





# MÉLUSINE

N° XXXVII

L'OR DU TEMPS — ANDRÉ BRETON  
50 ANS APRÈS



CAHIERS DE L'ASSOCIATION  
POUR L'ÉTUDE DU SURREALISME

PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS  
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

ET DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8,  
(LABO EPHA, AIAC)

# MÉLUSINE

N° XXXVII

L'OR DU TEMPS — ANDRÉ BRETON  
50 ANS APRÈS

COLLOQUE DE CERISY-LA-SALLE  
(11-18 AOÛT 2016)

DOSSIER RÉUNI PAR HENRI BÉHAR  
ET FRANÇOISE PY

MÉLUSINE  L'ÂGE  
D'HOMME

# MÉLUSINE

Cahiers de l'association pour l'étude du surréalisme

Directeur : Henri Béhar  
Secrétaire de rédaction : Koffi Kouamé

## RÉDACTION

ET ADMINISTRATION : Éditions L'Age d'Homme  
2-4, avenue du Théâtre, Lausanne  
Pour des informations complémentaires,  
voir notre site Internet :  
<http://melusine-surrealisme.fr/wp>

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication contraire.  
Le sigle OC suivi du tome en chiffres romains et de la page  
en chiffres arabes désigne ici les *Œuvres complètes* d'André Breton  
dans la "Bibliothèque de la Pléiade"

*Les propos tenus dans cet ouvrage  
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.*

**L'OR DU TEMPS — ANDRÉ BRETON  
50 ANS APRÈS**

**DOSSIER PRÉSENTÉ PAR  
HENRI BÉHAR ET FRANÇOISE PY**





I

**« JE CHERCHE L'OR DU TEMPS »**



## ANDRÉ BRETON DÉSOCCULTÉ

Henri BÉHAR et Françoise PY

Il y a tout d'abord cette phrase mystérieuse, vite passée à l'état de devise, au point qu'elle se retrouve sur la tombe du poète au cimetière des Batignolles: «Je cherche l'or du temps». Elle est apparue en 1924, au tout début de l'« Introduction au discours sur le peu de réalité ». La voici replacée dans son contexte :

*Sans fil, voici une locution qui a pris place trop récemment dans notre vocabulaire, une locution dont la fortune a été trop rapide pour qu'il n'y passe pas beaucoup du rêve de notre époque, pour qu'elle ne me livre pas une des très rares déterminations spécifiquement nouvelles de notre esprit. Ce sont de faibles repères de cet ordre qui me donnent parfois l'illusion de tenter la grande aventure, de ressembler quelque peu à un chercheur d'or: je cherche l'or du temps. (Point du jour, OC I, 265)*

Non content de s'identifier à un orpailleur, ce qui évoque immédiatement les films et les récits d'enfance, il se prend à rêver sur les diverses significations de cette formule, que l'on peut entendre de plusieurs façons.

Enquête faite dans FRANTEXT, notre plus grande banque de textes français et francophones, il s'avère que l'image n'apparaît pas avant cet emploi, de telle sorte qu'on peut le qualifier d'inventeur, au sens légal du terme, singulièrement employé au sujet des chercheurs d'or. En revanche, d'autres poètes, particulièrement attentifs et dotés d'une oreille musicale, l'ont employée à leur tour, mais après lui, tant Tristan Tzara :

*voici clopin-cloquant la toux du médecin qui monte  
mais le cocher tire l'escalier par la barbe  
les puisatiers se donnent à cœur joie  
quand les géomètres rompent l'or du temps trottant  
et les mineurs retournent la mesure de la terre (Entre-temps, 1946, p. 348)*

que Pierre Reverdy (*La Liberté des mers*, 1960, p. 25) ou Léopold Sédar Senghor dans son « Élégie de minuit » :

*Été splendide Été, qui nourrit le Poète du lait de ta lumière  
Moi qui poussais comme blé de Printemps, qui m'enivrais  
de la verdure de l'eau, du ruissellement vert dans l'or du Temps  
Ah! plus ne peux supporter ta lumière, la lumière des  
lampes, ta lumière atomique qui désintègre tout mon être (Nocturnes,  
1961, p. 198)*

La sagesse populaire nous enseigne que, si la parole est d'argent, le silence est d'or. Mais elle ne dit rien du temps, qu'il soit passé, présent ou à venir. Reprenant cette locution, la confrontant au proverbe, romanciers ou essayistes (Claude Roy, Julien Gracq, Pierre Bergounioux) ont tendance à situer le gisement dans le passé, dans le temps perdu, éperdu, un âge d'or entrevu par les rêves, mais ils ne disent pas qu'ils se réfèrent à l'unique André Breton. Seule Régine Desforges ouvre une maison d'édition, en 1968, à l'enseigne de L'Or du temps, en hommage à Breton. Elle eut souvent maille à partir avec la police des mœurs et n'y amassa aucune richesse. Il n'est pas exclu que le syntagme « l'or du temps » n'ait été utilisé, de longue date, comme enseigne par des horlogers parisiens ; mais je n'en ai trouvé aucune preuve concrète.

J'ai aussi consulté un astrologue, que l'expression appelle implicitement. Il devait être parmi nous durant cette octade, mais n'a pu nous rejoindre pour des raisons personnelles. Voici ce que nous dit Fabrice Pascaud :

*L'or et le temps, soit le Soleil et Saturne. Dans le symbolisme de l'alchimie, le Soleil est analogiquement lié à l'or et Saturne au plomb. Chercher l'or du temps, n'est-ce pas le désir de trouver la pureté dans ce qui la voile ? Tenter de découvrir au cœur du quotidien le foyer aurifère à partir duquel notre vision du monde se transformerait et du même coup changerait la vie ? Cette formulation, "Je cherche l'or du temps", ne sonne-t-elle pas comme un rappel à l'ordre en ce que la Connaissance ne peut être "appréhendue" que par une vigilance et une résistance constante face aux contingences du monde phénoménal ? (Étude du thème natal d'André Breton, 2011, p. 5)*

Vous conviendrez avec moi que l'interprétation doit plus à l'alchimie qu'à l'astrologie proprement dite. Elle n'en contient pas moins une orientation capitale, appropriée à Breton.

Pour celui-ci, les vraies richesses se trouvent dans le temps dominé, maîtrisé, de telle sorte que son décès n'a pas marqué sa disparition.

Pourtant, la chose faillit se faire, subrepticement, et assez habilement je dois dire. S'il me prend l'idée d'ouvrir *La Littérature en France depuis 1968*, produite en 1982 par Bruno Vercier, Jacques Lecarme et Jacques Bersani aux éditions Bordas, faisant suite aux célèbres manuels de Lagarde et Michard – d'une tout autre façon me disaient-ils – je constate, en effet, que la première partie, consacrée aux auteurs, «dresse le bilan des grandes œuvres déjà reconnues, ou enfin reconnues, qui s'achèvent, s'accroissent, ou s'affirment». Elle est subdivisée en trois chapitres : *Figures du siècle* (Morand, Malraux, Sartre, Aragon) ; *Nouveaux Classiques* (Jean Giono, Jacques Prévert, Julien Gracq, Marguerite Yourcenar, Michel Tournier) ; *Inventeurs* (Queneau, Leiris, Michaux, Beckett, Genet). J'entends bien que tous ces auteurs doivent encore respirer pour figurer dans cette anthologie critique, et qu'on y retrouve bien des figures familières du surréalisme. Mais le fait est là : André Breton, disparu en 1966, n'a plus droit de cité dans la littérature après 1968. Il faut se reporter aux recueils précédents pour en connaître les traits et la spécificité, mais alors, nous sortons du cadre convenu. À en croire ces observateurs de la vie des idées, le surréalisme exerce encore son influence entre 1968 et 1982, mais la figure de Breton est occultée.

Foncièrement opposé à cette représentation des choses, je voudrais montrer que, contrairement à ce qui se produit pour la plupart de nos grandes plumes, André Breton n'a pas connu ce que l'on nomme, assez improprement dans son cas, «le purgatoire des écrivains», ce traitement par le silence qui les condamne à disparaître pendant une cinquantaine d'années. Or, à la fois témoin et acteur moi-même de la réception des écrivains durant cette période, je prétends qu'André Breton a été dispensé de cette étape infamante, au sens étymologique du terme. Dès l'année suivante, ses *Poésies* figuraient au programme de la licence es lettres. *Nadja*, que j'avais vu parmi les ouvrages donnés à l'épreuve improvisée du CAPES en 1967, est inscrit au programme de l'agrégation des lettres en 1970. Notons, au passage, qu'il donne lieu à quatre éditions parascolaires...

Sortant du système éducatif, je voudrais accumuler ici les preuves tangibles de sa pérennité : les livres qui continuent à se publier sous son nom, les expositions, et même une célèbre Vente André Breton, dont il nous faudra bien parler, quelque peine qu'on en ait.

\*

## Œuvres, documents, inédits, correspondance

Pour s'en tenir à la stricte chronologie, à peine quatre ans après la mort du poète, Marguerite Bonnet donnait à lire ses derniers essais, regroupés chez Gallimard sous le titre de *Perspective cavalière* (1970), repris un quart de siècle plus tard dans ce qui peut tenir lieu de collection de poche, «L'imaginaire» (1996), chez le même éditeur. Sous son nom encore, devait paraître un catalogue de poèmes-objets réunis par Jean-Michel Goutier, avec une préface d'Octavio Paz, *Je vois, j'imagine* (1991).

Bien qu'il ait posé, de son propre chef, un délai de cinquante ans pour la publication de sa correspondance, on a pu lire successivement ses *Lettres à Aube, 1938-1966* (Gallimard, 2009), puis les *Lettres d'Aragon à André Breton 1918-1931*, sous la responsabilité de Lionel Follet (Gallimard, 2011). Et tout récemment, les *Lettres à Simone Kahn, 1920-1960*, présentées par Jean-Michel Goutier (Gallimard, 2016). Il est vrai qu'à quelques mois près, cet éditeur, qui a entrepris de publier une correspondance générale d'André Breton, peut considérer qu'il amorce le programme dessiné par Breton dans son testament.

Soyons clairs : ledit testament, rédigé d'une étrange manière par son ami Edmond Bomsel (éditeur du Sagittaire, grand bibliophile, il était avoué au Tribunal de Versailles), disait que sa femme et sa fille étaient en droit de faire ce qu'elles voulaient des lettres reçues de lui, et mettait indûment un veto sur les lettres de ses amis, à lui adressées. Cette clause avait été suscitée, dit-on, par la publication de ses lettres à Tzara et à Picabia en appendice de la thèse de Michel Sanouillet (Pauvert, 1965). J'observe, pour ma part, que Breton lui-même avait autorisé cette publication, qu'il n'avait rien objecté à la lecture des épreuves de l'ouvrage. Son irritation n'a pu venir de cet appendice, ni de la divulgation de lettres qu'il avait libéralement fournies, à moins qu'il n'ait été influencé par ses «jeunes amis», qui se rendaient bien compte qu'en agissant ainsi, il refusait le mythe qu'eux-mêmes s'efforçaient de construire à son sujet.

N'épiloguons pas, puisque l'obstacle est, à ce jour, quasiment levé ! Échappant à cet ukase, on pouvait déjà consulter ses propos dans les correspondances d'Artaud, de Joë Bousquet, de Bataille, d'Éluard, toutes chez Gallimard, et de Reverdy (« Trente-deux lettres inédites à André Breton, 1917-1924 », publiées par Léon Somville, *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, avril 1970.)

Dans la même période, s'échelonnant sur vingt ans, parurent ce qu'à bon droit on peut nommer un édifice, que dis-je, un monument ! le recueil de ses *Œuvres complètes* [1988-2008] en quatre volumes (plus un *Album Breton*), ce qui assure sa présence dans le panthéon des lettres françaises, si l'on en croit la considération du public pour cette collection qui orne les salles d'attente du corps médical.

Selon la loi de compensation, cette théorie formulée par le philosophe Pierre-Hyacinthe Azais, en laquelle Breton croyait fermement, on constate que les éditions au format de poche de sa poésie ont été accessibles deux ans après sa disparition, sous l'impulsion d'Alain Jouffroy : *Signe ascendant*, suivi de *Fata Morgana*, *Les États généraux*, *Des épingles tremblantes*, *Xénophiles*, *Ode à Charles Fourier*, *Constellations* et *Le La* (éd. reprise en 1999 avec les illustrations de Joan Miró reproduites en couleurs). Toujours dans la même collection Poésie/Gallimard, Marguerite Bonnet procure en 1996 une édition de *Poisson soluble*, préfacée par Julien Gracq.

C'est dire que les rééditions de ses œuvres ne cessent d'apparaître à la vitrine des libraires, sous diverses formes, y compris les manuscrits en fac-similés : celui des *Champs magnétiques* en 1988 chez Lachenal et Ritter, celui de *L'Immaculée Conception à L'Age d'Homme* (2002), enfin *Arcane 17*, qui constitue ce que j'ai nommé un « livre-objet », cadeau offert à Éliisa (Éd. Biro, 2012).

## Biographies, témoignages, romans

La catégorie « bibliographie » ne constitue pas un genre littéraire à proprement parler. Ses règles, ses codes ne sont pas figés. Le fait est que, si les éditeurs en commandent toujours, c'est qu'ils flairent un intérêt du public pour ce qui tient du vécu et qui, d'une certaine façon, devrait expliquer le mystère de la création littéraire. C'est à peu près simultanément que Mark Polizzotti et moi-même avons entrepris d'écrire une biographie d'André Breton. La mienne, commandée par Calmann-Lévy, parut en 1990 (2<sup>e</sup> éd. 2005, Fayard), celle de mon concurrent cinq ans après aux États-Unis (traduite en 1999 chez Gallimard). Je n'aurai pas l'outrecuidance de les comparer, sauf à constater qu'elles perpétuent la présence du poète parmi nous et dressent toutes deux la statue du commandeur, l'une en démythifiant ses comportements, l'autre en le mythifiant.

Comme il se doit, ces biographies se fondent sur les données établies antérieurement par des témoignages ou souvenirs.

Et tout d'abord, les nombreuses autobiographies des surréalistes et de leurs compagnons de fortune, parlant nécessairement de Breton alors qu'ils ne s'intéressent qu'à eux-mêmes. Dès avant son décès, on a pu lire les *Mémoires* de De Chirico (1962), *Les Confidences de Youki Desnos* (1957), *Les Années perdues. Journal* (1939-1949) de Lise Deharme (1961), l'*Autoportrait* de Man Ray (1964), le *Journal d'un génie* de Salvador Dali (1964), enfin *Les Appels* de Max-Pol Fouchet en 1967.

Vinrent ensuite les *Mémoires d'un surréaliste* de Maxime Alexandre (1968), dont on apprécie la sincérité; un fervent récit de Charles Duits, *André Breton a-t-il dit passe?* (1969); *L'An I du surréalisme* de Jacques Baron (1969), un effort singulier de remémoration suivi de sa production de la veille, Baron se considérant, à juste titre, surréaliste pour toujours.

Personnage central de ces ouvrages, Breton est mis à distance dans les souvenirs de Gérard Rosenthal (autrement dit Francis Gérard, en 1975), Georges Auric (1979), Robert Aron (1981), Luis Buñuel (1982), José Corti qui les désordonne (1983), Joseph Delteil à partir de sa demeure, *La Deltheillerie* (1968); René Depestre, qui en profite pour régler son compte à la négritude de ses aînés (1980); Emmanuel Berl qui fut l'époux de Suzanne Muzard; Marcel Duhamel, le bienfaiteur de la rue Blomet, ou encore Gaston Ferdière, heureux d'énumérer ses *Mauvaises Fréquentations* (1978).

Parmi tous ces surréalistes devenus mémorialistes avec l'âge, il faut surtout compter André Masson (*Entretiens avec Georges Charbonnier* ou encore son recueil *Le Rebelle du surréalisme*, 1976), et Philippe Soupault, dont le témoignage publié sous forme romanesque dès 1927 (*Histoire d'un Blanc*) est reformulé en 1986 sous le titre *Mémoires de l'oubli*.

Ici je dois interrompre l'espèce d'anamnèse à laquelle je me livre pour laisser place à ma lecture du jour, ou de la nuit. Parcourant le récit de Nelly Kaplan, *Entrez, c'est ouvert*, qui vient de sortir aux éditions l'Age d'Homme, je constate que le premier homme apparaissant dans sa trajectoire mémorielle, est, bien entendu, André Breton, dont elle nous confirme qu'il n'avait pas l'oreille musicale, mais qu'il se plaisait à fredonner *La Belle Hélène* en sa compagnie. Ses confidences ne vont pas au-delà.



Je reprends le dénombrement pour désigner une série d'ouvrages explicitement consacrés à Breton. Il y avait déjà, à son retour d'exil, un *André Breton* par Claude Mauriac (1949, 1960) dont le titre projeté (Saint André Breton) avait failli provoquer une crise cardiaque du modèle. Peu après, les essais et témoignages recueillis à la Baconnière suscitèrent davantage d'approbation. Après sa mort vinrent *André Breton le septembriseur*, de Pierre de Massot (1967), *André Breton oblique*, de Dusan Matic (1976). L'article d'Aragon, «Lautréamont et nous» (*Les Lettres françaises*, juin 1967), s'appuyant sur sa propre correspondance avec Breton, fit l'effet d'un coup de revolver dans un concert. Eh oui, jeunes, ensemble ils avaient pensé la révolution dans les lettres!

La liste des ouvrages portant témoignage sur l'auteur de *Nadja*, sur l'influence qu'il exerça sur le narrateur, est illimitée. Je me bornerai à en citer une demi-douzaine, que je tiens pour les plus expressifs: Vitèzslav Nezval (*Rue Gît-le-Cœur*, 1988), Georges Hugnet, Jean Hugo, Pierre Naville (*Le Temps du surréel*, 1977), Roland Penrose (*Quatre-vingts ans de surréalisme*, 1983).

Au-delà de ces témoignages, il faut dégager une place pour *Le Roman vécu* d'Alain Jouffroy (1978), qui emprunte la forme romanesque pour donner vie à de sérieuses enquêtes. S'il n'hésitait pas à se mettre lui-même en scène dans ses récits, il n'est pas certain que Breton eut adoré! Encore moins lorsqu'il apparaît dans des romans policiers tel que *La Mort n'a pas d'amis* de Gilles Schlessler (2013), pour ne nommer que le dernier en date.

Plus importants sont les ouvrages de vulgarisation, en ce qu'ils ont souvent conduit à la lecture de l'œuvre elle-même. Breton figure en bonne place dans toutes les grandes collections, telles «Poètes d'aujourd'hui» (par Jean-Louis Bédouin, Seghers, 1950), «Pour une bibliothèque idéale» (Gallimard, 1970, par Philippe Audoin), de Gérard Legrand au Soleil noir (1976), ou encore pour les Dossiers Belfond (1998), enfin «Écrivains de toujours», 1971 par Sarane Alexandrian.

Pour ne pas perdre mon lecteur par lassitude, je renvoie à la bibliographie finale recensant tous les essais qui, depuis l'année fatale jusqu'à ce jour, cernent tel ou tel aspect de l'écrivain.

Désormais, le lecteur dispose d'au moins trois ouvrages documentaires pour chaque point particulier de son existence. Par exemple, son séjour forcé à Marseille, dans l'attente d'un bateau: *La Planète affolée*, 1986; *La Filière marseillaise* de Daniel

Benedite (1984), *Une liaison surréaliste, Marseille-New York*, de Bernard Noël (1985). Il en va de même pour la traversée jusqu'à New York, ou encore le séjour dans cette ville.

\*

Les indicateurs de notoriété et d'actualité pour un écrivain sont multiples. Ils vont du tirage cumulé de ses ouvrages à son inscription dans les programmes scolaires ou encore la dénomination des voies et places publiques. Ce n'est pas le lieu d'afficher les résultats de ces diverses enquêtes statistiques. Il suffit de retenir que Breton se trouve bien en tête parmi les surréalistes et que *Nadja* est son œuvre la plus citée sur le réseau (en français), quatre fois moins cependant que *Capitale de la douleur*... Pour rester dans le cadre tracé, jetons un regard sur les études, les essais critiques qui lui sont consacrés.

Comme pour les témoignages relatifs à certains épisodes cruciaux de sa vie, il serait tentant d'énumérer d'une part les essais concernant chacun de ses livres ; d'autre part les grands thèmes de la critique textuelle.

Pour celle-ci, je m'en tiendrai à *Nadja*. Citons une étude hors commerce : *Nadja, J'ai bien des choses à vous dire* : les lettres de Nadja à André Breton, édition établie, présentée et annotée par Her de Vries, Pays-Bas, Labyrinth, 2010 ; représentative des travaux portant sur la matérialité du texte, qui sont loin d'avoir tout résolu, notamment depuis que le manuscrit est entré dans les collections publiques. Pour faire diversion, le lecteur prendra quelque intérêt à un roman-vérité, dans la lignée des ouvrages d'Alain Jouffroy : *Léona, héroïne du surréalisme*, par Hester Albach (2009). Plus récemment, il retrouvera dans l'étude psychanalytique de Christiane Lacôte-Destribats, *Passage par Nadja* (2015), la jonglerie verbale du maître, Lacan, source d'infinies interprétations.

Au début des années 80, j'avais élaboré, avec mes étudiants, un dictionnaire des *Pensées d'André Breton*, à partir des citations les plus fréquentes dans les essais le concernant. Ouvrage dont on me dit qu'il a été mal compris, dont je vois pourtant l'efficacité au nombre d'emprunts qu'il génère, à juste titre d'ailleurs. On pourrait, de la même façon, dégager une thématique des essais, en s'assurant que chaque aspect qu'il aborda a suscité, comme je l'ai déjà signalé, pas moins de trois essais imprimés. Et je ne compte pas les

articles ainsi que ce qui figure sur le réseau, lequel réfère souvent, désormais, à des textes de grande qualité. Voici quelques entrées, dans l'ordre alphabétique cette fois (NB : je m'en tiens de préférence aux titres traitant spécifiquement de Breton et non de l'ensemble surréaliste, ce qui explique que vous ne vous y retrouviez pas nommés!) :

### **Amour**

Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour* (1977) ; Pascaline Mourier-Casile, *André Breton explorateur de la Mère-Moïre* (1986) ; Paule Plouvier, *Poétique de l'amour chez André Breton* (1983) ; Jean-Luc Steinmetz, *André Breton et les surprises de l'Amour fou* (1994).

### **Arts**

Marcel Jean et Arpad Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste* (1959) ; José Pierre, *André Breton et la peinture* (1987) ; Georges Raillard, « Breton en regard de Miró : *Constellations* » (1975) ; Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School* (1995)...

### **Bretagne**

Jean-Pierre Guillon, « André Breton et la Bretagne » (1987) ; Joy Elzneur, « André Breton au Fort Bloqué » (2012) ; XXX, « L'Affaire Michel Henriot », *Les Cahiers du Faouédic*, (2012).

### **Collection, arts premiers**

Jean-Claude Blachère, *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*. (1996) ; Bernard Dufour, *Des collectionneurs tels André Breton* (1994).

### **Ésotérisme**

Anna Balakian, *André Breton, Magus of Surrealism* (1971) ; Richard Danier, *L'Hermétisme alchimique chez André Breton* (1997) ; Olivier Encrenaz et Jean Richer, *Vivante Étoile* (1971) ; Suzanne Lamy, *André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17* (1977) ; Bernard-Paul Robert, *Le Surréalisme désocculté* (1975)...

### **Groupe, sociologie**

Clifford Browder, *André Breton. Arbiter of Surrealism*, (1967) ; Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste* (1975) ; Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, (1999) ; Dominique Berthet, *André Breton, l'éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*, (2008).

### **Humour noir**

Mireille Rosello, *L'Humour noir selon André Breton* (1987); Christophe Graulle, *André Breton et l'humour noir: une révolte supérieure de l'esprit* (2001).

### **Image, Imaginaire**

Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire* (1974); Henri Cartier-Bresson, *André Breton, roi soleil*, (1995); Gérard Gasarian, *André Breton. Une histoire d'eau* (2006); Édouard Jaguer, «André Breton, changer la vie, changer la vue» [1986].

### **Mythe**

Philippe Lavergne, *André Breton et le mythe* (1985); la trilogie de Georges Sebbag (1987, 1997, 2004); Ulrich Vogt, *Politik und Mythos bei André Breton* (1982); Annette Tamuly, *Le Surréalisme et le mythe*. New York (1995).

### **Philosophie**

Outre les ouvrages premiers de Ferdinand Alquie et de Michel Carrouges, qui, d'ailleurs, embrassent le surréalisme dans son ensemble, il faut noter :

Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton* (2009); Georges Sebbag, *Potence avec paratonnerre, Surréalisme et philosophie* (2012); Jean-Paul Török, *André Breton ou la hantise de l'absolu* (2011).

### **Poétique, stylistique**

Michel Ballabriga, *Sémiotique du surréalisme: André Breton ou la cohérence* (1995); Keith Aspley, *André Breton the Poet* (1989); Lanfranco Binni, *Breton* (1975); Claude Bommertz, *Le Chant automatique d'André Breton et la tradition du haut dire* (2004); Mary Ann Caws, *André Breton* (1971); Jacqueline Chénieux, *Le Surréalisme et le roman* (1983); Victor Crastre, *André Breton, Trilogie surréaliste, Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou*, (1971); Jean Decottignies, *L'Invention de la poésie: Breton, Aragon, Duchamp* (1994); Maria Emanuela Raffi, *André Breton e la scrittura de la poesia*, (1996).

### **Politique**

Arturo Schwarz, *André Breton, Trotsky et l'Anarchie* (1977); Victor Serge, *Mémoires d'un révolutionnaire 1901-1941*, (1978); Carole Reynaud-Paligot, *Parcours politique des surréalistes: 1919-1969* (2010); André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution* (1972), suivi de *Révisions déchirantes* (1987), etc.

**Psychanalyse, etc.**

Dr Alain Rauzy, *À propos de l'Immaculée Conception d'André Breton et Paul Éluard* (1970); Félix-Hesnard, *Le Dr A. Hesnard et la naissance de la psychanalyse en France (1912-1926)* (1983); François Migeot, *À la fenêtre noire des poètes. Lectures bretoniennes*, (1996); Guy Rosolato, *Références psychopathologiques du surréalisme* (1957); Dr René R. Held, *l'Œil du psychanalyste*, (1973); Paolo Scopelliti, *L'Influence du surréalisme sur la psychanalyse* (2002).

**Rêve**

Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, 1974; Jean Guillaumin, *Le Rêve et le Moi. Rupture, continuité, création dans la vie psychique* (1979); Mathieu Bénézet, *André Breton rêveur définitif* (1996).

On le constate aisément : Breton n'a jamais disparu de nos écrans radar depuis sa propre occultation, pour parler comme nos amis les pataphysiciens. Quoi qu'il en soit, rien n'équivaut à l'audience que lui valut la vente de ses livres, tableaux, photos, organisée en 2003 à Drouot.

Suivit l'installation du site web, désormais dénommé «Atelier André Breton», dont Constance Krebs présente ci-après les multiples fonctions, ainsi qu'elle en évalue les nombreux visiteurs.

\*

**Dans l'univers artistique**

L'actualité d'André Breton est tout particulièrement sensible dans le monde de l'art. Les expositions les plus novatrices de ces dernières années se placent, de manière affirmée ou non, dans le prolongement des expositions surréalistes telles que les avaient conçues André Breton et Marcel Duchamp. Ainsi la dernière exposition de Jean-Hubert Martin au Grand Palais, *Carambolages* (2 mars – 4 juillet 2016), se situe dans la droite ligne des expositions surréalistes. L'idée, extrêmement nouvelle et bouleversante pour un musée de faire se côtoyer des œuvres d'art très éloignées les unes des autres parce qu'appartenant à des époques différentes, anciennes et contemporaines, de mêler œuvres d'art et objets, œuvres d'art occidentales et sculptures tribales remonte aux premières expositions

surréalistes. Jean-Hubert Martin avait déjà réalisé en 1989 cette confrontation avec une exposition qui a fait date, *Les Magiciens de la Terre*, qui faisait dialoguer des œuvres d'art contemporain et des œuvres d'artistes non occidentaux.

Le tout nouveau Musée des Confluences, à Lyon, se veut à la confluence des fleuves (c'est-à-dire aussi des territoires), et des savoirs. Il se propose d'être un lieu de transmission et d'échanges, animé par le goût du merveilleux. L'exposition inaugurale (20 décembre 2014 – 10 avril 2016) s'intitulait *Dans la chambre des merveilles*. Le musée tout entier se mue en un immense Cabinet de curiosité interactif où les objets extraordinaires créés par l'homme, les *Artificialia*, et les prodiges de la nature, les *Naturalia*, se répondent. Des associations naissent de ces télescopages, des affinités paradoxales se créent. L'atelier de Breton n'était-il pas déjà ce Cabinet de curiosité étrangement vivant où les productions les plus singulières de l'art contemporain dialoguaient avec des productions extra-européennes, objets rituels, sculptures votives, avec des créatures merveilleuses ou encore des objets. Toutes les expositions surréalistes opérèrent cette dé-hiérarchisation de l'art, ce dialogue interculturel que l'on promeut aujourd'hui comme une nouveauté. Le musée du quai Branly, quant à lui, rappelle régulièrement son lien originel avec le surréalisme par des expositions qui lui sont consacrées.

L'idée de mettre à mal l'espace muséal traditionnel, de le transformer en lieu dérangentant, où le spectateur perd ses repères habituels pour vivre une expérience inédite, qui va le transformer à son tour, date des premières expositions surréalistes. Pour ne prendre que deux exemples, *l'Exposition Internationale du surréalisme* en 1938, galerie des Beaux-arts, à Paris, l'exposition *ÉROS*, galerie Cordier en 1959-60, étaient de véritables scénographies qui convoquaient tous les sens. C'étaient des sortes d'œuvres d'art total et les commissaires y étaient bien artistes, sans avoir éprouvé le besoin de le revendiquer. Ce n'était pas la participation du spectateur pour la participation du spectateur, ou le jeu pour le jeu, ou l'interactivité pour l'interactivité mais tout cela y était bien avant que les artistes contemporains s'en réclament pour définir leurs mouvements.

Ces deux expositions toutes récentes, *Carambolages* et *Dans la chambre des merveilles* se situent, sans le dire explicitement, dans l'héritage d'André Breton. Il faudrait aussi faire mention de

deux expositions récentes exemplaires qui se réclamaient de l'esprit surréaliste, l'exposition *Sade* par Annie Lebrun au musée d'Orsay, et l'exposition *L'Objet surréaliste* par Didier Ottinger au Centre Pompidou. Deux expositions labyrinthes qui défient l'ordre chronologique et perturbent les rapports au temps.

L'exposition *L'Objet surréaliste* (octobre 2013 – mars 2014) évoque autant le «labyrinthe de cristal» auquel se réfère Breton qu'une immense lanterne magique par son jeu d'écrans transparents, ses projections d'ombres, ses filtres lumineux. Les cinq expositions phares du surréalisme sont rendues présentes par transparence avec des photographies d'époque et des projections. Les dispositifs qui leur étaient spécifiques sont mis en scène : vitrines, obscurité, son, etc. Les mannequins surréalistes, les poupées de Bellmer dialoguent avec les cyborgs ou les «poupées vivantes» perturbantes de réalisme de nos contemporains. Autre exposition récente sur l'objet, au musée des beaux-arts de Lyon : *Joseph Cornell et les surréalistes à New York* (octobre 2013 – février 2014). Elle a révélé au public français l'artiste américain encore largement méconnu.

Les expositions consacrées au surréalisme sont de plus en plus nombreuses en France et dans le monde. On en compte plusieurs chaque année. Des expositions monographiques : Wifredo Lam suivi de *René Magritte : la trahison des images* (21 septembre 2016 – 23 janvier 2017) à Beaubourg, Claude Cahun au musée du Jeu de Paume à Paris et à la médiathèque Jacques-Demy de Nantes, Joseph Cornell au musée des Beaux-arts de Lyon, pour les plus récentes et il n'y a pas si longtemps Jacques Hérold (2010-2011), Brauner (2007-2008), Dominguez (2007-2008), Toyen,...

Parmi les expositions collectives consacrées au surréalisme, deux grandes thématiques l'emportent, l'objet et la photographie. C'est mettre l'accent sur le dépassement de la peinture opéré par le surréalisme et son «théoricien» André Breton — dépassement revendiqué aujourd'hui où la peinture est en souffrance. Ce qui n'était pas le cas dans le surréalisme. Le dépassement des genres opéré par le surréalisme a permis paradoxalement à la peinture, une fois dépassée, de se réaffirmer dans sa nouveauté.

L'objet, nous l'avons vu, est dans le collimateur. Depuis les Nouveaux Réalistes qui, dans les années soixante, reprennent à leur compte le nouveau règne des objets instauré par les surréalistes, l'objet et l'installation d'objets ont remplacé peinture et sculpture.

De son origine dada et surtout surréaliste, la critique ne retient plus que le nom de Marcel Duchamp. Les expositions récentes sur l'objet surréaliste tant en France qu'à l'étranger (à Francfort en 2011, *Surreal objects: three dimensional works from Dali to Man Ray*) rappellent le rôle fondamental du surréalisme et de Breton dans cette *Crise de l'objet* d'où a pris racine l'art contemporain. Tout l'art de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle se nourrit sans le savoir des grandes directions données à l'art par André Breton. Ce qui change aujourd'hui, avec les grandes expositions thématiques, c'est la recontextualisation de l'art contemporain et la prise de conscience de l'héritage surréaliste, même dans des pratiques qui lui sont étrangères. Ainsi les expositions surréalistes, qui depuis la vente Breton se multiplient, ont pour effet de désocculter le rôle fondamental de Breton et du surréalisme dans la genèse de l'art contemporain.

Les grandes expositions consacrées à la photographie surréaliste font découvrir au grand public qui l'ignorait la phénoménale créativité du surréalisme en la matière. L'exposition *Claude Cahun*, au musée du Jeu de Paume, permet la redécouverte de l'artiste dans sa dimension politique. Les artistes femmes pratiquant aujourd'hui l'autoreprésentation fictionnelle par le biais de la photographie, telles Nan Goldin ou Sophie Calle, s'inscrivent ainsi dans une filiation. *Explosante fixe* en 1986 puis *La Subversion des images: surréalisme, photographie, film, l'exposition* en 2009 au Centre Pompidou ont été pour le plus grand nombre de véritables révélations.

Parmi les expositions consacrées à Breton, il faut rappeler l'exposition inaugurale organisée par le Centre Pompidou, en 1991, *André Breton, la beauté convulsive*. Il s'agissait, vingt-cinq ans après la mort de Breton, de dévoiler le contenu de son « atelier », en tant que cristallisation d'une vie, d'une éthique, d'un regard. Dominique Bozo, dans la préface du catalogue, explique : « l'exposition célèbre sans doute le fondateur du mouvement, le chef de file, mais elle veut surtout montrer la fulgurance du regard, la disponibilité aux rencontres, la capacité de désirer et de voir "au travers", concentrés dans l'atelier du poète ». Julien Gracq, quelques pages plus loin, mentionnant tout ce que le surréalisme a produit comme poèmes, collages, objets, donnés à voir dans l'exposition, parle « des collisions, des rencontres *porteuses de forces*, de connivence avec les influx cachés qui innervent ce monde, avec les virus aussi... qui l'attaquent ». On est dans un univers de forces, de flux, de réseaux, des décennies avant l'ère du virtuel, de ses virus informatiques mis



à contribution dans la genèse des œuvres, comme chez Joseph Nechvatal.

Une autre exposition s'est voulue, elle aussi, une émanation de l'atelier, sa survivante métamorphose en quelque sorte, c'est *La Maison de verre : André Breton initiateur, découvreur*, en 2014, au musée de Cahors Henri-Martin. Les commissaires étaient Laurent Guillaut, conservateur du musée, et Constance Krebs, qui anime le site Atelier André Breton.

Après ces quelques mots sur l'actualité d'André Breton dans les expositions, nous voudrions revenir sur la citation qui a donné son titre au colloque : « je cherche l'or du temps ». L'image de l'orpailleur convient bien à André Breton, chercheur d'agates, dans le lit du Lot. L'image de l'alchimiste aussi qui transmue le vil métal de la réalité quotidienne en or. Transmutation du temps. La question du temps est cruciale chez Breton, ses amis proches ont tous évoqué son rapport intime et paradoxal au temps.

Julien Gracq, dans son beau texte sur l'atelier, en 2003, relève son « goût pour la vie immédiate », son « attention inépuisable aux bonheurs-du-jour ». Breton est particulièrement attentif au présent, aux surprises qu'il recèle. Cette disponibilité totale au présent, à ses signes, et à ses signaux, donne au quotidien une dimension intemporelle. Georges Sebbag, dans *L'Imprononçable jour de sa naissance*, écrit : « Si le café surréaliste quotidien et la ponctualité proverbiale de Breton miment le temps, le message automatique comme le hasard objectif arrachent à la durée sa poussière d'éternité ». Poussière d'or. Homme du présent, Breton est aussi d'une présence inouïe, comme le montrent les photographies.

Le passé, à travers les mythes, les objets, la poésie et l'art qu'il nous lègue, est également constamment convoqué chez Breton.

Mais l'avenir est sa véritable quête. En atteste son amour pour la jeunesse en qui il place toute son espérance. Au plus noir de la guerre, il écrit « je vénérerais l'herbe qui saurait reverdir et reflleurir ». Un présent en acte est déjà un futur. Dans ce texte intitulé : *Des taches solaires aux taches de soleil*, il note aussi : « il n'est besoin que d'un sursaut vital pour réhabiliter les puissances de vérité et d'amour ». Et un peu plus loin : « l'amour sera ». Dans ce même texte, il cite *Logique et contradiction* de Lupasco : le présent pur « n'est jamais, de par sa constitution relationnelle même, que du

passé et de l'avenir». C'est ce présent densifié, maillé de tous les temps, orienté vers l'avenir, qui fait présence et qui résiste au temps.

Yves Bonnefoy dans *Breton à l'avant de soi*, s'interroge sur la permanence de la figure de Breton alors que s'ouvre le <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle (le texte est de 2001). C'est la question qui motive notre colloque : «pourquoi 50 ans après sa mort, Breton reste-t-il aussi présent pour nous ?» Yves Bonnefoy propose l'hypothèse suivante : «Grâce à Breton, les surréalistes ne se sont guère trompés, politiquement ou moralement. C'est peut-être une des raisons de sa présence aujourd'hui». Bonnefoy rend hommage à la droiture morale et à la hauteur de vue de Breton qui a su éviter les dogmatismes et les totalitarismes. Mais il va beaucoup plus loin. Il le place «à l'avant de soi», telle une figure de proue. Breton a montré la route. Bonnefoy livre la clef de cette présence : «Tant va Breton à l'avenir qu'à la fin cette pensée, cette présence s'impose». *Tant va Breton à l'avenir*. Cherchant l'or du temps, il a anticipé notre époque. Il l'a anticipé sur presque tous les plans.

\*

Le colloque a opéré des liens féconds avec la précédente décade de Cerisy sur le surréalisme, dirigée par Ferdinand Alquié en 1966, véritable «souvenir du futur», et permis de dégager avec force l'héritage d'André Breton dans les champs contemporains de la littérature et des arts. Le collage, ancêtre du *cut up*, l'écriture de soi (*Nadja*), le rapport de soi à l'autre (psychanalyse ou pensée primitive), autant de notions clefs que les participants ont éclairées de façon totalement inédite, ne serait-ce qu'à travers les parodies de ses écrits.

Breton a défendu une conception du temps devenue nôtre aujourd'hui : un temps sans fil, fait de «microdurées», pour reprendre le concept développé par Georges Sebbag, que l'on est plus à même de comprendre en pensant à notre wi-fi quotidienne. De même, il s'est montré ouvert à la sérendipité – avant la lettre –, l'art de trouver ce que l'on ne cherchait pas, comme le montre Hans T. Siepe.

D'autre part, bénéficiant de l'ouverture des collections et des archives du poète via l'Atelier André Breton, ainsi que de la mise en vente publique d'un grand nombre de documents inédits provenant d'autres sources, les intervenants ont pu examiner, sur nouveaux frais dirons-nous, les rapports de Breton avec Aragon comme avec Jacques Vaché, celui qui brisa ses élans juvéniles, et qui lui fit rompre ses attaches avec de brillants prédécesseurs.

*ANDRÉ BRETON DÉSOCCULTÉ*

L'extrême richesse des interventions a fait naître des échanges passionnants, dans une atmosphère chaleureuse, loin des éclats passés, dépassés.

*UNIVERSITÉ PARIS III  
SORBONNE NOUVELLE*

*UNIVERSITÉ PARIS VIII  
VINCENNES À SAINT-DENIS*



# ANDRÉ BRETON 1713-2016

Georges SEBBAG

La vie et l'œuvre d'André Breton débordent les bornes de son existence. André Breton, qui n'a pas disparu de l'écran et qu'on peut faire remonter à l'année 1713, atteindrait aujourd'hui l'âge canonique de trois cent trois ans. Une telle durée est envisageable parce que Breton et ses amis surréalistes ont inventé le *hasard objectif*, le *temps sans fil* et le *souvenir du futur*, des concepts temporels qui défient la chronologie et la philosophie de l'histoire. Cinq dates ou périodes relatives à l'auteur de *Nadja* méritent d'être questionnées : *premièrement*, l'an de grâce 1713, dont on retrouvera des retombées chez le poète surréaliste Stanislas Rodanski ; *deuxièmement*, le 6 janvier 1919, l'imprononçable jour de la mort de Jacques Vaché ; *troisièmement*, la période d'incertitude métaphysique qui va du 7 au 10 janvier 1925 et à l'issue de laquelle Breton se projette onze ans et quarante jours après ; *quatrièmement*, l'année 1966 marquée par la décade sur le surréalisme à Cerisy, la mort d'André Breton et l'hommage rendu par Michel Foucault ; et *cinquièmement* ce colloque de 2016, où il semble qu'on n'ait pas encore fini de moissonner les intuitions fortes du surréaliste de Tinchebray.

## L'an de grâce 1713

Au début des années vingt, André Breton observe que les initiales A B de sa signature simulent le nombre 1713. Il s'identifie alors à l'année 1713 et se surnomme 1713. Il ira jusqu'à afficher ce nombre sur sa porte d'entrée de la rue Fontaine. En février 1924, il note dans son Carnet les mots « *Personnages, perce-neige* » qu'il fait suivre des chiffres « 17 13 » et de sa signature aux initiales chiffrées. André Breton signe un nouvel acte de naissance où il tient à la fois le rôle du père déclarant et celui du nouveau-né. Certes sa naissance occasionnelle date du 19 février 1896, mais sa véritable origine remonte à 1713. Qui est donc André Breton ? C'est une personnalité

printanière qui perce sous la neige, un passant impatient qui dévale à toute allure des siècles boules de neige.

*Nadja*, le récit d'André Breton, recèle une belle page philosophique ponctuée d'un hasard objectif. Le 6 octobre 1926, vers minuit, Nadja et André arrivent aux Tuileries. Ils s'assoient un moment devant le bassin d'où fuse un jet d'eau. Nadja qui paraît en « suivre la courbe » commente à haute voix : « Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent. » André s'écrie alors que cette image se trouve exprimée presque sous la même forme dans un ouvrage qu'il vient de lire, les *Dialogues entre Hylas et Philonous* de George Berkeley, l'image du jet d'eau faisant d'ailleurs l'objet d'une vignette.

Selon les dires de Nadja, ses propres pensées mêlées à celles d'André suivent le mouvement perpétuel ascendant et descendant d'un jet d'eau. Selon Philonous qui est un amant de l'esprit, ses échanges avec Hylas, l'avocat de la matière, observent la courbe ascendante puis descendante d'une fontaine ; en effet, le dogmatisme initial de Hylas va se transmuier d'abord en scepticisme puis en immatérialisme et nominalisme, rejoignant ainsi la position de son adversaire Philonous. Certes, Nadja et Philonous ne disent pas la même chose, mais tous deux utilisent avec audace la même *image médiatrice* du jet d'eau.

Breton a reproduit dans *Nadja*, qui a pour incipit : « Qui suis-je ? », le dessin intitulé *Qu'est-elle ?*, un autoportrait de Nadja affublé d'un énorme point d'interrogation. Il est surprenant qu'il n'ait pas remarqué que « l'âme errante » s'était représentée en une fontaine jaillissante, en une jeune femme déversant une pluie de pensées. Un autre dessin, conservé par Léona Delcourt, représente le dos d'un livre surmonté d'un motif végétal. Alors que le nom de NADJA s'étale sur la couverture, quatre variations sur le monogramme *AB 1713* sont inscrites sur le côté droit du dessin. Ce livre qui matérialise celui que le poète *1713* commence à écrire sur Nadja commémore à sa façon les *Dialogues entre Hylas et Philonous*, l'ouvrage que Berkeley a fait justement paraître en 1713.

En décembre 1941, exilé à New York, Breton confectionne le poème-objet *Portrait de l'acteur AB dans son rôle mémorable l'an de grâce 1713*, où il se propose de recueillir les événements saillants de l'histoire européenne en 1713. Certaines descriptions et explications de Breton soulignent à l'envi son pouvoir d'identification à

l'année 1713 et sa propension à jouer avec le temps : « 1° Boîte de gauche. – Interprétation : *Éphémérides perpétuelles* : niches vides et courroies de transmission (aspect dialectique du temps : les acteurs disparaissent, mais leur message nous parvient) [...] / 2° Valise inférieure. – Comme on devine à travers le verre trouble, elle permet de voyager à travers le temps. »

Les phrases, les objets, les images de ce poème-objet forment un dispositif qui enserme des durées survenues en 1713. De cette année mémorable, Breton retient notamment la naissance de Diderot, mais aussi le mariage du mathématicien anglais Saunderson, aveugle à l'âge d'un an, inventeur d'une machine à calculer décrite par Diderot dans la *Lettre sur les aveugles*. Breton évoque aussi la paix d'Utrecht et la bulle *Unigenitus* du pape Clément XI qui consacre le triomphe des jésuites sur les jansénistes. L'abbaye de Port-Royal est détruite. Breton traite Clément XI de vieux chien, car le pontife a porté ombrage à Pascal et Racine.

Les automates sont à l'honneur avec Saunderson et Vaucanson, dont le fameux canard transparait dans une vue aérienne de la pointe de Long Island dénommée « Tête de canard ». L'année 1713 tourne autour de l'automatisme et des probabilités, en particulier avec la publication de l'*Ars conjectandi*, le livre posthume du mathématicien Jacques Bernoulli. Dans cet *Art de conjecturer*, Bernoulli manifeste l'intention d'appliquer le calcul des probabilités aux sciences morales et économiques. L'année 1713, en tant qu'année de l'automatisme, ouvre la voie au hasard objectif surréaliste. 1713 pourrait être daté comme l'an I du surréalisme.

En 1947, Victor Brauner, dans son tableau *Les Amoureux ou Messagers du nombre*, peint le Bateleur et la Papesse, le premier et le deuxième arcane du tarot de Marseille, avec au pied de la Papesse l'inscription « 1713 ». L'année suivante, il dessine un *Portrait des portraits d'André Breton 1713*. Ce « picto-poème » recèle deux qualificatifs percutants relatifs au temps : « Introspecteur vertigineux de la grande émotion à travers les temps sans temps du nouveau temps » et « Mythographe du devenir permanent ».

En 1950, Stanislas Rodanski, qui se dit « avatar de Jacques Vaché », note sur des cahiers d'écolier les plans et les séquences de son film noir *Substance 13*. Dix ans plus tôt, André Breton, dans son poème fatal *Fata Morgana*, s'était identifié à Nietzsche sombrant dans la folie : « Je suis Nietzsche commençant à comprendre qu'il est à la fois Victor-Emmanuel et deux assassins des journaux Astu

Momie d'ibis». Rappelons que Breton avait caractérisé Nietzsche par le mot «Astu» dans son photomontage sur l'humour noir de 1937.

Rodanski, l'avatar de Vaché se veut aussi la réincarnation de Nietzsche. Il le revendique dès 1947 dans «Le surétant non être», un texte surprenant sur la naissance et le néant: «Naître. Mais nouveau-né, n'être pas.», «Je suis le dernier des morts et partout seul à l'instant que je suis. À perte de vue. Astu.», «Il est à la fois néant – né de l'autre qui plus est. Astu\*\*\*.»

Rodanski qui passera la moitié de sa vie dans un hôpital psychiatrique à Lyon est obsédé ou hanté par le film *Horizons perdus* de Frank Capra. L'action du film débute avec un avion qui décolle d'un aéroport en Chine. L'avion qui est dérouté finit par s'écraser dans les montagnes du Tibet. Les survivants, recueillis dans la lamaserie de Shangri-La, y découvrent un phalanstère. Cette cité utopique coupée du monde a pour guide un vieil homme de plus de deux cents ans. Il s'agit du père Perrault, un missionnaire arrivé à Shangri-La en 1713.

