narration la plus volontairement dépouillée. Ainsi lit-on, dans *"Du surréalisme en ses œuvres vives"*, qu'il s'agit de *«retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte.»*

S'il posséda à un exceptionnel degré le pouvoir d'embrasser d'un même regard différents niveaux de l'expérience humaine, s'il montra une constante ouverture à tout ce qui pouvait se produire de neuf et de libérateur dans le domaine de l'art et de la pensée en nourrissant des forces convergentes ; si, pour Gracq, *«plus qu'aucun de ses contemporains, il a contribué à remagnétiser le monde des idées»*, on peut toutefois considérer que sa pensée s'est essentiellement employée à faire la promotion de :

La révolte :

Si Breton prit le parti de l'inconscient contre le discours discursif, pour le rêve contre le principe de réalité (se livrant à des analyses de ses rêves, émanations de ses pulsions profondes qui, aucune frontière n'existant entre le conscient et l'inconscient, lui auraient indiqué une solution que le recours à l'activité consciente ne pouvait lui apporter), voyant dans le surréalisme la seule voie radicalement nouvelle vers une transformation décisive de l'être humain et du monde, une aspiration résolue à faire advenir le possible aux dépens du probable, une volonté de *«provoquer, au point de vue intellectuel*

et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave.» ("Manifeste du surréalisme"), il poursuivit sans cesse, en se cherchant lui-même, une quête des vraies valeurs de la vie et de ce qui les fonde, en voulant marquer la sensibilité de son temps : non seulement l'ouvrir aux éclairs de l'insolite, mais être un aiguilleur spirituel indiquant à l'être humain qu'il peut abattre les barrières intérieures qui se dressent entre intelligence et affectivité, entre volonté et désir.

On pourrait voir dans le mouvement, surtout dans son premier état dadaïste, le caprice virulent d'esprits qui pouvaient s'offrir «le luxe» de la révolte dans une explosion de violence pure, pour briser les chaînes, celles de la logique (d'où l'éloge de la folie), celles de la société bourgeoise avec sa morale étriquée de l'intérêt et du bon sens, qui nous interdisent l'accès à la surréalité, qui n'est point au ciel mais sur la terre, ici et maintenant. Et Breton, dans le "Second manifeste du surréalisme", promut encore «le dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle», ce qui était moins une volonté de «libération» (qui serait prompte à s'éteindre une fois son objectif atteint) qu'une soif permanente d'une «liberté [...] qui reflète une vue inconditionnelle de ce qui qualifie l'homme et prête seule un sens appréciable au devenir humain» ("Arcane 17"). Tous les moyens étaient donc «bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion» ("Second manifeste"), pour détruire une société inique et médiocre.

Pourtant, d'abord seulement tendu, à la suite de Rimbaud, par la volonté de «changer la vie», il adopta aussi l'objectif de «transformer le monde» de Marx, prenant alors le parti de ceux qu'on pourrait nommer les opprimés de l'Histoire, les damnés de la culture, des primitifs contre les civilisés, puis, dans une dérive de plus en plus pathétique, des druides contre les Romains, des magiciens contre les prêtres, des gnostiques contre l'Église, des tarots contre la technique !

Ses tracts, ses discours dans diverses réunions publiques, ses articles, ses déclarations montrent qu'il osa de vigoureuses prises de position sur tous les problèmes du monde et du temps, qu'il intervint toujours contre l'oppression, le crime et l'imposture, chaque fois que la liberté, la justice, la dignité humaine étaient en péril ; qu'il maintint sa rupture avec tout ce qui fait du monde le «Grand Scandale».

Même s'il a prononcé des déclarations d'un anarchisme effréné, il ne faut pas réduire le surréalisme à un abandon au délire car, à l'abandon pur et simple à l'irrationnel, il opposa la conquête de celui-ci. Et lui-même unit la plus large disponibilité d'esprit envers les phénomènes irrationnels à la réflexion la plus rigoureuse, la plus froide sur leurs mécanismes et leurs manifestations.

Une des manifestations de la révolte : l'engagement en politique

Breton était animé d'une révolte contre les limitations imposées à la liberté humaine, et prônait une révolution. Mais, si la liberté était son exigence, s'il l'a même haussée jusqu'à la «passion», il pensait qu'elle ne devait pas être la conséquence, le fruit de la révolution, mais, à l'inverse, sa condition : à l'idée de la plupart : «Faites la révolution, vous serez libres», il opposait celle-ci : «Soyez libres, vous ferez la révolution» ; ne concevant pas la révolution comme une et définitive, il l'envisageait multiple, perpétuellement remise en question par elle-même, prête à se détruire pour être, non pas un «état» mais une permanente critique de ce qui tend à s'imposer, à recouvrir les forces naissantes.

Cependant, il en vint peu à peu à vouloir concilier cette volonté de révolution quelque peu idéaliste en se livrant à une réflexion sur la pensée marxiste. Il aboutit ainsi à cette application pratique : l'adhésion au parti communiste qui était à l'époque l'incarnation majeure de la révolution politique et sociale. Ce rapprochement ne se fit pas sans causer nombre de heurts ; comme il en appelait à la fois à Freud et à Marx ; qu'il faisait du surréalisme l'exigence première ; qu'il considérait que, pour améliorer le monde, il ne suffit pas de l'établir sur des bases sociales plus justes mais qu'il faut promouvoir aussi une véritable morale (car il persistait à se servir obstinément du mot tout en sachant parfaitement que la morale sert de masque aux pires égoïsmes, Desnos disant de lui qu'il était «préoccupé de la morale, c'est-à-dire du sens de la vie et non de l'observance des lois humaines») ; qu'il affirma sans relâche l'urgence, à la fois, d'une «émancipation de l'esprit» et d'une «libération sociale de l'homme» ; il fut jugé «anticommuniste et contre-révolutionnaire». Et les heurts, se répercutant au sein du groupe, menèrent finalement à son éclatement.