### L'imprononçable jour de la mort de Vaché

Le 6 janvier 1919, jour de l'Épiphanie, Jacques Vaché et Paul Bonnet succombent à une absorption d'opium dans une chambre d'hôtel de Nantes. Le 13 janvier, André Breton, qui réside à l'Hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, à Paris, expédie une lettre-collage à son ami Jacques Vaché, ignorant tout de sa mort. La lettre-collage se compose de trente-deux découpures et d'un texte manuscrit qui pour l'essentiel revient à citer le passage des *Instructions aux domestiques* de Swift sur l'art d'éteindre une chandelle et la réponse d'Aragon à une enquête sur l'humour – il y a là une préfiguration de l'*Anthologie de l'humour noir*.

La lettre-collage du 13 janvier est à l'image d'un groupe en formation, dont elle annonce le programme. Elle rassemble et mêle des identités et des intensités, des événements et des fantasmes, des vivants et des morts. Elle est anthologique à souhait. Elle regroupe trois précurseurs du surréalisme (Rimbaud, Lautréamont, Jarry), un quatuor d'amis (Aragon, Fraenkel, Soupault, Vaché), deux alliés provisoires (Adrienne Monnier, Léon-Paul Fargue), un étonnant poète en prose (Pierre Reverdy) et son faux frère (Max Jacob). Deux articles nécrologiques sont consacrés à Guillaume Apollinaire et



deux autres à Samuel Pozzi et Edgar Degas. Un florilège de poésies familières comprenant une berceuse, une chanson populaire et une sorte de comptine se démarque nettement de deux redoutables sonnets. L'humour est à la fête avec une enquête, un extrait de Swift et un mot d'esprit sur la Révolution, ainsi libellé : « Nous ferons la Révolution, me dit un ami. Nous nous emparerons du Matin et nous l'appellerons le Grand Soir. » Cette phrase côtoie une caricature de Clemenceau travesti en demi-mondaine, avec chapeau, bottines et parapluie.

Le collagiste Breton a découpé dans *Cauchemars* d'André de Lorde un dessin de Gus Bofa illustrant la nouvelle « Le Bal Rouge ». Ce dessin représente un personnage inquiétant arborant un loup noir. C'est le chef de la bande des Masques qui à l'issue d'un bal costumé étrangle et dépouille la comtesse de Lerne. Mais surtout Breton a agrémenté l'image du monte-en-l'air de cette légende exclamative : « C'était vous, Jacques! ».

En janvier 1919, le groupe dada-surréaliste en formation est à la croisée des chemins. Breton a une double conception du collage. Celle du collage formel et plastique : il a inventé le poème-collage et la lettre-collage. Mais aussi celle du collage passionnel et collectif : il projette de composer un duo, un trio ou un quatuor avec Aragon, Vaché et Soupault. Dès l'été 1918, la jalousie gronde chez Aragon : il craint que le duo Breton-Vaché supplante son duo avec Breton. Au début de janvier 1919, Aragon est persuadé que Breton est perdu pour lui. La disparition soudaine de Vaché va rebattre les cartes. Le couple Aragon-Breton est enfin consolidé.

En mars 1919, le trio Aragon-Breton-Soupault fonde la revue *Littérature*. Aragon et Breton contribuent au premier numéro de *Littérature* avec deux poèmes autobiographiques donnés en regard l'un de l'autre. Le poème « Pierre fendre » met en scène la jalousie de Louis et le poème « Clé de sol » traduit l'annonce de la mort de Vaché. Dans « Pierre fendre », Aragon imagine d'abord Breton, en plein hiver, assister, les yeux rougis, à l'enterrement de Vaché : « Jours d'hiver copeaux/ Mon ami les yeux rouges/ Suit l'enterrement Glace/ Je suis jaloux du mort ». Puis, Aragon traîne sa jalousie à l'égard du trappeur tant aimé par le poète : « Je parcours les rues sans penser à mal/ Avec l'image du poète et l'ombre du trappeur ». Enfin, malade et frissonnant, il n'a d'autre issue que de s'immoler et mourir frigorifié : « Mes dents Frissons Fièvre Idée fixe/ Tous les

braseros à la foire à la ferraille/ Il ne me reste plus qu'à mourir de froid en public».

La terre tremble pour Breton quand il apprend la mort de Vaché. Le poème «Clé de sol», dédié à Pierre Reverdy, se réduit à quelques mots séparés par des blancs, à quelques notes de musique et des plages de silence. Il suffit de retenir ces cinq vers qui sont autant de locutions ordinaires : « L'amour s'en va », « Tout se perd », « Au secours », « Coup de théâtre », « La porte cède ».

## Le souvenir du futur

En janvier 1925, Breton franchit un pas décisif quand il en appelle, dès la première phrase de *l'Introduction au Discours sur le peu de réalité*, à la télégraphie ou à la téléphonie sans fil : « *Sans fil*, voici une locution qui a pris place trop récemment dans notre vocabulaire, une locution dont la fortune a été trop rapide pour qu'il n'y passe pas beaucoup du rêve de notre époque, pour qu'elle ne me livre pas une des déterminations spécifiquement nouvelles de notre esprit. » Laissant de côté l'aspect utilitaire de l'invention technique, le surréaliste évoque d'emblée l'imaginaire de la transmission sans fil et la possibilité dès lors d'une transformation radicale de la mentalité collective ou de la pensée individuelle. Puis, il indique, à la phrase suivante, comment l'image du *sans-fil* pourrait personnellement l'aider à s'aventurer dans son domaine de prédilection, qui n'est autre que le temps : « Ce sont de faibles repères de cet ordre qui me donnent parfois l'illusion de tenter la grande aventure, de ressembler quelque peu à un chercheur d'or : je cherche l'or du temps. »

Mais, dans ces conditions, comment le *sans-fil* peut-il instruire le penseur du *peu de réalité*, pour ce qui est du temps ? La réponse fuse. Si le nouveau modèle du *sans-fil* a pour objet le temps, alors la représentation du temps change. Le temps linéaire et monotone de la science classique, la flèche ascendante des Lumières, le devenir dialectique et eschatologique de Hegel ou de Marx, toutes ces images linéaires d'un temps quantifié, continu ou orienté ne résistent pas à l'apparition d'une antenne à grande surface, pour reprendre l'image du *sans-fil* utilisée justement par Breton. Le fil du temps cède la place au temps sans fil.

*L'Introduction au Discours sur le peu de réalité* est fragmentée en cinq parties, à l'image de la théorie discontinuiste exposée dès

l'incipit. Au gré du texte, Breton propose quelques variations sur le temps sans fil.

*Première occasion.* Quand il avance la formule «André Breton (1896-19...)\», il ne se plie pas à ce simple constat. L'existence humaine a beau être bornée par la naissance et la mort, elle n'est cependant pas enfermée dans de telles limites.

*Deuxième circonstance.* En revêtant dans le vestibule d'un château une armure à sa taille, et bien qu'on ne puisse jamais s'identifier à autrui, Breton espère retrouver «un peu de la conscience d'un homme du quatorzième siècle», avec l'idée que peut-être plus tard quelqu'un à nouveau endossera cette armure.

*Troisième occurrence.* «Paris s'est écroulé hier»: c'est dans une atmosphère de fin du monde que Breton voudrait enfin aimer la femme qu'il aime – Lise Meyer – pour les trois ou quatre jours leur restant à vivre.

*Quatrième opportunité.* De nombreuses temporalités sont agitées au début d'«Un problème» qui soulève des questions existentielles ou métaphysiques: «L'auteur de ces pages n'ayant pas encore 29 ans et s'étant, du 7 au 10 janvier 1925, date où nous sommes, contredit 100 fois sur un point capital, à savoir la valeur qui mérite d'être accordée à la réalité, cette valeur pouvant varier de 0 à l'∞, on demande dans quelle mesure il sera plus affirmatif au bout de 11 ans et 40 jours.» Breton souligne son âge (en effet, il aura 29 ans le 19 février 1925). Depuis quatre jours, il vit dans l'incertitude quant à la réalité de la réalité. La rédaction du problème est datée du 10 janvier 1925. Un rapide calcul permet de découvrir qu'en se projetant 11 ans et 40 jours après, soit le 19 février 1936, Breton vise le jour de ses quarante ans. Dans le poème «Âge», daté du 19 février 1916, il avait signalé qu'il venait de franchir le palier de ses vingt ans.

La page manuscrite qui sert de frontispice à l'édition de 1927 de *l'Introduction au Discours sur le peu de réalité* donne un autre aperçu du temps sans fil. Breton compare le souvenir au sens habituel et ce qu'il nomme «*le souvenir du futur*» afin de souligner la porosité entre la mémoire et l'imagination. S'exprimant à la première personne, il note à propos du souvenir tourné vers le passé: «Je me souviens (la part de ce que l'on m'accordera que j'invente *dans* ce dont je me souviens)». La mémoire est donc sujette à caution. Il y a dans la remémoration une part authentique, mais aussi une part de récréation, de pure affabulation, comme si l'imagination s'invitait au festin des événements révolus. Apparaît alors l'expression

audacieuse de *souvenir du futur*. De même que l'imagination vient troubler l'évocation du passé, la mémoire à son tour vient hanter les contrées du futur. Breton est en mesure de distinguer les trois types d'anticipations qui incarnent à merveille le *souvenir du futur*: les promesses, les prophéties et les antécédents.

En qui concerne les promesses, il affirme qu'elles seront « tenues ou non », tout en ajoutant, dans une parenthèse, qu'elles seront « forcément tenues ». Dans quelle mesure sommes-nous amenés à honorer nos promesses ? Et surtout comment peut-on assurer que les promesses seront forcément tenues ? Breton suggère que l'enjeu de la promesse n'est pas moral, mais temporel. Je ne tiens pas ma promesse par devoir ou obligation. Je tiens ma promesse parce que ma mémoire anticipatrice fait de la promesse un souvenir déjà inscrit dans le devenir. Une vraie promesse est le premier exercice d'une création qui fait un saut dans le temps.

Pour les prophéties, Breton note : « Les prophéties réalisées ou non (forcément réalisées) ». Qu'est-ce qui l'incline à déclarer que les prophéties seront « forcément réalisées », alors qu'il sait que les prophéties dans leur immense majorité ont été et seront démenties ? À ses yeux, les prophéties se réaliseront nécessairement, non en raison d'une prescience ou d'une excellence dans la prévision, mais en vertu d'une voyance ou d'un souvenir de l'avenir. La prophétie est le deuxième cas de figure de l'intuition d'une durée ou mieux d'une durée automatique.

Enfin, pour ce qui est des antécédents, Breton couche sur le papier cet énoncé purement nietzschéen : « Les antécédents, ce qui m'annonce et ce que j'annonce. » Le concept de *souvenir du futur* prend ici son plein essor. De même qu'il y avait des prédécesseurs attendant la venue d'André Breton et comptant sur lui (par exemple, Huysmans), Breton a lui-même des successeurs et non des disciples, déjà inscrits sur les tablettes du futur.

## L'année 1966

En juillet 1966, à Cerisy-la-Salle se tient une décade sur le surréalisme présidée par Ferdinand Alquié, professeur à la Sorbonne, qui se veut à la fois l'ami de Breton et de Descartes. Dans ce colloque qui voit passer une centaine de personnes, les deux ou trois communications journalières sont suivies de longs débats, souvent

passionnés, parfois houleux, conduits avec maestria par Alquié. La ferveur des discussions s'explique par la présence de douze surréalistes, sept d'entre eux étant chargés d'une conférence : Gérard Legrand sur le langage, Annie Le Brun sur l'humour noir, Alain Jouffroy sur la poésie, Jean Schuster sur la liberté, José Pierre sur la peinture, Charles Jameux sur le cinéma et Philippe Audoin sur le jeu. Ou plutôt la vivacité des débats se comprend par la confrontation de six sensibilités différentes : celle des philosophes Jean Brun, Jean Wahl ou Maurice de Gandillac, celle d'intervenants comme André Souris, Gaston Ferdière, Clara Malraux ou Paul Bénichou qui ont connu le surréalisme de l'entre-deux-guerres, celle de jeunes chercheurs comme Michel Guiomar, Robert Stuart Short, Pierre Prigioni ou René Lourau, celle des familiers de Cerisy et enfin celle des surréalistes présents qui ont reçu l'aval d'André Breton. Parce qu'il a été à l'écoute de ces différentes sensibilités, Ferdinand Alquié a fortement contribué à la réussite de cette décennie.

André Breton, qui passe ses vacances d'été à Saint-Cirq la Popie est tenu au courant du colloque de Cerisy. Il ne pourra pas en lire les actes. Il meurt à Paris le 28 septembre 1966. C'est Philippe Audoin qui a l'idée du faire-part qui est ainsi libellé :

ANDRÉ BRETON

1896-1966

Je cherche l'or du temps

L'épithaphe « Je cherche l'or du temps » sera gravée sur la pierre tombale d'André Breton au cimetière des Batignolles. Et sur cette pierre tombale, on placera la Pierre étoilée, sa dernière trouvaille.

À la mort de Breton, Michel Foucault lui rend un hommage inattendu dans un entretien étincelant avec André Parinaud. Pour l'auteur des *Mots et les Choses*, le surréaliste disparu fait partie des rares artistes ou penseurs qui, comme Nietzsche, ont creusé en profondeur et laissé un vide après eux. Le découvreur de l'écriture automatique, au même titre que Raymond Roussel, a entamé une révolution du langage : « Et Breton, nageur entre deux mots, parcourt un espace imaginaire qui n'avait jamais été parcouru avant lui. » Le surréaliste, à lui seul, a inventé un nouveau champ de l'expérience en sortant du champ littéraire. Grâce à Breton, qualifié aussi d'« écrivain du savoir », Michel Foucault déclare que lui-même est en train de naître, une seconde fois. Toutes les vieilles rubriques de la

culture ont été effacées. Dès lors, les œuvres de Breton, ainsi que celles de Bataille, Leiris et Blanchot, parcourent un nouveau réseau embrassant l'ethnologie, l'histoire de l'art, l'histoire des religions, la linguistique et la psychanalyse.

Dans les années soixante, mais cela est passé inaperçu, les philosophes Michel Foucault et Gilles Deleuze forment un couple tacite sur le plan de la pensée. Ils ont recours au procédé de Raymond Roussel, au métagramme *b/p* (*billard/pillard*), pour écrire et forger de nouveaux concepts. La doublure, concept roussellien et foucauldien, peut être convertie en termes deleuziens de différence et répétition : la doublure affirme la différence dans la répétition. Aragon & Breton avaient élaboré un projet philosophique et inventé le temps sans fil, Foucault & Deleuze rejouent, redoublent cette séquence. Tels Brisset, Roussel et Wolfson, ils vont fendre les mots et fracturer les choses. Conscients que l'histoire est sortie de ses gonds, ils cassent eux-mêmes les âges. Ils sont à la recherche de l'événement pur, de l'inactuel, de l'éternel retour du différent. Le duo rédige à l'encre sympathique de *Nouvelles Impressions du Surréalisme*.

## Cinquante ans après

André Breton, dans *L'Amour fou*, a défini la « beauté convulsive » comme « érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle », décrivant ainsi les conditions d'apparition d'une durée automatique. Pour lui, le temps est secoué de convulsions. En effet, la nécessité n'excluant pas le hasard, le hasard peut croiser le désir. Soudain et simultanément, Éros se révèle et la beauté voilée se dévoile. Cette coïncidence dans le temps du sujet et de l'objet du désir, cet instant explosif fixé à tout jamais, ces circonstances improbables et magiques, tout cela dépeint une durée automatique ou signale encore l'existence de durées magnétisées au gré du temps sans fil. Ces durées que les surréalistes ont vécues ou rêvées, l'actuelle démocratie du grand nombre les reproduit à nouveaux frais en fabriquant des microdurées artisanales ou à la chaîne. À vrai dire, les individus du grand nombre n'ont pas puisé dans le terreau surréaliste, ils se sont contentés de s'entregloser, de recopier et de remanier leurs vidéos ou leurs clips, leurs flashes ou leurs *selfies*.

Contrairement aux événements que les historiens taillent dans le devenir et tentent de rapporter avec un minimum de raison,

les microdurées ne tiennent plus compte de l'idée de vérité ni ne s'accordent avec la réalité. Leur fabrication, à l'aide de divers équipements et appareils, est inséparable d'une visée esthétique. Leur mise en œuvre technique se double d'une performance. Lors de leur réception, les microdurées accaparent l'attention et se voient ainsi délivrer un certificat d'existence. Il faut lever ici un doute. La microdurée ne se situe pas, comme le rêve, de l'autre côté du miroir, comme le roman, dans le registre de la fiction, comme le spectacle, sur la scène théâtrale, comme les nouvelles ou les reportages, dans l'espace journalistique ou médiatique, elle est un objet temporel à part entière qui conjoint le sujet et l'objet, 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. Elle réalise à moindres frais le projet surréaliste de dépasser les antinomies factices de la pensée dualiste. André Breton, se demandait, dans le *Second manifeste du surréalisme*, comment se prémunir contre une série de représentations fantasmatiques concernant la mort, l'au-delà, le sommeil, l'avenir, le langage, le miroir ou l'argent: «L'épouvantail de la mort, les cafés chantants de l'au-delà, le naufrage de la plus belle raison dans le sommeil, l'écrasant rideau de l'avenir, les tours de Babel, les miroirs d'inconsistance, l'infranchissable mur d'argent éclaboussé de cervelle, ces images trop saisissantes de la catastrophe humaine ne sont peut-être que des images.»

Que peut-on opposer à toutes ces images, à tous ces clichés, mirages et fantasmes? En 1929, Breton en appelait à la détermination du «point de l'esprit», ce «lieu mental» ou ce «Point Sublime», où il pouvait enfin donner libre cours aux mots, aux pensées et aux désirs. Pour Breton et les surréalistes, tout se détermine dans une intersection de coïncidences. À cet égard, le sublime dans la nature est aussi propice au hasard objectif que la déambulation dans la ville. Le Point Sublime, qui préside à la rencontre de la nature, de l'amour et de l'imaginaire, est par excellence l'accès passionnel et exaltant à la durée surréaliste.

La découverte des durées automatiques a permis à Breton de forger un nouveau concept du temps. Mais où en sommes-nous avec le temps, nous qui baignons à présent dans les microdurées? Dans le désarroi où nous plongeons en 2016 les microdurées, Breton nous tend une perche. Il nous indique comment il a capturé l'année 1713 dans un poème-objet, comment il s'est emparé de l'imprononçable jour de la mort de Vaché dans une lettre-collage, comment il a

*GEORGES SEBBAG*

anticipé le jour de ses quarante ans dans un problème sur le peu de réalité, comment ses amis surréalistes sans qu'il les y ait poussés l'ont honoré le 28 septembre 1966 avec la maxime « Je cherche l'or du temps » et il nous indique enfin comment la tenue de ce colloque de Cerisy d'août 2016 est un souvenir du futur qu'André Breton et Ferdinand Alquié ont concocté en mai 1966.



# « C'EST L'ATTENTE QUI EST MAGNIFIQUE ». L'ACTUALITÉ D'ANDRÉ BRETON DE NOS JOURS

Hans T. SIEPE

*Il m'arrive de faire les cent pas pendant des heures entre deux numéros de maisons ou quatre arbres d'un square. Les promeneurs sourient de mon impatience, mais je n'attends personne.*

Cette déclaration d'un certain commissaire Létoile dans la pièce *S'il vous plaît*, écrite par Breton et Soupault en 1920 (OC I, 125), a été évoquée par Breton dans un de ses entretiens avec André Parinaud trente ans plus tard où il parle de cette « posture ultra-réceptive » et qu'il met en relation avec le hasard, avec le « hasard objectif » :

*Positivement, il est vrai qu'il n'attend personne puisqu'il n'a pris aucun rendez-vous, mais, du fait même qu'il adopte cette posture ultra-réceptive, c'est qu'il compte bien par-là aider le hasard, comment dire, se mettre en état de grâce avec le hasard, de manière à ce que se passe quelque chose, à ce que survienne quelqu'un.<sup>1</sup>*

Dans ma communication, je chercherai d'abord à dégager dans l'œuvre de Breton ses idées sur cette attente, une attente qui s'ouvre sur l'inattendu, et qui est donc le contraire de *l'attentisme* (qui consiste à différer toute décision jusqu'à ce que les événements s'annoncent de manière précise); qui est aussi le contraire d'une *attente rationnelle* (où l'individu utilise toutes les informations pour former ses espoirs); qui est aussi le contraire d'une *attente adaptative* (où l'individu se réfère à ses expériences pour constituer ses espoirs).<sup>2</sup>

1. André Breton, *Entretiens, 1913-1952*, OC III, 514.

2. Après la rédaction de cet article j'ai pris connaissance d'une thèse de doctorat où l'auteur traite deux types d'attentes: « D'une part, l'attente comme disponibilité expectante; le sujet est en position de guet, il attend en anticipant ce qui n'est pas encore là et, en le faisant, il ne laisse pas venir le futur de façon imprévisible. Et d'autre part, l'attente pure et simple; le sujet n'anticipe pas, il ne peut que laisser venir l'avenir, l'accueillir, aucun effort ne peut prédire son arrivée. En cela, elle est vision pure, dégagée de tout savoir et de

Je suivrai donc dans un premier volet cette disponibilité d'une attente sur l'inattendu que Breton définit comme «soif d'errer à la rencontre de tout»<sup>1</sup>, pour voir ensuite dans un deuxième volet comment ses idées sont contemporaines.

## Le vent de l'éventuel

Le comportement du commissaire Létoile est aussi le comportement d'André Breton lui-même quand, quelques années plus tard, dans *Nadja* (1928) il écrit :

*On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle, entre l'imprimerie du Matin et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera cela (?). Je ne vois guère, sur ce rapide parcours, ce qui pourrait, même à mon insu, constituer pour moi un pôle d'attraction, ni dans l'espace ni dans le temps (OC I, 661-663).*

Et dans *La Confession dédaigneuse* de 1924 il avait déjà déclaré :

*La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément : j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel (OC I, 196).*

L'attente se fait dans «le vent de l'éventuel», elle n'est pas orientée vers une chose précise, elle fait partie de la flânerie qui est une distraction méditative, et Breton prend une position de guetteur devant les signaux énigmatiques et fugitifs de la vie :

Aujourd'hui encore [écrit-il plus tard, en 1934] je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles comme si nous étions appelés à nous réunir

toute élaboration ou activité consciente. Son apparition disparaissante laisse néanmoins présager sa mise en branle lente et inopinée dans les méandres de l'inconscient. En éclorant de la sorte, l'attente pure et simple n'en révèle pas moins des choses, des évidences qui informent le sujet attendant sur le sens de sa vie » (Antonio Contador: Attendre. De la disponibilité dans l'être. Thèse Université Paris 1, UFR 04 – Arts et sciences de l'art, Institut ACTE [UMR 8218 – CNRS] – à lire sous : [https://drive.google.com/file/d/0B9hDFmp2ur\\_JeGxMWVAVwXaZGs/view](https://drive.google.com/file/d/0B9hDFmp2ur_JeGxMWVAVwXaZGs/view) – citation tirée du résumé [p. 350].

1. Voir annotation suivante.

« C'EST L'ATTENTE QUI EST MAGNIFIQUE »

soudain. J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique.<sup>1</sup>

Se tenir aux aguets demande une souplesse pour accueillir le hasard objectif ; cette disposition se retrouve aussi sur quelques photos dans *Nadja* qui « suggèrent la possibilité de déplacement et, sur un plan plus connotatif, matérialisent un état d'esprit disponible, la réceptivité préalable à toute aventure poétique »<sup>2</sup> :

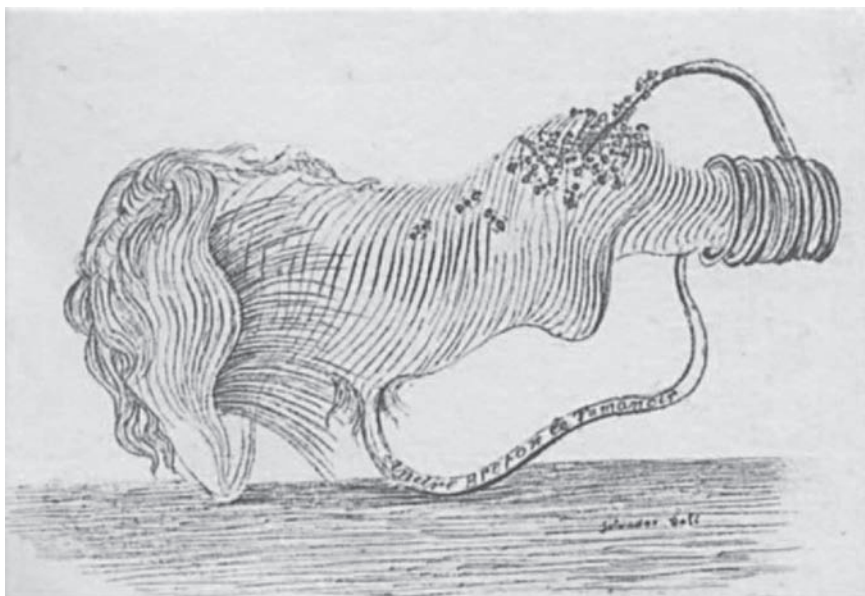
*Quelques-unes montrent une charrette ou une calèche à l'arrêt, soit un moyen de transport stationnaire (OC I, 654, 664, 684, 717, 734). La combinaison d'immobilité et de déplacement latent est aussi paradoxale que le hasard objectif. Et surtout, l'ensemble de ces occurrences matérialise l'état d'esprit de l'attente, qui implique une disponibilité, une coïncidence avec l'immédiat, et qui constitue la condition idéale pour capter les signaux du hasard objectif. [...] Un charretier ou un cocher apparaît à l'occasion sur les photos (OC I, 664, 684, 717). Conducteur immobilisé, il incarne le « guetteur qui attend ». [...] Il « cherche l'or du temps » lui aussi, suivant par avance l'épithète qui sera gravée sur la pierre tombale de Breton et qui reconduira le même motif.<sup>3</sup>*

La position du guetteur pour qui « l'attente est magnifique » est aussi la position du tamanoir, du fourmilier à la longue langue que Salvador Dali avait dessiné pour l'ex-libris de Breton avec l'inscription (en bas) « André Breton le tamanoir ».

1. André Breton, Équation de l'objet trouvé, publié dans : *Documents* « Intervention sur-réaliste » en 1934, p. 17-24, ici p. 17. À relire en reproduction dans l'édition de la revue *L'ARC* 37, ou sous <<http://www.arcane-17.com/medias/files/e-equation-de-l-objet-trouve-andre-breton-.pdf>>.

2. Sophie Bastien, « La reprise de motifs iconiques à l'intérieur des "grandes proses" d'André Breton », *Textimage*, revue électronique, éd. Aurélie Barre et Olivier Leplatre, n° 5, 2012 : *L'Image répétée. Imitation, copie, emploi, recyclage*. 13 pages. <[http://revue-textimage.com/conferencier/intro\\_conferencier.html](http://revue-textimage.com/conferencier/intro_conferencier.html)>

3. Je remercie Sophie Bastien qui, pendant le colloque, m'a orienté sur ces photos d'attente et qui en a parlé en détail dans un deuxième article que je cite ici : « La photographie chez Breton : une illustration du hasard objectif », *Voix plurielles*, revue web de l'APFUCC [Association des professeurs de français des universités canadiennes], vol. 6, n° 1, 2009. <https://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/view/169/411>



Breton qui avait d'ailleurs écrit un poème intitulé «Après le grand tamanoir» (OC II, 82-83) a considéré dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (sous sa photographie-collage sur un papier qui constitue «un jugement de l'auteur sur lui-même») qu'il appartenait lui-même «à la famille des grands indésirables» parmi lesquels il évoquait le tamanoir (OC II, 663).

Ainsi – selon Marguerite Bonnet – Breton «établit le fourmilier [...] comme représentation emblématique de lui-même». Selon elle, «l'image du fourmilier-tamanoir [...] peut très justement figurer pour Breton celle qu'il demande au poète, au-delà des apports des propos de sommeil ou de l'écriture automatique». Ainsi, «le fourmilier est appelé à une signification plus large: il représente l'attente à la fois neutre et alerté devant les êtres et les choses, qui est pour Breton l'essentiel de l'attitude poétique». <sup>1</sup> Le poète n'attend rien que de sa seule disponibilité, une disponibilité sans propos; il est un être en suspens.

1. Marguerite Bonnet, «André Breton le tamanoir», *Magazine littéraire* 254 [mai 1988], p. 39-40. Quand Marguerite Bonnet évoque comme source de l'animal pour Breton un poème de Browning, Alain Chevrier la contredit en renvoyant sur la littérature pour jeunesse sur l'histoire naturelle et les romans d'aventure, voir: Alain Chevrier «À propos de Breton, de Vaché, et d'un verre de fourmis», *Mélusine* XVIII [1998], p. 274-283.

En allemand, on pourrait caractériser l'attente chez Breton par deux mots qui sont très près l'un de l'autre : « Warten ohne Erwartung », et en français on pourrait parler d'une attente sans attentes.

« L'attente neutre et alertée » (donc : voulue) n'est pas réductible à la reconnaissance d'un écart entre un projet et sa réalisation, elle a plutôt partie liée avec l'accomplissement et le non-accomplissement du désir. Ainsi, Breton a pu constater (je le répète) : « indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique ». Les circonstances extérieures du rapprochement des êtres et des choses (par exemple la fameuse trouvaille surréaliste qui est une ouverture vers une connaissance inattendue, liée aux correspondances) semblent obéir à une nécessité intérieure née de l'attente et du désir ; elles sont liées au hasard, au hasard objectif. Breton met sur le contingent, sur ce qui peut être ou ne pas être, se produire ou ne pas se produire.

L'attente qui (selon Breton) provoque un « état second dont la caractéristique essentielle est l'extralucidité »<sup>1</sup> n'est pas seulement au-delà du principe de réalité, au-delà du nécessaire, elle est aussi au-delà du principe du plaisir. Elle est ce suspens qui se délecte parfois du « pas tout de suite », elle s'ouvre sur l'inattendu et elle est dans ce sens-là « toujours l'attente de l'attente »<sup>2</sup>. Quand Maurice Blanchot, qui parle ici de l'attente de l'attente, envoyait en 1962 son livre *L'Attente L'Oubli* à André Breton, il ajoutait une dédicace autographe qui mettait l'accent sur le rôle de l'attente chez Breton :

*Pour André Breton « En attente entre voir et dire » avec reconnaissance, avec affection, avec espoir. Blanchot.*<sup>3</sup>

Pour Blanchot et aussi pour Breton l'attente est une valeur en soi : « Quelle que soit l'importance de l'objet de l'attente, il est toujours infiniment dépassé par le mouvement de l'attente. »<sup>4</sup>

1. André Breton, *Perspective cavalière*, cité d'après : *Les Pensées d'André Breton*. Guide alphabétique établi par Henri Béhar, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, « Bibliothèque Mélusine », p. 72.

2. Maurice Blanchot, *L'Attente L'Oubli*, Gallimard, 2013 [coll. L'Imaginaire] – l'édition originale date de 1962.

3. Voir : <<http://www.andrebretton.fr/work/56600100650331>>. Pour Blanchot et le surréalisme voir p. e. Michael Stone-Richards : *Lost in translation. Notations on certain titles of Blanchot's work in relation to Breton ... and Bataille*, <<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal5/acrobat%20files/articles/stone-richardspdf.pdf>>. Avec cette dédicace Blanchot reprend d'ailleurs une partie d'une phrase de son livre : « L'attente : attirer par l'attente dans cet intervalle entre voir et dire », p. 103.

4. Blanchot, p. 39.

Breton en attente entre voir et dire : ce qui se constituera comme événement surréaliste est un signal dont on ne connaît pas directement le sens. Pour arriver à une rencontre, à cet événement surréaliste, il faut d'abord une disposition surréelle à la perception («surreale Wahrnehmungsbereitschaft», Karl Heinz Bohrer)<sup>1</sup>, pour arriver à ce paradoxe d'une «illumination profane» (*profane Erleuchtung*, W. Benjamin) et pour pouvoir en parler après.

L'attente chez Breton, c'est pour Michel Carrouges «le sixième sens qui nous fait percevoir les signaux du hasard objectif (*Nadja*, p. 23), c'est le sentiment qui nous dicte ce "comportement lyrique" (*L'Amour fou*, p. 77) par lequel nous coopérons à la mise au jour des phénomènes du hasard objectif».<sup>2</sup> C'est cette attente qui est destinée «à mettre au jour et à interpréter les faits les plus singuliers de l'existence dans lesquels se révèlent d'étranges interférences entre le subjectif et l'objectif, entre les rêves individuels et les événements de la vie matérielle et sociale».<sup>3</sup> C'est «ce sentiment de l'attente qui est si profondément enraciné au cœur de Breton : l'attente d'événements merveilleux et révélateurs».<sup>4</sup>

En 1962, date de sortie du livre de Blanchot, Breton avait réalisé un assemblage qui se trouve aujourd'hui dans le Musée National d'Art Moderne (Centre Pompidou) et qui porte comme titre : «Le Grand Tamanoir» :



1. Postface à *Nadja*, traduit par Bernd Schwibs, Francfort : Suhrkamp 2002, p. 150.

2. Michel Carrouges: *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Gallimard, 1971 (coll. « Idées ») p. 275.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 247.

Le tamanoir et le poète, ces êtres en suspens, en attente « à la fois neutres et alertés devant les êtres et les choses » (Marguerite Bonnet) retrouvent ici une représentation parfaite.

L'attente chez Breton est une « attente passive, contraire à la raison, contraire à elle-même [...] une simple attente, comme un sentiment durable permanent ». <sup>1</sup> Elle est d'une certaine manière un « enchantement », un « délire » (dont parle aussi Roland Barthes dans ses *Fragments du discours amoureux*). Elle n'est pas attente d'inspiration du poète, mais c'est l'attente en soi qui se délecte du « pas tout de suite », qui constitue sa manière de voir la vie. « Mais où sont les neiges de demain ? », écrit-il en laissant les portes ouvertes au futur, au « *Il y aura une fois* » (OC II, 49-54), en mettant l'accent sur le *hic et nunc*, sur la disponibilité ouverte à tout ce qui arrive, sur l'inattendu.

L'attente de Breton est donc une marche sans but bien déterminé, quand il veut « placer l'esprit dans la position qui [lui] paraît poétiquement la plus favorable », quand l'imagination pour lui « emprunte », quand elle « n'est pas don, mais par excellence objet de conquête » (OC II, 49, 50).

L'attente chez Breton est hors-du-temps, elle ne se soumet pas au fil du temps, mais est un temps sans fil. La représentation du temps a changé.

## Découvrir par hasard et sagacité

Aujourd'hui, pour la plupart des gens, l'attente est un temps mort qu'il faut pallier, un temps linéaire qui ne semble pas avancer, un temps dans lequel on ne peut rien faire – ne pensons qu'aux salles d'attente, salles des pas perdus, l'attente dans une file, etc.

Ce temps mort, cette attitude d'attente ennuyeuse avec ses gestes en suspens, évoque une thématique de l'histoire de l'art de nos jours quand le peintre Edward Hopper (1882-1967) a perçu dans l'attente l'un des états les plus emblématiques de l'homme moderne ; quand il a inlassablement mis en scène des figures mélancoliques dans

1. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, 1945, p. 331 – cité d'après : <<http://www.cnrtl.fr/definition/attente>>.

une posture d'attente, des individus immobiles dans une expectative indéfinie, des expressions et gestes en suspens.<sup>1</sup>

Cette attente pure, ennuyeuse quelques fois, était aussi un temps de pause, de contemplation. On laissait le monde agir sur soi, on rêvait, on pouvait réfléchir, on pratiquait la patience. Mais cette attente est en train de se perdre dans nos sociétés actuelles où l'on cherche à éviter toute attente, à tuer le temps. Aujourd'hui, trop de gens se laissent distraire de l'attente avec leur smartphone : partout, même au restaurant : l'attente en tant que contemplation sans rien faire est menacée de disparition : on surfe sur le net, on chatte, on joue sur l'écran, bref : on élabore des stratégies d'évitement de l'attente à l'aide des médias.<sup>2</sup>

Les psychologues sont alarmés par la perte de l'attente et ils demandent le retour de phases de désœuvrement, d'oisiveté ; ils appellent un come-back de l'attente, un regard sur les alentours qui permet des découvertes inattendues au lieu d'un regard permanent sur un appareil dans la main ; ils demandent aussi par là un retour de l'attente comme pratique sociale.<sup>3</sup> Aussi les psychanalystes, qui auparavant avaient peu médité sur l'attente, ont commencé depuis un certain temps à réfléchir là-dessus d'un autre point de vue, celui de leur pratique et de leur théorie – mais c'est un autre sujet de parler de ce que Freud avait appelé *gleichschwebende Aufmerksamkeit* ou ce que l'on comprend par *attention flottante* comme occasion de se laisser surprendre par telle ou telle tournure de l'analysant.<sup>4</sup> Et c'est d'un autre point de vue que la sociologie a commencé à s'occuper de l'attente comme phénomène social du quotidien.<sup>5</sup>

1. Voir Emmanuel Pernoud, *Edward Hopper – Peindre l'attente*, Citadelles & Mazenod 2012, catalogue de la grande exposition consacrée à Edward Hopper au Grand Palais du 10 octobre 2012 au 28 janvier 2013. Il y avait aussi dans la peinture surréaliste le thème de l'attente, p. e. chez De Chirico, Delvaux ou Magritte (merci à Elza Adamowicz d'avoir fait cette remarque pendant la discussion).

2. Voir p. e. l'émission du *Deutschlandradio-Kultur* (04.08.2016) où on évoque « mediale Warte-Vermeidungs-Strategien » <[http://www.deutschlandradiokultur.de/soziales-alltagsphaenomen-ueber-das-warten.976.de.print?dram:article\\_id=346055](http://www.deutschlandradiokultur.de/soziales-alltagsphaenomen-ueber-das-warten.976.de.print?dram:article_id=346055)>.

3. Voir p. e. <<http://www.welt.de/gesundheit/psychologie/article140664416/Warum-wir-das-Warten-nicht-verlernen-duerfen.html>>

4. Voir p. e. *La Nouvelle revue de Psychanalyse* 34 (automne 1986). Là, on peut tomber sur un article intitulé « Le Guetteur de l'aube » de Radmila Zygouris qui parle de l'attente du sommeil chez les insomniaques.

5. Voir le projet de recherches à l'Université de Constance, subventionné par la Deutsche Forschungs-Gemeinschaft (DFG) :



Breton avait exploré de nouvelles voies artistiques qui impliquent l'attente, et ce qu'il nous présente

- dans son antirationalisme,
- dans sa mise en doute de la rationalité occidentale,
- dans le comportement de rupture dans le cadre de l'ordre social,
- dans sa découverte ou redécouverte de ce qui échappe aux certitudes de la conscience,
- dans son art de prêter attention à ce qui surprend et d'en imaginer une interprétation pertinente,
- dans ses découvertes par hasard (pensons au rôle de l'objet trouvé ou de la trouvaille)

tout cela, de nos jours, vient d'être discuté sur le vaste plan d'un concept qui concerne le processus de création et aussi les rapports entre sciences, littérature et politique. Ainsi la pensée bretonienne sur l'attente et sur le hasard retrouve son actualité dans un autre vaste domaine: on évoque aujourd'hui de plus en plus une disponibilité sans propos, en suspens, qui est orientée vers le don de faire par hasard des découvertes heureuses, de mettre l'individu en état de grâce avec le hasard, de retrouver les aspects positifs de l'attente et du hasard, de postuler une attente sur l'inattendu (comme on l'a trouvée dans les pensées et pratiques de Breton): SERENDIPITY ou LA SÉRENDIPITÉ: ce mot (qui a été déclaré mot de l'année 2009 par la *Revue des Sciences humaines*, qui a fait son entrée dans le *Robert* en 2011 et dans le *Petit Larousse* en 2012) est en train de devenir un concept majeur en épistémologie et ouvre de nouvelles voies pour penser les questions relatives à la création, à la découverte.

Pour saisir le sens de ce terme, utilisé et défini pour la première fois par Horace Walpole en 1754 (« making discoveries, by accidents & sagacity, of things they were not in quest of »), on peut lire dans l'argument d'un colloque de Cerisy datant de 2009 :

*La sérendipité est le don, grâce à une observation surprenante, de faire des trouvailles et la faculté de découvrir, d'inventer ou de créer ce qui n'était pas recherché [...]. La notion est peu utilisée en France [...]*

<<https://www.soziologie.uni-konstanz.de/forschung/weitere-forschungsbereiche-und-forschungsaktivitaeten/dfg-projekt-warten-zur-erforschung-eines-sozialen-alltagsphaenomens/>>

*Pourtant dans une société de plus en plus rationalisée, la créativité et le hasard ont souvent partie liée.*

Ce colloque précurseur en France<sup>1</sup> est suivi aujourd'hui par une vaste gamme de réflexions et de publications dans plusieurs domaines (dans les *sciences* – médecine, chimie, mathématique, physique nucléaire, sociologie, anthropologie, droit, urbanisme.../ dans les *arts*, littérature, musique, théâtre, peinture.../la *politique*, la *psychanalyse*, le *management* et *l'Internet*. « À ce jour, la diffusion du concept de sérendipité s'amplifie, traversant les différents champs de la connaissance et de l'activité humaine ».<sup>2</sup>

La sérendipité intéresse, pour Edgar Morin par exemple, « la pensée complexe, par le fait qu'il met en relief le caractère créatif et génératif de l'aléatoire, de l'événement, de l'imprévu, de l'inattendu ».<sup>3</sup> Elle est selon lui « l'art de transformer des détails apparemment insignifiants en indices permettant de reconstituer toute une histoire », comme c'était une pratique des surréalistes.<sup>4</sup>

La sérendipité dont les deux composantes sont le hasard et l'esprit préparé, est donc le don de faire une découverte inattendue, elle est « caractérisée par une rupture apparente dans la causalité et un fonctionnement aléatoire apparaît [...] comme une disponibilité de l'esprit à l'improbable ».<sup>5</sup>

Cette disponibilité est un facteur essentiel, elle demande l'attente et un art de prêter attention à ce qui surprend. La sérendipité « n'est ni un don inné (elle s'apprend), ni une simple découverte par hasard, car elle implique une posture active, un travail de repérage et d'interprétation ». Le « surgissement d'un élément accidentel, inattendu et surprenant [...] entre en résonance avec l'imaginaire du sujet et [...] permet à celui-ci de donner un sens aux faits observés ». Il faut donc un esprit préparé : « l'appréhension d'un fait inattendu suppose au

1. Les actes du colloque ont été publiés : *La Sérendipité, le hasard heureux*, sous la direction de Danièle Bourcier et Pek van Andel, Éditions Hermann, 2011.

2. Voir Sylvie Catellin, *Sérendipité. Du conte au concept*, Seuil, 2014, p. 19 (livre qui retrace l'évolution du terme et des conceptions de la sérendipité, qui reprend en même temps les résultats du colloque de Cerisy). Pour expliquer brièvement ce concept multiforme, je suivrai ici quelques propos dans ce livre.

3. Edgar Morin, *La Méthode*, t. 3, Seuil, 1986, cité d'après Catellin, p. 167.

4. Cité d'après Sylvie Catellin, p. 177.

5. Eva Sandri, « La sérendipité sur internet : égarement documentaire ou recherche créatrice ? » dans *Cygne noir*, n° 1, 2013. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/la-serendipite-sur-internet>>.

moins la réceptivité à l'inattendu et la décision d'y prêter méthodiquement attention ».<sup>1</sup>

Il y a donc un rôle de l'imaginaire et de l'inconscient dans la découverte – et je cite ici, pour terminer mes propos à ce sujet, un dernier passage dans le livre de Sylvie Catellin :

*La sérendipité implique une réflexivité, une prise de conscience et une analyse de sa propre activité. Par essence imprévisible et non planifiable, elle ne peut être saisie que par le récit rétrospectif qui en reconstruit la genèse. [...] La sérendipité ouvre les portes de la créativité et de l'imaginaire et elle incite le chercheur, artiste ou scientifique, à se livrer à cet exercice qui consiste à prendre conscience de comment il découvre, à se dévoiler à soi-même certains aspects inconscients ou occultés de la découverte, tels les éléments non rationnels, les erreurs, les facteurs inconnus qui ont donné des résultats.*<sup>2</sup>

La sérendipité constitue l'émergence d'une conscience nouvelle et se lie à une compétence. Pour André Breton, on pourrait parler d'une « sérendipité intentionnelle » avant l'arrivée du mot. « Nuls modernes n'ont éprouvé un plus intense sentiment de l'attente », avait remarqué Michel Carrouges en parlant du surréalisme et de Breton. Pour lui, « ce sentiment extraordinaire d'attente qui brille de tous ses feux dans le surréalisme et surtout de la pensée de Breton est la clé d'or de la liberté. Ce n'est pas une vaine impression subjective, c'est déjà un acte intérieur, c'est un desserrement de notre lien avec les courroies de transmission du déterminisme ». <sup>3</sup> L'attente chez Breton est une attention particulière aux trouvailles du monde quotidien, au merveilleux quotidien : « En attendant Breton/en nattant l'attente » (selon Robert Desnos dans *L'Aumonyme*).

André Breton, cet aventurier de l'inconnu qui dans son œuvre était toujours orienté vers « les reflets tremblants du futur » (OC II, 448), qui a mis l'accent sur l'inattendu, le hasard et l'attente (quand pour lui « le hasard c'est l'attente réalisée »)<sup>4</sup>, nous enseigne l'art de la sérendipité, la « disposition fondamentale de l'être humain dans le processus de découverte »<sup>5</sup> et ainsi d'une prise de conscience et de la liberté illimitée ; il nous enseigne l'art de la patience et de la

1. Sylvie Catellin, p. 51, 59, 133.

2. Sylvie Catellin, p. 200.

3. Michel Carrouges, p. 273.

4. Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *André Breton, l'écriture surréaliste*, Larousse, 1974, « Thèmes et textes », p. 193.

5. Sylvie Catellin, p. 61.

découverte qui fait changer nos points de vue sur la réalité. Par-là (et pas seulement par-là, bien sûr), Breton continue et continuera à avoir une actualité.

L'attente – et je termine avec les mots de Michel Carrouges – « c'est cette indomptable espérance capable d'affirmer, malgré tous les gouffres noirs, toutes les banquises, que la route de l'avenir est semée de rayonnantes merveilles ».<sup>1</sup>

1. Michel Carrouges, p. 275.

# ANDRÉ BRETON ET L'ÉCRITURE CONTEMPORAINE DE SOI OU LE « PLUS-QUE-ROMAN » DE PHILIPPE SOLLERS

par Jean-Michel DEVÉSA

*Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ?*

André Breton, *Nadja*

*L'opération "sacrée" menée sur le langage par Breton, en continuité avec sa volonté de rassembler de partout l'expérience poétique, a déclenché l'histoire souterraine de notre siècle.*

Philippe Sollers, « Breton Manifeste »

Un spectre hante la littérature contemporaine. Pas seulement un, plusieurs. Ils manifestent la présence dissimulée à nos yeux, lesquels sont aveuglés par les *sunlights* de la société de l'information et des écrans, de formes artistiques passées néanmoins souterrainement efficaces. Comme jadis le communisme hantant l'Europe, le paysage littéraire et artistique occidental est habité par quelques revenants au nombre desquels il est aisé de repérer les fantômes d'André Breton et du surréalisme. C'est à partir de cette thèse que la présente contribution a été conçue avec le sentiment qu'elle permet de dépasser les termes habituels du débat concernant l'écriture de soi, l'autobiographie et l'autofiction depuis trois ou quatre décennies, les protagonistes de cette controverse à bien des égards germanopratin, médiatique et académique (si l'on me permet d'user de ces qualificatifs en les créditant d'une charge ironique et politique) se distribuant (pour caricaturer) entre le camp des censeurs fustigeant l'indécence, la vulgarité et l'absence de préoccupations esthétiques des tenants et champions de ce registre littéraire, et celui des partisans et défenseurs d'une écriture qui libérée des préjugés et des tabous bourgeois « dirait » enfin « tout ».

Plutôt que d'en rester à la description de textes qui sont presque toujours appréhendés comme s'ils étaient transparents au réel et à la réalité, peut-être est-il plus judicieux d'interroger le paysage littéraire actuel, au sein duquel les productions s'efforçant de restituer un vécu se taillent une part importante, à partir d'une démarche discernant ce qui *en faisant retour* alimente ses contradictions et en structure les enjeux véritables, condition pour que les lucioles reviennent à Rome et partout où la dévastation provoquée par le capitalisme les a fait disparaître<sup>1</sup>, et qui (me) conduit à poser qu'en ce domaine la ligne de clivage et de confrontation passe entre l'illusion vériste et le discours orné d'une part et une pratique poétique de la langue articulée à une éthique d'autre part.

Je situe par conséquent mes propos dans le prolongement de la communication présentée à Gand en 2008 où, encore engoncé dans la généalogie, et pas suffisamment engagé dans une lecture des œuvres fondée sur une intertextualité généralisée, j'avais soutenu que sans Breton et *Nadja* il nous manquerait un repère essentiel pour interpréter les livres d'Alain Robbe-Grillet et de Christine Angot<sup>2</sup>; en cohérence avec un ensemble de travaux plus récents concernant la trame textuelle et les conditions d'émergence du sens, l'autofiction, Gilles Deleuze ou René Crevel; et en fonction des réflexions suscitées par ma propre pratique d'écriture de création. C'est donc une problématique élaborée autour du récit de vie agissant comme la « *vieille taupe* » chère à William Shakespeare, Friedrich Hegel, Karl Marx et Georges Bataille, que je voudrais approfondir et développer dans ces pages après avoir énoncé brièvement ce qui, selon moi, travaille la littérature française contemporaine.

1. Allusion au livre de Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Éd. de Minuit, 2009, dans lequel il discute les thèses de Pier Paolo Pasolini et de Giorgio Agamben.

2. « Écriture surréaliste et investigations sensibles de soi », Colloque international « Europa! Europa? » (29 mai – 31 mai 2008), sous la direction de Sacha Bru et du Réseau européen de recherche sur l'avant-garde et le modernisme (EAM). Ce texte a été publié in *Frankofoni*, Revue d'études et de recherches francophones, n° 21, Ankara, Faculté des Lettres, Université Hacettepe, 2009, p. 413-423.

« Les antécédents, ce qui m'annonce et ce que j'annonce. »  
(Breton)

Depuis la fin de *Tel Quel*, la littérature française est marquée de manière concomitante par une nette domination du roman de représentation, laquelle semble infliger un cinglant démenti à Breton lorsque celui-ci jugeait que « [f]ort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque [étaient] comptés » (*Nadja*, OC I, 651), et par l'essor des écritures de soi. L'analyse de ces dernières gagne à un rapprochement avec l'économie de l'écriture surréaliste en particulier dans sa relation au sujet. Récusant tout « Je pense donc je suis » pour assumer la faille d'un individu agi en vertu d'un « Ça me pense donc je suis », André Breton incite à une littérature non pas du « moi je », mais du « je est un autre », lequel « autre » ne peut pas « s'appartenir » parce qu'il ne se réduit pas à un « moi » ni à un « il ». Voilà pourquoi la postérité de son récit de vie invite à une confrontation avec des textes dont l'agencement « porte ou dégage l'événement dans ce qu'il a de non formé, et de non effectuable par des personnes » (Gilles Deleuze et Félix Guattari) et qui aspirent à une destitution des sujets de manière que « quelque chose leur arrive qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se désaisissant de leur pouvoir de dire je » (Maurice Blanchot).

Dans cette perspective, il est utile de subsumer l'opposition fiction/vécu en affirmant que la condamnation par Breton du genre romanesque est un des symptômes d'une crise de la représentation et qu'elle induit une pratique littéraire découlant du modèle du « sujet parlant clivé » et non pas de celui du « sujet plein » d'une humanité stylisée ou définie en termes essentialistes. Cette écriture en quelque sorte déniée s'est cristallisée dans le récit de vie dont *Nadja* est l'une des plus éclatantes réussites et a « enceint » et « ensemencé » depuis une soixantaine d'années des tentatives jugées expérimentales, ou qualifiées de textuelles, ou plus simplement estimées exigeantes (souvent publiées aux Éditions de Minuit ou par P.O.L.), en raison du travail sur la langue et les formes qu'elles supposent, indépendamment des thématiques et des motifs qu'elles abordent. Cette position théorique et critique rend superfétatoire tout inventaire des livres récemment publiés au crible d'une quelconque « grille » surréaliste héritée de Breton ou concoctée à partir de lui, ce qui serait passablement fastidieux, mais surtout soumettrait les problèmes formels (touchant aux potentialités du langage

pour « dire » le monde en dépit de sa déficience et à la gageure de restituer la globalité de l'expérience dans la linéarité de la chaîne signifiante et de la narration) à la suprématie du discours alors que « [l]a question n'est [...] pas "la chose", mais son dire<sup>1</sup> », et inscrirait les textes dans une filiation et une arborescence conduisant à rechercher (un peu benoîtement) le, la ou les hériti(e/è)re(s) de l'auteur du *Manifeste* de 1924 parmi les écrivain(e)s contemporain(e)s. Ce point de vue a pour conséquence, malgré la très faible distance dont disposent celles et ceux dont le champ d'étude et d'investigation concerne le contemporain, de privilégier les écrivain(e)s et les œuvres dont l'accueil et la réception donnent à penser qu'ils triompheront de l'épreuve de la durée, avec pour corolaire d'écarter et de négliger ceux dont l'engouement dont ils bénéficient paraît fragile parce qu'uniquement tributaire des mécanismes de légitimation (foudroyante reconnaissance puis éclipse et oubli) de la société des écrans ; il implique aussi de rompre avec l'histoire littéraire traditionnelle, sa chronologie, son idéologie des origines.

Adossant ma saisie des textes potentiellement éligibles à la constitution de mon corpus à un bricolage épistémologique (ainsi que nous y a encouragés Claude Lévi-Strauss), je croise donc la notion d'intertextualité (emprunté à Julia Kristeva), des éléments de poétique tirés de Harold Bloom et de son *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*<sup>2</sup> (ceux relevant de la parenté des œuvres), et les contributions de Georges Sebbag relatives aux durées automatiques et au temps sans fil, avec pour soubassement l'apport de la psychanalyse freudienne et lacanienne, l'incitation althusserienne à une lecture symptomale, la théorie de l'écriture échafaudée par Roland Barthes et les remarques de Deleuze et Guattari afin de promouvoir une littérature mineure. Cet appareillage critique m'amène à formuler deux énoncés : la récusation du critère thématique élimine d'emblée les ouvrages de « l'autofiction "selfie" » encline à « l'étalage spectaculaire d'obsessions sentimentales, de fantasmes érotiques<sup>3</sup> » (Julia Kristeva) ; le souci que l'œuvre ou les œuvres retenues aient eu à subir l'épreuve du temps et de la durée ne joue pas en faveur des écrivain(e)s qui peuvent être considéré(e)s comme important(e)s

1. Ph. Sollers, *Un vrai roman, Mémoires*, Plon, 2007, p. 135.

2. H. Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, [The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry], (1973), Aux Forges de Vulcain, 2013.

3. J. Kristeva, « Accorder nos étrangetés », in J. Kristeva et Ph. Sollers, *Du mariage considéré comme un des beaux-arts*, Fayard, 2015, p. 10.



par la presse, les médias et l'industrie du livre, mais dont la production s'étend sur une séquence de moins de vingt années. De ces prémisses je conclus (quitte à surprendre et à me faire houspiller de tous côtés) que, pour l'essentiel, ce sont les livres de Philippe Sollers qui correspondent le mieux à l'« objet » que je m'emploie de définir.

Le « dialogue » entre Breton et Sollers n'est pas contestable, il a été excellemment commenté, soit par Sollers lui-même qui a souvent fait mention du surréalisme et de son principal animateur dans son œuvre, parfois sur un mode ironique, peut-être plus souvent de manière admirative<sup>1</sup>, soit par d'attentifs critiques et universitaires, à commencer par Michel Foucault<sup>2</sup> et Gérard Farasse<sup>3</sup>. En revanche, je m'expose à être vilipendé pour regarder la production de Sollers, fruit d'une « expérience intérieure à contre-courant<sup>4</sup> », comme typique d'une « nouvelle » (et astucieuse et intelligente) « écriture de soi<sup>5</sup> ». Si je persiste dans cette voie aventureuse, c'est parce que je ne cloisonne pas fiction et vécu, ni roman et récit de vie, et que ce qui me plaît dans l'œuvre de Sollers c'est qu'elle est consciente que ce qui compte c'est moins ce qu'on dit dans un texte que la manière dont on le dit et surtout qu'on l'écrit ; qu'elle n'est pas dupe des effets hypnotiques du réalisme et du naturalisme ; et qu'elle ne dénie pas que l'effort de dire, même dans la mobilisation de l'imagination et de l'intellection, est toujours couplé à celui de se dire<sup>6</sup>.

Je suis ici au diapason de ce que j'ai écrit cette année à propos de Crevel auquel je n'attribue pas seulement le mérite d'avoir pressenti qu'il fallait casser la fiction et le romanesque, perturber leur agencement, pour que de la déroute de ces procédés surgisse un « je » qui ne soit ni psychologisant ni mythifiant, puisque je lui reconnais

1. L'article « Breton Manifeste » (initialement paru dans *Le Monde des livres*, le 20 mai 1988) est à mon sens significatif de ce que Sollers pense de Breton (in *La Guerre du goût*, [1996], coll. « Folio », n° 2880, Gallimard, 2011, p. 408-413). Le site [www.pileface.com](http://www.pileface.com) piloté par Albert Gauvin met à disposition de riches matériaux.

2. Voir M. Foucault dans *Tel Quel*, n° 17, printemps 1964 ; et dans *Dits et écrits*, t. I, Gallimard, 1994, p. 338. [Extrait du débat « Une littérature nouvelle ». Cerisy-la-Salle, septembre 1963].

3. Se reporter à G. Farasse, « Aimé des fées », *L'Infini*, n° 98, printemps 2007, p. 20-38. [*Le surréalisme en héritage : les avant-garde après 45*, colloque international de Cerisy-la-Salle, dir. O. Penot-Lacassagne & E. Rubio, du 2 au 8 août 2006].

4. En référence à l'entretien Philippe Sollers/Julia Kristeva intitulé « L'Expérience intérieure à contre-courant », in J. Kristeva et Ph. Sollers, *Du mariage considéré comme un des beaux-arts*, Fayard, 2015, p. 10.

5. Une note d'A. Gauvin intitulée « La Hardiesse extrême » consacrée à *Paradis III* se prête à cette interprétation : (<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article555>).

6. Philippe Sollers, *Trésor d'amour*, Gallimard, 2011, p. 166-167.

surtout celui d'avoir lancé un « pont » en direction de ces productions à l'origine desquelles à proprement parler il n'est pas mais qu'il annonce, en en esquissant virtuellement les contours, et que Barthes et Sollers ont plus tard désignées du vocable de « Texte ».

Si je n'ai pas essayé de vérifier auprès de Sollers la solidité de mes hypothèses, c'est pour ne pas être des importun(e)s qui par leurs demandes et interrogations grèvent le temps et la quiétude indispensables à sa création ; c'est aussi parce que j'estime que la critique universitaire, de même qu'elle a tort de se comporter (majoritairement) comme si la littérature n'existait que dans la mesure où celle-ci corrobore ses choix et ses partis pris (Philippe Forest), n'a pas à se placer « à la remorque » des auteur(e)s sur lequel(le)s elle se penche ; c'est enfin parce que les écrivain(e)s (que j'admire) produisent leurs œuvres sans trop se préoccuper de faire coïncider celles-ci avec les caractéristiques que la critique universitaire érige en normes, l'essentiel pour eux étant l'émergence d'une forme contemporaine au récit dans le déploiement d'une écriture affichant sa genèse. J'assume donc le risque que s'il me lit, Sollers désavoue la licence d'identifier son œuvre au sein de cette nébuleuse et de ce fatras<sup>1</sup> désignés du syntagme « littérature contemporaine de soi » comme étant la plus novatrice et la plus féconde de toutes celles qui, loin d'avaliser les leurres de la représentation, s'appliquent à inventer, de livre en livre, des formes déniaisées de dire et de se dire<sup>2</sup>.

Quoi qu'il en soit, pour toutes ces raisons, a grandi en moi la conviction que l'évaluation de ce qui de Breton demeure vivant et dynamique dans l'écriture contemporaine de soi exigeait moins une vision synoptique de ce qui est publié en France en matière d'écriture de soi et sa confrontation à la façon dont lui l'envisageait que le tracé d'un parallèle entre ses réalisations et celles de Sollers dont je postule que les ouvrages (romans, textes à caractères autobiographiques, « livres<sup>3</sup> ») résonnent bien plus de qui était en jeu dans *Nadja* que ceux de tous les autres écrivains français : de Nadja

1. Philippe Sollers, *Médium*, Gallimard, 2014, p. 109.

2. Dans *Portraits de femmes* (Gallimard, 2013), Sollers juge que *Rendez-vous* de Christine Angot et *Un homme dans la poche* d'Aurélie Filipetti sont « deux très bons livres » (p. 112), que *La Vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet est « une exception remarquable », un « très beau livre » et « le livre suivant » [...] propose une « [d]émonstration impeccable. » (p. 132-133).

3. Ce terme génériquement non marqué est assez pertinent pour désigner la forme de plus en plus hybride (mêlant de la narration à du commentaire, des bribes inventées

(Léona Delcourt) à Fanny (dans *L'École du mystère*, 2015) se dessine une même trajectoire allant du palais de cristal au secret, les moyens de la quête pouvant différer, mais pas vraiment sa finalité.

Je me suis senti conforté dans mon intuition quand j'ai lu le dernier essai de Georges Sebbag, *André Breton 1713-1966 Des siècles boules de neige*, dont l'analyse de l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » m'autorise à soutenir que ce qui lie Breton à Sollers n'est autre qu'un « souvenir du futur », car si Breton est l'antécédent<sup>1</sup> de Stanislas Rodanski, lequel tendait à se penser comme « le double magique » d'un Jacques Vaché qui a été « incorporé » par l'auteur du *Manifeste* de 1924 (« Vaché est surréaliste en moi »), il peut aussi être regardé comme celui de Philippe Sollers : la durée automatique repérée entre les deux écrivains n'obéissant pas au schéma du vecteur, puisqu'elle peut être « remontée » ou « descendue », en vertu du principe qui l'anime (la cristallisation de ce qui dans le passé augure du présent et de ce qui dans le présent préfigure le futur) et, pourquoi pas, de ce que la physique contemporaine nous enseigne des espaces-temps et de la symétrie qui les structure.

Toutefois, j'argumenterai avec humilité : je n'ai pas l'intention de prétendre prolonger Barthes dans son éclairage de la production littéraire de Sollers<sup>2</sup> ni de le convoquer pour disposer d'un argument d'autorité ; et si la décade « Artaud-Bataille, Vers une révolution culturelle » qui s'est déroulée à Cerisy en 1972 a été pour Sollers et ses ami(e)s de *Tel Quel* l'occasion de lire, c'est-à-dire de questionner, le surréalisme à partir de plusieurs de ses points sinon aveugles du moins discordants (de son envers de nuit), et de rectifier et déborder ce qui avait été formulé six ans plus tôt, en 1966, lors de la décade « André Breton », cette même décade dont le cinquantième anniversaire a fourni l'argument de notre assemblée, je veux prendre soin d'affirmer que ma visée n'est pas de « redresser » Breton par

à des chroniques, du biographique à une pensée philosophique, etc.) qu'imprime Sollers à ces œuvres.

1. Le texte dans lequel Lacan reconnaît Gaëtan Gatian de Clérambault comme « seul maître en psychiatrie » est intitulé : « De nos antécédents », *Écrits*, I, (1966), coll. « Points », n° 5, Seuil, 1999, pp. 65-71.

2. Depuis « Drame, poème, roman » (repris dans *Théorie d'ensemble*) jusqu'à une intervention intitulée « Dialogue » publiée le 6 janvier 1979 dans *Le Nouvel Observateur*, R. Barthes a réfuté les accusations de la presse et de l'université qui régulièrement accablent Sollers, et il a surtout ouvert des pistes pour appréhender sa pratique d'écriture et sa position dans la Cité. Son recueil *Sollers écrivain* a lui aussi été publié en 1979, il est composé de ces interventions : « Dialogue », « Drame, poème, roman », « Le Refus d'hériter », « Par-dessus l'épaule », « Situation » et « L'Oscillation ».

le truchement de Sollers. N'étant pas un « gardien du temple », je ne prônerai pas une fébrile « restauration » des directives d'André Breton, je m'attacherai à dégager chez Sollers (et, chaque fois que possible, dans la production littéraire contemporaine) ce qui de Breton est opératoire, faisant de Sollers à la fois un « médium » et une « *doublure*<sup>1</sup> ».

« *Un drôle de je qui dit* » (Sollers)

Postulant que les propositions fondatrices du surréalisme sont connues de chacun(e), je me bornerai à rappeler que la mise à l'index du roman par Breton et sa dénonciation de la « littérature » sont inséparables de l'invention et de la promotion de l'écriture automatique, avant d'insister sur les caractéristiques de l'œuvre de Sollers où Breton est des plus vivaces. Toutefois, Sollers ne pose pas au disciple : Barthes a eu raison de constater que « Sollers refuse d'hériter<sup>2</sup> ». L'autonomie n'est pas forcément le fruit d'une castration œdipienne : de l'absence de figure du père en tant que construction symbolique on peut s'arranger dans la plus complète des solitudes laquelle, loin d'être ferment d'handicap et de désolation, peut créer les conditions d'une parole constitutive de livres « qu'on laisse battants comme des portes<sup>3</sup> ». Et ce, parce qu'« en matière de révolte » personne ne doit avoir besoin d'« ancêtres<sup>4</sup> ». Bref, la clef d'une vie « aux semelles de vent » (Paul Verlaine), et pas de plomb, c'est de ne se reconnaître ni dieu ni maître ni père. Sollers n'est que parce qu'il n'est le fils de personne, pas plus de Breton que d'un autre : son nom, on ne lui a pas donné, il se l'est fait, tout seul<sup>5</sup>. De cet isolement qui oblige à être sans autre autorité que celle qu'on se forge, Sollers s'accommode, car il est au cœur de son mode de vie et de sa stratégie. Le traitement polémique dont il est la cible ne l'indispose pas, il tend plutôt à l'amuser, car il exprime, en creux, la position exacte qu'il occupe dans le paysage littéraire

1. Se reporter à Ph. Sollers, *Médium*, Gallimard, 2014, p. 116.

2. R. Barthes, « Le Refus d'hériter », *Sollers écrivain*, (1979), coll. « Points », n° 785, Seuil, 2015, p. 43.

3. Allusion à A. Breton, *Nadja*, OC I, 651 ; et à Philippe Forest, « Des livres qu'on laisse battants comme des portes », in *La Revue de belles-lettres*, « Paroles de romanciers », I, Lausanne, Société de Belles-Lettres de Lausanne, 2012, pp. 23-27.

4. A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, OC I, 784.

5. R. Barthes, « Par-dessus l'épaule », *Sollers écrivain*, p. 53.

français, celui de l'irréductible et de l'inclassable, du « *voyageur du temps* » qui veille à être « *médium* » plutôt que « *voyant* ».

C'est cette radicale absence de dépendance et de filiation qui légitime la réapparition (en variation continue) de Breton en Sollers.

Si Breton est dans Sollers, il l'est d'abord par la primauté accordé par tous deux à l'écriture. Les livres que Sollers n'aime pas, il y a quelque chance pour que Breton les eût aussi détesté : « Le 19<sup>e</sup> siècle et la Belle Epoque finissent avec Proust, et, après une nouvelle catastrophe, font retour aujourd'hui, comme un refoulé gigantesque, dans une basse époque<sup>1</sup>. » L'un et l'autre n'éprouvent que de l'aversion pour le roman naturaliste et ses présupposés psychologisant<sup>2</sup>. Cette complaisance vériste culmine dans « un gros roman américain encensé par la presse littéraire » relatant une « histoire chaotique, semblable à un film dix fois filmé et aussitôt oublié<sup>3</sup> ». Bien sûr, comme Breton, Sollers n'assimile pas le marché du livre avec sa profusion de romans de « divertissement » aux textes qui marquent leurs lecteurs, durablement, touchant le plus vif de leur sensibilité, et les invitent à entretenir cette émotion, dans la conduite de leur existence et leur commerce avec les œuvres de l'esprit, la littérature « fabriquée » a pour modèle le cinéma et son potentiel hallucinatoire. En réaction à son impact médusant et contre une littérature calquée sur lui, l'esthétique de Sollers s'empare du modèle de l'*ut pictura poesis* pour le gauchir, la peinture se voyant assigné le statut insigne d'un art « vivant » puisque les tableaux obéissent à un procès sans fin, leur mise en œuvre participant d'un processus émancipé de la main du peintre, car une fois accrochés ils sollicitent d'être interprétés et joués comme une partition de musique, et ainsi que les « vrais » livres lesquels demandent d'être « entendus » :

*Vous êtes dans un musée, à l'arrière, vous regardez ces tableaux comme ayant été faits (donc qui ne pouvaient pas ne pas l'être), vous croyez qu'ils s'adressent à vous, quelle erreur. En réalité, ils sont toujours en train de se faire, ce « en train de » est leur seule intention, ils ne sont ni arrêtés ni finis, ils vivent. La peinture est le seul objet qui continue de vivre en soi et pour soi (mais c'est la même chose pour un livre si c'est un vrai livre). Tout le monde comprend qu'une partition de musique doit être exécutée (certes, il faut savoir la lire, et on peut l'entendre en silence), mais personne n'a*

1. Ph. Sollers, *Médium*, Gallimard, 2014, p. 129.

2. Ph. Sollers, *Portrait du joueur*, (1984), coll. « Folio », n° 1786, Gallimard, 2001, p. 216.

3. Ph. Sollers, *Trésor d'amour*, p. 204.

*l'idée qu'un tableau doit être joué, et un livre d'abord écouté. Qu'est-ce qui se dit ? Un drôle de je qui dit<sup>1</sup>.*

De même qu'un grand tableau n'est pas une image, un grand livre n'est pas assimilable à «un projet de film<sup>2</sup>». Ce qui, dans *Un vrai roman*, vaut une critique sévère à Michel Houellebecq et justifie l'éreintement d'Alain Robbe-Grillet, leur faiblesse ayant été de sacrifier la «vision verbale, la seule qui compte et qui soit juste, puisqu'elle mêle tous les sens dans son déploiement.<sup>3</sup>» à l'attrait des marchés et aux facilités de surface :

*Le contemporain qui ouvre un roman veut assister à un film, il ferme vite le livre s'il tombe sur une digression qui ralentit l'action, en général déprimée ou violente. Or la littérature, la vie, la poésie, sont, par définition, infilmables, de même que la peinture n'a jamais été, et ne sera jamais, une image. C'est d'ailleurs pourquoi leur disparition programmée est en cours<sup>4</sup>.*

À la différence des «barbouilleurs de littérature d'aujourd'hui<sup>5</sup>», les écrivains qui ne capitulent pas consentent que remontent en eux les Grecs, afin que par le biais d'Homère et de Shakespeare ils puissent, comme Joyce et Apollinaire, déjouer l'œil du Cyclope, l'objectif stupéfiant et pétrifiant de la caméra<sup>6</sup>. Sous ce règne de la «*poubellication*» (Lacan repris par Sollers), Sollers pressent la fin du roman, y compris de son avatar cinématographique et étatsunien<sup>7</sup>, car les mécanismes de fascination eux-mêmes sont grippés<sup>8</sup>.

Dès 1958, avec *Une curieuse solitude* qui en est le premier essai d'envergure, Sollers a placé l'écriture au poste de commande entreprenant un «*mot à mot*» qui avait valeur de «*corps à corps*» et de «*bataille*», un opiniâtre travail de dessillement, pas un enregistrement, pour ne pas être dupe, ni des pères ni du réel (lequel n'est pas un donné), cette pratique de production instaurant celui qui s'y adonne dans une «*oscillation*» qui, en le préservant de l'assujettissement au diktat et de la spéculation, lui ménage un espace incommensurable de liberté<sup>9</sup>. Dans un monde où tout portait à

1. Ph. Sollers, *L'Éclaircie*, Gallimard, 2012, p. 179.

2. Ph. Sollers, *op. cit.*, p. 182.

3. Ph. Sollers, *Un vrai roman, mémoires*, p. 164.

4. Ph. Sollers, *op. cit.*, p. 164.

5. Ph. Sollers, *Mouvement*, Gallimard, 2016, p. 109.

6. Ph. Sollers, *op. cit.*, p. 226-227.

7. Ph. Sollers, *op. cit.*, p. 208.

8. *Ibidem*, p. 208-209.

9. *Ibidem*, pp. 106-107.

croire qu'il était déchiffrable « comme un cryptogramme » (OC I, 716) Breton fermait les yeux pour voir ce à quoi ses contemporains demeuraient aveugles, Sollers lui n'a cessé de miser sur une attitude de veille fébrile de sorte qu'aucun écran (de chair) ni support de rêve (hypnotique) ne s'interposât entre ses yeux ouverts, la réalité, ses manifestations et ses représentations. La direction imprégnée à *Tel Quel* a renforcé ce choix stratégique : la revue « littéraire » est « conçue et publiée par de jeunes écrivains d'une vingtaine d'années, sans aucune publicité, avec un sous-titre qui évoluera jusqu'à se stabiliser dans une hiérarchie voulue : Littérature/ Philosophie/ Art/ Science/ Politique<sup>1</sup> ». Contrairement aux interventions de Louis Althusser pour lequel en dernière instance la philosophie est lutte de classe dans la théorie, ce qui confère à celle-ci la prérogative de décider de tout, sauf quand la littérature en supplée la défaillance (« l'impossible solution théorique ») en tant que « *transfert* » et « *autre de la théorie*<sup>2</sup> », pour Sollers, « [l']**objectif est donc, à partir de la littérature, bibliothèque ouverte et pratique constante, d'interroger la philosophie, l'art, la science, la politique**<sup>3</sup> ».

L'« *aimé des fées*<sup>4</sup> », cheminant depuis plusieurs années sur la route de *Paradis*, c'est-à-dire d'une Chine matinée de Bordeaux, d'île de Ré et de Venise, les trois pôles magnétiques de sa terre d'élection, celle d'un art de vivre façonné par les Lumières, émerge à l'infini dès l'écriture d'*Une curieuse solitude*<sup>5</sup> et le confirme lors de la fondation de la revue qui succède à *Tel Quel*, par référence à la phrase de Louis Aragon clôturant *Une vague de rêves*, l'« autre » manifeste du surréalisme, et qui est : « Qui est là ? Ah très bien : faites entrer l'infini. » D'ailleurs, dès *Une curieuse solitude*, faisant du personnage féminin de Concha une allégorie, Sollers a affiché son ambition de « rendre le murmure de l'infini matériel<sup>6</sup> ». Il a la convic-

1. Ph. Sollers, *Un vrai roman, Mémoires*, Plon, 2007, p. 95.

2. Allusion à une formule célèbre de L. Althusser tirée de son article « Sur le *Contrat Social* », *Cahiers pour l'analyse*, n° 8, octobre 1967 ; in *Sur le Contrat Social*, Houilles, Éd. Manucius, 2008.

3. Ph. Sollers, *op. cit.*, p. 97.

4. Dédicace d'A. Breton à Ph. Sollers sur un exemplaire de la réédition en 1962 des *Manifestes du surréalisme*.

5. Viktor Kirtov a montré comment ce passage du premier roman de Ph. Sollers fait écho au *Second Manifeste du surréalisme* de Breton : (<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article54>)

6. Philippe Sollers, *Une curieuse solitude*, (1958), coll. « Points », n° p 852, Seuil, 2006.

tion que, malgré tout ce qui se « poublié<sup>1</sup> », la « vitalité ténébreuse<sup>2</sup> » du roman n'a pas encore abdicqué, la veine des « portraits à la pointe sèche<sup>3</sup> » n'est pas tarie. Persiste en effet « un plus-que-roman [...] dont le vieux roman, vexé, dira, bien entendu, qu'il ne s'agit pas d'un roman<sup>4</sup> ». Ce texte qui du point de vue des « normes », us et coutumes de la narration n'est pas un roman, pas plus qu'il n'est *stricto sensu* une autobiographie (ou une autofiction) est un livre « monstrueux » parce qu'il se garde de dire et de parler « l'identité (personnelle, sexuelle et aussi nationale) » comme le fait la littérature de soi grand public, c'est-à-dire en termes d'expression et d'essence, il l'envisage à la manière d'une « une perpétuelle mise en question qui ne cesse de s'écrire<sup>5</sup> ».

En guise de conclusion :

« l'amour naît de la vie qui s'écrit » (Sollers)

Je veux croire que c'est ce rapport existentiel à l'écriture, un « vivre "par cœur"<sup>6</sup> » en convergence avec le « Plutôt la vie » de Breton<sup>7</sup>, qui est responsable de la mauvaise réputation de Sollers dans les médias, à l'université et chez des lecteurs qui, parfois, n'ont jamais daigné se plonger dans un seul de ses ouvrages. Dans *Trésor d'amour*, Sollers n'exagère pas en mettant cette hypothèse en scène avec drôlerie :

– Et qu'est-ce que tu répons, aujourd'hui, à ceux et à celles qui n'aiment pas tes romans ?

– Qu'ils, ou elles, n'aiment pas la vie que je mène.<sup>8</sup>

Son choix de vivre dans « le style des Lumières » conjugué à son aptitude à « penser en poésie à l'écoute des concepts » (Kristeva<sup>9</sup>) ont ouvré son écriture de sorte que « bref la poésie est dans le roman

1. Philippe Sollers, *Médium*, Gallimard, 2014, p. 109.

2. Ph. Sollers, *Portrait du joueur*, (1984), coll. « Folio », n° 1786, Gallimard, 2001, p. 301.

3. Ph. Sollers, *Médium*, p. 156.

4. Ph. Sollers, *Trésor d'amour*, p. 208-209.

5. J. Kristeva, « Enfance et jeunesse d'un écrivain français », in J. Kristeva et Ph. Sollers, *Du mariage considéré comme un des beaux-arts*, p. 110.

6. Ph. Sollers, *L'École du mystère*, Gallimard, 2015, p. 97.

7. Allusion au poème du recueil *Clair de terre*, in A. Breton, OC I, 176-177.

8. Ph. Sollers, *Trésor d'amour*, Gallimard, 2011, p. 147.

9. J. Kristeva, « L'Expérience intérieure à contre-courant », in J. Kristeva et Ph. Sollers, *Du mariage considéré comme un des beaux-arts*, p. 71-72.



qui fait du roman mille poésies<sup>1</sup> ». Son aspiration à travers la littérature et « un tout autre roman, en plein 21<sup>e</sup> siècle » à faire « exploser l'espace, la vie, la mort, le temps<sup>2</sup> » aurait-il fâché André Breton ? Je gage que non parce que tous les deux n'ont jamais occulté que « l'amour naît de la vie qui s'écrit<sup>3</sup> ».

UNIVERSITÉ DE LIMOGES

1. Ph. Sollers, *Paradis*, (1981), coll. « Points », n° P 879, Seuil, 2001, p. 146.

2. Ph. Sollers, *L'École du mystère*, p. 16.

3. La prééminence donnée ici à l'amour correspond à la « hiérarchie » selon laquelle Breton ordonne les trois « voies » par lesquelles la « lumière » de la révolte est « créatrice » : « c'est la révolte même la révolte seule qui est créatrice de lumière. Et cette lumière ne peut se connaître que trois voies : la poésie, la liberté et l'amour qui doivent inspirer le même zèle et converger, à en faire la coupe même de la jeunesse éternelle, sur le point moins découvert et le plus illuminable du cœur humain. » (*Arcane 17*, OC III, 94-95).



## COUP DE GRÂCE SURRÉALISTE À LA COLLABORATION LITTÉRAIRE ?

Stamos METZIDAKIS  
Violaine WHITE

Le nom d'auteur munit le discours écrit de sa vie sociale en contrepartie d'une individualisation du champ littéraire. Grâce à lui, le texte devient une propriété intellectuelle dont le détenteur répond en le représentant dans les institutions éditoriales, en acquérant un capital économique et culturel et en souffrant d'éventuelles retombées pénales. Bien que cette notion provienne d'une pratique classificatoire, on ne peut omettre sa portée politique, la volonté d'élever un corpus restreint au rang de ce que la théorie américaine nomme le canon, répertoire officiel du patrimoine culturel national aux tendances phallo- et ethnocentriques qu'on connaît. L'histoire de la littérature d'expression française témoigne d'une lente sacralisation de l'auteur depuis la Renaissance jusqu'à sa contestation à partir de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle.

Dans « La Mort de l'auteur » (1968), Roland Barthes apprécie la part du surréalisme dans l'histoire de l'autorité littéraire. Il déclare qu'

*en recommandant sans cesse de décevoir brusquement les sens attendus..., en confiant à la main le soin d'écrire aussi vite que possible ce que la tête même ignore..., en acceptant le principe et l'expérience d'une écriture à plusieurs, le surréalisme a contribué à désacraliser l'image de l'Auteur<sup>1</sup>.*

Une telle retenue rallie Barthes à la critique des trente dernières années, laquelle compare les expériences d'écriture automatique collective à un « vœu inaccompli », une expérience aux résultats demeurés en deçà de ses ambitions. En effet, nombre d'universitaires semblent conclure que les textes publiés sous la bannière de l'automatisme collectif ont avorté la révolution auctoriale prédite dans les manifestes. Les annotations de la main des auteurs des

1. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, 1984, p. 63. C'est l'auteur qui souligne.

*Champs magnétiques*, de *L'Immaculée Conception* et de *Ralentir travaux*, pour ne citer que les productions poétiques, ont essentiellement rompu le pacte de pluralité de ces textes collectifs. À l'aide d'une analyse graphique des *Champs magnétiques*, Jacques Anis et Catherine Viollet sont parvenus à jauger le degré d'automatisme des contributions de chaque auteur, affirmant par exemple que Soupault pratique une « écriture plus "automatique" que Breton<sup>1</sup> ». L'examen rigoureux des manuscrits de *L'Immaculée Conception* effectué par Jacqueline Chénieux-Gendron nous permet d'entrevoir l'élaboration de cette « œuvre automatique<sup>2</sup> » : on apprend que les textes ont non seulement fait l'objet de remaniements éditoriaux, mais que certains paramétrages préalables ont rendu possible la simulation de délires et de psychoses. Dans un essai plus récent, Chénieux-Gendron avance que les manuscrits de Breton et Éluard reposent finalement sur une théorie et une pratique du pastiche<sup>3</sup>. Selon l'analyse lumineuse de *Ralentir travaux* d'Olivier Belin, l'échec de l'expérience collective du trio Breton-Char-Éluard provient de la dimension spéculaire du recueil, composé dans la circonstance d'un voyage<sup>4</sup>. Il remarque également que la composition du recueil dépend d'une « distribution des rôles » selon les « lieux de prédilection » stylistiques des collaborateurs. Enfin, l'étude minutieuse de la première partie des *Champs magnétiques* de G. Browning suggère que le texte n'est ni plus ni moins un texte littéraire fonctionnant parfaitement selon la théorie sémiotique de l'expansion et de la conversion de Michael Riffaterre, en théorie commune à toute poésie<sup>5</sup>. Dans « Le Message automatique » (1933), André Breton confesse lui-même que « l'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme » serait « celle d'une infortune continue », cela à cause d'objections de la critique, de questions méthodologiques, de la récupération du procédé par certains poètes qui l'auraient « adapt[é] aux besoins

1. Jacques Anis et Catherine Viollet, « L'automate et son double : Breton, Soupault, *Les Champs magnétiques* », dans Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), *Manuscrits surréalistes*, Saint-Denis, PUV, 1995, p. 59.

2. Jacqueline Chénieux-Gendron, « Towards a New Definition of Automatism : *L'Immaculée Conception* », *Dada/Surrealism*, n° 18, 1988, p. 75, nous traduisons.

3. Jacqueline Chénieux-Gendron, « Du bon usage des manuscrits surréalistes. *L'Immaculée Conception*, 1930 », *Manuscrits surréalistes*, op. cit., p. 15-40.

4. Olivier Belin, *René Char et le surréalisme*, Classiques Garnier, 2011, p. 87.

5. Gordon Browning, « Expansion and Conversion, Repetition and Circularity : Philippe Soupault's first automatic Text in *Les Champs magnétiques* », *South Atlantic Review*, n° 63, 1998, p. 11-33.

de leur petite industrie » et de l'existence de « pastiches<sup>1</sup> ». Jamais les surréalistes ne seraient sortis de la crise qu'engendrait leur ambition, jamais ils n'auraient achevé cet auteur tant honni.

Cela dit, une telle impression d'échec nie plusieurs facteurs pesant sur notre appréciation de la contribution d'André Breton à l'histoire littéraire. D'abord, on ne peut démentir le succès de ces entreprises de collaboration incarné par leur présence extraordinaire dans les œuvres complètes pourtant dédiées à chaque auteur ainsi que leur influence sur l'avant-garde littéraire. Par ailleurs, il est important de souligner la fonction initiatique de l'automatisme collectif dont le but d'affranchir chaque collaborateur du poids de son éducation poétique et de son talent semblerait avoir porté ses fruits. Enfin, il est essentiel de prendre en compte la part de responsabilité de la critique dans l'évaluation de cet échec, en ce qui concerne sa vision de l'histoire littéraire et surtout sa tendance constitutive à « ramener l'inconnu au connu » et, ajouterons-nous, le multiple au singulier.

La filiation établie par Barthes mesure insuffisamment la portée de la contribution de Breton à la théorisation du fait littéraire et passe trop rapidement sur la teneur de cette désacralisation de l'autorité. Ce que « La Mort de l'auteur » néglige surtout de mentionner, c'est l'autre versant du processus. On s'aperçoit dans les textes théoriques du surréalisme que la profanation de l'auteur est en fait conjointe, comme elle le sera d'ailleurs chez Barthes, à une sacralisation des pratiques d'écriture. Comme l'ont décelé Robert Champigny et Marguerite Bonnet, les manifestes décrivent l'automatisme au moyen d'un vocabulaire religieux : les pratiques d'écriture surréalistes ont pour but de mettre le sujet « dans un état de *grâce* avec le hasard<sup>2</sup> ». Ce qui nous intéresse dans cette notion de « grâce », c'est ce double mouvement d'asservissement et d'affranchissement qui l'accompagne. Les expériences de collaboration littéraire font figure de rituels de désacralisation transformant chaque poète en « plaie » et en « couteau », exigeant de chaque participant un abandon total de sa volonté, faisant de son écriture celle d'un autre tout en le libérant de lui-même.

1. André Breton, « Le Message automatique », *Point du jour*, OC II, 380-381.

2. Robert Champigny, « Une définition du surréalisme », *Pour une esthétique de l'essai. Analyses critiques* (Breton, Sartre, Robbe-Grillet), Minard, 1967, p. 21. Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 348-349. André Breton, « Entretiens avec André Parinaud », OC III, 514. Nous soulignons.

Comprendre ce salut qu'accorderait l'écriture surréaliste contraint à retracer l'origine du concept de « grâce » jusque dans *Les Paradis artificiels* de Baudelaire. En effet, *Le Manifeste* de 1924 fait singulièrement écho aux propos tenus par Baudelaire dans son essai publié en 1858 dans *La Revue contemporaine*. On trouve dans le texte de Breton de nombreuses références au « Poème du haschich » ainsi qu'une citation directe du « Mangeur d'opium » dans lequel Baudelaire fait le compte-rendu des *Confessions* de Thomas De Quincey parues en 1820. Ni Breton ni Baudelaire ne vouent l'homme à sa vulgarité quotidienne ni au salut illusoire qu'offrent les stupéfiants : c'est dans la pratique artistique que les deux théoriciens trouvent le chemin de la « grâce ». À l'aide d'un détournement des concepts chrétiens, le premier par dépit et le second par choix, Baudelaire et Breton se rejoignent dans leur quête moderne de vérité et de beauté ; tous deux tiennent l'homme responsable de son salut ; et pour tous les deux encore, la poésie est la voie unique vers l'affranchissement. Or, les références de Breton aux *Paradis artificiels* ne sont pas tant un hommage aux théories baudelairiennes qu'un moyen de se démarquer des croyances et de l'esthétique de son prédécesseur.

Dans « Le poème du haschich », Baudelaire oppose les moyens d'affranchissement dont usent les artistes et les philosophes aux stratagèmes employés par le commun des mortels. Selon lui, l'homme a parfois la fortune de connaître un phénomène de clairvoyance inattendu à l'aide duquel la vérité et la beauté se manifestent à son esprit. Baudelaire emploie sciemment un vocable religieux pour décrire cet état éphémère : il estime pouvoir « sans exagération appeler [ce phénomène] paradisiaque [en comparaison] aux lourdes ténèbres de l'existence commune et journalière » ; il présente cet Idéal comme une voie de salut, « une véritable *grâce*, comme un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être<sup>1</sup> ». La prise de stupéfiants n'est qu'un moyen factice dont se sert l'homme ordinaire pour atteindre cet état auquel il est incapable d'accéder par ses propres facultés. Pour Baudelaire, « créer le Paradis par la pharmacie, par les boissons fermentées, [est] semblable à un maniaque qui remplacerait des meubles solides et des jardins véritables par des décors peints sur toile et montés

1. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1975, p. 401-402.

sur châssis<sup>1</sup>». En d'autres termes, la prise de stupéfiants ne ferait que dévoiler sa médiocrité à l'homme commun : le haschich serait *comme* un « miroir grossissant », apte à ne renvoyer qu'une version faussée du même. Les déclarations d'Aragon dans son *Traité du style* (1928) explicitent la vision antipoétique engendrée par le haschich : « rien de nouveau, rien que ce qui est en moi, la même marchandise sans fin<sup>2</sup> ». Le tableau créé par la prise de haschich en fait une substance antimoderne : il incombe donc à l'homme d'employer ses propres moyens pour atteindre le salut, qu'il soit chrétien ou poétique. L'auteur de « Bénédiction » ne pouvant prétendre au paradis chrétien, il croit un jour atteindre la grâce païenne décrite dans le dernier paragraphe du « Poème » à l'aide de la métaphore du mont Olympe. Les artistes conquièrent la compagnie éternelle des Muses à la sueur de leur front, alors que « dans les ronces et dans la boue » croupissent à jamais les Haschischins et tous ceux qui par paresse ne peuvent atteindre ce que Baudelaire nomme le « jardin de vraie beauté<sup>3</sup> ».

Contrairement au texte de Baudelaire, le *Manifeste* de 1924 ne débute pas par l'expression d'un mépris pour l'homme ordinaire, mais par un sentiment de révolte face à la médiocrité de son présumé destin. Breton perçoit son contemporain comme un être aveuglé, se croyant condamné à concevoir sa vie comme une suite d'événements sur lesquels il ne pourrait rien ; un être à qui la morale et la logique ont soustrait tout pouvoir d'imagination ; un être, enfin, incapable d'envisager un sort meilleur. Ce que le surréalisme se propose de faire, c'est de redonner vie à « la reine des facultés » en captant par tous les moyens les forces refoulées par la société. En 1924, Breton appelle de ses vœux l'affranchissement de tout homme qui le souhaite. Pour ce faire, il doit sortir de son « ilotisme » et suivre la voie du véritable salut que le surréalisme lui indique : « si l'éveil de l'homme est plus dur, s'il rompt trop bien le charme, c'est qu'on l'a amené à se faire une pauvre idée de l'expiation » (OC I, 319). Sans Dieu, l'homme est d'office absous de ses péchés : il lui appartient donc d'aller chercher « la vraie vie »

1. *Ibid.*, p. 403.

2. Aragon, *Traité du style*, Gallimard, 1928, p. 111. Lire à ce sujet Alain Trouvé, « Des Paradis artificiels au "stupéfiant image" : Baudelaire au miroir aragonien », Édouard Béguin et Suzanne Ravis (eds.), *L'Atelier d'un écrivain : Le XIX<sup>e</sup> siècle d'Aragon*. Aix-en-Provence, PU Provence, 2003, p. 179-194.

3. Charles Baudelaire, *ibid.*, p. 441.

à travers la pratique du surréalisme. Il semblerait que la « tournure évangélique » des manifestes et ces références à Baudelaire aient tempéré la distance entre le surréalisme et le christianisme, d'où ce besoin de Breton et d'Aragon de clarifier leurs propos, d'où également la méprise du critique Robert Champigny qui voit dans les manifestes une « tentation ontologique<sup>1</sup> ». Selon Breton, l'homme atteindra le salut par ses propres mains, en se libérant de ce qui justement emprisonnait Baudelaire, sa foi – aussi particulière qu'elle fût – et son esthétique.

L'analogie des stupéfiants permet à Breton de remettre en cause l'esthétique parnassienne et sa portée politique. Tout en avertissant de ses effets jubilatoires, parfois terrifiants, et de son caractère addictif, Breton invite les lecteurs du *Manifeste* à s'initier aux pratiques surréalistes :

*Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaisser quand il leur plaît. Tout porte à croire qu'il agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants ; comme eux il crée un certain état de besoin et peut pousser l'homme à de terribles révoltes. C'est encore, si l'on veut, un bien artificiel paradis et le goût qu'on en a, relève de la critique de Baudelaire au même titre que les autres. Aussi l'analyse des effets mystérieux et des jouissances particulières qu'il peut engendrer – par bien des côtés le surréalisme se présente comme un vice nouveau, qui ne semble pas devoir être l'apanage de quelques hommes ; il a comme le haschisch de quoi satisfaire tous les délicats. (OC I, 337)*

Parmi les effets des stupéfiants, Breton embrasse l'état de dépendance, les plaisirs, les tendances à l'immoralité et le désir de révolte. L'inversion de l'adjectif dans l'expression « un bien artificiel paradis » trahit le désir de Breton de se démarquer de l'esthétique baudelairienne. La grâce qu'il envisage ne se résume pas à rejoindre un Parnasse peuplé de poètes impeccables : la clé des champs appartient aux simples, aux enfants, aux « primitifs » et aux fous autant qu'aux poètes. En 1933, Breton admirera « chez le primitif et chez l'enfant » la capacité de se former une image du monde autre que celle que la raison dicte, et cela de façon infinie : « Cet état de grâce, tous ceux qui ont souci de définir la véritable condition humaine, plus ou moins confusément aspirent à le retrouver. Je dis que c'est l'automatisme seul qui y mène » (OC I, 391). Par ailleurs, la pratique surréaliste est bien plus féconde que la poésie formelle

1. Robert Champigny, art. cité, p. 21.



puisqu'elle agit sur le réel qu'elle tente de transformer. Si la quête des deux poètes est moderne, celle de Breton est révolutionnaire. Dans «Le Merveilleux contre le mystère» (1936), Breton verra en Baudelaire le dernier poète à avoir cru à l'empire du sujet sur le langage: «Toute possibilité d'accident grave exclue, l'homme est toujours le maître de son attelage, il sait où il va.» (OC III, 655) Si Baudelaire refuse de se laisser gouverner par le langage, Breton, quant à lui, applaudit la disparition de toute «préméditation» de l'auteur, de toute intention, de toute responsabilité et de toute gloire. En citant directement la section intitulée «Tortures de l'opium», Breton formule les finalités de l'écriture surréaliste:

*il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui [et c'est ainsi qu'il cite Baudelaire] «s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier, car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés». [Et il ajoute:] Reste à savoir si on a jamais «évoqué» les images. (OC I, 337)*

Ainsi, la grâce surréaliste a une deuxième acception: tel un «kief», elle constitue un état *temporaire* dans lequel le sujet plonge *délibérément* et entrevoit le «jardin de vraie beauté». Il appartient au poète de «se mettre en état de grâce», autrement dit, d'embrasser volontiers une position de réceptivité, de passivité, de vulnérabilité. Le surréalisme rapproche le concept d'auteur de son acception linguistique en le réduisant au statut d'«appareil enregistreur» exprimant la matière d'un «fonds commun» latent, *objet* flottant pris dans les filets de l'Autre, qu'il s'agisse de l'inconscient, du désir, du hasard ou du lecteur. Dans le *Second manifeste*, Breton réutilise l'analogie du stupéfiant pour rappeler que l'écriture surréaliste ne servira qu'à «reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme, en proie à une émotion particulière, est soudain empoigné par ce «plus fort que lui» qui le jette, à son corps défendant, dans l'immortel. (...) Le tout est qu'il ne soit pas libre.» (OC I, 809) Les pratiques surréalistes ont pour but de reproduire de façon artificielle la paralysie des organes de contrôle en les soumettant à une substance a priori sans effets si ce n'est la stupéfaction et l'émerveillement. Dans «Le Message automatique», Breton dira vouloir «confondre à jamais la vanité littéraire et artistique»: la grâce viendra quand l'auteur aura été sacrifié. Dans *Du surréalisme en ses œuvres vives* (1962), ce sont justement les valeurs esthétiques et la recherche des lauriers qui auraient mis fin à l'automatisme:

*Dès que la vanité de certains de ceux-ci eut permis à un tel critère de trouver prise – ce qui ne tarda guère – l'opération était faussée et pour comble, «l'état de grâce» qui l'avait rendue possible était perdu.* (OC IV, 19)

Tout retour des intérêts esthétiques représentera pour Breton une réaction.

La contribution théorique du surréalisme à «la mort de l'Auteur» est on ne peut plus décisive : pour reprendre les mots de Barthes, en rejetant «Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la foi», le surréalisme a fait de l'écriture une activité «contre-théologique, proprement révolutionnaire<sup>1</sup>.» La réflexion théorique ainsi que les pratiques d'écriture «sans précédent» engagées par Breton et ses collaborateurs ouvrent la voie au constat, cela cinquante ans plus tard, du soi-disant décès de ce monolithe de la culture occidentale.