Comme Breton était doté d'une implacable lucidité envers la politique, les difficultés qu'il connut avec l'orthodoxie communiste lui firent, en 1935, mettre fin à son «idylle» avec le parti, s'orienter vers la position plus libertaire défendue par son ami, Trotski, acharné dissident du stalinisme et exilé indomptable. Quand celui-ci fut éliminé, il fut lui-même alors condamné à mesurer stoïquement l'échec de ses idées. Et on peut considérer que le mouvement surréaliste, brisé par le puissant communisme, mourut prématurément de n'avoir plus rien à dire sur la révolution, dont il avait fait son mot d'ordre.

Breton dut, à l'âge de trente-cinq ans, se taire, ou quasiment. Désormais agitateur sans emploi, «prophète sans prophétie» (Furet), «révolutionnaire sans révolution» (Thirion), «faux révolutionnaire à tête de Christ» (Bataille), le «type du personnage qui vit sur l'idée de révolution et non sur l'acte» (Desnos), il était cependant trop alerté et trop tenace pour abandonner sa position de guetteur. Il refusa de se résigner, voulut ranimer la flamme révolutionnaire par ses propres moyens. Et, s'il se retrouva seul et faible, il n'abdiqua jamais ses principes, s'obstina, s'entêta, ne consentit pas à l'oubli. Il allait toujours s'opposer aux puissances de l'impérialisme culturel, celles de l'abêtissement des masses par une culture frelatée et consumériste, affirmer son idéal : «*Le développement de la civilisation et le progrès incessant des techniques n'ont pu totalement extirper de l'âme humaine l'espoir de résoudre l'éénigme du monde et de détourner à son profit les forces qui le gouvernent.*» («*L'art magique*»).

Il reste que, finalement, il n'avait pas réalisé le double mot d'ordre marxo-imbaldien dont il se réclamait («*Transformer le monde et changer la vie*»).

Une des manifestations de la révolte : l'art :

Pour Breton, l'émancipation totale de l'être humain serait obtenue par les pouvoirs de la poésie (à laquelle, plus tard, il joignit la peinture), en la faisant intervenir dans la vie ; la poésie n'est pas une activité luxueuse et futile, mais une énergie de transformation incomparable ; le surréalisme n'avait peut-être pas de raison plus profonde que la reconnaissance de ces pouvoirs, que leur accroissement, que le désir de les systématiser.

Il considérait que le caractère spontanément créateur de «*l'automatisme verbo-visuel*» permettrait la vraie poésie, qui doit être libération inconditionnelle des «*produits de la vie psychique*» («*Le message automatique*» [1933]) permettant l'unité du rêve et de la réalité «*en une sorte de réalité absolue, de surréalité*» («*Manifeste du surréalisme*»). Et, pour lui, l'instrument poétique par excellence est l'image qui résulte du «*rapprochement en quelque sorte fortuit de deux termes*», de même que «*la beauté de l'étincelle obtenue [dépend de] la différence de potentiel entre les deux conducteurs*» («*Manifeste du surréalisme*»).

De ce fait, il s'opposait farouchement au rationalisme qui, à ses yeux, est si prompt à «*réduire à l'extrême*» la sensation («*L'amour fou*»). Il voulait faire barrage à cette connaissance qui «*tend à substituer progressivement à la plus étonnante forêt vierge le plus décourageant des déserts sans mirages*» («*Introduction au discours sur le peu de réalité*»). Il voulut, en recourant à une faculté d'entendement éloignée de la glaçante «*intelligence*» démonstrative, permettre l'exercice poétique grâce auquel le langage serait radicalement soustrait à l'usure, à l'inertie, à la mort lente, décapé des stéréotypes qu'il véhicule, pour reconquérir sa jeunesse active, tandis que la réalité serait contestée, les illusions abolies, «*les vieilles antinomies, les oppositions de termes*» («*Second manifeste du surréalisme*») disloquées, les conformismes mentaux hérités de la logique éliminés. Il voulait donc «*retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte*» («*Du surréalisme en ses œuvres vives*»).

Puisque toute œuvre digne de ce nom est libératrice, que l'art est l'arme d'opposition par excellence, la révolution doit donc s'incliner devant l'art et, particulièrement devant la poésie, que la révolution n'aliènerait pas sans s'aliéner. Aussi, nul ne pouvant prétendre régenter du dehors l'obscur laboratoire intérieur où l'œuvre d'art prend naissance, s'opposait-il aux notions d'«*art prolétarien*», de «*réalisme socialiste*», défendues par les communistes : «*Aucun impératif politico-militaire ne saurait être reçu ni promulgué dans l'art sans trahison. Le seul devoir du poète, de l'artiste, est d'opposer un Non*

irréductible à toutes les formules disciplinaires.» Mais il rejetait tout autant l'académisme des bourgeois (pour lequel l'artiste est un technicien lucide de la forme).