L'écriture collective a permis d'annoncer, d'énoncer et de renouveler les théories du surréalisme rédigées dans les manifestes et dans les organes éditoriaux du mouvement et ainsi de poursuivre la quête de l'«état de grâce» augurée dans les *Manifestes*. Il n'est pas anodin que *Les Champs magnétiques*, dont les trois premiers chapitres paraissent en 1919 dans la revue *Littérature* et que Breton considère comme la première publication surréaliste, soit le fruit d'écriture collective. Dans «L'homme coupé en deux», Aragon, premier lecteur des *Champs* après Breton et Soupault, se remémore sa stupeur à la lecture du premier texte automatique qu'il nomme ce «*quelque chose* qui n'avait pas plus de visage que de nom», un «cela... écrit sur des cahiers d'écolier»<sup>2</sup>. En 1930, Éluard et Char collaborent avec Breton pour redonner souffle au mouvement avec *Ralentir travaux* puis *L'immaculée conception*. Olivier Belin explique qu'en 1930 la production de *Ralentir travaux* permet au «noyau recomposé» du groupe surréaliste de se «ressourc [er] à la pratique de l'automatisme collectif<sup>3</sup>».

Pour les surréalistes, l'écriture collective n'est point le produit d'un labeur, mais celui d'une opération commune, une épreuve dont les répercussions ont pour but une modification profonde de tous les sujets participant à l'expérience. Car il s'agit bien d'une expérience *scientifique*, expérience que les chercheurs s'infligent à eux-mêmes.

1. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 66.

2. Aragon, art. cit., p. 4.

3. Olivier Belin, *op. cit.*, p. 89.

Le titre des *Champs magnétiques*, qui conserve la connotation scientifique du titre provisoire *Les Précipités*, évoque la nature expérimentale de l'écriture pour Soupault et Breton qui, en se soumettant à l'automatisme, se changent en objets de recherche mis à l'épreuve de forces similaires aux forces d'attraction et de répulsion qui gouvernent la physique et la chimie.

Myriam Boucharenc explique que l'écriture collective constitue une acceptation de principe de l'écriture automatique : « en effaçant les frontières de la propriété intellectuelle, la collaboration implique l'adoption symbolique ou la reconnaissance du message automatique, qu'il s'agisse du sien ou celui d'un autre<sup>1</sup>. » Elle ajoute que, grâce à la collaboration, l'écriture n'est plus « spéculaire, mais spéculative dans le sens où [le scripteur] se change en témoin ou spectateur autant que participant<sup>2</sup>. » L'étude de Belin atteste que le mélange des écritures ambitionne d'atteindre « l'état de grâce » appelé par Breton : « l'ensemble du projet est de dépasser l'expression subjective et le lyrisme narcissique au profit d'une poésie impersonnelle, faite par tous (...) Une fois le livre publié, Breton, Éluard et Char passent du statut de locuteurs identifiés à celui de scripteurs indistincts<sup>3</sup>. » L'écriture à plusieurs homologue ainsi l'aliénation scripturale. Lorsque, dans *Nadja*, Breton se demande « Qui suis-je ? » il était peut-être à prévoir qu'il réponde par sa propre question rhétorique, laquelle s'avère bien meilleure : « qui [est-ce que] je "hante" ? » En reformulant ainsi son interrogation, Breton trouve plus sage de concevoir son « je » personnel inséparable des autres « je » de son groupe (OC I, 647).

Belin voit en l'écriture collective un « instrument de découverte et de libération »<sup>4</sup>. Concentrant son analyse sur les retentissements de la pratique sur la poétique charienne, il compare la production de *Ralentir travaux* à « un rite d'initiation qui sanctionnerait l'entrée du nouveau venu, coopté, parrainé et désormais admis au rang de pair au sein d'une communauté volontairement restreinte, voire secrète... »<sup>5</sup> La cosignature du texte que Breton, Char et Éluard

1. Myriam Boucharenc, "Plural Authorship in Automatic Writing", dans Gifford, Paul and Gratton, Johnnie, *Subject Matters: Subject and Self in French Literature from Descartes to the Present*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 106, nous traduisons.

2. *Ibid.*, p. 103. Nous traduisons.

3. Olivier Belin, *op. cit.*, p. 96-98.

4. Olivier Belin, *op. cit.*, p. 96.

5. *Ibid.*, p. 89.

produisent lors de leur voyage dans le *pays* de leur jeune recrue le « propuls[e] aux côtés de deux auteurs reconnus, de dix ans ses aînés, faisant figure de fondateurs du surréalisme »<sup>1</sup>. La description qu’entreprend Belin de la dynamique d’écriture dans *Ralentir travaux* est particulièrement pertinente : il déclare que « l’identité que perd le sujet en héritant des mots de “quelqu’un”, il la fait également perdre à son collaborateur en lui assénant à son tour une parole étrangère »<sup>2</sup>. Autrement dit, chaque collaborateur se retrouve successivement en position d’asservissement et de domination, tantôt à la merci du collaborateur précédent, tantôt dans la capacité d’absoudre le collaborateur suivant de sa propre « vanité ».

La dynamique opérationnelle de l’écriture collective semble et verticale et horizontale, et fusionnelle et conflictuelle<sup>3</sup>. Bien qu’une telle expérience soit circonstancielle et se limite à trois scripteurs, elle incarne l’influence littéraire et sa double nature de don et de violence. Dans la triple préface de *Ralentir travaux*, chaque auteur souligne l’affranchissement intellectuel engendré par la démultiplication de l’autorité. Breton voit dans les variations sémiotiques provoquées chez les trois scripteurs par le signifiant « table », la possibilité de faire surgir le langage dans toute sa signifiante. Char, comme il continuera de le faire dans sa production post-surréaliste, encourage le lecteur à considérer le texte comme un « point de départ » : « l’utilité collective » est libératrice dans le sens où elle fait table rase de toute préoccupation stylistique. D’après lui, une telle collaboration fait « entend[re] la parole en liberté, mais au supplice ». Enfin, pour Éluard, la poésie surgit suite à la disparition des poètes au profit d’une collectivité paradoxalement anonyme :

*Il faut effacer le reflet de la personnalité pour que l’inspiration bondisse à tout jamais du miroir. Laissez les influences jouer librement, inventez ce qui a déjà été inventé, ce qui est hors de doute, ce qui est incroyable, donnez à la spontanéité sa valeur pure. Soyez celui à qui l’on parle et qui est entendu. Une seule vision, variée à l’infini.*

*Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré<sup>4</sup>.*

Prendre et donner la parole seraient un et même mouvement, chaque itération inspirant le lecteur à écrire, à être « celui à qui on

1. *Ibid.*, p. 88.

2. *Ibid.*, p. 94.

3. Termes empruntés à Nicolas Donin et Daniel Ferrer, « Présentation. Auteur(s) et acteurs de la genèse », *Genesis*, n° 41, 2015, p. 22.

4. Paul Éluard, *Ralentir travaux, Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 758.

parle et qui est entendu». Dans la dynamique créatrice, la grâce reçue est également une grâce donnée : la parole poétique libérée affranchit à son tour celui qui la reçoit. En dépersonnalisant et aliénant les auteurs de leur production textuelle, la co-écriture et la co-signature défigurent l'auteur. Si l'automatisme est selon Alain Jouffroy une « écriture-suicide<sup>1</sup> », il s'agit d'un suicide collectif, chacun aidant l'autre à assassiner l'auteur en lui et, sur son cadavre fumant, ouvrant la voie sacrée d'un langage affranchi. C'est la quête d'une genèse immaculée, miraculeuse, vierge de « vanité », péché mortel du poète. Cette redéfinition radicale du rôle du poète et de sa relation avec le lecteur nous empêche d'accepter entièrement le jugement d'échec émis par la critique.

Pour Aragon, il était salutaire que l'expérience de l'automatisme ne se fit pas seul : « c'est une exploration de la nuit des abîmes où un homme seul n'aurait pu se risquer »<sup>2</sup>. L'élaboration d'un texte aux dépens de l'auteur, cette autodestruction symbolique qui le rend inessentiel, laisse entrevoir la conséquence ultime du procédé, la mort littéraire. Pour Jouffroy, dans « Société secrète de l'écriture », ce serait cette tentation du vide, moins que la tentation du style, qui aurait entraîné l'abandon de l'automatisme.

De plus, il nous semble que la complexité qu'engendre l'écriture automatique collective exige que la critique partage la responsabilité de l'échec de la collaboration littéraire. L'automatisme équivaut pour Breton au « triomphe » de l'équivoque et du complexe, à la création d'un objet ininterprétable, bien que « générateur » (OC I, 384). Ce que la critique a parfois vu comme un échec provient peut-être de son incapacité à rendre compte de textes déconcertants. En effet, le discours critique sur les pratiques d'écriture collective ne ferait que refléter son propre besoin de cloisonner les discours en démêlant les contributions de chacun. Belin ne manque pas d'écrire que « la volonté de distinguer entre les auteurs et de les renvoyer à leur voix propre conduit à présupposer une hétérogénéité là où une intention unificatrice présidait à l'expérience » ; bien que les auteurs eux-mêmes aient été les premiers à dévoiler « ce que le recueil collectif était censé abolir : le jeu des voix singulières », la recherche de telles clés met « à l'épreuve l'unité censée cimenter la collaboration<sup>3</sup> ».

1. Alain Jouffroy, « Société secrète de l'écriture », *Change*, n° 7, 1970, p. 43.

2. Aragon, art. cit., p. 5.

3. Olivier Belin, *op. cit.*, p. 104-105.

Ironiquement, l'écriture plurielle encourage la critique à se regarder dans le miroir du texte automatique : ce qu'elle reflète, c'est sa recherche incessante d'une pureté génétique et sa volonté inébranlable de codifier les auteurs et les styles. L'écriture automatique collective contraint à accepter un flou auctorial, appelle à ne pas se laisser enfermer dans la clôture de concepts forgés dans des buts d'autoconservation, et réclame l'adoption, peut-être à travers la critique numérique, d'une approche véritablement textuelle et interdisciplinaire du discours.

Il semblerait que remettre en question notre propre regard sur l'histoire littéraire modifierait notre appréciation de l'écriture collective surréaliste. Myriam Boucharenc déclare que « l'auteur pluriel rompt avec la figure officielle de l'Auteur ; (...) on ne l'accepte qu'en tant qu'exception à la règle »<sup>1</sup>. En dépit de la rupture, de l'innovation et de la marginalité que la pratique connote et qui lui donne son air de modernité, il est indéniable que la création collective, frappée parfois par l'anonymat, constitue une norme plus qu'une exception. De la matière mouvante des textes médiévaux enluminés, des manipulations éditoriales effectuées dans les ateliers d'imprimerie à la Renaissance, aux innombrables incarnations de la sociabilité littéraire – des écoles poétiques du xv<sup>e</sup> siècle jusqu'aux cénacles du xix<sup>e</sup> siècle en passant par les romans-fleuves de l'époque classique et les salons des Lumières, l'histoire ne manque pas d'exemples de collaboration littéraire. Si celle-ci ne se borne pas à l'écriture collective et inclut tout travail d'équipe, on peut raisonnablement affirmer qu'elle constitue l'une des marques du mouvement surréaliste, cela malgré les incessants départs et exclusions. Comme nombre de leurs aînés, les surréalistes participent à des travaux de collaboration *in absentia* (comme dans le cas des pastiches et des parodies) et *in praesentia* (dans le cas de la collaboration éditoriale et textuelle)<sup>2</sup>. De leur participation juvénile et collective aux happenings Dada, de la création à Paris du Bureau de Recherches Surréalistes, à la publication de revues d'avant-garde telles que *Littérature*, *La Révolution surréaliste* ou bien *Minotaure*, les compagnons surréalistes s'unissent pour et contre de multiples causes artistiques, sociales et politiques. Bien que Breton s'impose rapidement comme chef de file, tous les

1. Myriam Boucharenc, art. cit., p. 100, nous traduisons.

2. Termes de Seth Whidden [*Models of Collaboration in Nineteenth-Century French Literature: Several Authors, One Pen*. Burlington, Ashgate, 2009].

membres participent de plein droit à la «dynamique créatrice» du groupe. Dans le *Manifeste*, pour ne prendre qu'un exemple, une longue liste de signataires professent leur «foi» collective dans les articles et les doctrines rédigées par Breton. Les mouvements aléatoires de certains membres dans les jardins publics, les passages ou encore les marchés aux puces – pratiques collectives qui réapparaissent dans leurs œuvres individuelles – témoignent de cet engagement incessant à vouloir travailler, jouer et rêver ensemble.

Reste à comprendre le coup de grâce porté à l'écriture automatique. Breton l'explique ainsi :

*On savait, à partir de là où la prendre [la matière première du langage] et il va sans dire qu'il était sans intérêt de la reproduire à satiété; ceci pour ceux qui s'étonnent que parmi nous la pratique de l'écriture automatique ait été délaissée si vite. (OC IV, 20-21)*

Si Breton a abandonné l'automatisme, il n'a pas pour autant désespéré d'atteindre l'«état de grâce» qu'il laissait espérer. C'est bien une *pratique* scripturale qui a été délaissée. C'est ce que suggère Katherine Conley dans son examen de la réaction théorique et critique de Breton à l'art brut et aux arts dits primitifs. Les objets créés par des artistes vierges de «vanité artistique», qu'il découvre grâce à une exploration de plus en plus interdisciplinaire et internationale, auraient permis à Breton de se dispenser de l'automatisme :

*Plus que tout ce qu'il a pu écrire, les juxtapositions et les recontextualisations ont permis de multiples expressions automatiques qui parlent peut-être plus fort que tous les essais, les poèmes et les objets qu'il [Breton] a produits... C'était à travers ce travail non verbal d'objets amassés [...] que Breton a laissé [...] un récit non pas faits de mots, mais d'objets<sup>1</sup>.*

La poursuite de «l'état de grâce» aurait donc pris d'autres formes. Ce nouveau départ n'a pu avoir lieu que par le biais d'une réflexion sur la dynamique créatrice, rendue possible par une pratique artistique arrachée à la figure de l'auteur.

Dans sa biographie de Breton, Henri Béhar déclare que Breton «tiendra toujours que [la création artistique et son créateur] sont indissociables. Il jugera de l'œuvre d'après son auteur,

1. Katherine Conley, "What Makes a Collection Surrealist: Twentieth-Century Cabinets of Curiosities in Paris and Houston", *Journal of Surrealism and the Americas*, n° 6, 2012, p. 141-142.

et réciproquement»<sup>1</sup>. Si, dans son travail pour Jacques Doucet ou encore dans les manifestes, la critique, les anthologies et les dictionnaires, Breton a pleinement participé au fonctionnement des institutions littéraires, il n'empêche que son intérêt pour la marge et ses expériences de l'écriture automatique collective, ses réflexions sur l'art non occidental lui ont permis de prendre conscience du pouvoir sacré de la parole anonyme. Dans «Flagrant délit», Breton défendra l'intérêt d'une apparente occultation de la biographie des phares surréalistes : selon lui, se présenter «le visage entièrement voilé – Sade, Lautréamont – ou très partiellement découvert – Rimbaud, Nouveau, Jarry, Roussel, Vaché, Chirico, Duchamp, Artaud» aurait mis en évidence leur message. La disparition de l'auteur aurait permis qu'«un mythe nouveau part[e] d'eux, dont le propre est d'effacer leur être physique ou de le rendre aléatoire» (OC III, 796.). Si l'on suit ce raisonnement, rétablir leur identité aux auteurs ne fait qu'amoinrir le pouvoir de leur parole. Grâce à la désacralisation de la figure de l'auteur – non pas à son assassinat – et grâce au repêchage toujours renouvelé des «inassimilables» du passé et du présent dans ses anthologies, Breton a rempli une marge, déployant alors le champ littéraire et libérant par la même occasion ses descendants.

Comment considérer l'écriture collective lorsqu'elle semble constituer la pratique ayant le plus inspiré les groupes qui ont émergé du surréalisme, tels l'Oulipo, le lettrisme, le situationnisme, ou encore Tel Quel ? Il est remarquable que l'une des critiques les plus vivaces sur le concept du sujet unitaire, *L'Anti-Ceïpe* de Deleuze et Guattari, soit le produit d'une collaboration. Dans *Walking and Mapping*, Karen O'Rourke fait le bilan de soixante ans de marches collectives et autres manipulations territoriales effectuées à partir de protocoles établis par des concepteurs et mis en œuvre par de multiples participants : de telles expériences relèvent des pratiques surréalistes et de leur remise en cause subversive du concept d'auteur. L'art contemporain offre de multiples exemples de collectifs. Dans le domaine cinématographique, on pense immédiatement aux frères Cohen, aux frères Dardenne. Aujourd'hui, grâce au Web et à la réorganisation du travail, la production collective est devenue une activité triviale : on pense à Wikipédia, aux jeux en ligne, aux pratiques d'écriture sur les réseaux sociaux, dans l'industrie et l'éducation. S'il faut

1. Henri Béhar, *André Breton, le Grand Indésirable*, Fayard, 2005, p. 188.



*COUP DE GRÂCE SURREALISTE À LA COLLABORATION LITTÉRAIRE*

rendre grâce à Breton, on pourrait dire de lui, comme lui-même disait de Lautréamont, que son projet a servi et peut encore servir « à la fois [de] dissolvant et [de] plasma germinatif sans équivalent » (OC II, 987).

*WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS  
UNIVERSITY OF MISSOURI – ST. LOUIS*



II

« DIS-MOI QUI TU HANTES »



## NANTES. QUI ME HANTE ?

Patrice ALLAIN

« *Nantes sue par cœur. Un coin de parc : ifs, sphinx.* »

AB à TF, le 17 juin 1918.

On a beaucoup commenté la nature des liens qui nouent la ville de Nantes au mouvement surréaliste. C'est dans *Nadja* que s'énonce explicitement cette relation privilégiée : « Nantes, d'où peuvent encore me venir des amis, Nantes où j'ai aimé un parc : le parc de Procé » (OC I, 658). La charge magnétique d'une ville s'évalue à l'aune de ses capacités à répondre aux interrogations de son arpenteur. Mais si cette ville occupe une place privilégiée dans le paysage mental surréaliste, c'est avant tout parce qu'André Breton, affecté comme interne dans un hôpital militaire de cette cité, y fait la connaissance de Jacques Vaché. En tête de la nomenclature des « faits glissades » qui balisent l'itinéraire intellectuel et sensible du créateur du surréalisme, s'inscrit cette épiphanie fondatrice. Dans une lettre à son épouse, Simone Kahn, datée du 11 mars 1924, Breton écrit : « La jeunesse n'est, je pense, après tout, que le domaine infini du possible (...) À Nantes, pendant la guerre, j'ai été purement jeune ». Sa trajectoire poétique, comme ses choix esthétiques, s'y sont dessinés. Mais c'est aussi le moment où l'éros bretonnien a subi toutes sortes d'inflexions entre affections masculines et féminines. Plusieurs épisodes sentimentaux se succèdent alors. Ses lettres à son ami André Paris ont permis de connaître quelques détails de son aventure avec Madeleine Le Gouguès, sa cousine. Avec celle qu'il appelle Manon, il couche une nuit d'octobre 1915 pour s'apercevoir peu après qu'il ne l'aime pas. Conclusion : « J'ai seulement cueilli un bouquet malodorant d'*euphorbes* sur les terrains vénéneux de ces cimes, où j'ai côtoyé l'irrésistible Péril. Miraculeusement sauf<sup>1</sup> ! » On peut ensuite évoquer la silhouette plus furtive d'Alice qui surgit dans la vie du jeune homme entre le printemps et l'été 1916.

1. AB, lettre à André Paris, 27 octobre 1915 (coll. privée). Lorsque nous évoquerons André Breton dans les notes, il sera désigné par ses initiales, tout comme Théodore Fraenkel.

La présence de la « jeune fille délicieuse », toujours accompagnée de son « très beau chien<sup>1</sup> », se manifeste en filigrane dans quelques poèmes de Breton, dans les lettres à André Paris comme dans les *Carnets* de Fraenkel<sup>2</sup>.

## Acte I – Le beau parc de Procé

Reste la figure la plus singulière à notre sens : celle d'Annie Padiou. Son évocation n'occupe que quelques lignes dans *Nadja*. Pourtant, les circonstances mêmes de son apparition sont loin d'être anodines. Tout d'abord, cette rencontre se produit sous l'égide de Rimbaud, non loin du parc de Procé. La jeune Nantaise aborde Breton pour lui réciter de la façon la plus inattendue qui soit : « Le Dormeur du Val ». Or, à cette époque précisément, pour le jeune interne en médecine ; l'œuvre du poète-voyant fait oracle. Mieux, son pouvoir d'incantation interfère avec la vision qu'il conçoit du monde extérieur. « Rimbaud hante Br [eton] qui compare cette passion à un amour » note Fraenkel dans son journal. Le surgissement d'Annie cristallisant un désir exalté par la méthode hallucinatoire rimbaldienne, la jeune fille vient en effet soudainement incarner l'agir poétique. Comme pour le confondre avec l'éros en action.

Certes, son évocation reste mineure dans *Nadja* mais cet apparition à Rimbaud et à Nantes ne peut qu'interpeller un familier des fulgurances cachées du cryptogramme bretonnien. De fait, à la lecture des *Carnets* de Théodore Fraenkel, on saisit que la figure d'Annie ne saurait se réduire à celle d'une fugitive beauté croisée un soir et bien vite abandonnée... Bien au contraire, on y devine l'importance de son rôle joué pendant le temps de Nantes, mais aussi durant ses prolongements immédiats.

La rencontre d'Annie intervient donc au premier trimestre 1916, peu après l'aventure avec Manon. Très vite, Breton délaisse à son tour Annie pour Alice. Une fois encore, l'épisode s'avère bien fugace. Fin avril, il écrit à Fraenkel : « Annie me sait noble et décline expressivement le verbe tromper. Les *euphorbes* s'amuse dans

1. AB à André Paris, 18 juin 1916.

2. Théodore Fraenkel, *Carnets 1916-1918*, Éditions des Cendres, 1990, p. 41 et p. 38. Nous évoquerons cet ouvrage sous le sigle : TF, C. 1916-18.

l'îlot de l'innocence qui répugne à mentir<sup>1</sup>.» Une nouvelle fois, face à l'ami et au confident, le poète se présente triomphant d'une relation amoureuse vécue comme une menace et associée au champ lexical dépréciatif du mensonge et de la duperie. Sans aucun doute, ces obsessives plantes vénéneuses expriment chez le jeune homme une évidente angoisse face à la sexualité féminine. Mais au-delà des contingences de la confiance amicale, l'emphase même du ton, la puissance du mot rare et son usage réitératif invitent à l'excursion littéraire.

Curieusement vivace en ces temps de guerre et d'efflorescences, la plante herbacée surgit aussi à trois reprises dans le poème d'Apollinaire, « Chant de l'horizon en Champagne ». Or ce texte a été écrit ce même automne 1915 où Breton clôt sa première aventure nantaise. La rencontre poétique a de quoi retenir l'attention, surtout quand on sait que le futur chef de file du surréalisme est familier du verbe d'Apollinaire avec lequel il entretient une correspondance. S'il est impossible de conclure à un court-circuit mental, à une communauté d'images ou à un emprunt littéraire, force est de reconnaître le caractère troublant de ce partage lexical. Pourtant, là où l'artilleur Apollinaire se réjouit avec une truculence obscène : « Voici le tétin rose de l'*euphorbe* verruquée. Voici le nez des soldats invisibles », le jeune infirmier militaire innerve son texte d'une métaphore érotique dévalorisante pour relater ses premiers ébats amoureux.

Le 23 mai 1916, Fraenkel note : « Mon ami a tenté une expérience psychologique avec une jeune fille ; cette jeune fille l'aima. Au bout de peu de temps, il en rencontra une autre, dont il s'affirma épris. Il repoussa la première. » Ému de la douleur naïve d'Annie, Fraenkel plaide sa cause auprès de son ami André dont il stigmatise « la méchanceté grossière et indifférente.<sup>2</sup> » Une « jeune fille dont l'intelligence est si proche de la nôtre – de la mienne –, tellement susceptible de vibrer harmoniquement à elle », s'insurge-t-il. Bien vite, le chevalier servant se prend au jeu puis s'éprend. « Elle l'aime ; elle l'aime » se répète le malheureux dans son journal. Car Fraenkel se trouve maintenant en proie à une passion incontrôlée pour la Nantaise. Quant à Breton, il admet désormais volontiers « la beauté du style » de la correspondance parfois « merveilleuse »

1. AB à TF, 30-4-1916, p. 96. Pour ce qui concerne les lettres d'AB à TF, nous faisons ici référence au recueil que nous avons pu consulter et qui s'intitule : « Copie de lettres manuscrites de André Breton à Théodore Fraenkel », 294 p., (coll. privée).

2. TF, C., 1916-18, p. 15.

d'Annie. La jeune fille aurait-elle regagné une légitimité à ses yeux ? C'est le début d'un long et cruel marivaudage qui unira durant trois ans les deux amis à cette passante digne de considération, sinon considérable.

Mi-juillet, les contingences militaires éloignent cependant les deux compagnons de Nantes. Mais Breton se plaît encore à éprouver la sensibilité de son ami, lui soumettant les courriers qu'il adresse encore à Annie. Fraenkel y découvre « des choses inexactes diverses », dont le contenu « [l]e choque et [l]'irrite étonnamment ». Il lui écrit à son tour, mais aucune réponse. Épris d'Annie, il est amoureux de Nantes et assimile cette ville à un « symbole féminin » que son parc polariserait. L'été achevé, la question taraude les deux amis : faut-il renouer avec « le temps du parc Procé » ? Aussi Fraenkel presse-t-il Breton en ce sens, mais en vain.

Le 11 octobre, le poète recopie la nouvelle lettre qu'il destine à la jeune nantaise à l'intention de son ami auquel il écrit aussi ces quelques lignes sans appel : « Je ne retournerai pas à Nantes contre laquelle ma sensibilité s'est aguerrie. Réfléchis-tu parfois que tu es atteint du délire chronique de regret<sup>1</sup> ». L'éros a déserté la ville. Le premier acte de la pièce – joué à Nantes – s'achève. Les derniers mots de la lettre de Breton à Annie le confirment : « Les années du voyage, je compte, Annie, te retrouver souvent. Je ferai attention à ne point m'attendrir, tu sauras ne jamais me détourner du but. J'arriverai ! (...) En route<sup>2</sup> ! »

Tout en assumant une sorte d'agnisme torturé, Breton a désormais l'intuition inaltérable d'une œuvre à accomplir. Mieux, il en entrevoit la matière vive et les quelques mots qui chapeautent la copie de sa missive à Annie résonnent d'une manière bien singulière : « Pour servir à l'observation ». Qui énonce cette froide recommandation ? L'interne en neuro-psychiatrie ou l'écrivain qui précisément adopte le ton de « l'observation médicale », accumulant les matériaux qu'il recueille à dessein ? Selon toute vraisemblance, la jeune fille de Nantes apparaît comme l'un de ces êtres susceptibles d'entretenir entre elle et le poète des rapports plus troublants, moins évitables que celui-ci ne le pensait. Ce même mois automnal, toujours à l'attention de Fraenkel, Breton recopie aussi les premières bribes des *Lettres de guerre* que Vaché l'ironiste, lui fait parvenir.

1. AB à TF, 11-10-1916, p. 151, Cf. annexe.

2. AB à TF, 11-10-1916, p. 153.



Comme pour déjà les graver dans le marbre. Ce début de novembre 1916, il conclut : « L'émotion s'est imposée de quelques passages de ma vie à Nantes. (De toutes sortes)<sup>1</sup> ».

## Acte II — Parade sous le ciel de guerre

Le 2<sup>e</sup> acte s'ouvre sous le ciel de Paris. Sur les boulevards, Annie et Théodore se promènent jusqu'au petit matin. Après bien des atermoiements, la jeune Nantaise a rejoint l'amoureux éploré. Ensemble, ils assistent à une des représentations de *Parade*. En cette fin du mois de mai 1917, ce défi burlesque provoque une véritable onde de choc. La modernité outrancière du cubo-futurisme va-t-elle oblitérer Rimbaud et le souvenir du Parc de Procé ? Curieusement, le temps de Nantes semble devoir se résorber dans l'actualité de l'Esprit nouveau — ou devons-nous déjà dire du « sur-réalisme » naissant — dont Apollinaire vient justement d'inventer l'appellation à propos de *Parade*. Significativement, face aux tourments sentimentaux qu'il ne parvient pas à surmonter, Fraenkel choisit de quitter la scène. « Peu après la représentation des *Mamelles de Tirésias* et les quelques moments mémorables partagés en compagnie de Jacques Vaché, il vogue vers la Russie et un destin incertain ». Mais pour Breton, « l'expérience psychologique » menée avec Annie n'est pas achevée. Dès le début de son périple, Fraenkel est relancé par son ami : « J'ai reçu de Nantes une lettre inattendue, équivoque et fâcheuse.<sup>2</sup> » Une vingtaine de jours plus tard, il évoque encore une « réprimande sévère à Nantes et [un] procès moqueur en fourberie<sup>3</sup> ». Ironiquement, il interroge également TF sur sa dernière rencontre avec Vaché : « la toute charmante compagnie de notre ami V. reçut-elle mission de purger ton cœur de pitié ? La leçon serait dure<sup>4</sup> ? »

Pourtant, le véritable enjeu ne se situe plus sur le plan des agaceries camaradesques. Ce que désire désormais Breton, c'est entendre la frappe du clavier affectif susceptible de nourrir son œuvre en élaboration. Il ne veut plus seulement se nourrir des influences de ses maîtres en littérature, ni s'astreindre exclusivement aux multiples jeux de l'intertextualité savante, ni recopier à longueur de lettres les

1. AB à TF, [novembre 1916], p. 167.

2. AB à TF, 06-7-1917, p. 180.

3. AB à TF, 23-07-1917, p. 184.

4. AB à TF, 06-9-1917, (coll. privée).

vers d'autrui, mais bel et bien inaugurer un ton susceptible de dire les germinescences du temps de Nantes. Ainsi, dans cette même lettre, il prie expressément son ami de lui narrer par le détail sa dernière soirée passée avec le dandy nantais : « Une belle histoire, en vérité. Tu pourrais la conter ; rien n'y manque : la douceur de l'enfant, la scène romanesque de la gare, le train, Fontenay, la chambre du croque-mort-allumeur de becs de gaz, *Les Mamelles de Tirésias* [...]!» Avec insistance, il explicite sa demande pressante : « Je tiens à écrire moi-même cette magnifique histoire, dont j'ai presque tous les éléments. Le permets-tu ? Je compte t'envoyer d'ici peu la première ébauche du récit. » (*Ibid.*) Le lecteur familier des extravagances du maître de l'Umour aura reconnu tous les ingrédients d'un passage fameux de *La Confession dédaigneuse*. « Une belle histoire » à « conter », « une magnifique histoire » à « écrire »... la terminologie, lourdement assumée, apparaît sans équivoque. Breton entrevoit de manière limpide les contours de son projet littéraire : la sublimation poétique des affects érigée sur le vécu merveilleux du quotidien.

Un mois à peine après ces échanges littéraires autour de la personnalité de Vaché, l'histoire parallèle s'articulant autour d'Annie se précipite. Le 7 octobre, dans une nouvelle lettre à Fraenkel, Breton lui écrit non sans brutalité : « Annie ne croit pas non plus te revoir. Elle va habiter, je crois, un appartement au-dessus du café de Cluny. Elle me parle timidement de toi, je ne sais que lui dire ». Indifférent à la torture à laquelle il soumet l'ami, Breton confesse aussi accorder une heure par semaine à la jeune fille de Nantes...

Très rapidement, Annie s'est affranchie d'une manière éblouissante de ses relations initiales. Dès la fin de l'année 1917, on la retrouve dînant au Lapin agile ou bien à la Rotonde et à La Closerie des Lilas, accompagnée de poètes de Montparnasse qui lui offrent des madrigaux en style télégraphique. Fernand Demeure<sup>1</sup>, un jeune lyonnais poète et soldat, lui sert de cicérone. Très au fait des milieux littéraires, il présente à tous sa marraine de guerre. Par son entremise, Annie fait connaissance de Georges Gabory, un ami de Radiguet et de Malraux, qui évolue dans l'entourage de la revue *Action*. Le témoignage qu'il offrira à propos de la jeune fille,

1. Fernand Demeure (Lyon-1896, Paris-1955). Dès ses 20 ans, Il gagne Paris, collaborant à de nombreuses revues. Dans *Les Dits modernes*, publication qu'il crée en août 1919, il éditera Robert Desnos.

bien des années plus tard, est sans ambiguïté : Annie était une « femme supérieure (elle arrivait de Nantes mais rien de provincial en elle).<sup>1</sup> » Gabory, qui côtoie la plupart des tenants du cubisme littéraire, entraîne Annie et son filleul chez Paul Dermée grâce auquel celle-ci se liera ensuite à Jean Paulhan.

À partir de la mi-mars 1918, Annie va même en quelque sorte servir de « boîte aux lettres » à Germaine Pascal, la maîtresse de Paulhan. À l'occasion, elle lui transcrit un passage d'une lettre récente de Breton qui le concerne : « Ah ! Peux-tu dire quelque jour à Jean Paulhan que, pour tout ce que je sais de lui, je l'aime beaucoup !... La traduction de poèmes malgaches m'a enchanté. Je lui devais mieux qu'un remerciement<sup>2</sup>... » La vie des *lettres*, décidément, occupe largement nos personnages.

Il est vrai que le monde littéraire est en pleine recomposition. Des tentatives parfois antagonistes émergent ainsi de divers lieux. Et le devenir de certaines de ces publications, comme *L'Éventail* et surtout *Les Trois Roses*, retient toute l'attention de Breton. À la rédaction de cette petite revue grenobloise, à laquelle il a déjà donné « Âge », on manque de copie. En vue d'y faire scintiller la sensibilité moderne, le poète rêve notamment d'y réunir Apollinaire, Valéry, Reverdy, Aragon, Soupault et... Paulhan. En février, déjà, s'esquissait l'idée de créer un « Congrès de la Jeune Littérature » ; après trois ans de guerre, l'initiative se propage à travers diverses parutions. Ainsi dans *Les Fleurs d'or*, dès le printemps 1918, on avance que « l'heure est venue de grouper les efforts éparpillés dans les revues d'avant-garde ». Demeure est l'un des collaborateurs de cette feuille niçoise de littérature et d'art, l'une des rares à s'être maintenue durant les années de guerre. Dans le numéro d'été des *Fleurs d'or*, il signe aussi une « Lettre à Annie ». Cette longue épistole s'avère un état des lieux circonstancié du paysage littéraire du moment. Voici donc ces fameuses « gazettes mal famées », chères à Fraenkel et à Vaché, dont les titres défilent sous la plume de Demeure et découvrent un réseau où le poète de Lyon œuvre avec pléthore. On y relève des commentaires laudatifs afférant à la *Lucarne ovale* de Reverdy ou encore un éloge du *Guerrier appliqué* de Paulhan. Le jeune homme de lettres n'ignore rien des goûts et des positions littéraires que

1. Georges Gabory, *Apollinaire, Max Jacob, Gide Malraux et Cie*, Jean-Michel Place, 1988, p. 31.

2. Voir ci-après deux lettres d'A. Padiou à J. Paulhan permettant de juger du degré d'intimité des trois correspondants.

défend sa jeune marraine et y ajoute : « Je sais trop vos idées et la sympathie cordiale que vous portez aux gens de *Nord-Sud* et de *Sic* – qui sont aussi mes amis... » Ainsi couchée sur le papier, Annie n'est-elle pas plus désirable aux yeux du *pohète*? De facto, le lit des fleurs d'or apparaît préférable au champ d'euphorbes!

### Acte III – Le monde des Lettres

Le troisième acte peut débiter. Annie va désormais s'effacer derrière Angèle. Nos deux correspondants ont décidé, dès lors, de la prénommer ainsi en référence à André Gide. « Angèle » c'est d'abord la compagne et la confidente attentive du narrateur de « l'admirable *Paludes* », suivant le qualificatif même de Breton. Mais le maître en littérature en avait déjà fait la destinataire fictive d'un ensemble de propos sur le *monde des lettres* paru au *Mercur* de France en 1900 sous le titre de *Lettres à Angèle*. On comprend la charge ironique dissimulée derrière le jeu, aisément décryptable, provoqué par la « Lettre à Annie » de F. Demeure. Il est vrai que l'épigraphe de la première missive fictive de Gide éclaire magnifiquement les intentions bretoniennes du moment : « Nous ne faisons que nous entregloser ». On comprend aussi l'agacement de Breton qui ne s'est pas vraiment dépris d'Annie. Non pas qu'il lui soit toujours lié amoureusement, comme Fraenkel, mais Angèle appartient au temps de Nantes et son « histoire » ne saurait lui échapper. À l'instar du Lafcadio des *Caves du Vatican*, derrière lequel les deux amis reconnaîtront Jack de Nantes, c'est encore à un personnage gidien – Angèle – qu'ils identifient la jeune fille de Nantes.

Le 1<sup>er</sup> août 1918, Breton tourmente à nouveau son compagnon de retour en France. Il n'attend rien d'autre que le procès-verbal fiévreux de ses nouvelles aventures avec Annie : « Triomphes-tu ? Rapport. Rapports avec Angèle. » Une vingtaine de jours plus tard, le verdict culpabilisant tombe : « Tu as de ton côté bâclé l'histoire d'Angèle<sup>1</sup> ». Le 2 septembre, l'affaire n'est toujours pas faite et le *pohète* insiste : « Tâche de m'envoyer l'histoire d'Angèle. Je l'ai vue.<sup>2</sup> » Annie – ou plutôt Angèle – est devenue une incarnation de la beauté moderne féminine : elle monte maintenant en aéroplane. À son ami André, elle apprend les grades des armées anglaise et américaine et lui donne

1. AB à TF, 25-08-1918, p. 231.

2. AB à TF, 02-09-1918, p. 232.

des cigarettes « Camel ». Comme son concitoyen Jack V. – dont les deux amis attendent aussi avec passion les lettres incendiaires –, la jeune fille de Nantes fréquente les Sammies et les Tommies. Également familière de la langue anglaise, elle traduit des romans inconnus d'Ann Radcliffe<sup>1</sup>. Mieux, là où le dandy des tranchées se faisait passer pour un peintre cubiste scandaleux, Annie ÉCRIT désormais des textes également cubistes, quand Gaspard-Michel, un familier de Valéry, s'intéresse à ses poèmes érotiques<sup>2</sup>.

Ce même été, Louis Aragon, qui a perçu l'écho de ses frasques, s'enthousiasme à son tour, interrogeant Fraenkel : « Mais pourquoi ne me parlez-vous pas d'Angèle. J'aime d'amour cette femme qui requiert de force l'épithète, encore qu'usée, d'exquise. Est-ce Angèle son nom ? Je n'en sais rien, mais l'imagine<sup>3</sup> ». Comme il s'est entiché de Vaché qu'il tente alors d'approcher, voire de séduire, Aragon s'éprend d'Annie, recherchant ainsi l'intimité des deux amis. Mais Aragon a bien raison de convoquer les puissances de l'imagination, car Angèle appartient désormais au monde des lettres. Fin août, le processus de fictionnalisation a définitivement débordé le réel et Fraenkel consigne les derniers épisodes de la geste nantaise dans ses *Carnets* : « À Paris, j'avais rompu avec Annie, de son vrai nom Angèle, (histoire d'Angèle)<sup>4</sup> ». Les modalités du « vrai » ne sont plus à rechercher dans l'état civil ; la vraie vie est ailleurs : dans un passé transfiguré, dans un présent outrepassé par le pouvoir d'exaltation de la littérature.

De son côté, en septembre, Aragon est parvenu à ses fins. Il a obtenu de TF une version des *aventures d'Angèle*. Bien sûr, si ce dernier l'autorise : « Respect des DROITS d'Auteur et du Citoyen »<sup>5</sup>, précise-t-il en bon médiateur, il se propose de la faire parvenir à Breton. Il est difficile d'affirmer si cela fut fait. Mais on ne peut nier l'aspect matriciel de ces dangereuses liaisons épistolaires dans le texte bretonnien. Le 2 octobre 1918, Fraenkel reçoit une « histoire d'Angèle » rédigée par le futur fondateur du surréalisme. L'incipit du récit a tout d'un poncif romanesque : « Je sonnais hier soir chez

1. Georges Gabory (1899-1960), « Soirées perdues », *La Nouvelle Revue Française*, n° 97, 1<sup>er</sup> octobre 1921, p. 416-417.

2. AB à TF, 02-09-1918, p. 234.

3. Louis Aragon, lettre à TF, dimanche 7 [juillet 1918], (coll. privée).

4. TF, C. 1916-18, p. 125.

5. Louis Aragon, *Lettres à André Breton 1918-1931*, édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet, Gallimard, 2011, p. 197.

Angèle». D'une manière immédiate, il alerte le lecteur sur le caractère faussement anodin et factice, voire ironique, de ce qui se donne comme le compte rendu d'une hypothétique conversation avec une tout aussi improbable logeuse et confidente.

Décidément, face à cette restitution circonstanciée [qu'on peut lire en annexe] on ne doute guère de la volonté de son auteur d'éprouver les limites qui séparent la fiction du réel. Maints détails trahissent la vocation littéraire du récit. Ainsi, l'insistance sur les dons épistolaires de la jeune fille dénonce d'emblée l'obsession de Breton – ici véritablement « homme de lettres » – pour la matière vive qui sourd de sa propre correspondance : lettres à Annie, lettres d'Annie et *Lettres de guerre* de Vaché. On sait aussi – aujourd'hui – l'importance que les lettres de Nadja ont pu également avoir dans l'élaboration même de l'œuvre éponyme.

Le rapprochement n'est pas gratuit. Bien des éléments unissent l'*Histoire d'Angèle à Nadja*. On peut d'abord évoquer le souci d'authenticité cher à Breton, lequel se manifeste ici à travers la saisie de faits réels comme le départ d'Annie en Nouvelle Zélande<sup>1</sup> ou sa fréquentation de soldats américains. Mais surtout son instabilité d'humeur, sa soudaine violence, ses pleurs, sa désinvolture, ses mensonges répétés, son goût pour la simulation et le pouvoir d'attraction qu'elle exerce sur les hommes en font un « personnage » qui n'est pas sans évoquer fortement Nadja. Enfin, l'errance d'hôtel en hôtel et les mœurs d'Annie, désignées comme équivoques, ne sont pas sans rappeler le comportement vénal de Léona Delcourt. Fraenkel ne s'y trompe pas quand, à la vraisemblable réception du texte, il note froidement mais de manière dubitative : « Il paraît qu'Angèle est une putain<sup>2</sup> ».

D'un point de vue plus clinique face à tous ces excès émotionnels incontrôlables, un autre verdict plus inquiétant vient à l'esprit. Annie n'incarnerait-elle pas, de manière fantasmatique, une de ces figures de l'hystérie qui déjà hantent le jeune interne en neuro-psychiatrie, lecteur de Freud<sup>3</sup>? Cette pathologie n'est-elle pas « un moyen suprême d'expression » bel et bien susceptible de fournir le substrat d'une œuvre? Tous les ingrédients d'une situation dramatisée sont

1. La vie aventureuse prêtée à Annie s'avère difficile à suivre – entre imagination et réalité... Mais sa direction finale sera bien la Nouvelle-Zélande.

2. TF, C. 1916-18, p. 126.

3. Cf. « Je m'occupe un peu de l'hystérie, je me procurerai de nouveaux bouquins » cité dans AB à TF, 11-10-1916, p. 158.

déjà présents dans l'histoire d'Angèle : la rencontre pétrifiante sous l'égide de Rimbaud et du hasard objectif, le doute, l'exaltation et puis le désaveu avant les crises nerveuses... Ainsi, tout pourrait laisser croire qu'un schème de conduite s'est élaboré chez Breton, durant son roman de formation, pour ensuite se projeter indéfiniment dans sa création comme dans sa vie. Tout en portant l'expérience de l'endoesthésie à sa plus haute cime littéraire, cette conduite de répétition n'aurait cessé d'agir, de manière itérative et sous-jacente à l'œuvre, en se déguisant sous les atours du lyrisme moderne.

Ce même mois d'octobre, un poème dédié à Annie paraît précisément dans les *Trois Roses*, aux côtés d'écrits d'Éluard et de Soupault. Ces vers qui n'ont rien d'avant-gardiste sont de Demeure. Bien sûr, Breton n'ignore rien de cette parution qui l'agace. Quatre mois plus tard, il en évoque encore ironiquement son contenu dans un courrier daté du 30 janvier 1919 à Fraenkel. Mais il y témoigne surtout de la relation véritablement fétichiste qu'il entretient avec « la lettre », non plus considérée comme un simple objet d'échange postal, mais bel et bien comme une œuvre en soi — textuelle ou graphique. En effet, depuis quelques semaines, Breton pratique à travers sa correspondance une forme assez personnelle de collage. Enrichis de coupures de presse, d'articles de revues, d'étiquettes publicitaires et de citations manuscrites ou tapuscrites, certains de ses envois composent de véritables poèmes visuels. Cette dernière lettre parvenue à Fraenkel reste assez sobre et le texte manuscrit y prédomine. Toutefois, trois découpures que Breton y a collées s'avèrent remarquables. En effet, deux d'entre elles proviennent des propres courriers de son correspondant privilégié, ainsi réexpédiés sous forme fragmentaire. De ce curieux retour à l'expéditeur, on peut s'étonner. Moins quand on en découvre le contenu : « Fernand Demeure m'a donné des nouvelles d'Annie, elle est en mer avec un officier américain. » Breton tient sa démonstration. En intégrant explicitement dans « son œuvre » des nouvelles du quotidien banal, celles-ci deviennent « fait littéraire ». Le second fragment, pareillement, concerne Angèle dont l'existence tend encore à se réduire à celle d'un « être de papier ». Il y est question d'un article — non retrouvé — où Demeure exalte « les qualités intellectuelles et les perfections morales d'Annie Padiou ». Fraenkel y mentionne aussi son départ en Égypte. Angèle disparue, l'histoire d'Angèle serait-elle terminée ? Mais un autre fait capital qui bouleverse la vie des deux amis trouve son écho dans cette même lettre. C'est l'objet de la troi-

sième découpe qui évoque la mort récente de Vaché. Le temps du parc de Procé définitivement s'achève. Comme l'écrit Breton, une nouvelle ère s'annonce : « Le manifeste dada vient d'éclater comme une bombe ». La simultanéité soudaine de ces deux disparitions – celle d'Annie et celle de Jack – a toutefois de quoi marquer, surtout si l'on se souvient de la synchronicité de leur irruption, dans la vie du *pohète*. On peut alors s'interroger, Breton en a-t-il vraiment fini avec cet Esprit de Nantes qui pourrait si aisément se résorber dans l'image d'un *Janus Bifrons* composé d'un profil féminin – celui d'Annie Padiou – et d'un profil masculin – celui de Jacques Vaché. Tout à la fois tournée vers le passé et vers le futur, cette figure incarnerait idéalement le dieu des inaugurations et des fins ininterrompues le dieu des passages et des portes battantes.

En septembre 1919, Breton trace le premier bilan de ses années d'apprentissage : « Je cherche une nouvelle formule de lettres, après les citations interminables, les analyses enfantines, les collages et le surréalisme. [...] Je crois que je fais des progrès étonnants, on verra ça<sup>1</sup> ». Durant ses jeunes années, il a conçu le dessein de nourrir son texte de la substance vive de sa vie et des « rencontres frappantes » qui l'animent. D'une manière indéfectible, le temps de Nantes contient « les souvenirs du futur » et ses fantômes ne cessent de hanter le fondateur du mouvement surréaliste.

## Épilogue

La publication, dès juillet 1919, des *Lettres de guerre* de J. V. dans *Littérature* pourrait fournir un bon épilogue à ces trois actes. Mais ce serait oublier la seconde figure de l'énigme : celle d'Annie. Il est en effet surprenant d'avoir dû attendre la publication de *Nadja* pour assister à sa réapparition. Il est tout aussi étonnant d'admettre que Breton ait renoncé à l'*Histoire d'Angèle*. Beaucoup moins lorsqu'on découvre dans la *NRF* un écrit de Gabory, publié en 1921 sous le titre éloquent de « Soirées Perdues ». Ce texte rapporte son aventure manquée avec Annie Padiou et ironise sur la rencontre de la jeune Nantaise avec Breton, lui dérobant « l'histoire d'Angèle » dont il s'empare jusqu'à ses prémices.