Il méprisait le réalisme du roman, ses auteurs lui donnant l'impression qu'ils «s'amusent à [ses] dépens», en particulier par leurs descriptions. À l'égard des romanciers, il éprouvait une véritable haine qui fut à l'origine de ses invectives contre Loti, Barrès, France, de ses premières divergences avec Aragon romancier, auquel il reprocha «ses chorégraphies mentales» et ses «prouesses gymnastiques». Son aveuglement lui fit croire pouvoir faire, dans "Nadja", cette prédiction : «*Fort heureusement, les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés*» ! Il préférait aux romans chérirs du public bourgeois des genres réputés populaires (cinéma, feuilleton, romans gothiques ou merveilleux, humour noir, chanson, fait-divers, publicité), et il se plut à réhabiliter des auteurs mal famés (Maturin, Lewis, Sade, Roussel, Darien, etc.).

Il considérait d'ailleurs le goût comme une notion par trop bourgeoise, et pensait, comme Baudelaire, que : «Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est toujours le plaisir aristocratique de déplaire.» Il fut impressionné par la définition donnée par Lautréamont : «Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection», par cette esthétique de la surprise privilégiant le hasard, l'insolite ou le bizarre, propre à engendrer le merveilleux, car est ainsi ouverte une brèche qui permet au surréel de s'engouffrer dans le réel.

À sa suite, il eut une conception ardente de la beauté qu'il résuma dans la formule : «*La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.*» ("Nadja"). «Convulsive», c'est-à-dire ni dynamique ni statique, mais faite de saccades comme le tracé d'un sismographe, et toujours inaccessible. Il indiqua encore, dans "L'amour fou", qu'elle doit être «explosante-fixe», évoquant donc le mouvement dans l'immobilité, pensant illustrer cette idée par «*la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge*» ("L'amour fou"). Elle doit être aussi «magique-circonstancielle», se référer à des faits poétiques, non à l'actualité réaliste et sordide. Pour lui, c'est prostituer la poésie et la peinture que de les faire servir, même avec les meilleures intentions du monde, à décrire des événements sociaux. «*Une œuvre d'art digne de ce nom est celle qui nous fait retrouver la fraîcheur d'émotion de l'enfance. Elle ne le peut qu'à la condition expresse de ne pas tabler sur l'histoire en cours, dont la résonance profonde dans le cœur de l'homme ne doit être attendue que du retour systématique à la fiction.*» ("Limites non-frontières du surréalisme"). Enfin, la beauté convulsive aura pour troisième qualité indispensable d'être «érotique-voilée», de laisser deviner sous des masques déconcertants la présence voluptueuse de la femme et les raffinements de l'amour. En outre, il ne peut y avoir de beauté sans une impression de surprise, accompagnée de la peur délicieuse de voir s'évanouir ce qui la produit : «*La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement. Elle n'existe que dans l'intrication en un seul objet du naturel et du surnaturel, que dans l'émotion de tenir et en même temps de sentir s'échapper le ménure-lyre.*» ("L'amour-fou"). La surprise, pour être efficace et durable, implique le plaisir de la trouvaille : «*Une telle beauté ne pourra se dégager que du sentiment poignant de la chose révélée, que de la certitude intégrale procurée par l'irruption d'une solution qui, en raison de sa nature même, ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires.*» ("L'amour fou").

En fait, le surréalisme, tel que Breton en a défini et illustré les ambitions, le voulant un mouvement tout à fait novateur, loin de s'affirmer comme une rupture radicale, peut être considéré comme l'aboutissement du romantisme (qui déjà avait voulu «réconcilier» le rêve et la réalité) autant que du symbolisme. Il ranima une tradition, ne fit que reprendre les voies ouvertes par Baudelaire qui proposait d'aller «au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau», de Rimbaud, de Mallarmé, et surtout d'Apollinaire.

Une des manifestations de la révolte : l'amour fou

Si l'exaltation de la sexualité, de l'amour, de la passion, de la femme, de la beauté est commune à presque tous les hommes de lettres, dans le cas de Breton, cela fut plus vrai encore.

Son œuvre est dominée par des évocations de figures féminines.

Dès "Hymne", écrit à dix-huit ans, ses poèmes furent riches de fulgurances d'érotisme voilé.

Il lui arriva souvent d'incarner sous l'apparence d'une bien-aimée surnaturelle tout ce qui avait de l'importance pour lui ; ainsi :

- Il évoqua : «*la Pluie au bois dormant qui doit devenir mon amante*» ("Poisson soluble").
- Il appela sa propre pensée «*madame*», lui disant révérencieusement : «*Dans ce coffret dont je n'ai pas la clé et que je vous livre dort l'idée désarmante de la présence et de l'absence dans l'amour.*» ("Introduction au discours sur le peu de réalité").
- Dans "Les écrits s'en vont" (poème dans "Le revolver à cheveux blancs") il évoqua la Connaissance, celle qui vient de l'étude, sous cette forme séduisante :

«*Le satin des pages qu'on tourne dans les livres moule une femme si belle*
«*Que lorsqu'on ne lit pas on contemple cette femme avec tristesse*
«*Sans oser lui parler sans oser lui dire qu'elle est si belle*
«*Que ce qu'on va savoir n'a pas de prix.*»

À cette féminisation de l'univers correspondit une universalisation de la femme qu'il fit se confondre avec la nature : dans "L'union libre", la femme aimée, avec ses appas qui éveillent des analogies grisantes, est un véritable microcosme résumant les paysages et les objets désirables ; dans "L'amour fou", il affirma : «*Je n'ai jamais cessé de ne faire qu'un de la chair de l'être que j'aime et de la neige des cimes au soleil levant.*»

S'affirmant comme amoureux de l'amour, il voulut «*saluer en la femme l'objet de toute vénération*» ("Perspective cavalière"), la célébrant en des termes d'une ferveur quasi religieuse : «*La femme réfléchit la lumière divine*» ("Lettres de Flora Tristan"), reconnaissant «*cette puissance éternelle de la femme, la seule, devant laquelle je me sois jamais incliné*», ne cessant de témoigner de sa croyance en la vertu occulte qu'elle recèlerait. Pour lui, elle aurait un rôle considérable à jouer, étant l'unique médiatrice entre l'homme et l'univers, rendant visible et palpable ce qui est en dehors de la perception immédiate. Il reconnut cependant que toutes les femmes ne sont pas douées pour cet office, mais seulement «*celles qui font le guet sur les grands violons de la nature*» ("Poisson soluble"), et cet idéal lui parut réalisé par la Femme-Enfant, qui n'est pas la nymphette, la Lolita de Nabokov, pas plus qu'une parodie de petite fille espiègle, mais une créature qui a gardé la fraîcheur, l'innocence, la fantaisie, la spontanéité, les pouvoirs de jeu de l'enfance ; qui déconcerte par ses propos et ses aptitudes ; qui pose des questions inattendues forçant l'homme à reconsiderer sa morale ; qui lui soumet des affirmations sibyllines l'obligeant à exercer sa sagacité. «*La femme-enfant*» est évoquée dans "Arcane 17", où, déjà incarnée dans Balkis, dans Cléopâtre, dans «*la fée au griffon de Gustave Moreau*», elle prend surtout la figure de Mélusine qui est «*la femme-enfant [...] qui a toujours subjugué les poètes parce que le temps sur elle n'a pas de prise*» ; qui doit «*dissiper autour d'elle les systèmes les mieux organisés*», car, pour qu'elle règne, il faut abandonner «*la psychologie de l'homme qui n'est aucunement valable pour la femme*». Une «révélation» est apportée par la femme salvatrice, «*étoile*» qui «*est faite du rayonnement que la vie spirituelle, parvenue à son plus haut degré d'intensité, imprime à toute l'expression d'un visage humain*».

Dans "Arcane 17", Breton était donc devenu résolument féministe : il y déclara qu'il faudrait faire dominer «*l'idée du salut terrestre par la femme*» ; que «*le temps est venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme*» ; que «*l'art donne résolument le pas au prétendu "irrationnel" féminin*». Il alla jusqu'à espérer qu'à la tyrannie de l'homme envers la femme, à la religion du travail, à la glorification de la force, à la déification du héros guerrier se substitue, au moins temporairement, un règne de la femme, caractérisé par l'assimilation de l'irrationnel au rationnel, par la suppression du totalitarisme sur tous les plans, et l'application aux problèmes humains de solutions inédites, tenues de nos jours pour subversives ou méprisées par l'intelligence de type «*mâle*» dont on voit pourtant qu'elle aboutit à l'empire de l'absurde.

Il en vint à célébrer des femmes réelles. Pourtant, si son poème "L'union libre" est un immense blason du corps féminin, il fut publié anonymement, tandis que sa dédicataire demeura mystérieuse.

Or, dans le ‘*Second manifeste du surréalisme*’, pour venir à bout de la notion de famille qu’il abhorrait (dans une de ses enquêtes, à la question : «*Où est-on mieux qu’au sein de sa famille?*», la réponse fut : «*Partout ailleurs.*» !), il menaça la société de «*l’arme à longue portée du cynisme sexuel*», du libertinage. Mais il se rendit compte qu’ainsi il ne faisait que flatter la tendance de la société du temps, du moins de la société française, à se complaire dans la légèreté des mœurs, dans la gaudriole, dans l’indulgence pour l’adultère.

Aussi, comme, dans sa vie réelle, il préférait s’imposer les règles sévères par lesquelles, voulant refuser toute clandestinité, n’acceptant ni exception, ni dissimulation, ni concession, il se montrait un puriste de l’amour, dont il parlait noblement, en lui donnant une dignité supérieure, en affirmant que les êtres y accèdent à un moment privilégié de leur existence, et qu’ils ne doivent pas en démeriter par une conduite prosaïque ; qu’il se montrait donc un défenseur de la doctrine de l’amour courtois (il chanta le couple éternel, qui est le même depuis Tristan et Iseut), il en vint à proposer à tous cette rigueur, à condamner pour tous le recours à l’amour vénal, prétendant : «*Il ne m'est jamais arrivé de coucher avec une prostituée, ce qui tient, d'une part, à ce que je n'ai jamais aimé - et à ce que je ne crois pas pouvoir aimer - une prostituée ; d'autre part, à ce que je supporte fort bien la chasteté, quand je n'aime pas.*» (‘*Les vases communicants*’).