1. AB à T. F, 26-09-1919, p. 272.



*Annie est une jeune fille de Nantes qui arrêta un passant dans la rue, un soir de pluie :*

*– Monsieur, permettez-moi de vous réciter des vers.*

*– Mais, répondit-il.*

*[...] elle commença de déclamer le titre : “Le Dormeur du val”.*

*Une étoile brilla.*

*– Rimbaud, dit le jeune homme, qui était poète. À minuit, il embrassait tendrement la jeune fille dans le jardin de la ville.*

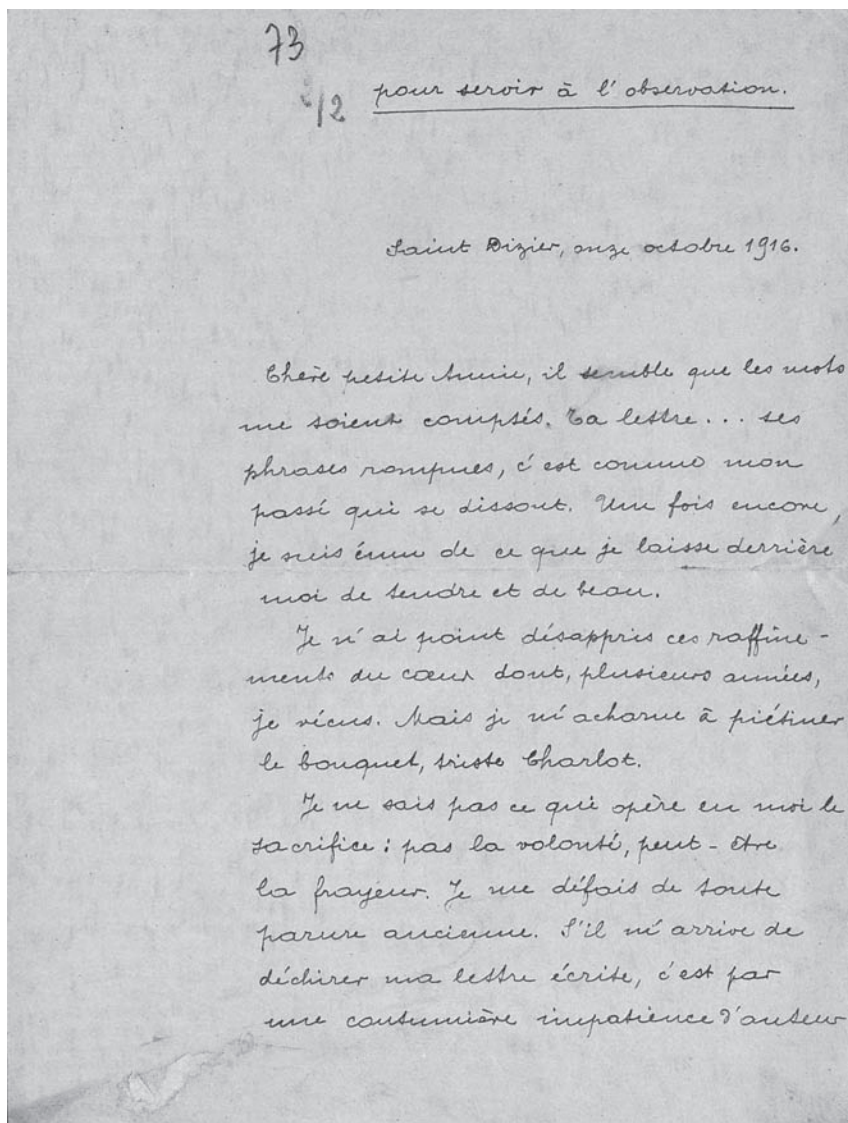
Plus loin – au-delà de l'épisode connu – Gabory poursuit l'histoire d'Angèle : « Elle aimait Charlot, Fantômas, Lautréamont, le poète de Nantes. Elle ne m'aimait pas... » Comme on peut l'imaginer, la réplique de Breton ne se fit pas attendre. Envoyée par le même canal littéraire – dès 1923 – elle figure dans les premières pages de *Clair de terre*, son premier recueil publié après la charge de Gabory. Le premier des cinq rêves qui ouvrent le recueil met en scène Breton lui-même. Il s'enfonce dans un couloir extrêmement sombre et durant son étrange déambulation découvre plusieurs salles. Il y distingue d'abord Reverdy. Dans une seconde pièce,

*Un jeune homme est assis à une table et compose des poèmes. Tout autour de lui, sur la table et par terre sont répandus à profusion des manuscrits extrêmement sales. [...] c'est M. Georges Gabory. (OC I, 149)*

Plus loin un fauteuil inoccupé devant la table paraît être destiné au poète. Breton commente la situation : « je prends place devant le papier immaculé » et conclut ainsi son récit « je n'arrive à écrire sur le premier feuillet que ces mots : la lumière... » En dépit des écrits sales de son triste confrère, le *pohète* n'a pas renoncé au grand œuvre à accomplir ni à quérir l'or du temps... de Nantes. Ainsi les figures d'exception d'Annie Padiou et de Jacques Vaché ne cesseront de se donner de mystérieux rendez-vous au détour des pages du créateur du surréalisme. Dans *Nadja* d'abord, puis dans *l'Anthologie de l'humour noir* dont ces quelques lignes condensent merveilleusement la trajectoire littéraire et personnelle de Breton et où se découpent les deux silhouettes nantaises :

*Nous avons annoncé d'autre part que le sphinx noir de l'humour objectif ne pouvait manquer de rencontrer, sur la route qui poudroie, la route de l'avenir, le sphinx blanc du hasard objectif, et que toute création humaine ultérieure serait le fruit de leur étreinte. (OC II, 870)*

ANNEXES



N° 1 - AB, lettre à Annie Padiou adressée en copie à TF,  
11.10.1916, p. 1 (coll. privée)

que je n'aurais plus et que je tromperais  
bientôt. Je la vexe d'enfantine ! déjà.  
Sans s'être encore fait reconnaître,  
qu'est-ce qui empêche que la volonté  
veille et vi appuie ?

Les tâtonnements qu'observèrent mes  
amis (désain, méfiance ou pitié) me  
garantissent la solution du problème.  
Ainsi, quand je composais un vers, je  
faisais patiemment sonner les plus  
mauvais mots. Ceci eut fait plaindre  
mon goût. G.F. hésita sur mes brouillons.

Cour aller... d'ici à la psychiatrie ?  
un itinéraire, simplement, à trouver.  
Mais je n'avais pas l'habitude de la  
carte ; cette géographie : l'analyse  
psychologique ni ennuyait.

Je comprends Saul Talézy ; je voudrais  
un jour qu'il ne me dépasse pas. « Je  
sens que tu deviendras très fort. »

Les années du voyage, je compte,  
Annie, te retrouver souvent. Je ferai  
attention à ne point ni attendre, tu  
sauras ne jamais me détourner du but.  
J'arriverai ! (J'usurpe encore un peu

cette assurance.)

Le rêve ? Aussi je le trouvais trop beau.  
Nous nous reverrons, quoique habituelle-  
ment séparés. Cette lettre, médiocre,  
m'épuise au-delà de journées de peine.  
Il ne faut plus que je me gêne.

Soignons nous seul, avouement.

T. F. aussi t'écrira. Il fait l'aveugle.  
Attends qu'il se retrouve, aimant mieux  
s'opérer lui-même. Je le connais ainsi.

En route!

Les vœux des amis sembleront  
étrangers. Les tiens seront chers.

André.

(8 heures soir.)

NANTES QUI ME HANTE

19 Rue Monge  
Paris  
4 Mars 1917

Monsieur Jean Paulhan,

Grâce à Paul Derode - que je tiens pour un vrai poète - j'ai lu votre "Quercy Appliqué". Et votre adresse fut prononcée ~~par~~ - en ma présence - par un de nos critiques fameux.

C'est là pourquoi et comment je puis vous écrire. Sans secours de droits - peut être. mais - une impulsion.

Voire liure ni a plu - De

ses tableaux sont puissamment évoqués. Il y préside une certaine émotion. J'attribue à Maurice Barres - une grande influence sur votre art d'analyste. Non, que je sois en plaignis. le Barres d' Un homme libre. d. Jardin de Sciences etc.... est celui qu'on ne peut s'empêcher à notre époque. Et fo beaucoup doivent convenir de l'admiration qui s'est élevée.

J'attaque - "implacable" le français de quelques passages: "confuse en couleurs précieuses... (p. 21)" "poète quelques moments... (p. 17)".

J. S. P.

N° 4 - Annie Padiou, lettre à Jean Paulhan,  
4.03.1917, pp.1-2 (archives Jean Paulhan)

" que celle à qui on s'obligeait la nôtre " (p 58)

Y a d'autre part un " grand charpentié " et j'aurais aimé que ce fut la matière d'impression.

Ne croye pas à " l'attaque " d'une généralisation - mon émotion est fort mesurée. Et ne me fais pas d'aveux.

De moins maintenant je gis le Pa J'impérial, entouré de ces pages réunies avec un grand

Sohe.

l'ordre. mais m'écrit :

ARCHIVES PAULHAN

Annie Padiou

Mlle Annie Padiou  
19 Rue Monge  
Paris

N° 5 - Annie Padiou, lettre à Jean Paulhan, 4.03.1917, pp 3-4 (archives Jean Paulhan)

19 Rue Monge -  
Paris  
12.5.18

1918

Je transcris simplement un  
passage de lettre récente de M. Pétion :

M. Pém - tu dire quelque jour  
à Jean Paulhan que, pour tout  
ce que je sais de lui, je l'aime  
« beaucoup !... La traduction de  
« poèmes malgaches m'a enchanté  
« je lui devais mieux qu'un  
« remerciement : je n'ai pas perdu  
« tout espoir de m'acquitter... »

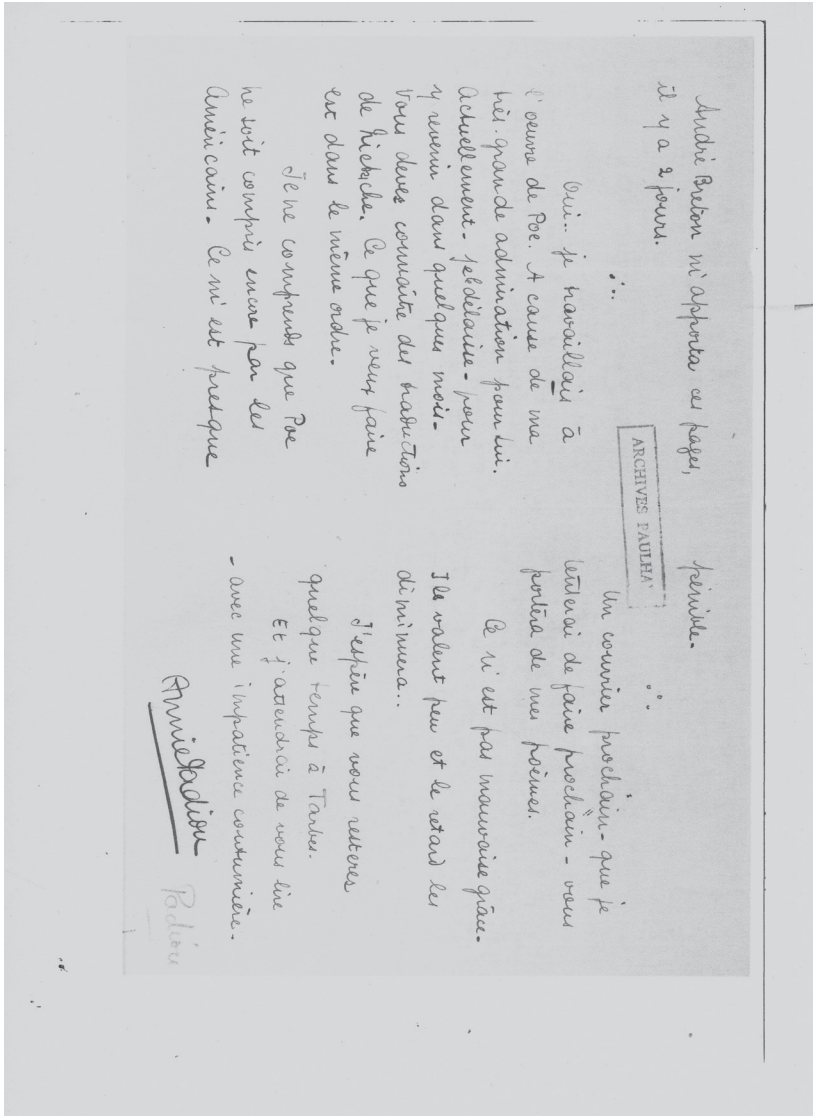
Et je comprends que "sujet"  
vous soit dédié à cause de  
l'application même du "sujet."

1918

Votre livre... puis votre lettre  
depuis longtemps déjà... Je vous demande  
pardon d'être si tardive à vous remer-  
cier.

Sans piteuses... et, n'est ce point  
devant !... cette négligence !

En même temps que cette lettre,  
une enveloppe séparée vous apporte  
des excuses - non miennes - mais de  
mon Ami très cher André Pétion -



N° 7 - Annie Padiou, lettre à Jean Paulhan, 12.05.1918,  
pp 3-4 (archives Jean Paulhan)



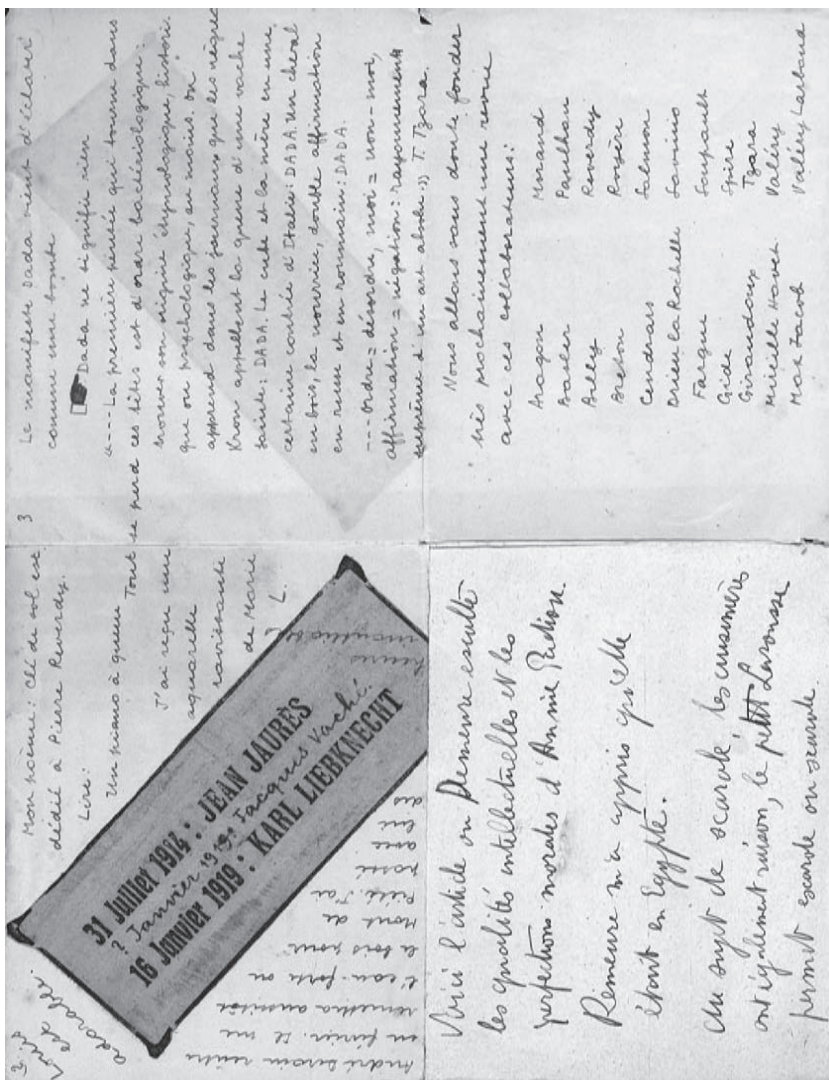
NANTES QUI ME HANTE

114  
mercredi 2 octobre 1918.

Je souvrai hier soir chez Angèle.  
« Mademoiselle Padiou dîne en ville; je lui dirai que vous êtes venu. Elle part en Nouvelle-Zélande à la fin du mois. Vous savez qu'elle se marie. Je fais peut-être une gaffe. A un Américain, un simple soldat. Il n'est pas joli, joli, vingt huit ans, il porte des lunettes. Sa photo est sur la cheminée, venez voir. Mais non elle a pris le chéri avec elle. Partir si loin, une enfant, vous savez, par certains côtés. Elle pleure ces temps-ci quelquefois, elle est bien décidée. Là-bas il serait avocat, pourtant il n'a pas l'air bien riche. Il ne lui a encore rien offert. Comment la croire? Elle ne fait que me mentir. Elle dit que vous avez été élevés ensemble, que son père est ingénieur (et son petit frère paraît malheureux). Elle n'est pas sérieuse. Si peut-être elle travaille, elle dicouche toutes les nuits. On la

rencontre le matin vers huit heures, sortant d'un hôtel voisin. Elle semble folle; on ne sait pas quelquefois ce qui lui prend; on croit qu'elle va vous tuer; elle simule tout. Avant celui-ci c'était un aviateur et elle déjeunait avec un autre américain. Quand l'aviateur qui se désespérait d'elle venait ici, elle piquait une crise en le voyant entrer. Elle est ainsi amenant les jeunes gens, tous ceux qu'elle peut, à la discrétion, essayant alors de les voir, de leur écrire. Il est venu ici un jeune homme à barbe noire, de vos amis je crois, qu'elle faisait attendre dans cette pièce pendant qu'elle se disposait à sortir avec une amie. Ou bien elle faisait répondre qu'elle n'était pas là et ce jeune homme pouvait la voir sur son balcon. Elle est intelligente. Très bien les lettres qu'elle écrit à ses amants, les lettres de rupture. Elle me les lit. Elle dit qu'elle vous aime bien, que vous n'avez jamais eu de relations. Non? Elle est si menteuse. Quand elle est arrivée de Bretagne elle est restée trois semaines sans changer de linge. Elle n'en avait pas. Elle est encore très sale.»

N° 9 - AB, lettre à TF, « Histoire d'Angèle », 02.10.1918,  
p. 2 (coll. privée)



N° 10 - AB, lettre collage à TF, 30.01.19,  
pp. 2-3 (coll. privée)



## LE DUEL ARAGON-BRETON

Daniel BOUGNOUX

Un mot d'abord pour justifier mon titre : le *duel* n'est pas de hasard touchant le style et la vie même d'Aragon. Lui-même a évoqué cette salle d'escrime où son père le menait enfant, comme pour « (le) préparer à une vie de duels ». Ce sport, associé à « l'escrime d'écrire », est évoqué notamment dans *Théâtre/roman* pages 188-189 de la coll. « L'Imaginaire », au chapitre « Le contre-dit » :

*...battez, battez, contre-de-quarte, contre-de-sixte... tout cela tient d'un art périmé, fendez, fendez-vous... la salle d'armes, c'était pourtant il y a bien longtemps, de quoi est-ce donc que je me souviens, de quand ? Battez, battez... ce que je dis bat ce que je voulais dire, et d'ailleurs qui sont les interlocuteurs, ces croiseurs d'éclair, par-derrrière eux la voix du maître d'armes : il y a donc un troisième personnage, celui que je ne vois pas, mais que j'entends...*

Or le *duel*, notamment dans *Blanche ou l'oubli*, est également longuement interrogé comme personne dans la conjugaison de quelques langues comme le grec), où il désigne un état rapproché ou limité à deux du *nous* : « Nous n'avons plus en français le *duel* qui parlerait au moins pour Blanche et moi... pour cette lutte où l'homme et la femme, ensemble, sont à la fois deux et un seul... et l'on ne dirait plus ni je ni toi, nous deux, ni même nous, mais quelque *l'on* qui serait l'un et l'autre indivisibles, une syntaxe du lit, de la nuit de nous deux, le grand argot d'aimer où je s'efface, et Blanche... » (Folio 1<sup>ère</sup> édition, p. 208). Et plus loin il rêvera au passage du sable entre les deux boules du sablier pour interroger et regretter ce « *nous* signifiant toi et moi, un *nous* différent de ce faux pluriel » (p. 397).

Ces rapprochements à la faveur du *duel* indiquent je crois, une affection très aragonienne (et fort répandue hors de lui), la guerre au cœur de l'amour, la reconquête de soi au sein de la plus grande intimité. Ce que vérifie à sa manière le duel bien attesté dans l'amitié d'Aragon et de Breton, telle que la retrace leur correspondance.

\*

Comment devient-on Aragon ? Un biographe rêverait d'isoler une rencontre ou d'énumérer telles circonstances, comme si une personnalité singulière pouvait jamais s'y ramener. Il est certain pourtant que ses *Lettres à André Breton*, 1918-1931 (édition établie et présentée par Lionel Follet, Gallimard 2011) jettent sur ses années de formation un éclairage dont on ne pourra plus se passer : ni pour lire ses premiers écrits, *Feu de joie* notamment et *Anicet*, ni pour débrouiller, aux racines de son érotique, les affinités obscures de l'amitié, de l'amour, de la guerre et d'une écriture qu'il ne sépare jamais de la lecture.

Le dénivelé de leurs conditions saute aux yeux dès la couverture : André Breton typographié en grosses lettres rouges, Aragon (amputé de son prénom comme il en a imposé l'usage depuis 1928) en petites capitales noires. À la fin de septembre 1917 de fait, moment de leur rencontre au Val-de-Grâce, Aragon marche sur ses vingt ans ; il connaît Rimbaud par cœur et, dira Breton dans ses *Entretiens*, « il a vraiment tout lu », mais il se trouve encore très isolé malgré ses dons étincelants ; André, de vingt mois son aîné, fréquente Valéry, Apollinaire, Reverdy, et joue naturellement auprès de lui les mentors, ou l'intercesseur capital – figure ambivalente à suivre dans *Les Aventures de Télémaque*.

« En lui alors, peu de révolte », précise Breton dans ses *Entretiens* (1952), ce que confirme Adrienne Monnier qui apprécie dans son cabinet de lecture les visites de ce grand jeune homme sage. Nous n'avons pas les lettres de Breton en miroir de cette correspondance, elles ne seront lisibles qu'en 2016, et pour celles qui concernent Aragon d'un accès sans doute très lacunaire, en raison du pillage de sa bibliothèque. On peut deviner néanmoins, au vu des fragments qu'il en a lui-même recopiés (notamment dans *Lautréamont et nous*), qu'elles témoignaient de la même chaleur, ou brûlante passion.

Le premier charme de ce volume, c'est d'y découvrir un très jeune homme transi, pétri par son aîné : la flamme qui monte dans *Anicet* – ou dans *Feu de joie* – éclaire pareillement ces lettres, qui expriment toute la ferveur, la fraîcheur et la confiance du *disciple*. Aragon-Anicet s'arracherait les yeux et les dents pour interpréter dorénavant le monde avec les sens de son aîné – rebaptisé dans le roman Baptiste Ajamais. Car tel est l'ascendant d'André : « Il comprit qu'il ne ferait que suivre encore une fois la direction donnée, qu'il était sous l'influence de Baptiste. (...) Quelle puissance avait donc sur lui cet être autoritaire ? Dans l'ombre, on devinait la fascination

du regard et le froncement des sourcils. Il n'y avait pas à s'en dédire : Baptiste subjuguait Anicet, et à quelle fin ? » (*Œuvres Romanesques complètes* volume I, page 85). C'est bien le cas d'anticiper ici la leçon du *Fou d'Elsa* : « Qui j'aime me crée ». Et de se demander avec Anicet « comment ne pas s'éprendre de celui qui nous donne à tout instant l'équivalent humain des choses extérieures ? » (*Ibid.*, p. 120.)

Si Louis voue son être à André, celui-ci en retour semble jouer sur lui de son autorité, ou de l'attachement qu'il suscite. Nous voyons dans ces lettres, au moment de la « rupture » de décembre 18-janvier 19, le cadet perdre contenance, supplier, endurer les affres de la jalousie ou de la trahison – mais aussi se reprendre, persifler, mûrir, tendre à son correspondant le miroir virtuose et moqueur d'un « Rondeau de l'omnipotence » (p. 269, lettre du 19 avril 1919), en bref user des armes de la féminité dans un combat roué, où le mari-vaudage côtoie la tragédie.

Ces missives qui se veulent primesautières, pudiques ou fausement détachées offrent une archive de premier ordre, moins sur l'homosexualité d'Aragon comme diagnostiquerait une analyse superficielle, que sur les tourments d'une formation, morale, artistique, politique. Nous lisons ici, en marge d'*Anicet*, de *Télémaque* ou du *Libertinage*, le roman d'apprentissage de leur génial auteur. Et cela tient parfois de la possession ou du vaudou ; Aragon est chevauché, engrossé par Breton : « Mais je t'aime tant que tu ne sais pas à quoi tu t'engages » (écrit-il au plus fort de la crise le 24 janvier 19, en ajoutant à cette déclaration une allusion équivoque au couple Verlaine-Rimbaud) ; ou encore ce sonore alexandrin pour clore la lettre du 22 septembre 18 : « Et je t'honore, André qui veut dire HOMME en grec » (p. 200) ; ou encore : « Si tu n'as rien à me dire pense que je suis la plus belle femme du monde et écris-moi. Ou bien le plus grand poète » (29 décembre 18)... Mais le pur-sang fier d'affirmer sa jeune vitalité sait aussi ruer à ce rodéo, et retourner la situation à son profit : « Il y a en moi quelque méchanceté nerveuse. J'ai BESOIN d'éprouver ton amitié. (...) ALORS je voudrais te BATTRE comme on fait les femmes rebelles » (14 septembre 18, p. 200) ; ou dans un moment de dépit – Breton vient de lui refuser sa collaboration promise pour écrire à deux mains le roman de Matisse (qui deviendra *Madame à sa tour monte*) – : « Tu te mets à faire des mines. FILLE, va » (17 novembre 18).

L'abandon du roman caressé est très significatif d'un désaccord profond entre les deux écrivains, au-delà de ce croisement manqué.

Il est éclairant, au fil de cette correspondance passionnée, de voir Aragon prendre acte des réticences de son mentor, et choisir de tracer sa propre route ; malgré le transfert massif, et l'emportement véritablement amoureux dont témoignent quelques lettres, un écrivain se construit et gagne son indépendance : « Il est temps de faire du soi. (...) Il faut repartir. Mais pas tellement de l'horizon des autres. Du nôtre » (24 mai 18) – ce qui est reconnaître encore son allégeance à Breton ; il y revient quelques lettres plus loin : « Je me suis déjà expliqué à ce sujet (être soi) » (31 mai). Les suivantes le montrent encore sous l'empire persistant de Breton : « Je travaille à rendre présentable ce que tu appelles ma *Saison en enfer*, et ce sous le titre : *Roman*. Est-ce faisable ? Si tu m'en donnes l'ordre, je cesserai ce travail. Je m'en remets à toi » (3 juin 18) ; et deux lettres plus tard : « Je n'écrirai pas *Roman* puisque tu penses que c'est inopportun ».

Nous ne savons pas ce qu'était l'entreprise ainsi baptisée, le projet du roman d'*Anicet* ne naîtra qu'à l'automne ; mais l'emprise de Breton est manifeste. Pourtant, quelles que soient les réserves de celui-ci sur le genre romanesque, nous voyons Aragon, du moment où il tient son sujet, prendre le mors aux dents : « Mais sois tranquille, mon roman est fait dans ma tête (...). Je continue à faire un livre laborieux, mon premier roman, traditionaliste. (...) Dispense-toi de menacer » (24 avril 19) ; et de citer à la suite l'injonction assez exorbitante proférée par André à son endroit : « Entends bien que je veux être *seul* juge de ce que tu pourras entreprendre dans un nouvel ordre d'idées » (même phrase rapportée par Aragon dans *Lautréamont et nous*). Extravagante prétention : Breton s'annexe la pensée d'Aragon au point de lui interdire d'inventer ! À quoi son ami en voie d'émancipation lui oppose, ironiquement : « Mais je n'entreprends rien, je continue. On n'a pas de nouveaux ordres d'idées sur commande » (p. 277).

Passé d'armes édifiante, et combien éclairante sur le travail de libération et de construction de soi du cadet ! Or ceci suit de près une péripétie décisive, narrée dans *Lautréamont et nous* (récit rétrospectif de 1967), le fameux épisode touchant « ce que nous avons dit un certain soir » : déambulant rue de Rivoli le long des grilles des Tuileries, les deux amis ont comploté un pacte terroriste, qui inspirera le poème « Programme » de *Feu de joie*, puis le conte très noir, et prémonitoire, du *Libertinage* intitulé « Lorsque tout est fini ». Fondée sur l'épuration, la logique terroriste ne peut que se retourner



contre ses promoteurs, et c'est ce duel final qu'envisagent avec perspicacité ce poème et ce conte – et que réalisera, par exemple, l'élimination méthodique des vieux bolcheviks par Staline. Sans anticiper sur une histoire – une Histoire – autour de laquelle pivotera par l'esquive ou la rationalisation une bonne part de l'œuvre d'Aragon, il est frappant de rencontrer les germes de la guerre et de la terreur au cœur de cette amitié pour lui fondatrice ; et par exemple de lire, dans la lettre du 20 avril 19 consécutive à la conversation exaltée des Tuileries, ce condensé de passions contradictoires : « Non tu n'as rien à craindre POUR LE MOMENT parce que pour le moment rien ni personne ne m'est plus cher que toi, et ce qui fait le prix de cette amitié c'est la dramatique certitude qu'UN JOUR nous nous tuerons à mort. (...) Je vais te maintenir dans l'inquiétude, et sache que ce ne sera pas gratuitement, car si tu as trouvé un moyen d'établir ton pouvoir sur le monde, j'en ai moi, un pour établir le mien sur toi. Ainsi je t'aurai à ma merci. (...) **Ô mon ami qu'importe le monde entier quand j'ai une lettre de toi** » (cette phrase finale de la lettre dans une graphie plus large).

On s'explique mieux par ces antécédents l'objection d'Aragon aux divers gauchistes qui mèneront campagne contre le P.C.F. : « Il leur a manqué un mouvement dada ». Il aurait pu ajouter, et il y pensa certainement : il leur a manqué de faire deux guerres – où lui-même excella. Ou encore, il leur manqua d'en passer par une amitié aussi ravageuse que celle d'André Breton. « HAUTE ÉCOLE », résume *Anicet*. Il y a des amitiés, ou des amours, qui valent en effet des guerres – comme dit le docteur Decoeur à Aurélien, qualifiant sa femme Rose Melrose de « ma grande guerre à moi »... Au fil de ces cent soixante-douze lettres où se pratique à cœur ouvert la vivisection d'une passion, on apprendra ainsi à distinguer les enchevêtrements de l'amour et de la haine, du masochisme et du sadisme, de l'admiration et du meurtre – qui n'ont rien, à bien considérer, que d'assez ordinaire.

La fin de la correspondance concerne l'engagement communiste des surréalistes, et singulièrement le congrès de Kharkov de novembre 1930, qui précipitera la rupture. Péripiéties bien connues, où nous voyons Aragon prendre sur Breton une position d'éclaireur, puis de représentant du surréalisme auprès des Soviétiques ; que ceux-ci aient abusé de sa bonne foi jusqu'à l'amener à commettre l'irréparable vis-à-vis de Breton, n'infirme pas le mouvement général : nous avons par étapes, lettre après lettre,

suivi la maturation du jeune homme qui prend conscience de son génie propre, et règle ses distances. Mais sans jamais renoncer à *servir*. Toujours solidaire, Aragon semble n'écrire que par émulation ou par amour, engagé dans un service courtois ou la présentation d'une offrande. Ce sens du service, si évident ici, touche à l'expérience de la guerre dont on sent bien qu'elle sépare les deux amis. Dans ses *Entretiens*, Breton fera remarquer en manière de reproche qu'Aragon a toujours supporté les obligations militaires « avec allégresse ». En 1918 comme en 1940 en effet, sa conduite héroïque fait l'admiration de ses supérieurs. De toute évidence, il y a chez lui un amour de la chose militaire, ou plus exactement du service, et il demeurera sa vie durant un militant, un soldat ou un homme qui sert : l'armée, le Parti, Elsa, autant de cadres qui structurent cette personnalité aux dons et aux tentations multiples, mais qui le désorientent. Le service lui donne un rail, il fonctionne aussi comme un sacrifice expiatoire en rachetant la faute de la naissance. Or cette guerre est intime, jusque dans le travail, jusque dans l'amour même, vécu par lui comme un combat de tous les instants. Toute sa vie, Aragon n'aura cessé de se battre.

Peut-on, à partir de ces remarques, creuser un peu mieux ce qui sépara durablement Aragon de Breton ? En quoi leurs deux personnalités d'abord aimantées l'une par l'autre ne pouvaient que s'exclure, et incarner des choix de vie, d'action, d'engagements fondamentalement opposés ? Pourquoi par exemple, à partir d'un certain tournant (1927 ?), Breton entend-il si mal ou n'entend-il plus ce qu'a à lui dire Aragon ? Les lectures que celui-ci lui fait à Varengueville, au cours de l'été 27, des pages de *Traité du style* qu'il est en train d'écrire ne suscitent chez son ami que de tonitruants éclats de rire ; il n'en perçoit pas, sous les « batteries » de surface, la discussion profonde sur les moyens et les buts du surréalisme (une aventure peut-être désormais courue aux yeux d'Aragon), la secrète gravité de ce livre-bilan. Le brio d'Aragon expédiant l'écriture de ce volume au rythme de dix pages par jour « comme en se jouant » fait de lui un rival, et Breton va jusqu'à déclarer alors à Simone (17 août 1927, qu'en aurait dit son ami s'il l'avait su ?) : « Ce qu'écrit Aragon continue à être très bien, mais si peu humain, comme toujours. On participe évidemment de quelque chose par là, mais ça vaut si peu la peine... » (cité par Marguerite Bonnet, OC I, p. 1504).

On est choqué de même par la rancune tenace que Breton voua à Aragon, par exemple lors des années de guerre lorsque, réfugié en

1942 aux USA (alors que son ancien ami a couru tous les périls de la guerre puis de la Résistance), il déclare aux Josephson que « si j'en avais les moyens, je voudrais qu'Aragon soit fusillé demain dès l'aube » !... À la même époque, Aragon compose *Aurélien* où figure une peinture oblique et non caricaturale du groupe surréaliste et de son chef « Ménestrel » ; à partir des *Yeux et la mémoire* (1954) puis surtout du *Roman inachevé* (1956), Aragon évoquera en vers parfois superbes ce que fut pour lui l'aventure surréaliste, « et sa gravité » ; il consacrera par-delà les années et la mort de son ami une « Lettre ouverte à André Breton sur le *Regard du sourd*, l'art, la science et la liberté » (1971), et l'on relève jusque dans les textes-préfaces de l'*Œuvre poétique* (circa 1975) cette remarque comme en passant, « J'écoute en moi la voix d'André, non pour la critiquer mais pour mieux l'entendre »...

Essayons de systématiser un peu ce qui oppose les caractères de ces deux hommes, insécables pour l'étude du mouvement surréaliste et de ce qui en résulta. Anarchiste plus que militant, Breton est demeuré rebelle à toute discipline venue de l'extérieur ; très propice à enflammer le désir, son verbe peut bien déclencher en passant la révolte des étudiants d'Haïti lors de sa mémorable conférence de 1945 à Port-au-Prince, mais lui n'a cure d'organiser durablement une avant-garde, encore moins un parti. Son goût pour l'astrologie ou la magie l'oriente vers une ontologie fixiste, que révèle aussi sa curiosité pour les spectacles de la nature, finalement préférés aux mouvements sociaux, aux événements de l'actualité et à l'histoire. Sa pratique des horoscopes ou des tables tournantes, sa haine du roman et du journalisme s'équilibrent : poète, Breton s'éprouve traversé voire transi par le *message automatique*, sans prendre la patience de tresser longuement un récit, ni de donner naissance à des personnages susceptibles de partager durablement son existence ou de mettre en jeu son identité ; ses flâneries au marché aux puces, les déambulations de *Nadja* ou l'aventure de « la nuit du tournesol » semblent moins déboucher sur des rencontres véritables, ou qu'on dirait de l'ordre du *monde réel*, que relever du principe de plaisir ou d'un coup de miroir spéculaire. Le hasard objectif comme le *Witz* (le mot d'esprit analysé par Freud) tournent dans un cercle : il y a *de l'esprit* (du fantôme) dans ces rencontres, ces objets. « Beau comme la rencontre... » : l'activité surréaliste aura beau se définir comme l'art des rencontres, donc par le choc de l'altérité, elle s'en évade dans une surréalité qui mime plus qu'elle n'affronte le principe

de réalité, et les turbulences de l'Histoire. À la recherche d'extases intenses, le surréalisme se moque de la durée, il préfère la nuit des éclairs à l'argumentation des Lumières; la construction raisonnée d'un sens ou d'un logos partagé ne retient guère Breton, ni ceux qu'inspire son magistère.

Journaliste, romancier, poète *et militant*, Aragon lui tourna le dos pour se diriger vers cette *mentalité élargie* dont Kant fit crédit à l'homme des Lumières, qui me semble avoir inspiré son action et sa réflexion, quelles que soient ses propres zones d'ombre. Dans le couple Aragon-Breton, dont on n'a pas fini de sonder la fécondité pour l'histoire du surréalisme, l'exigence de démystification, d'explication, d'organisation ou de *critique* (historique, technique, sociologique...) fut incontestablement du côté du cadet. Dédaigné par ses anciens amis qui purent le trouver à la fois trop cérébral et trop sentimental, et longtemps suspect dans son propre parti, Aragon est une fête pour celui qui cherche la critique au cœur de la création, et qui ne sépare pas l'exercice de l'intelligence de l'expérience orageuse des passions.

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

# COMMENT ANDRÉ BRETON A SUICIDÉ JACQUES VACHÉ

Thomas GUILLEMIN

*Je démêle mal l'histoire et la légende. Le possible et l'impossible sont confondus.*

*André Breton à Simone Kahn*<sup>1</sup>

La mort de Jacques Vaché a fait couler beaucoup d'encre<sup>2</sup>. Dans la nuit du 5 au 6 janvier 1919, Vaché et quatre de ses amis s'installent à l'Hôtel de France à Nantes. Vaché a apporté avec lui un pot d'opium. La bande tente d'abord de fumer la drogue puis décide de la manger. Au matin, ils ne sont plus que trois dans la chambre : Woynow, Bonnet et Vaché. Vers 17 heures, le premier se réveille, constate le décès du second et l'état inquiétant du dernier, qui succombe malgré l'intervention d'un médecin. L'enquête de police conclut à un accident. Dès 1919, André Breton affirme que Vaché s'est donné la mort. Les témoignages contraires à sa version sont ultérieurs à 1966. Il ne s'agira donc pas ici de réaliser une confrontation impossible, mais bien plutôt de décrypter comment Breton formule la thèse du suicide au fil de son œuvre, et particulièrement durant les premières années du surréalisme, période où selon Leonid Livak, s'élabore « une mythologie du suicide » au sein de l'avant-garde, qui pose cet acte comme « ultime geste artistique »<sup>3</sup>. La lecture chronologique des publications de Breton où Vaché apparaît permet de repérer ce qui s'apparente à une stratégie<sup>4</sup> opiniâtre et victorieuse : en 1970, les *Lettres de guerre associées aux textes de Cravan et de Rigaut*, paraissent sous le titre *Trois suicidés de*

1. A. Breton, *Lettres à Simone Kahn*, Gallimard, 2016, p. 96.

2. G. Sebbag, *L'Imprononçable Jour de sa mort Jacques Vaché Janvier 1919*, J.-M. Place, 1989 (*infra L'imprononçable*) et S. Pajot, *La Mort de Jacques Vaché. Histoire d'un fait divers surréaliste*, D'Orbestier, 2002.

3. L. Livak, « The place of suicide in the French avant-garde of the inter-war period », *Romanic Review*, 91 (mai 2000), p. 248.

4. Analyse esquissée par B. Lacarelle in *Jacques Vaché* (Grasset, 2005, p. 172-180).

*la société*<sup>1</sup>. Mais en faisant de l'ancêtre original du surréalisme un suicidé, Breton va se révéler tenir une position ambivalente vis-à-vis de « l'homme qu'il a le plus aimé au monde »<sup>2</sup>.

### De la correspondance aux *Champs magnétiques* : le suicide en ligne de mire

La correspondance du début 1919 témoigne du « trauma affectif » ressenti par Breton à cette disparition. Le 3 janvier, il écrit à Soupault qu'il place tous ses espoirs dans cette amitié<sup>3</sup> puis ses lettres à Tzara attestent son deuil<sup>4</sup>. Si la rencontre nantaise en décembre 1915 implique Vaché, Breton et Fraenkel, la correspondance de ces derniers est muette quant au destin du disparu. Leur sidération semble telle que l'échange se limite aux données factuelles. Le 30 janvier, Breton découpe ce titre de presse : « 31 juillet 1914 Jean Jaurès 16 janvier 1919 Karl Liebknecht », au milieu duquel il insère « ? Janvier 1919 : Jacques Vaché ». Puis le 30 avril il joint à sa lettre un poème animalier d'Éluard, intitulé « Vache », et une coupure de presse sur l'affaire. Entre janvier et avril, aucune lettre n'évoque la disparition de leur ami. D'ailleurs, dans son journal, Fraenkel note laconiquement, le 29 janvier : « Jacques Vaché meurt »<sup>5</sup>. Le destin posthume de Vaché se joue en réalité dans l'échange entre Aragon et Breton. Le 13 février le premier écrit au second : « Jacques V, ta supposition, l'évidence même » (*ibid.*, 255). Pour L. Follet, c'est la première fois que Breton formule la thèse du suicide de Vaché.

Pour décrypter la genèse de cette thèse, il faut s'intéresser aux *Champs magnétiques*, dédiés à Vaché. Plusieurs textes font écho au dédicataire, tel *Saisons*, *Barrières* ou encore *En 80 jours*. Dans *Barrières*, l'histoire d'un jeune homme anonyme s'achève ainsi : « Quelle surprise, dites-moi, quand nous trouvâmes son portrait dans les journaux ! Enfin il partait pour une destination inconnue » (Breton, OC I, 18). Cette fin rappelle celle de Vaché : il fait la une des journaux au lendemain de sa mort en disparaissant, comme l'écrit

1. A. Cravan, J. Rigaut, J. Vaché, *Trois suicidés de la société*, UGE, 1974.

2. Breton à M.-L. Vaché in J. Vaché, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, J.-M. Place, 1989, a (*infra Soixante*).

3. B. Lacarelle, *Jacques Vaché*, *op. cit.*, p. 145.

4. Notamment le 22 janvier. Voir G. Sebbag, « Breton-Vaché-Tzara », *Mélusine XXVII, Chassé-croisé Tzara-Breton*, L'Âge d'Homme, 1997, p. 47.

5. T. Fraenkel, *Carnets*, Cendres, 1990, p. 127.

Breton, sans laisser d'adresse (Breton, OC III, 787). *En 80 jours*, texte de Soupault dont le titre a été choisi par Breton, évoque Jules Verne, donc Nantes, donc Vaché. Histoire d'un voyageur anonyme, ce court récit est parcouru de nombreux indices hylariens. Un seul concerne sa mort, lorsque Soupault rapporte les paroles du héros : « À toutes mes haines acidulées, vous avez donné le narcotique raisonnable » (Breton, OC I, 71). Il s'agit bien sûr d'opium. Comme l'a remarqué B. Lacarelle, le poème « L'Éternité » est celui où se joue la nature de la mort de Vaché :

*Crime ou suicide*  
*L'acétylène est un œillet blanc*  
*Les affreux lorgnons* (Breton, OC I, 101)

L'avant-dernier vers du texte associe le titre du seul poème connu de Vaché pour la période de la guerre, *Blanche Acétylène* à des œillets qui, selon la symbolique des fleurs représentent la passion fidèle lorsqu'ils sont blancs – la relation posthume Breton/Vaché n'aurait pu être mieux prédite. Si B. Lacarelle pense que « la paranoïa et le désespoir de Breton le conduisent à envisager la possibilité d'une machination, d'un meurtre, ou bien d'un complot de Vaché lui-même »<sup>1</sup>, on peut également supposer qu'il subit l'influence inconsciente de la presse. En effet, dans son journal *Le Faubourg*, Léo Poldès publie lors du premier semestre 1919 une série d'articles dont le fil conducteur est l'affaire de l'opium de Nantes. Or cette série, intitulée « À l'assassin », est connue de Breton qui en utilise un article dans un collage<sup>2</sup>. Semblant émaner du pôle Vaché, *Les Champs magnétiques* constituent autant une mise en pratique de sa théorie poétique qu'une réponse à son défi : « catalysant la pulsion de mort sous ses diverses formes – silence poétique, suicide – le langage libre a été porteur d'un pouvoir d'exorcisme capable de la vaincre » (OC I, 1146). C'est précisément dans cette tension que, tout au long de son œuvre, Breton élabore la thèse du suicide. Peu après, il rédige l'*Introduction aux Lettres de guerre*, texte aux accents automatiques et lyriques dans lequel il s'écrit : « Ah ! nous sommes morts tous deux » (OC I, 229). Sans en dire plus sur ce décès, cette exclamation inaugure la confusion entre Breton et Vaché, début d'une série menant à la fameuse phrase du *Manifeste*.

1. B. Lacarelle, *Jacques Vaché, op. cit.*, p. 194.

2. L. Poldès in *Le Faubourg*, n° 4 à 7 (janvier à mai 1919). Collage reproduit dans *Diagraphie* (n° 30, juin 1983, p. 77-79) et G. Sebbag, *L'imprononçable*, p. 40 (verso seul).

## De *Littérature* à « La confession dédaigneuse » : garder la ligne

Breton suit la thèse du suicide dans sa correspondance puis hésite dans *Les champs magnétiques* pour ensuite y revenir et déployer ce qui s'apparente à une « stratégie »<sup>1</sup> relative au traitement de la mort de Vaché. Si le numéro 7 reproduit deux articles de la presse nantaise parlant d'un accident, le numéro 8 contient la chronique des *Lettres de guerre* par Aragon qui affirme : « Rien ne pouvait le faire prévoir. C'est ainsi que l'idée de suicide prévalut. Jacques Vaché trouva la mort dans un moment de réflexion »<sup>2</sup>. Aragon est donc le premier à écrire publiquement que Vaché s'est suicidé, officialisant ainsi la thèse de Breton.

La silhouette de Vaché rode dans trois textes de Breton écrits en 1920-1921 : « PSTT », « Le Madrépore » et « Rendez-vous », mais la question de sa mort reste éludée. Dans « Clairement », paru en septembre 1922 (OC I, 1292), Breton évoque Vaché dans la perspective de sa rupture avec Dada : « J'avoue avoir reporté sur Tzara quelques-uns des espoirs que Vaché, si le lyrisme n'avait pas été son élément, n'eût jamais déçus » (OC I, 264). Phrase sibylline qui a suscité des exégèses divergentes<sup>3</sup>. Dans une lettre de 1918 à Aragon où il évoque un texte promis à Reverdy, Breton définit le lyrisme et inventorie plusieurs aspects concordant avec le style des *Lettres de guerre*<sup>4</sup>. José Pierre a donc raison de paraphraser ces mots pour mieux en saisir la portée : « Vaché ne se serait donc pas suicidé "si le lyrisme n'avait pas été son élément" »<sup>5</sup>. Cette unique occurrence de l'explication artistique sous la plume de Breton est capitale, car c'est dans « Clairement » qu'il formule une idée centrale de sa pensée, à savoir que « ce n'est pas l'œuvre qui justifie l'artiste, mais l'artiste qui justifie l'œuvre »<sup>6</sup>. Pourtant, une phrase de « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe » vient jeter

1. B. Lacarelle, *Jacques Vaché*, op. cit., p. 174.

2. Aragon, « Les *Lettres de guerre* de Jacques Vaché », *Littérature*, n° 8, octobre 1919, p. 29.

3. M. Murat, « L'homme qui ment. Réflexions sur la notion de lyrisme chez Breton », in D. Rabaté (dir.), *Le Lyrisme en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 153 et H. Béhar, « L'humour autodestructeur de Jacques Vaché », in *Dada circuit total*, Dossier H, L'Âge d'Homme, 2005, p. 65.

4. Citée in H. Béhar, *André Breton*, Fayard, 2005, p. 77.

5. J. Pierre, *André Breton et la peinture*, José Corti, 1987, p. 78.

6. M. Polizzotti, *André Breton*, op. cit., p. 111.



le trouble. Prononcée deux mois après la parution de « Clairement », cette conférence évoque Vaché parmi les précurseurs de Dada :

*Le passage rapide de Jacques Vaché sur le ciel de la guerre, ce qu'il y a en lui sur tous les rapports d'extraordinairement pressé, cette hâte catastrophique qui le fait lui-même s'anéantir [...].* (OC I, 304)

Cette fois, par une périphrase, Breton affirme que Vaché s'est suicidé. De plus, il formule radicalement une idée reprise dans « La confession dédaigneuse » : « Écrire, penser, ne suffisait plus : il fallait à tout prix se donner l'illusion du mouvement, du bruit » (OC I, 199). Cette fascination pour la vitesse est caractéristique du style de Vaché. Breton loue les *Lettres de guerre* en même temps qu'il dénonce la « hâte catastrophique » de leur auteur dans sa vie : son ambivalence se confirme. C'est dans *La confession dédaigneuse*, publiée en 1923, mais écrite au fil de sa correspondance avec J. Doucet dès 1920-1921, que Breton affirme enfin :

*Jacques Vaché s'est suicidé à Nantes quelque temps après l'armistice. Sa mort eut ceci d'admirable qu'elle peut passer pour accidentelle. Il absorba, je crois, quarante grammes d'opium, bien que, comme on pense, il ne fût pas un fumeur expérimenté. En revanche, il est fort possible que ses malheureux compagnons ignoraient l'usage de la drogue et qu'il voulût en disparaissant commettre, à leurs dépens, une dernière fourberie drôle.* (OC I, 202)

S'il prend soin de préciser, quant à la dose d'opium « je crois » c'est qu'il ne peut, contrairement à ce qu'il affirme au seuil du texte, se « born[er] à dévider quelques souvenirs clairs » sur la mort de Vaché : sa version ne repose bien que sur sa « supposition » dont témoigne la lettre d'Aragon.