Il entendit imposer cette rigueur d’abord aux autres membres du groupe surréaliste. Mais, s’il organisa, parmi eux, des débats exploratoires où écrivains et artistes se réunissaient pour définir les lois d’un comportement amoureux sans entraves, pour établir des bases nouvelles permettant d’assurer l’harmonie du couple (voir ‘*Enquêtes sur l’amour*’), son but était de faire la promotion d’une stricte monogamie, ce qui fit de lui, à l’époque contemporaine, le seul écrivain qui soit parvenu à lui donner un lustre poétique et rhétorique nouveau. En effet, il proclama : «*C'est d'un élan tout intuitif que j'ai opté, en amour, pour la forme passionnelle et exclusive, tendant à prohiber à côté d'elle tout ce qui peut être mis au compte de l'accommodement, du caprice et de l'égarement à côté*» (‘*Ajours*’). Il indiqua «*cette aspiration suprême [...] 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.*» (‘*Arcane 17*’).

Le degré suivant fut celui de la définition de l’«*amour fou*», poursuivie surtout dans deux de ses grands livres : ‘*L’amour fou*’ (voir, dans le site, ‘*BRETON, “L’amour fou”*’) qui fut inspiré par Jacqueline Lamba, et ‘*Arcane 17*’ (voir, dans le site, ‘*BRETON, “Arcane 17”*’) qui fut inspiré par Élisa Bindorff-Claro. Il définit ‘*l’amour fou*’ comme une passion qui se caractérise par ‘*l’éperdu*’, c'est-à-dire par des mouvements d’exaltation lyrique en face de l’être aimé, qui se réalise dans ‘*le délire de la présence absolue*’ (‘*L’amour fou*’), dans la libération du désir, qui est ‘*le seul ressort du monde*’, la ‘*seule rigueur que l’homme ait à subir*’ (‘*L’amour fou*’). L’amour est une merveille où l’être humain retrouverait le contact avec les forces profondes. Il proclama : ‘*C'est dans l’amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde*’ (‘*Arcane 17*’), car il ‘*ouvre les portes d’un monde où, par définition, il ne saurait plus être question de mal, de chute ou de péché*’ (‘*Du surréalisme en ses œuvres vives*’). Aussi, à ses yeux, n’est-il ‘*pas de solution hors l’amour..*’ (‘*Du surréalisme en ses œuvres vives*’). Comme on y redistribue les cartes d’un jeu dont les règles s’inventent en même temps qu’on y joue, c’est le moyen par excellence de transformation de l’être humain, car ‘*c'est précisément par l'amour et par lui seul que se réalise au plus haut degré la fusion de l'essence et de l'existence*’ (‘*Arcane 17*’). Il voulut ‘*ériger l’amour absolu comme seul principe de sélection physique et morale*’ (‘*L’amour fou*’), et lui vouer son écriture : ‘*Nous réduirons l’art à sa plus simple expression qui est l’amour.*’ (‘*Poisson soluble*’). Camus l’a reconnu : ‘*Dans la chiennerie de son temps, et ceci ne peut s’oublier, il est le seul à avoir parlé profondément de l’amour.*’ (‘*L’homme révolté*’).

Entendant, du désir, préserver ‘*l’infracassable noyau de nuit*’ (‘*Entretiens*’), il attribuait à sa conception de l’amour fou une portée révolutionnaire, car les attitudes passionnées, en mettant en échec l’esprit de sérieux, et en projetant dans le monde les exigences de la liberté intérieure, sont des provocations, causent le scandale. C’est pourquoi il prit la défense de certains crimes passionnels, y

voyant le renversement des institutions de la vie publique par les inspirations de la vie privée. Ainsi, il adressa un poème enflammé à Violette Nozière (voir, dans le site, "BRETON, ses poèmes").

Si cette intensité ne pouvait pour lui être atteinte que si l'amour était unique, réciproque ; que s'il constituait entre deux êtres un libre engagement solennel pris pour toujours, comme sa propre expérience lui avait fait connaître les difficultés par lesquelles passent les couples, il dut admettre que la «*conception de l'amour unique, réciproque, réalisable envers et contre tout qu'il s'était] faite dans [s]a jeunesse*» ("Entretiens") était un idéal appelé à se fracasser sur la réalité. Mais il en vint, pour justifier ces échecs, à incriminer les conditions économiques imposées par la société : «*Les amants qui se quittent n'ont rien à se reprocher s'ils se sont aimés. À bien examiner les causes de leur désunion on verra qu'en général ils étaient si peu en pouvoir de disposer d'eux-mêmes.*» ("Les vases communicants"). Et il se refusait à toute mesquinerie dans ce passage d'une femme à une autre : «*Il me paraîtrait indigne par-dessus tout de vouloir chasser l'image d'un être aimé par celle d'un être ou de plusieurs êtres non aimés. Je persiste à tenir les opérations de l'amour pour les plus graves.*» ("Les vases communicants").