## 1923-1924 : la ligne floue

Plusieurs textes de *Clair de terre* renvoient à la figure de Vaché : « Tournesol », « Au regard des divinités », le cinquième récit de rêve, « Il n'y a pas à sortir de là » et « Légion étrangère ». « Il n'y a pas à sortir de là » est parsemé de marqueurs textuels de Vaché sous la plume de Breton. Une phrase retient surtout l'attention : « Cet explorateur aux prises avec les fourmis rouges de son propre sang » (OC I, 169). L'explorateur est Vaché<sup>1</sup> mais celui « aux prises avec

1. « Je serai aussi trappeur [...] » (9 mai 1918, J. Vaché, *Soixante*, p. 76).

les fourmis rouges de son propre sang» est Breton, qui s'est identifié au tamanoir. Cette confusion des identités éclaire le titre du poème et constitue une nouvelle étape vers la citation du *Manifeste*. D'ailleurs, dans «Légion étrangère», Breton écrit : «Je ne suis pas seul en moi-même» (OC I, 184). L'année 1924 n'éloigne pas le spectre de Vaché dont la mort est encore évoquée dans un texte automatique<sup>1</sup>. Entre fin mai et début juin, il rédige le *Manifeste* où il affirme : «Vaché est surréaliste en moi» (OC I, 329). En décembre 1924, dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, Breton publie deux rêves hantés par la figure de Vaché<sup>2</sup> et lance la fameuse enquête : «Le suicide est-il une solution ?».

«Le suicide est-il une solution ?» :  
la réponse entre les lignes d'André Vaché

L'obsession pour Vaché atteint son paroxysme dans le second numéro de *La Révolution surréaliste*. Il est au sommaire avec la parution du *Sanglant Symbole* et son ombre plane sur l'enquête dont Breton présente les résultats en faisant de Vaché le pivot de la structure binaire du dossier. Viennent d'abord les réponses dont Breton dénonce la vacuité<sup>3</sup>. La transition s'opère par un montage de deux citations de Vaché :

*Et si l'on se tuait aussi, au lieu de s'en aller ?*<sup>4</sup>  
demande Jacques Vaché qui écrit au bas de sa dernière lettre :  
N.B. – Les lois s'opposent à l'homicide volontaire.<sup>5</sup>

Suivent les réponses dignes d'intérêt pour Breton qui ne répond pas directement à l'enquête puisqu'il cite Théodore Jouffroy : «Le suicide est un mot mal fait : ce qui tue n'est pas identique à ce qui est tué<sup>6</sup>». La confrontation de cette citation à la phrase du *Manifeste* donne le vertige et renvoie à l'interrogation du poème *l'Éternité* : si Vaché est surréaliste en lui – et qu'il est «ce qui est tué»

1. G. Sebbag, *L'imprononçable*, p. 20.

2. G. Sebbag, «Breton rêve de Vaché», in P. Allain (dir.), *Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, RMN, 1994, p. 189-198.

3. *La Révolution surréaliste*, 2 (15 janvier 1925), p. 10.

4. 9 mai 1918, J. Vaché, *Soixante*, p. 69.

5. *Nota Bene* de *Blanche Acétylène*, J. Vaché, *Soixante*, p. 79.

6. OC I, p. 895. En 1920 déjà, il s'interrogeait : «Ce qu'il y a tout de même de sympathique (de positif) dans le suicide, c'est que c'est généralement bien soi-même qu'on tue ?» (A. Breton, *Lettres...*, *op. cit.*, p. 128).

– alors, Breton est celui qui a tué. Mais là n'est pas sa seule réponse : il s'accorde une longue réflexion avec *Le bouquet sans fleurs* dont la première partie est hantée par Vaché. Enfin, ce numéro contient un dessin inédit, un dandy entouré de silhouettes fantomatiques, intitulé : « Jacques Vaché, par lui-même ». Il ne s'agit pas du titre originel. Ce dessin figure sur un cliché pris lors du Salon Dada de la Galerie Montaigne<sup>1</sup>. Le catalogue indique que seuls deux dessins de Vaché y furent exposés, dont *Bataille de la Somme et du reste*<sup>2</sup>, titre que ce dernier donne à un dessin envoyé à Breton en avril 1917<sup>3</sup>. Celui-ci en change sciemment le titre et son choix éditorial est tout sauf fortuit. Il l'insère dans « La liquidation de l'opium<sup>4</sup> », texte incandescent d'Artaud appelant au passage à l'acte, et met ainsi au jour une nouvelle pièce de sa stratégie : le prétendu autoportrait, dont un détail attire l'attention. Le dandy pose de profil, tête tournée vers le spectateur et mains dans les poches, celle visible montrant un crâne stylisé et deux fémurs croisés : le symbole du poison ! La polysémie du dessin traduit un peu plus le *modus operandi* du suicide énoncé de Vaché. L'ambivalence de Breton se confirme : il ne répond pas par l'affirmative à l'enquête et grave dans le marbre sa version de la mort son ami. Deux de ses lettres à Simone révèlent d'ailleurs ses louanges pour la contribution d'Artaud en même temps que la critique de la sienne<sup>5</sup>. L'omniprésence de Vaché dans ce numéro et « Le bouquet sans fleurs » sont la vraie réponse de Breton à l'enquête « Le suicide est-il une solution ? ».

1. Cf. *Dada*, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 779, photographie n° 4. Reconnaisable par sa partie inférieure caractérisée par une région sombre dont le sommet est en forme de « U », ce dessin est accroché entre deux grandes toiles (milieu du tiers supérieur du cliché).

2. Voir *Dada*, *op. cit.*, p. 776.

3. « Je joins un bonhomme – et ceci pourrait s'appeler OBSESSION – ou bien – oui, BATAILLE DE LA SOMME ET DU RESTE » (29 avril 1917, J. VACHÉ, *Soixante*, 45). L'identification du prétendu autoportrait de Vaché à *Bataille de la Somme...* est rendue possible par la lettre du 16 juin 1917 : le dessin y est décrit, ce qui lève le doute.

4. *La Révolution surréaliste*, n° 2, p. 20-25 (dessin p. 21).

5. A. Breton, *Lettres...*, *op. cit.*, p. 241 et 252.



JACQUES VACHÉ, *par lui-même*.

Dessin de Vaché présenté comme son autoportrait<sup>1</sup>

### *La ligne de cœur*: Marc-Adolphe Guégan, ennemi et allié

En janvier 1927, Marc-Adolphe Guégan publie dans *La ligne de cœur* un texte intitulé « Jacques Vaché<sup>2</sup> ». Condisciple de Vaché à Nantes, Guégan se présente comme « un biographe impartial », mais dresse un portrait à charge, aux inexactitudes flagrantes et intentionnelles. Revue nantaise dirigée par Julien Lanoë, *La Ligne de cœur* est en guerre contre le surréalisme<sup>3</sup>. Dans cette perspective,

1. La maquette de la revue ne contient aucun élément relatif au dessin (BLJD, 7208 [46]).

2. M.-A. Guégan, « Jacques Vaché », *La ligne de cœur*, 8 (janvier 1927), p. 34-43.

3. Y. Cosson, « Julien Lanoë. *La ligne de cœur* passe-t-elle par le surréalisme ? », in P. Allain (dir.), *Le rêve...*, *op. cit.*, p. 105-109.

l'attaque de Vaché par un de ses anciens condisciples est un coup dur. Guégan achève son article par un *addendum* :

*Mais au moment de terminer cette étude je reçois d'une personne digne de foi une déclaration terrible. Jacques Vaché aurait dit plusieurs heures avant le drame : « Je mourrai quand je voudrai mourir et non quand il faudra que je meure. Mais alors je mourrai avec quelqu'un. Mourir seul, c'est trop ennuyeux. J'entraînerai quelqu'un dans la mort avec moi. De préférence un de mes amis les meilleurs, pour que la mort me soit plus agréable ». De telles paroles rendent moins certaine, je le reconnais, l'hypothèse de la maladresse, surtout si l'on se rappelle que Jacques Vaché n'est pas mort seul. Un de ses amis fut victime du même poison, le même soir. Ils paraissaient dormir l'un à côté de l'autre quand on découvrit qu'ils n'existaient plus. Mais admettre que cette double mort fut la conséquence d'un projet sinistre, c'est rendre affreusement responsable une mémoire<sup>1</sup>.*

Aucun témoin parmi ceux qui, à partir des années 1970, ont été sollicités par les historiens des avant-gardes n'a rapporté de tels propos. Quoi qu'il en soit, il ne fait guère de doute que Guégan ajoute cet *addendum* à dessein : s'il condamne ce meurtre qu'aurait accompli Vaché, il anticipe une réaction positive des surréalistes à ce témoignage présenté comme authentique.

### *Les vases communicants* ou la ligne sans fil

À la fin des années 1920, Vaché apparaît rarement chez Breton. Il n'est cité qu'une fois dans *Les vases communicants*, mais deux extraits du prière d'insérer, écrit par Breton, aident à comprendre cette seule évocation :

*Qu'advient-il pratiquement de l'homme isolé ? Jusqu'où un trauma affectif peut-il le mener dans cet isolement ? Dans quelle mesure admet-il alors la réalité du monde extérieur ? La veille serait-elle une autre espèce de sommeil ? Comment lutter, le cas échéant, contre cette illusion ? [...] Telles sont quelques-unes des questions auxquelles M. André Breton s'est efforcé de répondre en s'aidant d'exemples concrets pris exclusivement dans sa propre vie. (OC II, 1351)*

Dès 1919, Breton parle de la mort de Vaché comme d'un « trauma affectif ». L'usage de cette expression n'est pas innocent, car il poursuit en évoquant le retrait du monde consécutif à

1. M.-A. Guégan, « Jacques Vaché »..., *art. cit.*, p. 43. Souligné par l'auteur.

un tel choc et s'interroge sur la capacité de l'individu à admettre la réalité extérieure. Ici encore se devine l'obsédant souvenir de Vaché : l'humour fut sa manière de s'abstraire du monde et, dans *l'Anthologie de l'humour noir*, Breton souligne « la dissonance voulue continue et l'isolement »<sup>1</sup> de son personnage. Ce retrait volontaire du réel caractérise Vaché et avec *Les vases communicants*, l'affirmation « Vaché est surréaliste en moi » prend un tout autre sens : dans le titre d'abord, sorte de paraphrase synthétique, puis avec Breton lui-même qui subit le trauma et doit faire face à la réalité. Cette hypothèse de lecture se confirme avec l'apparition de Vaché dans le livre. Parlant du rêve, Breton écrit :

*Le sujet [...], las de dépendre de ce qui lui est extérieur, cherche par tous les moyens à faire dépendre ce qui lui est extérieur de lui-même. En ce point seulement – ce n'est sans doute pas autrement que s'explique la très singulière détermination au suicide chez certains êtres – la méthodologie de la connaissance, gênée dans sa démarche qui tend de plus en plus à l'abstraire de l'objet, se révèle vulnérable, court son propre danger mortel. [...] Je retrouve, avant qu'ils eussent consenti au grand geste interrogatif qui devait faire d'eux des cadavres, le son de voix de [...] Jacques Vaché, de Jacques Rigaut que j'ai connus personnellement. Le voilà bien, tendu de toutes ces mains, le mauvais remède, le remède pire que le mal ! La voilà bien, la conséquence du système idéaliste subjectif poussé à l'extrême, du système à base de malheur ! Rien n'empêche, on le voit surtout dans le dernier cas, qu'il soit développé à fond avec esprit de suite. Je ne puis [...] ne pas faire la part des considérations affectives très troublantes qui ont pu concourir à sa formation. Je me refuse à y voir autre chose que l'expression du découragement personnel d'un homme. (OC II, 184)*

Ce passage est le plus critique envers son ami disparu. Breton a forgé la thèse du suicide, mais il dénonce pourtant le « remède pire que le mal » et, si on le suit bien, l'« humour », puisqu'il s'agit du « système subjectif poussé à l'extrême » propre à Vaché. Pour la première fois, il évoque une faille psychologique pour expliquer son suicide. Loin d'y voir un ultime geste artistique, il conclut au « découragement ». Étonnant, ce passage des *Vases communicants* brouille la ligne tenue par Breton au sujet de la mort de son ami. Toutefois, il s'accorde avec une citation de Breton rapportée par Jacques Rigaut :

1. « Les cheveux rouges, les yeux "flamme morte" et le papillon glacial du monocle parfont la dissonance voulue continue et l'isolement. » (II, p. 1127). Le 19 septembre 1920, Breton écrivait déjà à Simone Kahn : « Mais j'ai toujours vu les autres êtres, surtout ceux que j'ai le plus aimés, tenir compte de tant et tant de nécessités. À une exception près : Jacques Vaché » (A. Breton, *Lettres...*, op. cit., p. 90).

« Breton, que je vois souvent et qui ne me déçoit pas – s'étonne qu'on puisse avoir recours à des remèdes, et ne trouve guère défendable le suicide, qui serait encore un remède<sup>1</sup> ». À la question : « Le suicide est-il une solution ? », Breton répond « Non » et, paradoxalement, fait passer Vaché à la postérité en le suicidant.

### Suicide, point à la ligne !

Breton élabore *L'Anthologie de l'humour noir* au cours de la première moitié des années trente, et en achève la rédaction en 1936 (OC II, 1767). Le texte sur Vaché est prépublié en octobre 1937, dans le programme de la conférence donnée à la Comédie des Champs-Élysées. La partie finale citant Guégan ne figure pas dans cette version (OC II, 1769) Mais il est peu probable que l'ajout soit postérieur à 1937 : dès février 1927, l'article est connu des surréalistes, comme l'atteste une lettre d'Artaud à Fraenkel<sup>2</sup>. Toujours est-il que Breton cite Guégan dans la version finale, *Aspect zénithal de Jacques Vaché*. Avant de citer l'« article assez ignoble » comme le qualifie Artaud, Breton évoque la mort de son ami : « Le surmoi chauffé à blanc parvenant à obtenir du moi son désistement, le consentement à sa perte » (OC II, 128). J. Broustra note l'introduction de « considérations psychanalytiques concernant [l]es latences suicidaires<sup>3</sup> » de Vaché, ultime effort consacré à la stratégie amorcée dans *Les vases communicants*. L'article de Guégan est résolument hostile à l'homme que Breton a « le plus aimé au monde », mais est capital à ses yeux, puisqu'il ne fait rien moins qu'apporter la preuve ultime de sa théorie : Vaché lui-même a annoncé son suicide. Ne retenant que l'*addendum* de Guégan, il le fait précéder d'une phrase extraite de la lettre du 9 mai 1918 : « J'objecte à être tué en temps de guerre »<sup>4</sup> et conclut : « Provoquer la dénonciation de cette "affreuse responsabilité" fut, à coup sûr, la suprême ambition de Jacques Vaché » (OC III, 1129). Dès lors, le suicide devient réel. Ainsi, la mort de Vaché n'apparaît pas dans *Trente ans après*, dernier hommage à

1. Jacques Rigaut à J.-É. Blanche, sans date [1920-1921], in J. Rigaut, « Lettres à Jacques-Émile Blanche », éd. par J.-L. Bitton, *Nouvelle Revue Française*, n° 571, octobre 2004, p. 90.

2. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. I, 1<sup>er</sup> sup., Gallimard, 1970, p. 64.

3. J. Broustra, « Osiris est un Dieu noir », *L'Évolution psychiatrique*, n° 44, 1979/1, p. 60.

4. 9 mai 1918, J. Vaché, *Soixante*, p. 69.

son ami, écrit en 1948 : l'impression d'un Vaché vivant domine le récit (OC III, 786-89). De même, dans les *Entretiens*, une seule phrase est consacrée à sa disparition, sans qu'il soit clairement question de suicide (OC II, 453). Mais les *Éphémérides surréalistes*, établies en 1953 et publiées dans l'intégrale des *Manifestes* en 1955 (OC IV, 1215), mettent un terme à cette fable. Le premier événement de l'année 1919 est « Nantes : suicide de Jacques Vaché » (OC IV, 28).

« La ligne solennelle d'un monument funèbre »<sup>1</sup>

La lecture chronologique des textes de Breton a permis de retracer l'édification complexe de la clé de voûte du mythe Vaché. Depuis l'hypothèse en négatif de la correspondance Breton-Aragon jusqu'à la notice de *L'Anthologie de l'humour noir*, le « pohète » ne cesse d'échafauder sa thèse du suicide. Entre 1919 et 1925, les apparitions de Vaché dans ses textes ne semblent pas toujours maîtrisées. Mais, comme l'écrit Michel Carassou, Breton « ne pouvait renoncer à l'idée du suicide de son ami. Cette mort magnifiée justifiait de passer sous silence l'apport concret de Vaché et donnait au surréalisme l'un de ses grands mythes fondateurs »<sup>2</sup>. C'est d'ailleurs en janvier 1925, juste après la parution du *Manifeste*, que Breton publie le document qui, de tous ceux évoquant la mort de Vaché, est le plus construit : le numéro 2 de *La Révolution surréaliste*. Mais décrypter le mythe a révélé les contradictions de Breton. T. Aubert remarque que « se borner au suicide constituerait une aporie au regard de la contrainte surréaliste qu'est l'activité ou l'écoute de ce qui survient en l'individu »<sup>3</sup>. L'énergie consacrée à la thèse du Vaché suicidé apparaît comme singulière et il faut peut-être interroger la personnalité même de Breton pour la comprendre. Dans son article « Osiris est un dieu noir », J. Broustra indique qu'entre les figures de Vaché et de Nadja, « Breton a été concerné pendant toute son existence par la hantise de la décompensation mentale et plus précisément par le risque suicidaire et délirant »<sup>4</sup>. Il montre que Breton s'attache à

1. Vaché à Sarment, 21 août 1915, in J. Vaché, *Soixante*, p. 13.

2. Michel Carassou, « Jacques Vaché. Le groupe de Nantes et le "pohète" », in P. Allain (dir.), *Le rêve...*, op. cit., p. 181.

3. Thierry Aubert, *Le surréaliste et la mort*, L'Âge d'Homme, 2001, p. 32.

4. J. Broustra, « Osiris est un... », art. cit., p. 60. Une lettre de 1921 confirme cette analyse, où Breton écrit : « J'ai horreur de la pathologie et de la pathologie mentale en particulier » (A. Breton, *Lettres...*, op. cit., p. 142).



rester maître de lui-même devant Nadja. Le Vaché suicidé n'apporte-t-il pas à son tour une réponse impérieuse : comme Nadja avec la folie, Jacques incarne pour la mort la ligne à ne pas franchir. Alors, la citation du *Manifeste* révèle tout son sens : le suicide imaginaire de Vaché – sa mort réelle – prend la place de celui imaginé – tant redouté – de Breton, et jamais réalisé.

UNIVERSITÉ D'ANGERS



# LAFORGUE ET MAX JACOB LACUNES D'ANDRÉ BRETON COMBLÉES PAR LE GRAND JEU

Alessandra MARANGONI

Pourquoi Jules Laforgue, le Montévidéen<sup>1</sup>, n'entre-t-il pas dans l'*Anthologie de l'humour noir*? Dire que sa courte parabole, en rien inférieure à celle de Rimbaud ou de Lautréamont, aurait eu de quoi fasciner les surréalistes. Pourquoi résonnent les mots : «Lisez Reverdy. Ne lisez pas Max Jacob»? Par un étrange croisement, ce dernier n'est-il pas à l'origine de la sentence, rapportée par Cocteau, «Vive Rimbaud! À bas Laforgue!» On s'interrogera sur ces éclatantes mises à l'écart de la part de Breton, non tant pour souligner, une fois de plus, les exclusions dont le chef du surréalisme était capable, mais pour faire voir comment le groupe du *Grand Jeu*, venant après, s'engage tout naturellement à combler les lacunes de son antagoniste.

Dans *Littérature* de mars 1919, Laforgue et Max Jacob méritent tous deux de très mauvaises notes: Laforgue -7.26, Jacob Max -1.27, la note de Breton étant de -18 pour Laforgue et de 0 pour Jacob. Quelles en sont les raisons? Au sortir de l'adolescence, Breton n'avait-il pas placé ses premiers déboires d'amour sous l'égide de Laforgue<sup>2</sup>?

## Laforgue

Avec le très grand nombre d'antécédents que déploie le premier manifeste, fallait-il vraiment en nommer d'autres? Si Breton ne dit jamais rien de Laforgue, c'est qu'il n'a rien à en dire d'un point de

1. On aura reconnu la précoce définition de Lautréamont due à Jarry (d'abord dans *Haldernablou*, ensuite dans *Minutes de sable mémorial*): comme Ducasse, Laforgue était né en Uruguay.

2. Lettre du 27 octobre 1915 à André Paris, citée dans Georges Sebbag, *André Breton 1713-1966. Des siècles boules de neige*, Jean-Michel Place, 2016, p. 12. Breton y recopie un quatrain tiré du poème «Pour le livre d'amour», édité posthume dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes II, Poésies*, Mercure de France, 1903.

vue surréaliste, pense-t-on. Pourtant, le silence de Breton au sujet de Laforgue étonne. Et continue d'étonner dans les *Entretiens*, grand dernier bilan, où le nom de Laforgue n'est jamais prononcé.

Pourquoi Laforgue, qui avait ébloui, entre autres, l'Américain Ezra Pound (celui-ci l'indique lors de son explication sur l'origine du Vorticisme), n'a-t-il pas touché Breton? Et surtout: pourquoi Laforgue n'entre-t-il pas dans l'*Anthologie de l'humour noir*? Dire que son humour aurait pu figurer parmi les *spécimens* de l'humour noir... Marcel Duchamp ne parle-t-il pas expressément d'un humour de Laforgue? Marcel Duchamp n'avait-il pas entrepris l'illustration de quelques poèmes de Jules Laforgue? Qu'avait à dire ce décadent à l'esprit Dada en incubation? C'est Duchamp lui-même qui nous le dira au cours des années soixante :

*J'aimais beaucoup Laforgue. Je n'étais pas très, très littéraire à ce moment-là [au début des années 1910]. Laforgue m'a beaucoup plu et me plaît encore beaucoup, quoiqu'il ait été très décrié. C'est son humour des Moralités légendaires qui m'avait surtout intéressé. [...] C'était comme une porte de sortie du symbolisme<sup>1</sup>.*

C'est effectivement en raison de son humour que Laforgue avait appartenu au cercle des Hydropathes de la rive gauche et à la bande du *Chat noir* de la rive droite, soit à l'un des premiers laboratoires d'écriture à plusieurs mains et à l'un des premiers espaces modernes d'activité collective<sup>2</sup>. Breton connaît bien ces expériences auxquelles il fait référence dans la présentation d'Alphonse Allais, à l'intérieur de l'*Anthologie de l'humour noir* (*Chat noir* et humour noir n'ont-ils pas le mot noir en commun?), il connaît « ces entreprises excentriques que furent successivement les Hydropathes, les Hirsutes et le Chat-Noir<sup>3</sup> ». Il ne manque qu'un centre, à ces groupes hors normes, pour obtenir un vrai groupe...

L'humour n'est pas le seul atout de Laforgue, inexplicablement négligé de Breton. On a pu lire, dans certaines de ses pages en

1. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu*, entretiens avec Pierre Cabane, Belfond, 1967, p. 49-50.

2. Comme l'écrit Daniel Grojnowski à propos de ces rires fin de siècle, « leur historicité s'exerce aussi bien à posteriori que selon l'ordre chronologique. S'ils annoncent Dada et le Surréalisme, ils en sont également tributaires dans la mesure où nous exploitons aujourd'hui encore un gisement qu'André Breton a dénommé de manière problématique "humour noir" », *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Corti, 1990, p. 10.

3. *Anthologie de l'humour noir*, OC II, 1020.

prose, une prémonition de l'automatisme verbal, notamment dans les *Moralités légendaires*, si prisées de Duchamp<sup>1</sup>.

Des raisons pour omettre Laforgue, on peut en imaginer. En général, l'atmosphère décadente qui l'entoure et qu'il incarne : son humour noir potentiel risque, à tout moment, de se changer en une humeur noire qui se fige en pessimisme spleenétique et en nihilisme. Ensuite, l'importance qu'il attribue à la musique (pour laquelle Breton avouera une quasi-surdité) et qui le tient dans le dangereux giron de la chanson et du lyrisme. Bref, les propriétés éminemment musicales de sa langue, son chant et son contre-chant, lui aussi très musical (Laforgue sait être musical même en étant parodique, le charme de son vers faux n'échappe pas à Mallarmé). Ce virtuose du refrain et de la complainte étant issu de Verlaine, bien plus que de Rimbaud.

Encore. Son Inconscient, issu de Hartmann, doit sembler bien vieillot par rapport au nouvel inconscient freudien. De plus, ses nombreuses allusions, qui l'empêchent de s'exposer de manière ouverte, font de lui un écrivain indirect. Si bien qu'on a pu parler d'écriture oblique<sup>2</sup> de Laforgue.

Enfin, ce Laforgue ami de Paul Bourget et prisé d'Alain-Fournier (ce dernier fait son éloge dans une lettre à Jacques Rivière<sup>3</sup>), c'est-à-dire apprécié de la vieille garde, faut-il l'apprécier à son tour ? C'est finalement un nom dont il faut se défaire. Au fond, même les futuristes en tuant le clair de lune (c'est le manifeste d'avril 1909) n'ont-ils pas ostensiblement tué Laforgue ? Quelque chose d'analogue s'était donc produit au moment de la naissance du futurisme : en liquidant le passé, on avait dû vite se débarrasser de Laforgue. Ainsi, le surréalisme en voie de formation se débarrasse-t-il sans ambages de Laforgue. Aussi une phrase biffée, exclue d'*Anicet*, pouvait-elle dire « Rappelle-toi les dimanches passés à lire Laforgue »<sup>4</sup>, phrase révélatrice de la poésie de Laforgue, toute remplie de dimanche, et qui prouve que sa poésie avait été fréquentée.

1. Lire Grojnowski sur *Salomé*: J. Laforgue, *Moralités légendaires*, Flammarion, 2000, p. 288.

2. Ph. Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, 1996, p. 55-57.

3. J. Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance*, I, 1905-1906, Gallimard, 1926, p. 210.

4. Aragon, *Œuvres romanesques complètes* I, éd. D. Bougnoux avec Ph. Forest, Gallimard, « Pléiade », 1997, p. 1038.

En 1931, Laforgue est banni de manière explicite : « Lisez Nouveau, ne lisez pas Laforgue ». L'ami de Rimbaud vaut sans doute mieux que ce Laforgue honni même des futuristes. Le découvreur que fut Breton, laisse tomber le vieux Laforgue au profit de l'inconnu Germain Nouveau.

Breton ne reviendra jamais sur ses pas. Lorsqu'il s'en retournera, en 1936, vers ce splendide dix-neuvième siècle sur lequel s'ouvre *La Clé des champs* en 1953, le nom de Laforgue n'a pas droit de cité parmi les maîtres du symbolisme (comme l'ont par exemple Corbière ou Charles Cros, tous deux annexés à l'*Anthologie de l'humour noir*) : « Un Corbière grelottant de contradictions, mais visité de longs pressentiments, le cède en influence à un Laforgue, heureusement déclinant, qui siffle » (OC III, 114).

Jarry n'avait-il pas lui-même inexplicablement négligé Laforgue ? Et ce, en dépit de la place qui lui était accordée par *Le Livre des masques* de Gourmont. Le seul Montévidéen, et pour Jarry et pour Breton, reste donc Isidore Ducasse comte de Lautréamont.

Sort analogue pour le maître à penser de Laforgue, Schopenhauer : « Lisez Rabbe, ne lisez pas Schopenhauer ».

## Jacob

Résonne, cette même année 1931, l'injonction « Lisez Reverdy, ne lisez pas Max Jacob », impératif qui fait tirer le rideau sur Jacob. Comment en est-on arrivé là ?

En mai 1918, sous la double signature d'Aragon et de Breton, la revue *SIC* d'Albert-Birot, donnait de Jacob la définition qui suit : « God et famille » (et Vaché de commenter : « Max Jacob m'échappe [...] un peu<sup>1</sup> »). Mars 1919, Aragon aurait lu, à l'instigation de Breton, « les 4 premiers chapitres d'*Anicet ou le panorama* chez Max Jacob ou chez Soupault<sup>2</sup> ». En effet, si *Anicet* expulse Laforgue comme un corps étranger, ce même roman à clefs fait une large place à Max Jacob, sous le nom de Jean Chipre. On n'oublie pas que *Littérature* accueille dès son 1<sup>er</sup> numéro Max Jacob avec « La rue Ravignan », poème en prose qui s'ouvre sur la fameuse sentence d'Héraclite qui deviendra un impératif du mouvement surréaliste : « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve » (sentence

1. Lettre du 9 mai 1918.

2. Aragon, *Œuvres romanesques complètes* I, p. XLI.

que, par ailleurs, Jacob a soin d'invalider de fond en comble *via* son poème). Les sociologues du champ littéraire ont eu beau souligner la lutte entre deux générations : le surréalisme à l'état naissant se doit d'écartier les antagonistes pour tenter d'occuper leur place dans le territoire littéraire, ainsi les représentants de la *NRF* présents dans ce premier numéro (Gide, Valéry, Fargue...) seront-ils nécessairement évincés. Comment mettre tous ces noms sur un même plan, les poètes de l'esprit nouveau et le clan de la *NRF*? C'est pourtant ce que fera Breton rétrospectivement dans ses *Entretiens*, au sujet de *Littérature* : « Les collaborations d'éléments, sinon hostiles au nouvel état d'esprit [dada], du moins à l'abri de sa contagion – Valéry, Gide ou Max Jacob, Cendrars, Morand – s'y maintiendront jusqu'en février 1920, date de publication du douzième numéro ». Breton ne nous en dit pas davantage, mais rappelle aussitôt qu'après la publication des *Poésies* de Lautréamont, *Littérature* a entrepris celle des *Lettres de guerre* de Jacques Vaché.

Or, c'est à Vaché, désormais mort, qu'il revient d'avoir, le premier, tiré sur Max Jacob. Celle de ses lettres datée du 18 août 1917 fournit une formidable clé de voûte au traitement dont Jacob fait l'objet : Jacob y est dit « pantin », ensemble avec Reverdy, et il mérite, de plus, la définition sur mesure de « Max Jacob, mon vieux fumiste ». Ce qui pourrait être un compliment de la part de quelqu'un qui s'adonne volontiers à la mystification et qui se targue lui-même de « fumisterie » (lettre du 11 octobre 1916)... En somme, dans le champ surréaliste en voie de formation, l'étiquette de « fumiste » est d'abord affichée sur Jacob par Vaché. Breton fait siennes les objections venant du Nantais (« Max Jacob très rarement pourrait être UMOREU », *ipse dixit*) et, à propos d'humour, cite piteusement « ce pauvre Max Jacob » dans la lettre-collage qu'il lui adresse, janvier 1919<sup>1</sup>.

Avec la publication des *Lettres de guerre*, les hostilités sont ouvertes : la voie est ouverte à un mépris de plus en plus affiché de la part de Breton à l'encontre de Jacob. Voilà expliqué l'embarras particulier de Breton face à Jacob (les surréalistes ne sont pas tous hostiles envers lui, d'autres, tel Éluard, seront plus disponibles), Vaché étant un phare notamment pour Breton. Voilà pourquoi dès 1918 « ses rapports avec Max Jacob sont complexes : il l'aime – il le

1. Voir le *fac-similé* de cette lettre dans Georges Sebbag, *L'imprononçable jour de sa mort*, Jean-Michel Place, 1989.

préfère à d'autres –, mais il ne sait pas bien lui écrire<sup>1</sup> ». Les mots de Vaché opèrent en lui. Après leur publication, presque impossible de ne pas malmener Jacob à son tour. L'occasion s'en présente lorsque Breton commente, dans la *NRF* de septembre 1920, la réédition de *Gaspard de la nuit* de Bertrand, le prototype même du poème en prose, selon Baudelaire. Si Vaché a pu traiter Jacob et Reverdy de pantins, Breton n'est pas plus tendre envers ces aînés. Mais c'est surtout au *Cornet à dés* qu'il s'en prend et à son auteur qu'il en veut. Et dire que l'ouvrage met en avant, dès son titre, le hasard, cet indispensable ingrédient du surréalisme à venir... On sait que la querelle est engagée depuis longtemps entre Reverdy et Jacob pour la suprématie dans la maîtrise du poème en prose. « MM Pierre Reverdy et Max Jacob viennent de se rendre maîtres de cette forme », reconnaît Breton, avant de passer à l'attaque. Ce qu'il ne pardonne pas à Jacob c'est d'avoir pu critiquer Rimbaud dans sa préface de 1916 au *Cornet*. Si l'auteur du *Cornet* a pu minimiser Rimbaud, on ne peut que le minimiser à son tour. Au fond, seul Jacques Vaché peut se permettre de minimiser Rimbaud, « qu'il détesta toujours » (OC I, 199), nous dit Breton. Et Jacques Vaché peut se le permettre du seul fait qu'il est Jacques Vaché.

La parution d'*Anicet*, mars 1921, qui aurait pu apaiser les querelles, finit par les aigrir. N'y trouve-t-on pas des affirmations, venant de Jean Chipre (l'homme pauvre) que Breton mettra à profit ? C'est la partie du roman qui remonte à 1918 : fastidieuse, trop aisée, la description doit être évitée. « Tuez la description<sup>2</sup> », affirme, de manière péremptoire, l'homme pauvre. Ce que fera, en motivant son geste, le Breton de *Nadja*.

Paraît le 21 mai 1922, dans *Le Figaro*, sous la signature de Breton, la réponse à une enquête sur la « jeune poésie française ». Une tripartition y est faite qui voit « André Gide, Max Jacob, Paul Morand parmi les poètes qui, après avoir fait semblant, sans doute pour des raisons d'opportunité, de comprendre ce dont il s'agit, sont en train de rentrer dans la catégorie précédente », celle de « tous les artisans de plume, sans distinction » (OC I, 268). Les rapports personnels avec ces trois écrivains taxés d'opportunisme doivent être irrémédiablement abîmés. Parmi les auteurs d'œuvres « un tant soit peu remarquables », Reverdy est sauf. N'oublions pas que

1. Henri Béhar, *André Breton. Le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 61.

2. Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, I, p. 63.



Jacob est presque déjà mort au monde, s'étant retiré au monastère de Saint-Benoît-sur-Loire dès juin 1921 (sauf quelques incursions dans la vie nocturne parisienne), alors que Reverdy ne se retire à Solesmes qu'à partir de 1926.

Le feu étant ouvert, le moment est venu de singer Jacob. En octobre 1923, le numéro anthologique de *Littérature nouvelle* série s'ouvre sur une *Chanson du Dékiouskioutage*<sup>1</sup> qui tourne définitivement le dos au passé : finie la saison de la plainte, les « lamentations d'un looping-the-loop des Champs-Élysées » sont ouvertement parodiées. La propension à la chanson et aux petits refrains est ridiculisée. Jacob, avec son irrémédiable penchant pour le lyrisme, est châtié : n'avait-il pas avoué, dans son *Art poétique*, paru en 1922 (et on croirait entendre Laforgue) : « il y a quelque chose en moi qui demande plus que des accords, fussent-ils faux, plus que des couleurs, fussent-elles désaccordées [...] c'est [...] un besoin exquis de vrai lyrisme<sup>2</sup> ».

On se demande : les contemporains reconnaissaient-ils Jacob et ses goûts sexuels, dans cette chanson mi-grivoise mi-plaintive ? Vraisemblablement oui, s'il est vrai qu'il faudra un numéro spécial du *Disque vert*, novembre 1923, pour restaurer la réputation de Jacob : des signatures prestigieuses y participent, dont, parmi les surréalistes, celles de René Crevel et de Philippe Soupault. Crevel, qui avait auparavant sollicité Jacob pour une enquête sur l'humour (*Aventure*, novembre 1921), informe Franz Hellens, directeur du *Disque vert*, qu'Aragon « ne veut rien dire de Max Jacob qu'il n'aime pas<sup>3</sup> ».

Quant à Jacob, de vingt ans l'aîné de Breton, il règle ses comptes comme il peut. Dès 1924, il fait barrage, avec Cocteau, à l'entrée de Breton dans la revue *Philosophies* (y figureront les noms de Soupault et de Crevel) et rompt avec Morhange, son directeur, quand celui-ci s'abouche avec les surréalistes (« je ne veux pas être avec les assassins », dit-il<sup>4</sup>). L'année 1924 contient une offensive de sa part venant d'un livre quelque peu oublié, et qui fut d'ailleurs un grand

1. Pour une exégèse de cette chanson, voir A. Chevrier, « Musique et chanson chez André Breton », *Le Silence d'or des surréalistes*, dir. S. Arfouilloux, éd. Aedam Musicae, 2013.

2. Max Jacob, *Art poétique*, Emile-Paul Frères, 1922.

3. Michel Carassou, *René Crevel*, Fayard, 1989, p. 52.

4. Max Jacob, Jean Cocteau, *Correspondance 1917-1944*, éd. A. Kimball, Paris-Méditerranée, 2000, p. 346.

insuccès : *L'Homme de chair et l'homme reflet*. Dans ce roman, qui consomme une rupture, Apollinaire est dit « le plus grand poète de cette époque, et de quelques autres<sup>1</sup> ». Paulhan est semblablement loué, qui a toujours soutenu Jacob auprès de Gallimard. L'allusion à une « guitare hawaïenne » semble viser Reverdy, auteur de *La Guitare endormie*. Est-ce parce que dans *L'Homme de chair et l'homme reflet*, initialement paru aux éditions du Sagittaire, le nom de Breton est tu (alors qu'on conseille la lecture d'Apollinaire et de Paulhan et qu'on déconseille Reverdy) que le premier manifeste tait le nom de Jacob et met en gloire Reverdy ? Ce qui est sûr, c'est que ce roman, paru peu avant le 1<sup>er</sup> Manifeste du surréalisme chez le même éditeur, devait rejeter Breton dès son titre, en raison de son dualisme affiché.

Si le seul Reverdy est élogieusement cité dans le premier *Manifeste*, ce n'est pas seulement parce qu'on lui doit une définition de l'image poétique qui brille dans le ciel surréaliste. Tout semble encore tourner autour du poème en prose : entre les deux champions du poème en prose au début du xx<sup>e</sup> siècle, Breton opte pour Reverdy, se rangeant ainsi du côté de l'auteur du *Voleur de Talan* (1917), livre dont la parution retarde celle du *Cornet à dés*, et surtout roman poétique axé sur le différend Jacob-Reverdy (le premier y paraissant sous les traits du Mage Abel).

Emmanuel Rubio<sup>2</sup> a focalisé les questions d'esthétique emphatisées par la préface au *Cornet*, afin de comprendre la portée du refus de Breton. Pour Jacob l'art est un fait de volonté et, qui plus est, le style est un fait de volonté. La facture du poème en prose demeure centrale, celui-ci étant « un objet construit » (on a l'impression d'entendre Mallarmé). Jacob reproche à Rimbaud de s'être trop exposé dans ses poèmes en prose, alors que c'est bien cette exposition de sa vie dans son œuvre que recherchent les surréalistes.

Plus en général, on a l'impression qu'une lutte, telle celle qui s'engage entre Reverdy et Jacob pour la reconnaissance d'un primat individuel, n'intéresse nullement Breton, pour qui les vraies conquêtes sont des conquêtes collectives. Voilà ce qui sépare les deux hommes (« il a fini par se prendre au sérieux lui-même, ce qui est une curieuse intoxication », avait dit Vaché de Jacob).

1. Max Jacob, *L'Homme de chair et l'homme reflet*, Gallimard, 1934, p. 155.

2. « Max Jacob et le regard surréaliste : prestige et disgrâce de l'esprit faux », in *Max Jacob et la création*, dir. A. Albert-Birot, Jean-Michel Place, 1997.

Il serait facile d'invoquer des raisons purement personnelles. Jacob est homosexuel et, de plus, Juif converti au catholicisme : l'attitude à la mystification<sup>1</sup> ne l'abandonnera jamais, sa fausse modestie agace... Considérons ses dons d'écrivain. Prenons le récit de rêve, l'une des prérogatives de Jacob, l'un des piliers du surréalisme. Le breton Jacob avait sans doute beaucoup à dire à Breton sur le terrain du récit de rêve, c'est d'ailleurs sur ce terrain que se dessine nettement la lignée Max Jacob-Michel Leiris, lignée qui passe par le surréalisme. N'empêche que si Breton et ses amis font un usage *grosso modo* freudien du rêve, pour Jacob les rêves sont tout autre chose : ce sont des avertissements sacrés, venant de Dieu.

Ce qui plus est, ses innombrables masques textuels sont déroutants : frère Matorel, Tartufe, Morven le Gaélique, le clown, l'arlequin... c'en est trop pour celui qui affirme, dans *Nadja*, vouloir habiter, à ses risques et périls, une maison de verre ! L'accusation de tartuferie, inséparable de Jacob, et dont Jacob sans cesse se défendra, voilà qui ne devait pas plaire à Breton. Tartuferie vs transparence, fumisterie vs maison de verre ! À une époque où l'esprit fumiste ne jouit d'aucun crédit et l'adjectif fumiste ne comporte qu'une connotation péjorative, la fumisterie d'un « vieux fumiste » est irrecevable.

De son côté Jacob, jusqu'à la veille de sa mort malheureuse, ne ménage pas les critiques qu'il étend au surréalisme tout court (le surréalisme étant, bien entendu, ce mouvement avec lequel la vie de Breton a fait corps) : « M. Teste a donné le surréalisme, ce joujou d'un sou. Il y a mieux que l'intellectualisme des surréalistes et ses définitions haineuses, sans profit pour personne<sup>2</sup> ».

Le malaise vis-à-vis de Jacob est si fort, chez Breton, qu'il frôle le refoulement : il n'est qu'à visionner, à ce propos, le manuscrit de *Flair. Chronique du surréalisme 1916-1953*, année 1917 : « Reverdy dirige la revue *Nord-Sud*. Y collaborent Apollinaire, Reverdy, Tzara, Breton, Aragon, Soupault ». Le nom de Jacob est rajouté en haut, avec une petite flèche, dans un second temps, après celui d'Apollinaire. Lacune symptomatique ? « J'aimerais qu'on mesurât aux lacunes de mon savoir le prestige qu'il conserve à mes yeux », avait écrit Breton (OC I, 215) au sujet d'Apollinaire.

1. « Le talent de la mystification », selon Robert Guiette (*Le Disque Vert*, nov. 1923).

2. Max Jacob, *Conseils à un jeune poète*, suivi de *Conseils à un étudiant*, Gallimard, 1945, p. 11.

## « Mes haines » croisées

Rejet de Laforgue, rejet de Max Jacob. De surcroît, ces deux panneaux apparemment distincts se croisent de manière inattendue et ce nouveau lien s'avère être un nœud gordien. Est-ce un hasard si, par un étrange croisement, la méfiance que les surréalistes nourrissent vis-à-vis de Jacob, ce dernier semble l'avoir lui-même éprouvée vis-à-vis de Laforgue? Ce Laforgue que Max Jacob s'amusait à parodier, si l'on en croit André Salmon<sup>1</sup>. C'est à Jacob, et à nul autre, qu'Apollinaire exprime son antipathie pour Laforgue<sup>2</sup>. Le fait-il pour acquiescer à son aîné? Car, le même Apollinaire ne cache pas, ailleurs, une certaine sympathie pour la mélodie de Laforgue, et maintes fois, cela est reconnu, sa poésie procède de la chanson laforguienne. Bref, bien avant Breton, Jacob avait rejeté Laforgue. «Vive Rimbaud, à bas Laforgue», aurait-il déclamé à haute voix, d'après le mot de Picasso, rapporté par Cocteau<sup>3</sup>. Salmon rapporte, quant à lui, une version partiellement différente «À bas Laforgue! À bas Rimbaud<sup>4</sup>!» et tient à préciser qu'«il faut laisser au seul Max Jacob l'honneur et la responsabilité de l'affaire», en dissociant ainsi les poètes de la rue Ravignan d'un tel outrage vis-à-vis de l'auteur des *Illuminations*. Laquelle de ces deux versions est la vraie? En lisant les lignes qui précèdent la citation de Cocteau on s'aperçoit qu'il aurait été plus logique de dire «à bas Rimbaud» (dans la préface du *Cornet* Jacob ne s'en prend-il pas à Rimbaud?) et que la version de Salmon a plus de chances d'être la bonne (cela ne change du reste rien à la donne qui est la nôtre, le sort de Laforgue y étant identique). Ce qui est sûr, c'est que la légende court les rues. Est-ce alors à la suite de Jacob que les surréalistes discréditent Laforgue? Est-ce, par ailleurs, une légende que celle d'un Max Jacob s'en prenant à Laforgue (ses assauts répétés «contre Baudelaire, Mallarmé, Laforgue, Rimbaud»<sup>5</sup> étant

1. *Souvenirs sans fin*, t. II, Gallimard, 1956, p. 261.

2. «Laforgue dont j'ai peu lu et qui m'est fortement antipathique», lettre citée dans M.-J. Durry, *Apollinaire. Alcools*, t. III, Sedes, 1964, p. 38.

3. «Picasso, Max Jacob, Apollinaire, jeunes, parcourant Montmartre, dévalant ses marches, et criant «Vive Rimbaud. À bas Laforgue!», *La Difficulté d'être*, Éditions Paul Morihien, 1947, p. 174-175.

4. André Salmon, *Souvenirs sans fin*, première époque (1903-1908), Gallimard, 1955, p. 16.

5. Propos de Reverdy, rapportés par Maurice Saillet : *Le Voleur de talan*, Gallimard, 1967, p. 176.

presque proverbiaux)? On serait tenté de le penser, car dès 1924 «Laforgue, Rimbaud et Dostoïevsky» occupent, dans *L'Homme de chair et l'homme reflet*, un même rayon de bibliothèque; encore qu'il soit difficile de séparer, chez Jacob, le vrai du faux: avec les anciens amis de la rue Ravignan, il en parle comme du «Laforgue de notre enfance»<sup>1</sup>, dans ses *Conseils à un jeune poète*, il le met au rang des plus grands poètes...

Reste le blâme jeté sur Laforgue. Laforgue, Max Jacob. Pourquoi sont-ils, tous deux, l'objet d'un même mépris? Le refus de Breton est si fort que c'est seulement après sa mort que Michel Leiris pourra se pencher à son aise du côté de son cher Max Jacob (préface de 1967 au *Cornet à dès*). Semblablement, c'est seulement après la mort de Breton que Duchamp dira sa fascination pour Laforgue. Seulement vers la fin de sa vie, Soupault admettra «qu'il ne connaissait alors Laforgue que par ouï-dire<sup>2</sup>». Éluard, lui, fait amende honorable et insère dans son *Anthologie* sept poèmes de Laforgue. Le même Éluard<sup>3</sup> va voir Jacob à Saint-Benoît-sur-Loire en juillet 1942 et, en signe d'hommage tardif, écrit son nécrologe pour *Les Lettres Françaises* d'avril 1944 («il était, avec Saint-Pol-Roux, un de nos plus grands poètes»).

Aux yeux de Breton, Laforgue et Jacob ont-ils des défauts communs? Sans doute et d'abord la fumisterie, ce «vieux fumiste» qu'est Jacob relançant, d'une certaine manière, le *Pierrot fumiste* qu'était Laforgue (encore que Breton doive retrouver, dans le *Gilles* de Watteau, le *Pierrot* de Laforgue). Le masque voire la série de masques est inadmissible, d'où qu'il vienne, vienne-t-il de Laforgue le *Pierrot* ou de Jacob l'*Arlequin*.

Leurs rapports avec les puissants de ce monde ne doivent pas trouver d'excuses aux yeux de Breton. Laforgue ayant vécu plusieurs années à la cour de Berlin, auprès de l'impératrice Augusta, est bien un poète de cour. Max Jacob qui dédie l'édition définitive du *Cornet* «à Madame la princesse Georges Ghika et au prince Georges Ghika» ne doit pas trouver davantage de grâce à ses yeux.

1. M. Jacob, A. Salmon, *Correspondance 1905-1944*, éd. J. Gojard, Gallimard, 2009, p. 182.

2. D. Grojnowski, «Fortune et infortune littéraires de Laforgue», J. Laforgue, *Œuvres complètes* I, Lausanne, L'Age d'homme, 1986, p. 80.

3. «Paul Éluard commence à m'envoyer ses livres! c'est la première fois depuis vingt ans», lettre du 1<sup>er</sup> déc. 1941, M. Jacob, A. Salmon, *Correspondance*, p. 261.

Il y a, de plus, leur quête de l'unicité : Laforgue qui affirme n'avoir « qu'un seul but : faire de l'original à tout prix<sup>1</sup> », Jacob sans cesse occupé à revendiquer un primat personnel. Ce qui prouve leur inaptitude foncière à un travail de groupe. Inaptitude que Breton ne peut que constater dans le clan de la rue Ravignan aussi bien que chez les poètes de l'esprit nouveau : suffisent à le prouver la querelle des *Pâques* entre Cendrars et Apollinaire et la querelle du poème en prose qui oppose Reverdy à Max Jacob.

Mais c'est surtout le lyrisme, dont ils sont épris tous deux, qui représente le plus grand danger : c'est leur dangereux penchant pour la chanson et pour la distraction qui les perd. Dire, par exemple, d'Apollinaire qu'il « était le lyrisme en personne » (OC III, 437) n'était pas un compliment dans la bouche de Breton, qui parle toujours au nom d'un groupe et jamais au nom d'un seul. Lyrisme qu'on voit à l'œuvre chez Cocteau, autre grand refusé de Breton. Est-ce alors un hasard si, dès qu'on nomme Laforgue et Jacob, ces deux grandes haines de Breton, on découvre que Cocteau, la bête noire des surréalistes, est de la partie ? L'ennemi reconnu de Breton n'est-il pas empreint de lyrisme ? Est-ce un hasard si seul Éluard, le plus lyrique des surréalistes, s'ouvre, quoique tardivement, aux dons de Laforgue et de Jacob ? Au fond, en déclarant la guerre au lyrisme, Breton n'entame-t-il pas le grand débat qui va largement caractériser la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> ?

### Sauvetage, par les simplistes, de Laforgue, Jacob et Cocteau

Très sagement, Jean Starobinski, au sujet de Jean-Jacques Rousseau, invitait la critique à ne pas combler les lacunes qu'elle rencontre sur son chemin<sup>3</sup>. Or, ce qui se produit au sujet de Laforgue et de Jacob a lieu à l'intérieur même du champ des avant-gardes et de manière à peu près contemporaine ou à peine succédanée,

1. D'où l'étude de Grojnowski, *Jules Laforgue et l'originalité*, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1988.

2. Voir M. Murat, « L'homme qui ment. Réflexions sur l'idée de lyrisme chez André Breton », in *Le Sujet lyrique en question*, dir. D. Rabaté, J. de Sermet, Y. Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

3. « Il importe [...] pour respecter la vérité de Jean-Jacques, de ne pas combler les lacunes qu'il a pu laisser dans son système ». *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Gallimard, 1971, p. 322.

vers la moitié des années vingt. Il se produit une sorte d'autoréparation spontanée, tel un tissu qui se réparerait de lui-même, tel un fleuve, qui aurait été détourné, et qui regagne son lit naturel.

Les simplistes de Reims ont trouvé un terrain des plus fertiles à leur épanouissement dans la naïveté de Laforgue. En d'autres mots, l'infantilisme de Laforgue – *Sancta simplicitas* (*Des Fleurs de bonne volonté*) – a fécondé le simplisme rémois. Le simplisme étant, entre autres, une forme exacerbée d'idiotisme ou, mieux, de gâtisme comme aiment à le dire les simplistes de la première heure : Roger Lecomte, René Daumal, Roger Vailland et Robert Meyrat qui se veulent très « gagas ».

Laforgue devient bientôt un dieu tutélaire des simplistes. Dans une lettre à Vailland, Lecomte imagine un petit nègre qui s'amuserait à faire des chansons pour passer le temps : voilà, dit-il, « transposée dans le plan simpliste l'angoisse métaphysique de Laforgue<sup>1</sup> ». Les simplistes lisent Laforgue en poche, dans la collection « Les contemporains » des éditions Stock (*Hamlet et quelques poésies*, 1924). Le marché libraire a son importance pour ces adolescents sans le sou, vu que c'est dans la même collection de poche qu'ils lisent *Le Cornet à dés*, édition revue et corrigée par l'auteur en 1923 : Laforgue et Jacob, ces deux exclus du surréalisme, sont mis sur le même plan éditorial par deux numéros de la même collection Stock. Même format pour Cocteau qui fournit, avec son angélisme (*Le Secret professionnel*, « Les contemporains », Stock, 1922), une confirmation théorique à la mystique du groupe.

Pour ce qui est de Jacob, les simplistes lui empruntent jusqu'à leurs titres les plus significatifs (« à cause des mouches » dit le prologue de *L'Homme de chair et l'homme reflet*, « À cause des mouches » disent les jeunes rémois)<sup>2</sup>. Roger Vailland prise énormément « les petits poèmes à la Max Jacob » de Daumal. Celui-ci, féru de métaphysique expérimentale, un pied toujours dans l'au-delà, est très attentif aux mots de Jacob. Lorsqu'il est question des généalogies littéraires du groupe simpliste, il ne manque pas de préciser : « je pense surtout au Max Jacob des *Visions infernales* qui est très

1. R. Gilbert-Lecomte, *Correspondance*, éd. P. Minet, Gallimard, 1971, p. 126.

2. Pour les textes de la période simpliste, voir René Daumal, *Se dégager du scorpion imposé*. Poésies et notes inédites 1924-1928, éd. C. Rugafiori et A. Marangoni, Éolienne, 2014.

nôtre et tout particulièrement mien.»<sup>1</sup> (Le sort voudra que Jacob et Daumal mourront tous deux au printemps de 1944, à deux mois de distance l'un de l'autre).

Tout n'est pourtant pas idylle. Ni Laforgue, ni Max Jacob n'arrivent à franchir le seuil de la revue *Le Grand Jeu*. Le nom de Laforgue ne figure jamais dans la revue, ni ses textes encore inédits, à l'époque encore nombreux – entretemps devenus pâture du *Mercur* de France – n'y paraissent.

Force est donc de constater, une fois de plus, que les groupes d'avant-garde, qu'il s'agisse du Futurisme, du Surréalisme ou du *Grand Jeu*, rejettent Laforgue !

Et Jacob ? Pour le premier numéro du *Grand Jeu*, on attend des « poèmes de Max Jacob ». Ils n'arriveront pas. Jacob, ami de Pierre Minet, ne répond-il pas à l'appel ? Un autre Breton daigne répondre : il s'agit de Saint-Pol-Roux présent dans ce 1<sup>er</sup> numéro.

N'empêche que la présence de Laforgue et de Max Jacob est forte dans le passage du simplisme au *Grand Jeu*, à un moment charnière de la vie du groupe. Cette présence est notamment perceptible dans les sentences en haut des pages du 1<sup>er</sup> numéro de la revue, sortie de presse au printemps 1928. Et comme c'était surtout en fait de maximes que les simplistes de Reims avaient réintégré, de manière opérationnelle, ces deux maillons fort importants dans la chaîne qui lie la maxime moderne à l'humour – Laforgue et Max Jacob, inexplicablement négligés par leurs aînés surréalistes –, ainsi c'est dans les sentences qui encadrent le 1<sup>er</sup> numéro du *Grand Jeu* qu'il est donné de percevoir la trace et de l'hamlétisme déformant de Laforgue et du tohu-bohu du *Cornet à dés*.

UNIVERSITÉ DE PADOUE

1. René Daumal, *Correspondance I*, 1925-1928, éd. H. J. Maxwell, Gallimard, 1992, p. 183.



# LE BELVÉDÈRE BRETON (DANS LES YEUX D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES)

Alexandre CASTANT

Dans cette communication, dont le titre se réfère explicitement aux recueils critiques sur l'art, mais aussi sur la poésie de l'écrivain, poète, dramaturge et critique d'art André Pieyre de Mandiargues, j'aimerais montrer l'indéfectible importance de l'œuvre d'André Breton pour Mandiargues, en développant cette communication en trois temps (biographie ; intertextualité ; critique et perspective). Telle influence traverse en effet la poétique de Mandiargues comme son art de la fiction, ses échanges artistiques avec Breton, sa critique d'art. Pour autant, au fil de mon avancée dans cette étude, il m'est apparu important de nuancer une approche mandiarquienne, de Breton, qui serait trop hagiographique. Épigone du surréalisme, Mandiargues l'est assurément, et le restera avec fidélité, mais il n'a jamais renoncé pour autant à ce qu'il privilégiait en toute chose, sa propre liberté, son indépendance d'esprit, son aspiration critique, aussi, à une profonde originalité... Et si je signalerai souvent l'indépendance de cette relation, c'est que, pour Mandiargues, l'intérêt de l'œuvre d'André Breton est en fait *ailleurs*, et cet *ailleurs*, j'y viendrai bien sûr, continue à dialoguer avec nous cinquante ans après la mort de l'auteur du *Surréalisme et la peinture*.

## Dans le siècle

L'envoi du recueil poétique *Les Incongruités monumentales* à André Breton, que Mandiargues publie en 1948, rappelle les circonstances d'une première rencontre qui eut lieu en 1947 : « Pour André Breton/ rencontré au marché de Saint-Ouen devant une grande main de fer/ salué avec le respect et l'admiration qui lui sont dus/ par André Pieyre de Mandiargues ». Suivra cette rencontre un ensemble de participations *concrètes* de Mandiargues aux travaux d'André Breton dont on trouve également la trace dans les différentes

correspondances de Mandiargues, ses écrits fictionnels et critiques, ses entretiens et sa biographie. Contributions qui procèdent d'un surréalisme tardif qui prend, donc, toute sa mesure et son amplitude, essentiellement dans la décennie 1950 :

*On ne faisait vraiment partie du groupe qu'après avoir signé ses manifestes, qui étaient généralement des témoignages d'indignation collective où les insultes même étaient rédigées avec quelques grâces, commente Mandiargues, à propos de cette période, dans ses entretiens avec Yvonne Caroutch. Personnellement, je n'aime pas donner des leçons aux gens, mais les sujets d'indignation des surréalistes correspondaient en général à ce que je pensais, et je n'ai pas l'impression d'avoir eu à me forcer pour ajouter ma signature aux leurs<sup>1</sup>.*

Dès lors, il est possible de donner quelques exemples de participations de Mandiargues aux activités de Breton dont il appréciait, selon ses termes, « le message » en même temps que « son amour du geste [lui paraissait] exagéré<sup>2</sup> » en citant notamment l'édition, dans la revue surréaliste *Néon* en 1950, du poème en prose *Blanc et vert* qui paraîtra ultérieurement dans *Astyanax*; des participations à des jeux surréalistes tels les *Cadavres exquis*; une réponse à la sollicitation d'André Breton, en 1955, pour son questionnaire pour *L'Art magique...* Il y aura bien sûr, ultérieurement en 1959, *L'Exposition internationale du Surréalisme, Éros*, à la galerie Daniel Cordier et la nouvelle *La Marée* pour laquelle Mandiargues l'écrit (ainsi que la photographie du groupe surréaliste alors présent, faite par William Klein pour le magazine *Vogue*, et sur laquelle Mandiargues figure !). Différemment, Mandiargues est le signataire de tracts du groupe, tels, par exemple, « Coup de semonce », texte qui paraît le 25 mars 1957, à l'occasion de manifestations organisées à la Galerie Kléber par Georges Mathieu, Simon Hantaï et Stéphane Lupasco, événements teintés de religiosité et jugés « théocratiques » par les surréalistes. À propos de la diffusion de ce tract, Mandiargues écrira, déçu, à Jean Paulhan le 14 avril 1957 :

*Le groupe ne m'a pas encore envoyé son Coup de semonce, à l'impression duquel, cependant, j'avais contribué, comme on dit, de ma poche; ce qui montre qu'il n'a pas bonne conscience. L'exemplaire que j'ai vient de Joyce Mansour, qui en avait reçu plusieurs (sans qu'on l'eût fait payer, elle !). Breton, comme d'habitude, se sera laissé forcer la main par ses*

1. André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai, entretiens avec Yvonne Caroutch*, Gallimard, 1982, p. 129.

2. *Ibid.*

*jeunes disciples. J'aurais beaucoup de peine et de tristesse (ils finiront par m'y obliger) à renoncer à cette idée de grande noblesse que je me suis toujours faite de lui<sup>1</sup>.*

Soutien, contrarié on le voit, mais fidèle pourtant, que Mandiargues va exercer dans une perspective, plus politique cette fois, en signant notamment « Côte d'alerte », un tract consécutif à l'élection de députés poujadistes et publié le 21 janvier 1956 ; puis le tract rédigé à la suite de l'écrasement de la révolution hongroise, en novembre 1956, « Hongrie, Soleil levant », ou encore, cette fois en 1960, en signant la Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie dite « Manifeste des 121 »... Ainsi, la fréquentation par Mandiargues des activités surréalistes dans la décennie 1950 continue d'inscrire son œuvre dans l'un des sillons poétiques qu'il aura toujours admiré :

*Je ne crois pas me tromper, confie-t-il dans Le Désordre de la mémoire, en disant qu'André Breton a été l'un des grands mutants de notre âge, et qu'il s'est trouvé en lui une sorte de voyage obscure, beaucoup plus profonde que la voyage claire, qui lui a fait sentir plutôt qu'apercevoir tout ce qui était en train de se dessiner à la fin de la Première Guerre mondiale. À tout cela il a répondu par le surréalisme, qui était à la fois une adhésion poussée jusqu'au dépassement et un refus allant jusqu'au retranchement<sup>2</sup>.*

Or, si cette rencontre physique avec André Breton est datable de 1947, il n'en demeure pas moins que la fascination que l'aventure surréaliste exerce sur Mandiargues est bien antérieure à cette date, et, même, à certains égards, quasiment originelle à son œuvre. En effet, c'est vers 1926 ou 1927 que Mandiargues, jeune homme alors âgé de dix-sept ou dix-huit ans (il est né en 1909), découvre les surréalistes et leur librairie José Corti, située en bas de la rue de Clichy. Il se souvient dans *Le Désordre de la mémoire* s'y être procuré des livres « avec autant d'émoi que s'[il avait] acheté des armes ». C'est alors le futur photographe Henri Cartier-Bresson qui jouera un rôle important dans sa découverte du surréalisme. Compte tenu de l'amitié qui liait leurs deux familles normandes, les jeunes hommes passaient souvent leurs vacances ensemble et se

1. « Lettre d'André Pieyre de Mandiargues à Jean Paulhan du 14 avril 1957 » in André Pieyre de Mandiargues et Jean Paulhan, *Correspondance, 1947-1968*, édité par Éric Dussert et Iwona Tokarska-Castant, Gallimard, « Les Cahiers de La N.R.F. », 2009, p. 169.

2. André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire, entretiens avec Francine Mallet*, Gallimard, 1975, p. 118.

découvrirent de mêmes affinités. Et c'est grâce à Cartier-Bresson que Mandiargues rencontrera, en 1931, Leonor Fini (artiste avec laquelle il entretiendra une longue et passionnelle relation, dont la correspondance montre la tension, et dans laquelle Breton apparaît parfois). À cette période, Mandiargues fera ensuite la connaissance de Max Ernst et de Leonora Carrington, de Meret Oppenheim, de Paul Éluard, de Hans Bellmer, de Salvador Dali et de Gala quand la guerre éclate... Mais aucun de ces poètes et artistes ne sait que, dans le plus grand secret, Mandiargues écrit... Et c'est en 1943, à trente-quatre ans qu'il publie à compte d'auteur un petit recueil de poésies en prose intitulé *Dans les années sordides*, qu'il adressera aussitôt à Breton. Puis, en 1945, paraît également à Monaco le poème dédié à Meret Oppenheim, *Hedera, ou La Persistance de l'amour pendant une rêverie*. Avec cette dernière publication, réalisée tandis que la guerre s'achève et que, de retour à Paris, Mandiargues pouvait espérer devenir, peut-être, un membre à part entière du groupe. Cependant, les temps ont changé pour le surréalisme qui est divisé et dispersé : « la trinité noire » – Breton, Aragon, Éluard – telle que Mandiargues la nommait et pour laquelle il avait tant d'admiration, était depuis longtemps séparée. Toutefois, il restait André Breton à rencontrer. Ce fut donc fait en 1947.

## Intertextualité

Il n'en reste pas moins que l'autre dialogue que Mandiargues entretient avec Breton, c'est le texte qui le pratique. Explorateur des jeux citationnels, des références plus ou moins énigmatiques ou explicites, faisant souvent apparaître en sous-main, en palimpseste dans ses écrits, un ensemble d'allusions ou de détournements littéraires, bref une intertextualité qui construirait une cosmogonie de références à des poètes et à des artistes qui participent de son univers, Mandiargues procède de l'écrivain moderne, expérimentateur du langage. Dans l'espace sophistiqué d'un tel jeu sur la référence, la citation et le détournement, l'œuvre d'André Breton recouvre une place privilégiée, qui se distribue en deux ensembles. D'abord un ensemble fait de citations, de références plus ou moins littérales dans le récit quand, par exemple dans *L'Anglais décrit dans le château fermé*, apparaît la transposition du nom de la galerie surréaliste *À l'Étoile scellée* dont l'ouverture est contemporaine de la rédaction du

texte en 1951-1952, ou avec la citation, explicite cette fois, des noms de Marcel Duchamp, Breton et Jacqueline Lamba dans la nouvelle *Isis du Colisée* du recueil *Le Cadran lunaire*. L'autre ensemble est celui du détournement de motifs surréalistes que Mandiargues s'approprié et revisite... À cet égard, Octavio Paz disait de Mandiargues, en 1960, qu'il est un écrivain réellement original dans la mesure où il possède, tout à la fois, un univers et un langage<sup>1</sup>, et c'est dans ce double sens qu'il faut en effet considérer la réappropriation mandiar-guienne de motifs surréalistes tels, par exemple, la ville de Nantes (dans la nouvelle *Le Passage Pommeraye* du *Musée noir*), ou évidemment la thématique du *grand amour* qui, finalement, depuis la vulnérabilité lyrique de *Nadja* ou le magnifique absolu de *L'Amour fou* irrigue *La Marge* ou *Tout disparaîtra*. (Même si, pour Mandiargues, ses héroïnes féminines restent une figure sacrificielle bien souvent initiatrice d'une relation sadomasochiste, tout à la fois fantomatique et destructrice.) Dans cette perspective textuelle et critique, entre citation et détournement, jeu sur les références, sémiologie et intertextualité littéraire, le récit de Mandiargues *Tout disparaîtra*, paru en 1987, sera le symbole et la synthèse testamentaire d'une histoire surréaliste dans le siècle... Ce récit (dont le titre provient d'une affiche annonçant une braderie) inscrit l'amour des amants qu'il conte, sous le signe de la naissance d'André Breton puis de *L'Amour fou*, pour figurer, finalement, la tombée du crépuscule surréaliste que la langue et la poésie sauveront toujours... Car c'est enfin au cœur du langage qu'il faut aller pour mesurer l'importance de Breton pour Mandiargues. C'est-à-dire pour sa poétique à propos de laquelle il écrit avec ferveur, dans un article de *La Nouvelle Revue Française*, en 1967 :

*Le lecteur [...] sera frappé par la façon dont les mots d'André Breton cristallisent autour et à partir d'un objet dont l'écrivain ne parle que parce qu'il en a retiré d'abord une émotion affective, et son œil et son oreille retrouveront dans la page imprimée la floraison luxueuse qui se forme sur un miroir envahi par le givre, l'accent merveilleusement aérien d'une voix portée par des sautes de vent*<sup>2</sup>.

S'il y a de nombreuses admirations critiques, artistiques et surréalistes communes à Mandiargues et à Breton (je pense en

1. Cf. Octavio Paz, «Les métamorphoses de la pierre, 1960» in *André Pieyre de Mandiargues, Pages mexicaines*, dir. par Alain-Paul Mallard, avec la collaboration de Sibylle Pieyre de Mandiargues, Gallimard/Maison de l'Amérique latine, 2009, p. 89.

2. André Pieyre de Mandiargues, «Les Aigrettes du Langage» in *La Nouvelle Revue Française*, «André Breton et le mouvement surréaliste», n°172, 1967, p. 599.

particulier à Giorgio De Chirico, en tout cas pour sa première période pour Breton; et à Max Ernst), il en est trois qui, essentielles dans l'univers de Breton, méritent d'être citées dans les études mandiarquiennes : elles sont les signes avant-coureurs de la pierre angulaire que représentera l'œuvre de Breton pour Mandiargues... La première admiration, c'est René Magritte, avec qui Breton aura une amitié orageuse, mais pérenne : René Magritte aura notamment produit, pour le mouvement surréaliste, une expérimentation texte/image particulièrement significative, inventive et historique à l'instar de la publication de *Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt* dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* en 1929 où une synthèse flamboyante de l'idée d'image surréaliste est figurée : la peinture, la photographie, l'onirisme, un texte sur l'image et une image dans le texte y fusionnant ! Or, de cette relation qui, entre substitution, permutation et rébus, porte à son comble les incidences de frontière entre le mot, l'image et l'imaginaire, Mandiargues écrit que si Magritte est « un peintre d'images, il est surtout un peintre de concepts imaginaires<sup>1</sup> [...] », produisant des images qui sont surtout « des constructions de l'esprit<sup>2</sup> » et procédant d'une tautologie qui lui fait citer une phrase de Magritte : « L'écriture est une description invisible de la pensée et la peinture en est la description visible<sup>3</sup> ». Or, telle rhétorique résonne avec celle des écrits antérieurs d'André Breton pour qui la peinture de Magritte « introdui[t] au cœur d'une figuration seconde, qui transcende la première par tous les moyens que la rhétorique énumère comme les "figures de mots" et les "figures de pensée". » (OC IV, 676) Dès lors, il y a plus qu'une analogie entre la poétique et la perception critiques de Mandiargues et la rhétorique d'André Breton, et l'exercice de renversement des images et des mots que fait Magritte et qui est au cœur, aussi, de la poétique mandiarquienne, devient une citation de l'écriture critique de Breton : *elle-même passage entre le monde du poète et celui du peintre.*

Le deuxième exercice d'admiration concerne l'œuvre de Marcel Duchamp, ce « compagnon et [...] collaborateur de premier plan

1. André Pieyre de Mandiargues, « La Révolution dans l'image » [1967] in *Troisième Belvédère*, Gallimard, 1971, p. 110.

2. André Pieyre de Mandiargues, « Certains visionnaires » in *Deuxième Belvédère*, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1962, p. 133.

3. André Pieyre de Mandiargues, « Magritte à Bruxelles » [1978] in *Quatrième Belvédère*, Gallimard, 1995, p. 173.

de l'aventure surréaliste, sans pourtant jamais pleinement adhérer au mouvement<sup>1</sup>». Marcel Duchamp, initiateur d'un art conceptuel, visionnaire et fortement lié à une recherche sur le langage, sur la sexualité aussi, d'une œuvre organisée dans l'idée que précisément *l'idée fait œuvre*, précurseur d'un art contemporain porté par son invention *du ready-made*, moulé dans l'humour, le geste et la signature de l'artiste, et surtout miroir de la dématérialisation de l'œuvre d'art, Marcel Duchamp, André Breton le fréquenta sans réelle discontinuité. En revanche, la fascination que Duchamp exerça sur Mandiargues est peu connue, pourtant elle fut réelle et *complexe*, et prit notamment forme dans *Le Cadran lunaire*, un ensemble de textes à la forme littéraire entre essai, nouvelles et critiques, et plus précisément dans un texte intitulé *Isis du Colisée*. Dans ce rêve à demi-éveillé, le narrateur, en exil, y décloue et y déballe des caisses de livres ou d'œuvres d'art pour y découvrir la statuette d'une nageuse décrite la « tête rejetée en arrière, les bras tendus en avant dans la ligne du corps ». Et cette figurine a un passeport établi au nom d'*Isis du Colisée* :

*J'avais fini de lire. Y. me tendit une liasse encore, tout un dossier, et me dit que c'était le reste qu'il y avait dans l'écrin. C'était principalement l'explication du mystère, les clés (s'il se peut dire) d'Isis du Colisée. J'y trouvai, notes, épreuves, photocopies, tous les documents nécessaires pour suivre jour après jour la fabrication de la statuette [...], et du passeport (qui avait été entièrement fait à la main, dessiné, peint en trompe-l'œil, comme une prodigieuse épure). Un journal accompagnait les fiches, où le bizarre ouvrier racontait comment il avait eu l'idée de son entreprise, comment il l'avait réalisée. Et cet ouvrier, le créateur de ma petite « nageuse artistique », n'était autre que Marcel Duchamp<sup>2</sup>.*

Le narrateur, face à cette découverte, se réveille alors ivre de bonheur, et poursuit :

*Laissons de côté Marcel Duchamp [...]. Mais « Isis du Colisée », je pense que cela provient du Colisée, un dancing de la rue Rochechouart, où, vers 1933 ou 1934, des filles ravissantes se produisaient dans une grande cuve de verre. Plongeant, elles nageaient sous l'eau, à peu près nues et tout illuminées par le feu des projecteurs. La photographie de l'une d'elles,*

1. Jérôme Duwa, « Marcel Duchamp » in : Henri Béhar (dir.), *Dictionnaire André Breton*, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2012, p. 337.

2. André Pieyre de Mandiargues, « Isis du Colisée », *Le Cadran lunaire*, Gallimard, 1972 [Robert Laffont, 1958 pour la première édition], p. 223-224.

*Jacqueline, qui devait épouser André Breton, se voit dans L'Amour fou. J'aimais ce spectacle dont je n'ai rien oublié<sup>1</sup>.*

Le filtre du souvenir de la « natation artistique » de Jacqueline transite, pour Mandiargues, par sa photographie dans *L'Amour fou*, réinscrivant l'aventure surréaliste dans celle de l'image, de la photographie et du texte, et la substituant sans doute, en cela, à celle de l'expérience du réel. De plus, cette image mentale du souvenir de Jacqueline se décline, cette fois revisitée par Mandiargues, dans une variation fictionnelle et plastique sur une statuette qui aurait été créée par Marcel Duchamp. Dès lors, la juxtaposition diégétique de Marcel Duchamp, désorganisateur de l'icône au xx<sup>e</sup> siècle, et de ce rapport texte-image surréaliste se développe autour de l'élément aquatique qui en est la synthèse poétique et la symbolique. Fluide, organique, transparent, invisible, cet élément aquatique dénote aussi l'*autre image* qu'inventera Duchamp et que Breton décrit dans *Phare de la mariée* comme intermédiaire et dématérialisée :

*La seule issue, dans ces conditions, est de désapprendre à peindre, à dessiner. [...] Entreprise sans équivalent dans l'histoire contemporaine, qui devait voir sa réalisation dans le grand verre (objet peint sur glace transparente) intitulé La Mariée mise à nu par ses célibataires, même [...], œuvre dans laquelle il est impossible de ne pas voir au moins le trophée d'une chasse fabuleuse sur des terres vierges, aux confins de l'érotisme, de la spéculation philosophique, de l'esprit de compétition sportive, des dernières données des sciences, du lyrisme et de l'humour. (OC IV, 457)*

La troisième admiration commune à Breton et à Mandiargues, concerne, comme pour beaucoup dans l'histoire surréaliste, le Mexique. En 1938, André Breton et Jacqueline Lamba y feront un séjour de près de quatre mois. Breton y rencontrera Diego Rivera et Frida Kahlo, ainsi que Léon Trotsky avec qui il écrira *Pour un art révolutionnaire indépendant* ; et Breton montrera alors sa fine connaissance du Mexique et de ses artistes comme de son esprit révolutionnaire et poétique. Les textes, qui résultent de ce séjour, comme *Souvenir du Mexique*, restent impressionnants, car ils proposent une espèce de quadrature du cercle de l'art poétique de Breton : le microcosme du banal y côtoie l'amplitude de l'Histoire, la fièvre de l'art et des sens ; la vie, la mort, le baroque et l'image tels que, pour Breton, les photographies de Manuel Alvarez Bravo

1. *Ibid.*, p. 223-226.



les figurent, dans la brûlure, l'intensité, la contradiction des formes. Précisément, à propos de *Souvenir du Mexique*, Mandiargues écrit :

*Souvenir du Mexique, l'un des textes les mieux chargés de lyrisme et les plus incantatoires que l'on doive à celui qui écrivit naguère, à propos de Tenerife, les pages inoubliables de L'Amour fou. Poème, conte étrange, illumination autant que souvenir<sup>1</sup>...*

Or ce bel éloge que fait Mandiargues du texte de Breton donne à penser deux points. D'abord, vingt ans après Breton, en 1958, mais aussi *bien après* son ami Cartier-Bresson, Mandiargues, à l'invitation d'Octavio Paz, se rend au Mexique avec sa compagne Bona, qui est peintre et à laquelle la galerie d'Antonio Souza à Mexico a proposé une exposition, ils y vivront avec passion pendant six mois et ne l'oublieront jamais. Ensuite, le Mexique de Mandiargues sera quant à lui convulsif, éruptif et poétique, essentiellement artistique et sensuel, sensoriel, loin de la fièvre révolutionnaire, politique et historique qui porte Breton. Tel Mexique trouvera alors pour Mandiargues des prolongements dans des situations fictionnelles (dans une nouvelle comme *Le Nu parmi les cercueils*), dans ses critiques à propos de la poésie mexicaine comme dans ses propres souvenirs du Mexique, réunis en ouverture du *Deuxième Belvédère* :

*Dans le souvenir que l'on garde des rêves, tout s'organise, le plus souvent, autour d'une image ; ce n'est pas autrement qu'il en va pour moi de notre nuit de Tehuantepec, que j'ai conservée précieusement en mémoire et qu'il me suffit d'évoquer pour avoir le bonheur de la retrouver tout entière<sup>2</sup>.*

C'est bien de l'image du souvenir dont il est question, et, avec *La Nuit de Tehuantepec*, s'expose une anamnèse : une image qui fuse, depuis le présent, dans l'imagerie mentale du souvenir afin de reconduire celui-ci, comme image présente, aux portes de l'instant : de part et d'autre du temps se situe l'image... et c'est déjà ce que Mandiargues relevait, entre « [p]oème, conte étrange, illumination autant que souvenir » dans « Souvenir du Mexique » d'André Breton.

1. André Pieyre de Mandiargues, « À cœur ouvert », *Le Belvédère*, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1958, p. 61.

2. André Pieyre de Mandiargues, « La Nuit de Tehuantepec », *Deuxième Belvédère*, *op. cit.*, p. 38.

## Perspective

Ces trois admirations communes – ces trois affinités peut-être *électives*... – introduiront maintenant à deux hypothèses de travail. D'abord, elles vont nourrir une réflexion sur une notion *actuelle* du mot image. Ensuite, elles vont inévitablement ouvrir sur la critique d'art de Mandiargues au regard de celle de Breton et, de fait, sur leur actualité *critique*.

Commençons par la polysémie du mot image, chez Mandiargues et chez Breton, qui, en l'occurrence, traverse le rapport des images et des mots chez Magritte, la dématérialisation de l'expérience visuelle pour Duchamp, l'expérience sensorielle des images mentales du souvenir du Mexique... La prolifération et le nomadisme « des images poétiques, plastiques, oniriques », mais aussi leur incandescence et leur actualisation, c'est-à-dire la conscience très contemporaine qu'à l'avenir elles résulteront du choc de la multitude des supports visuels, de leur croisement avec le texte, de l'imaginaire et de ses multiples stimulations, voici l'un des projets les plus prospectifs de la poétique mandiarguienne qui prend sa source dans le surréalisme et l'œuvre d'André Breton ! En effet, au cœur de l'œuvre surréaliste, apparaît une notion d'image prise dans une variété d'acceptions (figures rhétoriques : métaphores, métonymies, comparaisons ; images mentales : rêves, songes, hallucinations ; arts visuels : peintures, photographies, cinéma). Or le fait demeure : l'image surréaliste est continuellement irriguée par une acception polysémique et hétérogène du visible : conçue par une multiplicité de supports : l'image, dès lors ouverte, participe à une dynamique de l'imaginaire que l'iconicité travaille. Rêves, écriture automatique, arts visuels... L'image surréaliste se transgresse par principe et crée de nouveaux horizons : c'est avec cette nouvelle approche polysémique de l'image, presque *multimédia* avant l'heure, qu'André Breton a initiée, et avec laquelle chronologiquement Mandiargues *advient* à la littérature, qu'une nouvelle conception et de nouvelles pratiques de l'image apparaissent donc, pour le futur.

L'autre hypothèse de travail sur la contemporanéité d'André Breton à laquelle invitent notamment ces rencontres critiques avec Magritte ou Duchamp, c'est, inévitablement, la critique d'art et les œuvres que les surréalistes ont défendues.

Dans *Le Surréalisme et la peinture* en particulier, les écrits éminemment stylisés, poétiques et polémistes d'André Breton,

insistant sur le génie de l'artiste, comme sur ses abdications (Giorgio De Chirico par exemple), ont souvent recours à la rencontre qu'il a eue avec les artistes dont ils présentent les œuvres. Puis les écrits sur l'art d'André Breton glissent vers un jugement critique, esthétique, voire moral, ou bien développent dans un style lyrique des analyses fulgurantes (le rapport photographie/peinture dans *Le Surréalisme et la peinture* reste toujours d'actualité), ou encore une poétique de l'image qui continue de subjuguier (tel le final sur Ernst, Man Ray, Miro, Tanguy, Arp...). *Bien après historiquement*, la cohérence critique des écrits sur l'art de Mandiargues repose, elle aussi, sur les liaisons qui unissent Mandiargues au mouvement surréaliste, pour se prolonger dans une relation où les mots de l'écrivain accompagnent les images des artistes... Texte «d'accompagnement» et non pas critique, selon le propre terme de Mandiargues qui ouvre la perspective d'une écriture *apologétique* dans laquelle des résonances phénoménologiques apparaissent : union du percevant et du perçu, indivision du visible, avènement de la peinture qui résulte du regard et s'incarne dans les mots, car l'observation de Mandiargues tente l'utopie de la fusion sensible entre poétique et art ! Précisément, pour Breton, l'une de ces poétiques à l'œuvre sera celle de la *sensation*, voire de la *sensorialité* («Les verbes sensoriels : voir, entendre, toucher, goûter, sentir, demandent à ne pas être conjugués comme les autres, écrit-il dans *Le Surréalisme et la peinture*» (OC IV, 400-401), ainsi qu'une approche de l'art censée mobiliser les forces créatrices du poète. Conception des passages entre «la relation critique» et «la relation lyrique» – celle-ci étant analysée par José Pierre dans *André Breton et la peinture* «comme seule qui importe véritablement aux yeux de Breton<sup>1</sup>» – qui réside dans le fait qu'«il n'est pas concevable qu'il y ait discontinuité intellectuelle et affective entre le Breton qui sent et le Breton qui écrit<sup>2</sup>». Aussi, avec *André Breton et la peinture* de José Pierre, j'évoquerai maintenant la prospective de la critique d'André Breton, dont on verra qu'elle est forcément liée à la polysémie du mot image dite plus haut, soit la *nouvelle* persistance des images mentales dans l'art contemporain !

1. José Pierre, *André Breton et la peinture*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1987, p. 225.

2. *Ibid.*

C'est en effet la question que pose la dernière partie de l'ouvrage de José Pierre (notamment dans le chapitre intitulé « Portée esthétique [du surréalisme] »), et qui reprend en cela le texte de Breton de 1961 « René Magritte » dans *Le Surréalisme et la peinture* :

*Qu'on y prenne garde : ceux qui parlent en mauvaise part de "l'imagerie" de Magritte, qui lui reprochent sa démarche à contre-courant des "recherches" plastiques actuelles, n'accusent par là que les bornes de leur propre entendement. Le parti pris figuratif de Magritte est bien plus grand qu'on ne dit. (OC IV, 676)*

Dès lors, il est possible de s'interroger sur la contemporanéité de cette « imagerie », cinquante ans après... Or, cette prégnance des images mentales, dont José Pierre souligne avec regret et avec justesse la traversée du désert en 1985 lorsqu'il écrit *André Breton et la peinture*, elle est très vive aujourd'hui...

En effet, figurer l'idée d'image mentale, c'est-à-dire traverser, représenter ou « faire fiction » des rêves, songes, fantasmes, cauchemars, hallucinations, et mettre en œuvre pour cela des formes qui les dupliquent, les mettent en abyme ou les expérimentent, pour y diffracter l'espace mental qui reste le centre opérateur de la vision est un réel enjeu de l'art contemporain. Alors certainement qu'un cinéma expérimental tel que le cinéaste David Lynch le pratique, avec son matérialisme chromatique, sa déconstruction du récit ou un rapport immersif au son, est peut-être plus cité comme référence qu'André Breton... Mais le fait demeure, un champ a été ouvert *par les surréalistes et Breton*, et, aujourd'hui, une constellation de propositions *exigeantes* sur l'imagerie mentale dans les arts s'y déploie à sa façon : elle englobe les notions de figuration des images hypniques en peinture, d'images mentales comme médium, de relief de la plasticité de l'imaginaire, de la construction et de la déconstruction du récit mental par les images elles-mêmes, ou encore de la mémoire comme mouvement et du traumatisme comme sidération qui convoque des peintres (Philip Taaffe), des plasticiens (Claude Lévêque), des photographes (Martine Aballéa), des vidéastes (Bill Viola ou Eija-Liisa Ahtila), des cinéastes (Apichatpong Weerasethakul)... Bref, l'exploration des images mentales traverse les arts, les styles de supports, les formats, pour produire une esthétique où l'image se révèle fluide et organique, sa plasticité flottante, et remet en scène les voyages intérieurs surréalistes... Alors, oui,

il y a un Bélvédère Breton d'où la vue peut toujours s'étendre au loin, et Mandiargues avec Magritte et Duchamp le savaient bien.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE  
D'ART DE BOURGES

Résumé de la discussion

Gabriel Saad ouvre la discussion en remarquant que si Mandiargues, auteur de poésies, de nouvelles et de critique d'art, écrit un « roman » avec *La Marge* en 1967, c'est – symbole littéraire s'il en est – finalement après la disparition d'André Breton... Puis un certain nombre de questions furent posées permettant ainsi, à la demande de Françoise Py, de préciser la question du maniérisme chez Mandiargues (il y a, en effet, un maniérisme de l'écriture mandiarguienne, portée par l'exacerbation de la forme et du style, mais, d'un point de vue esthétique, c'est toutefois plus du baroque qu'il faudrait rapprocher Mandiargues que du maniérisme). Puis, suite à une intervention de Daniel Bournoux sur *Henri Matisse roman* d'Aragon et la question de la critique d'art, il est rappelé cette fois l'admiration que Mandiargues avait pour ce livre, sur l'article qu'il lui consacre en 1971 (*Matisse d'Aragon*), et sur la fulgurance critique que porte, par-delà l'empathie qui la caractérise, l'écriture critique de Mandiargues sur l'art. Pierre Taminiaux a enfin demandé une précision quant à la relation esthétique que Mandiargues entretenait avec le Mexique, relation qui était teintée d'une forte fascination pour le baroque, mais aussi pour la mort qui fut, pour conclure, développée du point de vue chromatique et poétique, par Gabriel Saad dans l'écriture de Mandiargues.



# LE CALENDRIER PARFAIT DE PROUST À BRETON EN PASSANT PAR HARDELLET

Bruno DUVAL

## I. D'un André à l'autre

*Le 17 avril — une date qui devait compter dans sa vie —, Masson s'en alla flâner aux Buttes Morel (André Hardellet, *Le Seuil du jardin*, p. 117)*

Le 17 avril 1958 — « une date qui devait compter dans sa vie » —, Hardellet répondit au dithyrambe qu'André Breton venait de lui adresser, par la poste, le 7, d'un ouvrage achevé d'imprimer, pour le compte des éditions Julliard, le 15 mars précédent. Cette lettre a servi de préface à la réédition revue et corrigée de l'ouvrage, chez Pauvert, en 1966 :

*Vous abordez là, en conquérant, les seules terres vraiment lointaines qui m'intéressent et la reconnaissance que vous y poussez offre un nouveau ressort à tout ce que je me connais comme raisons de vivre.*

Sous la plume du père fondateur du surréalisme, l'ambiguïté du terme « conquérant » ne sera entièrement dissipée qu'après la disparition de son auteur, le 28 septembre 1966. Une semaine plus tard, Hardellet déplorera, dans les colonnes du *Canard enchaîné* en termes particulièrement émouvants, la perte d'un homme qui semble avoir été pour lui un véritable père spirituel :

*André Breton fut bien, en effet, un chercheur d'or, mais d'une espèce nouvelle et lorsqu'il passait le Temps au crible, c'était pour en recueillir des instants privilégiés, des hasards qui enjambent le présent, des images inoubliables. L'or de l'été, les pépites de la nuit, dont l'éclat faisait craquer nos limites temporelles et que nous pourrions toujours regarder sans qu'ils subissent aucune altération.*

Au passage, il rappelait leur dernière conversation :

*La dernière fois que je l'ai vu, chez lui, nous avons parlé des voyages interplanétaires, et il ne m'a pas caché son dégoût : il n'ignorait pas qu'ils dissimulaient – mal – un but de conquête.*

Pour que, dans l'esprit de Breton, la conquête qu'il avait naguère vantée chez Hardellet revêtît un autre sens, encore a-t-il fallu qu'elle portât moins sur l'espace conquis et sur le temps « gagné » par le porteur de la quête, au sens initiatique du terme que lui donne Perceval le Gallois.

Au-delà du Rhin, Perceval devient *Parsifal*. Au terme de la *Quête* qu'il poursuit dans l'opéra de Wagner, Gurnemanz lui dit : « Ici le Temps devient espace ! » Mais pour l'instant, nous sommes encore au *Seuil* d'une telle révélation, c'est-à-dire, chez Hardellet, au *Seuil du jardin*.

Sur sa page de garde, l'ouvrage porte en exergue une citation d'À la recherche du temps perdu évoquant, à propos de la mort de la grand-mère du narrateur, « cette incompréhensible contradiction du souvenir et du néant ». Dans ce roman, l'alter ego « science-fiction » du peintre Stève Masson, l'inventeur de la machine à retrouver *automatiquement* le « temps perdu » s'appelle, non pas Swann, mais Swaine, en vieil anglais « soupirant ». De toute évidence, l'inspiration de cette véritable machine à hypnotiser s'apparente à celle des *Roto-reliefs* de Marcel Duchamp, lequel, las de soupirer après la crédulité ordinaire du « regardeur » d'un tableau, avait – blague à part – fini par se considérer lui-même comme un simple « respirateur ».

Sept ans après avoir franchi le *Seuil* de la rue Fontaine, c'est d'*Arcane 17* qu'Hardellet tirera l'exergue des *Chasseurs*, paru en 1966, chez Jean-Jacques Pauvert :

*Où va si tard le voiturier peut-être ivre qui n'a même pas l'air d'avoir de lanterne ?*

Faute de lanterne magique, encore pouvait-il se fier à sa bonne *Étoile*, dix-septième lame du tarot... Avec Breton, son aîné de dix-sept ans, Hardellet, qui, lui aussi, avait entrepris, pour faire plaisir à ses parents, des études de médecine, partageait, aux confins de la voyance, la *croiance* en la fonction, significative à leurs yeux, des noms et des nombres : manuscrit, le 17 est visuellement identique, sous la plume du premier, à l'initiale A majuscule de leur commun prénom – et le B, c'est le 13, comme dans 1713, dont le millésime



– 13 – signale le jour de la naissance de Hardellet en février 1911, comme, en février 1896, Breton le 19: si, selon Georges Sebbag<sup>1</sup>, ce dernier aurait un temps « préféré naître le 18 », c'était vraisemblablement pour se rapprocher du 17!

Selon André Vers, ami éditeur des *Œuvres complètes* de Hardellet chez Gallimard, la rédaction du *Seuil du jardin* aurait été terminée le 13 février 1957, jour de l'entrée de son auteur dans sa quarante-septième année.

À la proposition de Breton de participer à l'« exposition surréaliste » en 1959 à la galerie *L'Œil*, Hardellet répondra en lui envoyant *La Montre parfaite*, nouvelle qui, l'année suivante, paraîtra chez Seghers, dans un recueil intitulé *Sommeils*<sup>2</sup>. À la différence des fameuses « montres molles » conçues par Dali pour prendre à la lettre le concept einsteinien de la relativité du temps par rapport à l'espace, cette « montre parfaite » est aussi dure que l'œil du *Voyeur* de Robbe-Grillet. Homonyme du titulaire d'une chaire britannique pour l'enseignement des Beaux-arts qui fut en son temps inaugurée par Ruskin, *Slade*, le héros de cette nouvelle, rime avec *Sade*. En ajoutant ainsi une « aile » au divin marquis, Hardellet anticipait, sans le savoir, sa propre comparution, sous le pseudonyme transparent de Stève Masson, en tant qu'auteur de *Lourdes, lentes*, en 1971 devant la 17<sup>e</sup> Chambre correctionnelle, pour outrage aux bonnes mœurs. Sa condamnation, qui aura notamment pour effet de hâter sa mort prématurée, lui vaudra du moins l'auréole baudelairienne de la malédiction poétique. À l'intention de son illustre destinataire, l'auteur de *La Montre parfaite* aurait aussi bien pu polir une autre nouvelle, cette fois intitulée *Le Calendrier parfait*: celui-là même qui, depuis le 17 avril 1958, semblait déjà se confondre pour lui avec la réalité des faits.

Sans avoir été délibérée, la prédiction d'un avenir réel répond au désir secret du *conteur* de s'identifier à son héros pseudonyme, Stève Masson, artiste peintre homonyme du bien réel auteur, lui aussi prénommé *André*, du portrait de Breton en *Janus bifrons*. Peu porté sur la transfiguration picturale de l'image physique des gens et des choses, Hardellet, de son propre aveu, aurait préféré l'intégration

1. Georges Sebbag, *L'Imprononçable jour de ma naissance*, André Breton, 1713, Nouvelles éditions J. M. Place, 1997.

2. Et qui figure en annexe du présent article.

*pittoresque* du surréalisme au réalisme le plus sûr. Est-ce pour cette « raison » que la couverture du *Seuil du jardin* paru en 1977 sous le numéro 4999 du Livre de poche n'était pas illustrée par Masson, mais par Magritte, grâce à une reproduction de sa célèbre toile au titre emprunté à un troisième – ou quatrième ? – André : *La Condition humaine*. Devant une autre toile du même artiste, Hardellet rendra hommage à un autre « conquérant », Robert-Louis Stevenson, en s'y reprenant à deux fois, dans le posthume *Onéïros*, pour dépeindre *L'Île au trésor* comme un verdoyant mirage. N'est-ce pas au même Stevenson, auteur de romans d'aventures pour enfants « de 7 à 77 ans », parmi lesquels Hardellet tient à mentionner Mac Orlan et Borges, que son héros Masson doit son implicite raison sociale de *STEVE... AND SON* – ou *STEVE AND SO ON* –, enseigne idéale d'une maison de commerce où les Esprits joueraient avec les mots ?

Dans *En lisant en écrivant*, Julien Gracq fera, en 1966, l'éloge des *Chasseurs*, dont le second recueil venait d'être publié chez Pauvert :

*On attend bien quelqu'un, mais pas vous : vous : celui pour qui tout a été conservé intact, inaltérable au sein du Temps perdu. Celui qui, seul, aurait pouvoir de donner vie et signification à ce mausolée : le frileux et fragile « Narrateur » en quête de sa propre réalité, l'athlète de la chambre en liège [...] Il n'y a jamais chez Nerval, Recherche de l'or du temps perdu, jamais cet impérialisme tendu de Proust, qui n'a de cesse qu'il n'ait remis une main fiévreuse sur les trésors dissipés.*

Voilà qui, prenant sur le fait Proust et Breton la main dans le même sac, pourrait bien être une pierre lancée au seuil du jardin du chercheur autoproclamé de « l'Or du temps », héritier récalcitrant des *Conquérants* de Hérédia, qui, bien avant Rimbaud,

*... allaient conquérir le fabuleux métal  
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines*

Du temps qu'il publiait encore ses romans chez l'éditeur de Françoise Sagan, Hardellet ne figurait pas parmi les auteurs à la mode : bien que « futuriste » dans son pastiche de roman noir littéralement *u-topique*, l'auteur du *Seuil du jardin* et, en 1962, du *Parc des Archers*, une variation sur le thème « surréaliste » de *Peter Ibbetson*, n'en était pas moins ignoré par l'opinion littéraire en place, indifférente à sa quête spirituelle de l'abolition catégorique de l'espace-temps obtenue par le dédoublement fantasmatique de la même personne en deux temps trois mouvements.