Par cette exigence de la monogamie, par cette promotion du couple formidable que lie un pacte indissoluble, défiant la durée, l'habitude, la monotonie, parce qu'il s'accomplit démesurément et se refuse à composer avec la nécessité, il voulait remettre profondément en cause les relations passionnelles de tous les hommes et de toutes les femmes, et ainsi conduire à une véritable régénération morale de la société. Voyant dans la passion éprouvée pour un seul être la plus haute visée humaine, celle même qui transcende toutes les autres, il pensait que le refus de se vouer à un amour électif, unique, total, éternel et sans défaillance témoignait «*d'une démission spirituelle dont les autres aspects ne sauraient tarder à se manifester*» ("Entretiens") par une déchéance généralisée. Son pire ennemi était devenu le libertinage, qui rend impossible la sublimation. Mais il ne soutenait pas ce point de vue, que quelques-uns de ses amis tenaient pour «puritain», en se fondant sur l'autorité d'une morale révélée, sur les intérêts de la société et de ses cellules, les familles, les communautés organisées. Son système se serait passé de toute autre morale que celle dictée par la passion.

Pour lui, il s'agissait de maintenir un état intérieur de l'esprit, un «*état de grâce*» ("Ajours"), disait-il, empruntant d'ailleurs cette notion à cette religion qu'il refusait dans ses formes les mieux établies en Occident. Mais cet «*état de grâce*» n'était pas du tout une vue de l'esprit, un rêve spiritualiste, un leurre métaphysique ; il lui paraissait «*le suprême recours contre une vie dépourvue de signification*» ("L'amour fou"). Il était là-dessus tout à fait pragmatique, sinon expérimental ; il ne mettait pas au-dessus de toutes les autres une certaine morale sexuelle parce que c'est «*le Bien*», l'ordre et la loi ; mais parce qu'il estimait qu'en la suivant l'esprit aurait «*en toute assurance*» ("Ajours") une qualité d'existence supérieure.

C'est ainsi que, dans "Arcane 17", où les quelques pages consacrées aux femmes comptent sans doute parmi les plus belles qui aient été consacrées par un homme à l'éloge de la «féminité», il condamna sans appel «*la frivolité irréparable*» de la liberté sexuelle. Et, s'il écrivit l'"Ode à Charles Fourier", il rejeta la conception qu'eut l'utopiste d'un «nouveau monde amoureux», la critique sévère qu'il faisait du mariage monogame, sa promotion d'une multiplication systématique des relations amoureuses de toutes natures.

Pourtant, en 1959, Breton en vint à organiser une "Exposition internationale du surréalisme", sous-titrée "Éros", où, en appelant à cette force subversive, alliant la sensualité et la fantaisie, il vanta même «*le scabreux*», c'est-à-dire ce qui surprend et trouble par des évocations sensuelles, comme celles des seins ou des jambes de la femme (ainsi, dans sa nouvelle édition de "Nadja" en 1963, il ajouta une photo du musée Grévin où «*une femme feint de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle*», et «*qui est, dans sa pose immuable, la seule statue [...] à avoir des yeux : ceux mêmes de la provocation*») ; en 1965, il affirma : «*J'ai toujours pensé, pour ma part, qu'un certain scabreux, circonscrit au plan érotique, dont nous nous extasions dans certains rêves au point d'en garder la plus cruelle nostalgie au réveil, est tout ce qui a pu donner à l'homme l'idée des paradis.*» ("Svanberg" dans "Le surréalisme et la peinture").

En définitive, peut être mis en doute le sérieux de Breton, qui fut à la fois amoral (il prétendit admirer en Sade un moraliste) et puritain (il affirma passionnément la prééminence d'une morale sexuelle des plus austères), qui fut idolâtre de l'amour-passion, et chantre du couple. Et cela d'autant plus qu'il demeura en fait vraiment réactionnaire en ce qui concerne sa conception de la femme dont il fit un objet érotique idéalisé ; qu'elle soit femme fatale, fille-fleur, femme-enfant, femme-nature, femme insaisissable, voyante, sorcière, magique et destructrice, elle fut toujours et seulement une compagne, une épouse, dont on ne connaît que la forme du visage ou du corps, selon son bon vouloir à lui. La révolution surréaliste n'a pas été sexuelle.

Une des manifestations de la révolte : contre la religion, une autre religion

Breton, qui conduisit une méditation ardue sur la condition humaine, qui pensait que l'humanité devrait vivre en état de liberté, voulut lever les interdits de toutes sortes qui frappent l'idée de plaisir, et, pour cela, auparavant transformer radicalement les structures mentales sur lesquelles nous continuons à fonder nos mœurs et nos institutions. Dans "Arcane 17", il déclara qu'il faudrait «sacrer la chair au même degré que l'âme». Or ce qui s'impose, ce sont les préceptes religieux et, spécialement ceux de la religion chrétienne qui, selon lui, n'ont d'autre fonction que de maintenir l'être humain dans l'ignorance de son vrai pouvoir, de proposer la croyance en une vie future qui n'est qu'un abus de confiance, tandis que celle en un Père céleste ne serait qu'une extension de la tyrannie du patriarcat à l'échelle de l'univers. Il reprochait aux religions d'expliquer l'inexplicable, alors que, en éprouvant l'inexplicable comme tel, l'être humain tient sa curiosité en éveil, reçoit les impulsions nécessaires à la projection de son esprit vers l'inconnu. Il reprochait surtout à la religion chrétienne d'avoir réussi, en deux mille ans, à instiller chez ses fidèles un masochisme entretenu par les notions chrétiennes du péché, de la chute originelle et de l'amour rédempteur.

Cependant, il ne se contenta pas de se détourner de la religion chrétienne ; il milita énergiquement contre elle. Il fut même un temps où il désignait comme but prioritaire au surréalisme le service de la cause antireligieuse. Il mit une constante fermeté à soutenir cette cause.

Si, dans ses textes automatiques, il eut parfois des images gentillettes («Mon cœur est un coucou pour Dieu», dit-il ainsi dans le poème "Au regard des divinités"), il eut ailleurs des éclats de révolte exprimés en des formules retentissantes :

- En 1928, dans "Le surréalisme et la peinture", il asséna : «Tout ce qu'il y a de chancelant, de louche, d'infâme, de souillant et de grotesque passe pour moi dans ce seul mot : Dieu.»
- En 1942, dans "Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non", il vitupéra : «Il faut, non seulement que cesse l'exploitation de l'homme par l'homme, mais que cesse l'exploitation de l'homme par le prétendu "Dieu", d'absurde et provocante mémoire.»
- En 1948, devant les tentatives de récupération du surréalisme à des fins de justification de la théologie chrétienne au prétexte que l'athéisme serait encore une façon de reconnaître la divinité, les membres du groupe publièrent un pamphlet intitulé "À la niche, les glapisseurs de dieu" (ce fut Péret qui insista avec force pour que ce nom soit écrit avec une minuscule, et Breton approuva hautement sa suggestion). Ils y réaffirmèrent leurs positions fondamentalement antireligieuses. Ils s'en prirent avec violence aux "chrétiens d'aujourd'hui" : «Que les politiques d'entre eux renoncent à l'anathème ne suffit pas pour que nous renoncions à ce qu'ils nomment des blasphèmes, apostrophes qui sont évidemment dépourvues à nos yeux de tout objectif sur le plan divin mais qui continuent à exprimer notre aversion irréductible à l'égard de tout être agenouillé.» Ils menacèrent d'utiliser les pratiques de l'anticléricalisme primaire si les critiques s'obstinaient à rapprocher le point de vue surréaliste du point de vue chrétien.
- En 1952, dans ses "Entretiens", il proclama encore : «Rien ne me réconciliera avec la civilisation chrétienne. Du christianisme je repousse toute la dogmatique masochiste appuyée sur l'idée délirante du "péché originel" non moins que la conception du salut dans un "autre monde", avec les calculs sordides qu'elle entraîne dans celui-ci.»

Aux croyances des chrétiens, il voulait substituer celle d'une union divine de l'homme et de la femme, celle de la possibilité de reconstituer le «bloc de lumière» évoqué dans "Arcane 17". À une morale prônant la retenue, la résignation, la pénitence et la souffrance, qui est entretenue non seulement par

les Églises mais par les pouvoirs politiques et sociaux, il opposait une morale basée sur l'exaltation du plaisir qui balaierait tôt ou tard la tristesse et l'affliction.

Cependant, ce disant, il entendait sauver ce qui, dans les religions, correspondait à des aspirations légitimes de l'être humain : le besoin profond de l'extase et de la révélation, de la communication intuitive avec les secrets de la nature. D'ailleurs, dans "*Troisième manifeste du surréalisme*" (1930), Desnos avait prévenu : «*Croire au surréel, c'est repaver le chemin de Dieu*».

Surtout, restant fidèle à son idée d'*«inventorier le legs culturel»*, il en vint, en vieillissant, à se préoccuper d'examiner les mythes, les rites, les croyances, qui, dans les religions primitives (comme le chamanisme des Amérindiens) ou dans les sectes écloses à l'ombre de l'orthodoxie chrétienne (cette vocation fondamentale à l'hétérodoxie qui ne saurait s'inféoder à aucune tradition le conduisit à vanter la gnose des premiers siècles du christianisme, les théologiens jansénistes de Port-Royal, à tenir «*en grande estime*» la pensée religieuse traditionnelle de Guénon, écrivain français qui s'était voulu un «*transmetteur*» des «*doctrines métaphysiques de l'Orient*», un promoteur de l'ésotérisme et un critique du monde moderne), méritaient d'être réanimés par l'esprit moderne, et inclus à l'intérieur de toute fondation d'une éthique nouvelle. Dans "*Arcane 17*", il chercha à comprendre «*le mythe splendide*» qu'on a voulu supplanter par «*le mythe chrétien*» ; il évoqua «*les cérémonies hopi*», «*la reine des cieux*» de «*l'Égypte des pharaons*» ; considérant «*que la condition même de viabilité d'un mythe est de satisfaire à la fois à plusieurs sens*», il refusa son «*interprétation positive*», marqua sa préférence pour «*l'ésotérisme*» qui fait découvrir «*la mécanique du symbolisme universel*», auquel ont été sensibles Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire. Appréciant le message d'*«Eliphas Lévi, l'initié aux mystères d'Éleusis»* : «*Osiris est un dieu noir*», il indique qu'il faut «*s'abandonner à la ronde des cercles excentriques des profondeurs*», passer par une «*épreuve*» qui «*entraîne un changement de signe*», qui incite à «*la rébellion*» (elle «*porte sa justification en elle-même, tout à fait indépendamment des chances qu'elle a de modifier ou non l'état de fait qui la détermine*»).

Si, dès le "*Manifeste du surréalisme*", il s'était prononcé en faveur de divers modes irrationnels de pensée et de comportement justifiés par la recherche du sacré ; si, dans le "*Second manifeste*", à la mise en valeur du sacré il rattacha la nécessité d'exploration des sciences de l'occulte, et qu'il se déclara déjà séduit par la figure de Nicolas Flamel, alchimiste du XIV^e siècle (qui causa son attriance pour la Tour Saint-Jacques), sa "*Lettre aux voyantes*" fut le texte inaugural des théories où il exposa les moyens d'atteindre à un sacré en dehors de la religion, par l'entremise des médiums faisant entendre les voix de l'ombre, un sacré qui ne dépendrait pas du divin, qu'on pourrait trouver dans la vie quotidienne car il résulterait en quelque sorte des propriétés morales de la matière, qui apporterait ces «*secours extraordinaires*» dont il parla dans "*Arcane 17*", le livre où apparurent le mieux les sources ésotériques de son inspiration (voir, dans le site, "BRETON, "Arcane 17"") ; ils offriraient une véritable méthode de salut, car, dans l'abattement profond de l'esprit provoqué par le désespoir, cette «*révélation*» (Breton consentit même à se servir de ce mot !) pourrait sortir d'affaire l'individu.

Croyant au surnaturel, il apporta donc sa caution aux mages, aux sorcières et aux voyantes. Il s'entoura, sinon s'encombra, d'un arsenal mythique et magique. Considérant les alchimistes comme les frères des vrais savants, il remit en vigueur les symboles qu'ils employaient. Il témoigna de son intérêt pour l'occultisme, l'alchimie, l'astrologie (il devint un tireur d'horoscopes, capable même d'établir ceux de ses proches !), le tarot. Mais on peut trouver suspectes et confuses ses élucubrations : «*Avec Breton, le merveilleux remplace les exhibitions nihilistes et l'irrationnel ouvre les portes étroites du réel sans vrai retour au symbolisme.*» (Hubert Haddad)

L'exposition du surréalisme de 1947 tenta de fondre dans un même creuset le sacré et l'occulte. À partir de 1948, et jusqu'à la fin de sa vie, Breton resta dominé par son intérêt pour l'alchimie qui fut renouvelé par sa découverte des deux ouvrages de Fulcanelli, "*Les demeures philosophales*" et "*Le mystère des cathédrales*". Trouvant un excitant pour son esprit dans l'étude des grands maîtres de l'ésotérisme, dans la discussion des problèmes qu'ils ont voulu résoudre, il voulait que le surréalisme aille plus loin, en désoccultant l'occulte, en extrayant de la tradition hermétique tout ce qui était

adaptable à la vie moderne, en exaltant les valeurs de l'existence de façon à leur donner un rayonnement magique.

D'autre part, Breton (tenant bien à être un Breton, ce qu'il était, étonnamment, par sa mère, en revenant, la vieillesse venue, à ses origines?), se prit d'admiration pour les Celtes, ces «êtres libres», qui avaient résisté à l'envahisseur et notamment à ses conceptions religieuses, qui lui apparaissaient comme dignes d'être imités dans leur refus de tout asservissement. Il se plongea dans l'étude de la mythologie celtique, s'employa à la reconnaissance de l'art celtique, etc..

Son attitude peut donc être finalement considérée comme incohérente et inconséquente. Il prétendit évidemment ne pas se soucier «*de se trouver conséquents avec lui-même*» ! Mais il reste qu'on le trouve, une fois de plus, en contradiction avec ses principes. En effet, il fut, d'une part, révulsé par le dieu chrétien, refusant même totalement la notion de Dieu, hostile à toute l'institution religieuse, et, d'autre part, il fut séduit par les dieux ou les demi-dieux des religions primitives, par l'ésotérisme, l'occultisme, qu'il alla jusqu'à célébrer comme la «*première doctrine religieuse, morale et politique de l'humanité*» (*'Devant le rideau'*, dans *"La clé des champs"*) !

* * *

Si Breton fut avant tout un théoricien, il faut bien constater que la pensée philosophique ne fut pas, chez lui, à la hauteur de l'invention poétique. Sa pensée eut un cheminement souvent complexe et périlleux, et les conclusions auxquelles il aboutit peuvent parfois apparaître arbitraires ou bizarres. En fait, c'est sa passion de vivre et de lutter qui lui ont donné une aura et une autorité qui furent uniques dans le monde littéraire de l'entre-deux-guerres. Par son tintamarre orchestré, ses scandales chroniques, érigés en système de promotion durant plusieurs décennies, il a globalement capté et accaparé l'attention du public et de la critique, au détriment de poètes qui, pour avoir été moins tapageurs, n'en étaient peut-être pas moins décisifs.

Maintenue sans désemparer pendant plus d'un demi-siècle, la volonté dont il fit preuve conduisit Gracq à reconnaître en lui «un héros de notre temps», Claude Roy, à le qualifier d'«homme inexpugnable». Dans un siècle bouleversé, assailli par des totalitarismes adverses, il sut réveiller pour un temps la flamme éternellement jeune du romantisme.

Il restera un témoin extraordinaire du XXe siècle, tandis que, aujourd'hui, ne subsiste guère du surréalisme, par ce phénomène qu'il avait lui-même défini : «*la survivance du signe à la chose signifiée*» (*'Position politique de l'art d'aujourd'hui'* [1935]), que le mot «surréaliste» qui s'emploie couramment, à tort et à travers, à la place d'«indescriptible», d'«insolite», de «bizarre», d'«extraordinaire» !

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site :

www.comptoirlitteraire.com