Malgré sa prédilection initiale pour le « fantastique social », illustrée par son premier parrain littéraire, Pierre Mac Orlan, Hardellet était plutôt, comme le peintre du *Jour se lève*, en quête des « choses qui sont derrière les choses ». À la différence de son pote René Fallet, il n'avait même pas pris le temps de figurer, dans les années cinquante, parmi les auteurs « populistes » alors promus par Queneau sous prétexte de réhabiliter littérairement, dans la foulée de Céline, le français parlé. Sur la même voie de garage, certains épigones d'un surréalisme rebelle à la philosophie de l'absurde se laissaient encore frôler par l'aile canaille du pittoresque des bas-fonds : entre art majeur et art mineur comme entre tradition et modernité, style noble et style ignoble, langue des dieux et argot des odieux, voire entre humanité et bestialité, la frontière n'était pas toujours distinctement tracée, à l'intention d'un public hostile à l'élitisme présumé de la « poésie pure », et friand de libertés prosodiques.

Dès 1949, Hardellet adressait à Jacques Prévert, point de mire de la poésie française à la Libération, un manuscrit sous-titré *La Belle Lurette* :

*Mon bouquin intitulé Oneïros raconte d'abord l'histoire d'un garçon qui cherche avec une obstination – puérile, si l'on veut : il a vingt ans – ce qu'il y a derrière les apparences. Puis il comprend une suite de mélanges – je ne sais trop comment appeler cela, ce ne sont pas exactement des poèmes en prose – composés plus tard par le narrateur lorsqu'il possède assez de recul et de lucidité pour faire le bilan de ses souvenirs et de ses rêves : virées en banlieue et dans les bals musette, contact avec l'insolite, figures des années de « la belle lurette » descriptives de songes, paysages qui s'emboîtent soudain dans l'irréel : on trouve de tout dans ces pages... Je sais seulement qu'il me fallait les écrire, ou sombrer dans l'abrutissement sans issue.*

Dès 1975, Hubert Juin, qui, depuis quelques années, voyait tous les jours Hardellet rue Beaubourg, avait déjà dressé son portrait nervalien chez Seghers :

*L'homme en attente, le chercheur aux aguets, le braconnier des merveilles : voilà André Hardellet. Les mots viennent ensuite, ils suivent, ils s'assemblent à la façon de ces images de l'enfance dans lesquelles la figuration devenait l'énigme des figures : il s'agissait de découvrir l'image du lapin dans la découpe des broussailles et des fusils [...]*

Et lorsque André Hardellet s'absente, c'est Stève Masson qui prend sa place. Cependant, rien ne change : ils ont les mêmes images...

Dans *La Grosse du pont*, nouvelle de jeunesse tirée du recueil posthume *L'Essuyeur de tempêtes*, un « Masson » de dix-sept ans, passé maître dans l'art de la pêche à la truite, ne se prénomme encore que François. Dans *La Halte*, tirée du même recueil, il est nommé caporal, mais ne porte pas le moindre prénom. Dans *Le Grand circuit*, il se prénomme déjà Stève, mais, au Mexique, sous le règne de Maximilien, il est condamné au peloton d'exécution. En fin de parcours, il est fait appel au professeur Freunt : ce n'était, bien sûr, qu'un rêve, comparable à celui de Maury, invoqué par Breton dans *Les Vases communicants*.

## II. Hardellet, du côté de chez Breton

« André Breton, lorsque j'avais encore la joie de l'aller voir rue Fontaine, m'a plusieurs fois parlé du *Temps et le rêve*, de John W. Dunne », écrit Hardellet en 1973, dans un « libelle » publié chez Julliard sous le titre à double sens de *Donnez-moi le temps*.

Chez Breton, ce n'est plus tant le surréalisme que le « sérialisme » de Dunne qui, dans les années cinquante, faisait figure d'idée fixe, au grand dam de ses plus fervents adeptes qui redoutaient de le voir ainsi verser dans une manière de superstition parascientifique.

« Ce qui me sollicite le plus dans l'immédiat est de revenir au problème du rêve sur lequel l'ouvrage de John W. Dunne, *Le Temps et le rêve*, me semble avoir apporté de nouvelles lueurs » déclarait Breton, en septembre 1950, dans un entretien accordé à un quotidien espagnol. « Je voudrais par là me libérer de quelques repentirs que m'a laissés un de mes livres : *Les Vases communicants*, dans lequel j'ai trop sacrifié au matérialisme de l'heure ».

Dunne : qu'en est-il au juste de cet auteur dont nulle postérité scientifique ne semble avoir retenu le nom ?

Ingénieur aéronautique aux audaces technologiques parfois mal assurées, l'Irlandais John William Dunne (1875-1949) publia, en 1927, *An Experiment with time*, traduit en 1949 aux Éditions du Seuil sous le titre *Le Temps et le rêve*.

Selon Patrick Lepetit<sup>1</sup>, il s'agit d'une « curieuse théorie de la conscience, qui prétend apporter, au moyen de la notion de temps sériel, une explication originale aux phénomènes de prémonition ».

1. Patrick Lepetit, *Le Surréalisme : parcours souterrain*, Dervy, 2012.

Pour Dunne, la variable temps ne peut se concevoir logiquement, dans le présent, le passé ou l'avenir, que comme élément d'une série homogène, ne se laissant concrètement appréhender qu'une fois qu'elle a été parcourue jusqu'à son terme. Quelle que soit la validité opérationnelle de l'expérience ainsi relatée, elle n'en reste pas moins, à première vue, dépourvue de la moindre argumentation philosophique, ce qui, théoriquement, laisse, aux Éditions du Seuil, la porte ouverte aux spéculations métaphysiques familières à un certain Michel Carrouges, qui, en 1948, s'en ouvre dans *La Vie intellectuelle* :

*Pour Dunne comme pour Wells, la matière existe indéfectiblement, à tout instant dans quatre dimensions qui sont parfaitement homogènes et parmi lesquels celle du temps matériel est tout à fait semblable à celles de l'espace. Pour lui, la dimension dite abusivement temporelle ne se différencie des trois autres que par l'incapacité congénitale de notre conscience diurne à se représenter le monde en quatre dimensions à la fois. Autrement dit, le film-de-la-réalité existe de toute éternité, mais nous ne savons en dérouler devant nos yeux qu'un très petit nombre d'images à la fois. Le temps ne serait guère plus qu'une illusion d'optique. Par contre, pour Dunne, le propre de la vie onirique, c'est de mettre l'homme directement en rapport aussi bien avec le futur qu'avec le passé, en sorte que si nous apprenons à rêver méthodiquement, nous pouvons débrouiller complètement l'écheveau de nos rêves et parvenir à la voyance la plus parfaite.*

Dès 1962, par le biais d'une pirouette grammaticale, Hardellet n'a eu aucun mal à relativiser – c'est le mot ! – l'apparente insolubilité du problème posé :

*Ce qui choque sans doute le plus celui qui examine la précognition [...] est le redoutable déterminisme qu'elle paraît impliquer [...]. On estime d'ordinaire que la prédiction projette sa nécessité sur l'acte à venir ; il serait plus juste d'inverser l'ordre usuel et de dire : c'est l'acte – l'acte libre, qui conditionne la prédiction. Un temps de conjugaison ratifié par tous les grammairiens dessine ce mouvement : le futur antérieur.<sup>1</sup>*

À Dunne, l'auteur de *Donnez-moi le temps* ne tient rigueur que de s'appuyer « sur un savoir en mathématiques et en physique dépassant [son propre] niveau ».

Pas celui de Queneau.

1. A. Hardellet, « La précognition et le problème du temps », *L'Essuyeur de tempêtes*, Plasma, 1979.

En juillet 1932, ce dernier avait entrepris un voyage en Grèce, emportant dans ses bagages Descartes, Kierkegaard, et... Dunne, qu'il se proposait de traduire en français. Le traducteur abandonna au bout d'une vingtaine de pages, mais le romancier avait ainsi trouvé l'amorce narrative de son premier opus, *Le Chiendent*. Dans la suite de sa carrière, on retrouve la prépondérance de la « position de l'observateur » empruntée par Dunne à la théorie de la Relativité, paradoxalement considérée comme le seul absolu qui tienne : si le Temps est absolument relatif à l'Espace, on pourrait aussi bien dire que, dans la réalité immédiate, il ne passe pas *vraiment* – pour s'en débarrasser, il suffit donc à Queneau, en prenant les mots au pied de la lettre, de *faire de l'esprit*, ou à Breton d'invoquer, dans la postérité métapsychique de Victor Hugo, l'instance surdéterminante « des esprits » : chez Hardellet, la « Pension Temporel » rétablit le spirituel, non seulement dans l'art, mais aussi dans la vie quotidienne :

*Je n'en retiendrai que ceci : dans le rêve, tout se passe comme si nous accédions à une conception du temps beaucoup plus libre que dans la veille, et plus affranchie du cloisonnement passé, présent, futur. Le rêveur constate ; l'homme éveillé juge, et se prétend seul habilité pour juger. En outre – et c'est capital –, l'existence de l'homme qui dort ne se déroule pas à la même vitesse que lorsqu'il est éveillé<sup>1</sup>.*

... pour obliquer bientôt sur un nouveau commentaire du fameux « rêve de Maury » :

*Ce qui me retient, c'est l'extraordinaire aventure de l'homme qui, pendant le sommeil, passe dans un autre régime temporel, chausse les bottes de sept lieues et absorbe en quelques secondes l'espace de huit jours éveillés. Déjà craque et se fendille le carcan que nous imposent les chronomètres et les horloges : le Temps devient la durée dont nous avons besoin, s'adapte à ceux que nous sommes. Que de Mille et Une Nuits pourraient tenir en une seule ! Le rêveur debout – le poète, si l'on veut – ne peut-il parfois imiter son double endormi ?<sup>2</sup>*

Sous la plume de Hardellet, l'allusion à Proust, voire à Cocteau, est ici transparente, et l'ignorance de Freud, *voyante*.

En 2012, le fossé qui sépare l'une de l'autre a été comblé par le proustologue Jean-Yves Tadié, dans un précieux petit ouvrage paru chez Gallimard dans la collection *Connaissance de l'inconscient* sous le titre : *Le Lac inconnu* et le sous-titre *Entre Proust et Freud* :

1. A. Hardellet, *Donnez-moi le temps*, Julliard, 1973, p. 56.

2. *Ibid.*, p. 57-58.

*Tout se passe comme si la mémoire involontaire et le souvenir onirique plongeaient dans un monde où il n'y a plus de temps. Freud le marque fortement : pour l'inconscient, il n'y a pas de temps ; c'est la conscience qui l'introduit. L'intuition s'oppose au temps long de la narration. La mémoire involontaire, comme l'inconscient, ignore le temps ou constitue un peu de temps à l'état pur. La phrase : « Au bout d'une seconde il y eut beaucoup d'heures qu'elle était partie » n'est pas d'un surréaliste ; elle se trouve dans le rêve de Swann.*

Comment ne pas penser à l'alexandrin célèbre de Desnos : « À la poste d'hier tu télégraphieras... », ainsi qu'à l'incipit proustien de *Lourdes*, lentes : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure, le matin » ?

*Le caractère scandaleux du souvenir passe ordinairement inaperçu [...]. Notre intermédiaire, la mémoire, échoue presque toujours : elle ne nous restitue qu'une dérisoire copie de cet original dont nous exigeons la possession permanente, un schéma utile pour notre comportement, mais sans l'inimitable qualité de l'instant vécu. Cependant, que le goût d'une madeleine, l'inégalité des pavés sous mes semelles ou le contact d'une serviette empesée [...] me viennent fortuitement en aide, un fragment de mon existence passée me sera restitué, intact, plein, indubitable. Ce que je croyais coupé de moi à jamais démontre sa persistance sous une couche d'oubli superficiel [...]. Or, dans son ouvrage *Le Temps et le rêve*, Dunne a suggéré l'existence de ce que l'on pourrait appeler des souvenirs du futur.<sup>1</sup>*

En 1958, l'achevé d'imprimer du *Seuil du jardin* était bien l'indispensable point de départ du « Calendrier parfait » qui, le 17 du mois suivant, devait *temporellement* engager Hardellet sur les pas de son héros partant pour les « Buttes Morel », dans une étroite *correspondance* avec Breton : à l'oreille, les *Buttes à Morel* désignent, à la lettre près, le *but temporel* du parcours.

Décidément, « les seules terres vraiment lointaines » qui, chez Hardellet, « intéressent » le sous-marin *Breton* sont, elles aussi, des terres... relativistes où, comme l'entendait ironiquement, dans *Pierrot, mon ami*, Queneau, « du temps eut lieu ».

Selon Hardellet, témoin de son temps,

*La littérature (ou l'a-littérature) contemporaine a mis l'accent, non sans bonnes raisons, sur l'absurdité du monde et l'angoisse qu'elle engendre, mais cette absurdité perd presque tout son pouvoir de désespérer si on la regarde comme relative [...]. À l'envisager sous l'angle de la Relativité, la*

1. A. Hardellet, « La précognition et le problème du temps », *L'Essuyeur de tempêtes*, *op. cit.*, p. 161-162.

*précognition n'est pas plus inadmissible que l'être pour mourir, un temps formant la trame même de notre existence et pourtant se dérochant sans cesse [...]. Si le monde est « continu » devant moi, si le présent empiète et sur le passé et sur l'avenir, la précognition ne devient plus qu'une énigme relativement indéchiffrable<sup>1</sup>.*

C'est ce qu'elle est aussi pour Proust, dont *La Recherche* est loin encore d'avoir livré toutes ses clefs. Leur usage reste, en principe, étranger au surréalisme, y compris pour ce qui pourrait le concerner directement, comme l'imaginaire érotique de Gustave Moreau cultivé, après Huysmans, par Proust comme par le jeune Breton, en son temps relecteur, pour le compte de Gallimard, des épreuves du *Côté de Guermantes*.

Comme l'a précisé Henri Béhar, la future mère de Philippe Soupault était le modèle d'une des *Jeunes filles en fleur*. Quelques tomes plus loin, son fils n'était-il pas à son tour devenu, aux yeux de Proust, « jeune homme en fleur » ? Sous le prénom d'Octave, portant le sobriquet de « *Dans les choux* », et héritier d'une entreprise de construction métallique, se laisse identifier comme « modèle » le neveu de Louis Renault, qui, malgré la publication de « sketches d'avant-garde dignes des ballets russes », n'avait pas encore administré publiquement la preuve formelle du sérieux de sa vocation littéraire : pour ce qui est des calembours « automatiques », Marcel Proust n'a rien à envier à Raymond Roussel, ni à *Marcel Duchamp* : en prêtant l'oreille, qui dit « *Dans les choux* » dit... *SOUPE AUX*.

Rien à voir avec la *Soupe aux choux* – et aux navets – de René Fallet, ni avec la Patachou créatrice, dans son cabaret de Montmartre, de la chanson *Bal chez Temporel*, adaptée par Guy Béart d'un poème intitulé *Le Tremblay*.

De même que le modèle généralement admis du baron de Charlus est, comme celui de Des Esseintes, le poète décadent Robert de *Montesquiou*, de même celui de Charles Swann est un nommé *Charles Haas*, sur lequel Henri Raczymov a apporté toutes les précisions nécessaires dans *Le Cygne de Proust*, paru chez Gallimard en 1990 : à l'oreille, pourtant, *Charles Haas* renverrait plutôt à *Charlus*, comme si chacun d'eux n'était, selon une polarité sexuelle manifestement inverse, qu'une figure symbolique auto-réfléchissant la singulière vocation littéraire du narrateur, double idéalisé de l'auteur.

1. *Id.*, *ibid.*, p. 163-165.



Si les *Lettres persanes* ne figurent pas parmi les livres de chevet du narrateur à Balbec, ça ne peut être que par prétérition: *baron* (comme Charlus!) de la Brède, *Charles* de Secondat est plus connu des lettrés sous le patronyme de *Montesquieu*. Cette quasi-homonymie avec *Montesquiou* autorise l'auteur de la *Recherche* à s'identifier parallèlement à un versificateur décadent et à un prosateur classique.

Voltaire, en créditant son contemporain d'avoir fait «de l'esprit sur les lois», a réussi à passer sous silence le véritable dessein du baron: faire apparaître au grand jour, devant quelque «surréaliste» que ce soit, le fonctionnement réel des *Lois de l'Esprit*.

À cet égard, Proust pourrait bien désigner, avant la lettre, le «refoulé» du surréalisme, dont, malgré les efforts accomplis dans ce sens par Hardellet, *l'Éternel retour* n'a jamais été formellement admis par Breton: refoulé cosmétique du *Libertinage* d'Aragon, que l'on retrouve, selon Michel Butor dans la fusion transgenre des prénoms d'*Albertine* et de *Gilberte*, mais aussi refoulé cosmique et même, jusqu'à un certain point, cosmologique, d'une conception cyclique de l'espace-temps chère à Jorge-Luis Borges.

*Loin du temps, de l'espace, un homme est égaré...*

Entre ce premier vers de *L'Explication des métaphores*, poème discursif tiré du recueil *Les Ziaux*, et l'épithaphe de Breton, la parenté est aussi évidente que l'était, avant guerre, celle de ces deux beaux-frères en poésie. Seul élément discordant, l'adverbe «loin» substitué à «hors» (du temps, de l'espace), que l'on attendrait à première vue – mais, à la différence de Breton, Queneau, dans le jardin des lettres, a toujours cultivé, comme Duchamp dans celui des arts, «l'ironisme d'affirmation» distinct, selon *l'Anthologie de l'humour noir* de celui, usuel, de négation. Du temps qu'il était lui-même membre du groupe surréaliste, Queneau n'en avait pas moins, lui aussi, fait son miel des écrits de René Guénon, grand initié aux arcanes du symbolisme hermétique: la fin de son poème en vers réguliers en témoigne:

*Le calme reviendra lorsqu'il verra le Temple  
De sa forme assurer sa propre éternité.*

Dans sa *Complainte pour être enterré sur la plage de Sète*, Brassens se consolera de son indignité académique en chantant un cimetière plus «marin» que le Mont Valérien: dans tous les cas de

figure, qui *dit Sète DIT SEPT*, comme, avant lui, Charles Trenet sur la Nationale du même nom(-bre).

Mais dans l'immédiat, pourquoi ne pas retourner, sous la houlette de Guy Béart, au bal, *Chez Temporel*?

## Annexe

### LA MONTRE PARFAITE

*À part quelques esquisses d'une authenticité douteuse, l'œuvre de G. A. Slade se résume en un tableau de 1,80 m x 1,30 m figurant actuellement dans la collection Berg de Philadelphie. Il est intitulé : « La Montre Parfaite ». Slade mit quatorze ans pour l'achever (après maintes études qu'il détruisit) et mourut sans deviner le sort réservé à son chef-d'œuvre. Berg ne le céderait pas contre des millions, mais le manque de références ne permet pas de coter sa valeur – sa valeur marchande, bien entendu.*

*La toile représente une montre sous tous ses aspects, sous tous les angles et, cela va sans dire, à toutes les heures du cadran. Elle est totale en ceci que vous la voyez non seulement de face, de dos, de trois quarts, de profil, etc., mais encore jusque dans les plus infimes rouages de son mécanisme intérieur. Slade devait peindre « en transparence » pour faire coexister, sur une surface restreinte, les innombrables apparences de la montre par rapport à chacun de ceux qu'il supposait la regarder. Le miracle est qu'il y parvint – et l'exténuante difficulté de la tâche nous laisse confondu.*

*À ses rares confidents il avouait : « Imaginez quelqu'un qui sans bouger tournerait autour d'un objet, qui le saisirait en entier dans sa durée, qui obtiendrait un compromis entre l'immobilité et le mouvement – et vous excuserez peut-être ma folie. La connaissance m'apparaît comme un cercle dont le centre coïncide avec tous les points de la circonférence. » De tels propos ne pouvaient qu'accroître le discrédit qui le frappa de son vivant et même après sa mort.*

*La perfection de la toile procure le vertige. Parmi l'inextricable (au premier abord) mélange de motifs superposés, tout à coup, surgit l'une des montres possibles. Mais à peine la distinguez-vous qu'une autre la remplace – la même, pourtant.*

*Alors, avec de la patience et un rien de chimère dans les yeux, vous devenez cet unique et multiple spectateur placé aux quatre points cardinaux, ce privilégié qui rassemble en un instant perpétuel la course circulaire des aiguille. Le fait que Slade ait choisi pour sujet de sa toile l'instrument qui concrétise le temps ajoute encore à son prestige.*

*Mais, cette toile, il ne la vendit que trente dollars avant de mourir d'une cirrhose du foie dans un sordide garni de Harlem.*

**III**

**ANDRÉ BRETON CRITIQUE D'ART,  
ARTISTE ET COLLECTIONNEUR**



# ANDRÉ BRETON CRITIQUE D'ART : L'EXEMPLE DE WATTEAU

Misao HARADA

## Introduction

Depuis la disparition d'André Breton, 50 années d'activités critiques ont cherché à cerner ses idées. La publication du *Dictionnaire André Breton* et l'ouverture du site *André Breton*<sup>1</sup> en sont comme les points d'orgue, offrant une liberté d'accès – que personne n'aurait espérée jusque-là – à ses pensées à la fois complexes, protéiformes et interdisciplinaires.

Parmi les multiples visages du surréaliste se montre incontestablement un Breton critique d'art et collectionneur qui, non content de travailler à définir le surréalisme en art, a, de fait, apporté un autre regard sur l'histoire de l'art plastique. Balisé régulièrement par des expositions, dont notamment les grandes rétrospectives au Centre Georges Pompidou<sup>2</sup>, ce visage, selon nous, reste encore à découvrir.

Nous proposons ici une réflexion sur la lecture bretonienne de la peinture – son attitude d'esprit, sa « méthode » s'il en eut, à l'exemple de son approche de Jean-Antoine Watteau, peintre célèbre pour ses scènes de *fêtes galantes*. Le lecteur de *Nadja* connaît bien la « séduction mentale » (Breton, OC I, 714) qu'exerce sur Breton *L'Embarquement pour Cythère*<sup>3</sup>, ainsi que la référence quelque peu pathétique à ce tableau au moment critique du récit, lui servant ainsi de résumé.

1. Henri Béhar (dir.), *Dictionnaire André Breton*, Classiques Garnier, 2012 ; [Http://www.andrebretton.fr](http://www.andrebretton.fr), Association André Breton, présidée par Aube Elléouët, fille du poète.

2. *Explosante-fixe* (1985), *André Breton et la beauté convulsive* (1991), *La Révolution surréaliste* (2002), *La Subversion des images* (2010-2011), *L'Objet surréaliste* (2013-2014), pour ne citer que les manifestations collectives.

3. Dit aussi *L'Embarquement pour l'île de Cythère*, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, etc. Nous adoptons ici le titre utilisé par Breton.

Breton aurait découvert assez tôt ce « chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre français<sup>1</sup> ». C'est une des premières œuvres du peintre entrées dans les collections du Louvre. Le pèlerinage amoureux – très à la mode à l'époque du peintre – vers l'île vouée au culte de Vénus, avait dû fasciner Breton se promenant alors dans Paris avec Nadja. Il s'émerveille encore dans *L'Art magique* du « surcroît d'attrait » de cette représentation « sous diverses attitudes » d'un seul et même couple (OC I, 714), et nomme « synthèse cinémascopique » cette façon « d'arrêter le temps » (OC IV, 242) à la manière des tableaux médiévaux. Le nom de Watteau continuera à hanter Breton jusqu'à la fin des années 1950, dans divers jeux surréalistes<sup>2</sup>, témoignant ainsi de la persistance de son intérêt pour l'un des peintres classiques français les plus célèbres.

Au début du *Surréalisme et la peinture*, le mot d'ordre du « modèle purement intérieur » fustige, en 1925, « une conception très étroite de l'imitation » (OC IV, 352) et enjoint à la peinture de « lâcher systématiquement la proie pour l'ombre » (355). Il s'agit désormais de donner forme à l'« image virtuelle » (354) des poètes, à l'image mentale voire à celle du rêve, pour lesquelles la question de l'adéquation au modèle et des considérations pour l'atteindre ne se pose plus. Breton ignore en effet le *comment* de la représentation picturale dans la plupart de ses écrits<sup>3</sup>. De cette attitude résulteraient, d'une part l'arrêt de la discussion sur les moyens ou les techniques artistiques ; d'autre part un discours critique s'attachant plus au peintre qu'à sa peinture.

Le tableau n'étant jamais que le point d'arrivée d'une pensée de l'artiste qui peint, chercher un tel modèle reviendrait à capter les idées fugaces dans l'esprit de l'artiste, afin de déterminer sa maïeutique. C'est pourquoi Breton semble parfois verser dans l'anecdotique : bribes de conversation avec André Derain (« Idées d'un peintre »), vrai papillon sur un tableau de Picasso (« Picasso dans son élément »), etc.

1. Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. 1, édition présentée et annotée par Jean-Louis Cabanès, Tusson : Du Lérot, 2007, p. 76. Le regain d'intérêt pour Watteau dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se manifeste chez divers poètes tels Hugo, Gautier, Baudelaire et Nerval.

2. *Les Jeux surréalistes*, présentés et annotés par Emmanuel Garrigues, Gallimard, 1995, « Archives du surréalisme : 5 ». Nous y reviendrons dans la dernière section.

3. Position qu'il amende à partir des années 40. Voir Elza Adamovicz, *Ceci n'est pas un tableau*, L'Âge d'homme, 2004, chapitre I : « André Breton et la peinture ».

L'automatisme, rappelé comme étant «une des deux grandes directions» dans *Genèse et perspective artistique du surréalisme* (1941), dont l'auteur a espéré qu'il allait réunir les «fonctions sensibles» et «les fonctions intellectuelles» (OC IV, 431-432), participe aussi de ce refus des considérations techniques. Comparé à la révélation photographique dans «Max Ernst» (1921) et dans «Le Message automatique» (1933), l'automatisme est par définition une opération immédiate, sans intervention de la raison qui analyse et construit. Il dévoile l'image mentale ou la pensée imageante qui est déjà là, complète et achevée : «Tout est écrit sur la page blanche» (OC II, 376-377). Passant outre le processus de ce dévoilement, Breton nous semble plutôt traquer celui de la formation de l'image dans la personnalité même de l'artiste.

Le discours sur l'art de Breton nous semble ainsi traiter plus des peintres que de leurs tableaux. Pour lui, il importe de reconnaître comme «surréaliste» un artiste plutôt qu'une œuvre d'art, dans la mesure où celui-ci partage l'esprit révolutionnaire des surréalistes, par ses actes ou sa pensée.

Nous allons montrer que Breton procède à une lecture personnelle des tableaux du peintre, fondée sur l'idée d'un Watteau révolutionnaire, pour y déceler – par-delà les motifs ou les techniques – l'expression de cette personnalité. Watteau se découvre ainsi pour lui sous les traits d'un insoumis, d'un contestataire, qui distille une critique sociale à l'aide de la peinture, innocente en apparence, des divertissements mondains. Loin de se fier à la mélancolie et à l'hypersensibilité qu'auraient ressenties les Romantiques, Breton perçoit souvent, dans un détail, le signal qui ouvre tout le tableau sur une perspective sociohistorique. Il adopte ainsi une vision, au second degré pourrait-on dire, de la peinture considérée comme un moyen de révolte de l'être humain. Le poète nous semble avoir réussi à percer au moins une part de l'énigme Watteau grâce à une perception – que nous pourrions appeler «temporalisation» de la peinture.

## L'Énigme Watteau<sup>1</sup>

### *Secrets et philtres*

Breton avoue dans *L'Amour fou* ne connaître d'émotion esthétique que comme « la sensation d'aigrettes de vent aux tempes », proche selon lui de la jouissance sexuelle, aux « différences de degré » près (OC II, 678). La joie qu'il éprouve devant des chefs-d'œuvre très personnels comme *L'Embarquement pour Cythère*, bien qu'elle « participe du sacré », serait de cet ordre, car, dit-il : « Je recouvre ce grand bruit de feuilles dans les peupliers de mon sang. Tout s'est dilaté, s'est reposé, s'est agrandi. » (OC IV, 500)

Les effets physiques de la « séduction » exercée par cette peinture sont explicités par l'affirmation que celle-ci « agi[rait] sur nous à la manière de *philtres* » (*L'Art magique*, OC IV, 92). Ils sont confirmés à la même époque (1957-1958) par l'évocation de la *Cantharide* à propos de Watteau, dans un jeu surréaliste d'analogies : « Si c'était un animal<sup>2</sup> ? » Breton propose le coléoptère comme emblème zoologique – entomologique, plus précisément – du maître de la peinture classique. Les vertus aphrodisiaques de l'insecte sont connues : réduit en poudre, il sert de base pour des préparations à cette fin.

### *Vers l'inavouable*

La réponse bretonienne met au jour le côté obscur de l'érotisme contenu dans la peinture de Watteau. Il laisse même entendre le danger encouru par ceux qui cèdent à son attrait, puisque la *Cantharidine*, le toxique contenu dans l'insecte, est une substance servant d'abortif et même de poison mortel.

Une jouissance doublée d'une certaine appréhension, donc, qui contamine l'ambiance et invite le spectateur à percer la signification cachée de l'œuvre, pour tenter de lui faire avouer l'inavouable.

Breton affirme que « Watteau glisse au passage des allusions mystérieuses » (OC IV, 242) et s'attache à traquer les signaux de leurs troubles présences dans un monde de joie lumineuse. Aussi, dans le portrait mélancolique de *Gilles* (appelé aussi *Pierrot*), Breton

1. Une première ébauche des réflexions présentées dans cette section et dans la suivante figure dans nos « Remarques sur Watteau vu par Breton », *Revue de Hiyoshi, langue et littérature françaises*, n° 59, oct. 2014, p. 95-106.

2. *Les Jeux surréalistes*, op. cit., p. 135.



ne voit-il que « la redoutable signification sexuelle » de la tête d'âne, aux yeux un peu trop expressifs, en laquelle il reconnaît l'amant de Titania du *Songe d'une nuit d'été* (OC IV, 240). Il perçoit également des êtres inquiétants menant une « chasse infernale » dans les nombreuses figures d'Arlequins sur scène et hors scène de Watteau, véritables représentations des âmes en peine. Même dans le gracieux *Embarquement pour Cythère*, l'auteur de *Nadja* décèle « la Gorgone [qui] ouvre dans l'ombre une gueule échevelée et impuissante ». Elle ne peut heureusement atteindre cette « jeunesse promise à la perfection d'un rêve » ! Cette Gorgone invisible ne serait autre, selon lui, que la « Méduse [qui est] à la place d'un *miroir*<sup>1</sup> » (OC IV, 244) du *Jugement de Pâris*<sup>2</sup>, qui incarne l'interdiction et la culpabilité du *voir*, et domine ces « zones dont la contemplation à faible distance ne fait que rouvrir [s]es paupières » (OC III, 47).

Sous le regard de Breton, les jeux de séduction de Watteau apparaissent sous un jour nouveau, comme des scènes de conflit larvé, habitées de monstres, qui incitent le spectateur à les chercher et les reconnaître au risque de pétrification. Peut-être incarnent-ils des pulsions enfouies au plus profond du psychisme humain.

## Le Watteau des tableaux de guerre

### *Expériences parallèles*

L'admiration pour Watteau se ranime chez Breton en 1942, alors en exil en Amérique, par le parallèle qu'il établit entre deux situations : la Seconde Guerre mondiale et la guerre de succession d'Espagne qui marqua la fin du règne de Louis XIV<sup>3</sup>. Au cours des périples qui l'amènent en Gaspésie en été 1944, Breton évoque la « personnalité angélique » de Watteau, qui est pour lui « l'étoile qui fait oublier la boue » :

1. Dans le tableau de Watteau, c'est un bouclier, et non un miroir, qui renvoie le reflet de Gorgone.

2. Un autre *Jugement de Pâris*, celui de Rubens, met en scène une tension entre le cadre amoureux et la menace de guerre, semblable à la perception bretonienne du tableau de Watteau. L'équivalence guerre-amour était un thème récurrent à l'époque, et la galanterie était censée apaiser cette violence. Il serait intéressant d'étudier l'utilisation faite par Watteau de ce code pictural. Nous remercions Pascale Fiszlewicz de nous avoir signalé cette version rubénienne ainsi que la constance du thème au temps de Watteau.

3. Breton fonde son opinion sur sa lecture de Virgile Jozs, *Watteau – Mœurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Mercure de France, 1903, [497] p.

*L'œuvre de Watteau connaît, en effet, cette fortune de nous faire conjurer à sa seule gloire tout ce que pourrait avoir d'atterrissant la considération de l'égoïsme et de la méchanceté des hommes dans les périodes de revers.*  
(OC III, 45)

### *Tableaux de guerre*

Peintre des « fêtes galantes », de *L'Embarquement pour Cythère*, Watteau peignit aussi des scènes de guerre singulières, dont il fut témoin lors de son retour à Valenciennes, sa ville natale, sur la frontière nord : la population rurale y souffrait du recrutement arbitraire et de la misère qui s'ensuivait<sup>1</sup>. La douzaine de tableaux, relativement méconnus, dont il ne reste souvent que des copies gravées, dévoile une vision inattendue de la guerre ; et dans ce passage d'*Arcane 17*, il est vraisemblablement question d'un ou de plusieurs de ceux-là.

Ces tableaux représentent des scènes étrangement calmes, empreintes à la fois de torpeur et de tranquillité. Les soldats sont au repos ou en marche. Arrachés à leur campagne natale après tirage au sort, sans aucune instruction militaire préalable, ils ont été envoyés au front par la mobilisation forcée ordonnée par le Roi Soleil en fin de règne. Hormis quelques accessoires militaires tels uniformes, sabres ou chevaux harnachés, nul blessé ni mort, aucun sang versé. La troupe est suivie par un cortège évoquant en pleine guerre le quotidien : femmes tenant dans les bras ou parfois allaitant un bébé, enfants jouant, et même quelques chiens. Pareille escorte à la troupe était chose courante à l'époque ; Arlette Farge en atteste, mais cet aspect est généralement banni des représentations de guerre habituellement évoquées : Julie-Anne Plax signale en effet que la convention picturale de l'époque commandait de représenter au premier plan le roi ou le commandant et à l'arrière-plan le territoire conquis<sup>2</sup>. Très éloignée de celle-ci, ces tableaux de guerre de Watteau ne peuvent qu'étonner.

Ces scènes non officielles, si inhabituelles, sont-elles accidentelles ou bien préméditées ? Certains y lisent un message de paix<sup>3</sup>, d'autres un déplacement de la signification même des symboles

1. Pour les circonstances historiques de l'époque du peintre, nous adoptons le point de vue d'Arlette Farge : *Les Fatigues de la guerre*, Gallimard, 1996.

2. Julie-Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge University Press, 2000, p 80.

3. Hal Opperman, « The Theme of the Peace in Watteau » in François Moureau, Margaret Morgan Grasselli (dirs.), *Antoine Watteau (1684-1721) : le peintre, son temps et sa légende*, Champion-Slatkine, pp. 23-28.

de la valeur guerrière, comme Breton dans le même passage d'*Arcane 17*:

*[...] toute cette époque atroce, nous sommes de plus en plus conduits à la voir à travers [le] rêve [de Watteau]. Touche-t-il à l'appareil guerrier d'alors : ces tricornes, ces buffleteries, ces basques, il ne chante que ce qui rutile aux yeux des filles et les dispose à faire valoir la souplesse de leur taille, le bond de leur gorge. Il nous tient loin des affres de la bataille : la lutte n'admet pour proportions que celles du tournoi galant de toujours, encore les belles ne résistent-elles pas. (OC III, 45)*

Ainsi une scène de guerre censée vanter la gloire du roi selon les conventions sociales et artistiques du début du XVIII<sup>e</sup> siècle se transforme en celle de combats amoureux, l'affrontement opposant ici deux sexes, mais il s'agit d'un duel galant.

Ce que Breton ressent dans cette transformation, ou conversion, extraordinaire de scènes de guerre en scènes de séduction, c'est la puissance du « rêve<sup>1</sup> », comme moyen de subversion. Il perçoit dans cette peinture une insolence, un esprit insoumis voire insurrectionnel, qu'il résume dans ce jugement sur le peintre :

*Jamais frondaisons ensoleillées par une après-midi sans fin n'ont dissimulé plus grave mise en cause de tous les systèmes rationalistes au nom de la sensation. (L'Art magique, OC IV, 242)*

Beaucoup plus nuancée, l'historienne Julie-Anne Plax voit plutôt une « ironie visuelle » dans cette façon de bousculer le code. Elle attire l'attention sur la distance « entre une image officielle révolue de la guerre et une réalité contemporaine, non héroïque<sup>2</sup> » née du détournement des conventions du tableau de guerre de l'époque vantant la gloire du roi, que nous avons mentionnées plus haut. De cette ironie, qui s'adressait, d'après Plax, à un public restreint d'anciens officiers et de connaisseurs comme La Roque, à une intention critique savamment construite, il n'y a qu'un pas.

1. Elza Adamowicz nous a fait remarquer l'évocation de Watteau également dans « Carnet de voyage chez les Indiens Hopi » et l'importance du thème du rêve dans l'interprétation faite par Breton.

2. Julie-Anne Plax, « The Meaning of War in Watteau's *Recruë allant joindre le régiment* », *Notes in the History of Art*, Vol. 16, n° 3, Spring 1997, p. 17-23. Parmi les variations sur le titre (*Recruës* au pluriel, *joindre*, etc.), nous adoptons celle du Musée du Louvre, utilisée dans : Marie-Catherine Sahut, Florence Raymond, Pascal Torres-Guardia, « Dossier thématique : Antoine Watteau (1684-1721) et l'art de l'estampe » [PDF], 26/12/2011, [www.louvre.fr/.../louvre-dossier-thematique-antoine-watteau.pdf](http://www.louvre.fr/.../louvre-dossier-thematique-antoine-watteau.pdf)

*Le Camp volant et Recrue allant rejoindre le régiment*

L'hommage rendu à Watteau dans *Arcane 17* nous semble se référer à quelques détails très précis d'un des tableaux militaires de Watteau, *Le Camp volant* (circa 1709), bien qu'aucun titre n'y soit cité (Figure 1). Le regard du poète en exil semble arrêté sur l'élément central, la femme allaitant son bébé, et l'accoutrement des soldats autour d'elle, leur attitude, et les regards qui s'entrecroisent. Par une structure à deux diagonales se rejoignant au centre, le tableau impose cette maternité, baignée de lumière naturelle, qui retient l'attention aussi bien de l'observateur que de l'assistance de cette scène d'une quiétude magique<sup>1</sup>.



Figure 1, *Le Camp volant*

1. Cet effet d'éclairage ressort particulièrement dans la version gravée par C.-N. Cochin que Breton aurait pu voir. Dans une lettre adressée à Magritte en 1946, il se dit « amoureux de la lumière » à propos de Watteau et de Seurat (lettre reproduite in *La Planète affolée*, Flammarion, 1986, p. 194.)

Hormis *Le Camp volant*, Breton nous semble avoir vu au moins un autre tableau de guerre, *Recrue allant rejoindre le régiment* (Figure 2), contemporain de celui-là. Une copie à l'huile de *Recrue...* est au Musée des Beaux-Arts de Nantes<sup>1</sup>, ville éminemment surdéterminée – on le sait – pour Breton ; une autre se trouve à Angers. Il aurait donc pu voir une de ces deux versions dès 1915, pendant la période où il vécut comme infirmier militaire.

Peut-être fait-il allusion à ce tableau dans un de ses poèmes intitulé significativement « Camp volant<sup>2</sup> », dont le début mentionne « ceux qui avaient vécu par monts et par vaux/ Contre vents et marées/ [qui] Formaient en avant de la troupe un arbre à demi déraciné/ Qui prenait le ciel comme un bateau qui sombre ». Dans la suite du poème, le narrateur qui se sait « condamné à gravir un escalier détruit » d'un pas mal assuré (« Comment m'y prendre »), s'avance difficilement, gêné par les figurations – nous semble-t-il – de sa culpabilité (OC II, 64-65).



Figure 2, *Recrue allant rejoindre le régiment*

1. Faisant partie des quatre versions peintes du tableau, elle se trouve au Musée depuis 1814 sous le titre de *Fantassins en marche*. Voir Rosenberg, Camesasca, *op. cit.*, p. 96.

2. Paru d'abord sans titre dans *La Révolution surréaliste* (n° 1, mars 1926, p. 4-5) comme un des quatre « Textes surréalistes », ce poème reçut son titre lors de sa publication en 1932 dans *Le Revolver à cheveux blancs*.

Outre la rareté du vocable « camp volant » (sans doute *hapax* chez Breton) qui nous encourage à voir dans ce terme militaire une référence explicite à Watteau – les deux tableaux se seraient amalgamés dans la souvenance de Breton –, quelques détails du tableau nous semblent présents<sup>1</sup>. Se reconnaît à droite, en gros plan, un arbre déraciné dont le feuillage à moitié visible trempe dans un ruisseau. La courbe des deux arcs-en-ciel dont l'un est accroché au cadre de droite et que quelques soldats semblent regarder comme une sorte d'évasion imaginaire de cette marche pénible et interminable.

Une autre caractéristique du tableau n'aurait pu échapper à l'œil exercé de Breton. La « déclinaison d'un même modèle saisi dans des attitudes différentes<sup>2</sup> ». Les soldats regroupés par paires, évoquent la composition de *L'Embarquement pour Cythère*, qui attira si vivement Breton. Comment l'auteur de *Nadja* aurait-il pu ne pas s'intéresser à pareille ressemblance ?

## Watteau comme double de Breton

La fascination exercée sur Breton par le « Watteau » subversif, révolutionnaire d'esprit, serait encore étayée par la date 1713, sa signature – « tétragramme<sup>3</sup> » et le lien possible entre ce millésime et la vie du peintre. Watteau devient alors une sorte de double de Breton.

### 1713

Dans l'article commentant son poème-objet, *Portrait de l'acteur A. B.* (initiales écrites comme 17. 13.), Breton explique l'importance personnelle du nombre 1713 :

*[L'auteur] a été amené intuitivement à ne voir dans ce nombre qu'une date de l'histoire européenne et a eu la curiosité de relever les événements saillants que cette date peut marquer (il se pourrait en effet que l'un au moins de ces événements fût de nature à entraîner pour lui la fixation inconsciente à un temps révolu, voire l'identification avec ce temps). (OC IV, 693)*

1. Jean-Claude Blachère fait en revanche remarquer que l'expression désigne les gens du voyage dans les Ardennes et la Lorraine, régions des lointaines souches familiales de Breton (Béhar, *op. cit.*, p. 878).

2. Marie-Catherine Sahut, *op. cit.*

3. Le terme est d'Henri Béhar, *Dictionnaire André Breton*, p. 533.

Or Watteau, étoile filante du tournant d'un siècle et d'un régime en plein déclin, vécut le plus clair de sa courte vie (1684-1721) au temps de la guerre de succession d'Espagne, à laquelle mit fin le traité d'Utrecht. Le poème-objet de Breton se réfère à ce dernier, entre autres événements de cette fameuse année 1713 où dominent les figures d'insoumis et d'insurrectionnels<sup>1</sup>. Watteau apparaîtrait parmi eux avec une datation précise dans sa biographie.

Car après avoir postulé en 1712 pour l'Académie royale de peinture et de sculpture, le peintre fut admis à l'illustre cercle en 1717 en produisant son *Embarquement pour Cythère*, comme pièce de réception. Mais entre-temps, de 1713 à 1715, on connaît mal le détail de sa vie passée chez son protecteur Crozat<sup>2</sup>.

Seules sont possibles les supputations sur les activités du peintre au moment du traité d'Utrecht. Outre *L'Embarquement...*, n'avait-il pas aussi peint des soldats de son pays natal, qu'il avait revu ou dont il s'était souvenu en 1713<sup>3</sup> ?

#### *Lieu de naissance : Moret-sur-Loing*

Conséquence de cette « fixation inconsciente », voire de cette « identification », due à la date 1713, Breton se reconnaissait vraisemblablement en Watteau.

Cette projection de soi sur le peintre se confirme par le fait que Breton propose « Moret-sur-Loing<sup>4</sup> » comme lieu de naissance imaginaire de Watteau, dans un autre jeu surréaliste (« Cartes d'analogie » pratiqué en 1957-1958). Parodie de la carte nationale d'identité et de ses rubriques, il s'agissait là de construire collectivement, avec des traits distinctifs inventés, l'identité des personnalités importantes pour le surréalisme, tels Freud, Lautréamont, Swift, Saint-Just... et Watteau.

Sans rapport direct avec le peintre valenciennois, la commune de Moret-sur-Loing a en revanche une certaine importance pour Breton :

1. Sont cités Saunderson (*Lettre aux aveugles*), Diderot, Vaucanson, le cardinal de Retz, les jansénistes, etc.

2. Camesasca, *op. cit.*, p. 84.

3. Hélène Adhémar attribue, à deux de ses tableaux de guerre, 1712-1715 comme période d'exécution. (Hélène Adhémar, *Watteau: sa vie, son œuvre*, P. Tisné, 1950, p. 212.)

4. *Les Jeux surréalistes*, *op. cit.*, p. 286. Une partie des réponses de ce jeu fut publiée également dans *Le Surréalisme même* (n° 5, printemps 1959).

en 1918, pendant son affectation dans cette ville (plus précisément à Saint-Mammès, localité toute proche), il a déterminé sa future orientation littéraire, sous l'autorité partagée de Valéry et d'Apollinaire. « À cette date, Breton est arrivé au terme d'une évolution poétique<sup>1</sup> » et Moret-sur-Loing devient le lieu de sa seconde naissance. Il est possible que Breton ait vu en 1918 *Recrue allant rejoindre le régiment* de Watteau conservé à Nantes, lors d'une permission juste après son affectation à Moret, pour que l'imaginaire du poète relie cette ville au nom du peintre<sup>2</sup>.

Par la suite, Breton retourna plusieurs fois dans cette ville. Célèbre pour ses beaux paysages, source d'inspiration pour les peintres, le charme du lieu a pu compléter l'analogie avec le maître des scènes galantes au décor boisé<sup>3</sup>.

## Conclusion : détail, coupe, temporalisation

### *Le détail bretonien*

Selon nous, les tableaux de Watteau étudiés par Breton révèlent quelques caractéristiques de son mode d'approche de la peinture dont, en premier lieu, une extrême sensibilité au détail : tête d'âne dans *Gilles*, Méduse sur le bouclier du *Jugement de Pâris*, et attitude et détail vestimentaire des soldats entourant la femme dans *Le Camp volant*. Comme un entrebâillement de porte, ces détails signalent une comme une anomalie dans le système de la représentation du tableau. Ils en révèlent un autre sous-tendant le premier, invitant le spectateur à une méta-lecture du tableau et de l'acte de peindre<sup>4</sup>. Ils s'infiltrèrent à travers les mailles structurées du code, pour le décentrer, le déplacer, voire le ridiculiser, sciemment ou non, comme s'il s'agissait d'autant d'actes manqués. Sans chercher à situer explicitement sa lecture dans un contexte sociohistorique,

1. Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, op. cit., p. 79.

2. L'inscription de cette ville dans son inconscient est évidente. Voir le « rêve de haschisch », rapporté en détail par l'auteur dans *Les Vases communicants*, où l'action se déroule « à Moret ». (OC II, 143-145)

3. Il arrivait à Breton de discuter avec les peintres locaux pour « leur faire comprendre Derain et Picasso. » (Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, op. cit., p. 76.)

4. Comme nous l'a fait remarquer Françoise Py, le détail bretonien gagnerait à être comparé à ce que Daniel Arasse appelle le « détail-emblème » qui « condense localement le processus de la représentation » dans son *Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture* (Flammarion, 1996, p. 219).



Breton aurait su voir chez Watteau, en filigrane de ses couleurs fastueuses, les figures mêmes d'un règne à l'agonie et d'une société en pleine transformation<sup>1</sup>.

Perçant la surface lisse du message pictural, le détail bretonien ressemble ainsi au « punctum » dont Barthes parle dans *La Chambre claire*. La peinture se lirait peut-être comme la photographie, grâce au détail qui traverse l'image, quelle qu'elle soit.

Breton est en réalité toujours à l'affût d'un événement ; captant ses signes avant-coureurs, tantôt visibles comme le détail, tantôt immatériels comme l'inquiétude ambiante (telle la présence de « Méduse » invisible de *L'Embarquement...*). Cette « chanson de guetteur » (OC II, 698) pourrait se rapprocher selon nous de la notion de « photo-présage » proposée par Édouard Jaguer :

*[U]ne photographie où le réel semble conforme à l'image que l'œil « de tous les jours » en reçoit peut parfaitement s'inscrire dans une trajectoire imprévisible, qui trouve son acmé dans un événement non moins problématique [...]. Nous nous trouvons alors devant une photo présage, le reflet d'une situation contemporaine de l'acte photographique, mais se déroulant ailleurs ou une prémonition projetée dans l'« instantané » anonyme<sup>2</sup>.*

#### *Le tableau comme « coupes faites à même le temps »*

Retournant un vieux *topos* artistique connu depuis Alberti, celui du tableau semblable à une fenêtre, mais ne se souciant que « de savoir sur quoi *elle donne* » (OC IV, 351), Breton entend briser le cadre et ruiner la cohérence que ses limites constituent. Il invite le spectateur à entrer dans un autre monde dont les tenants et les aboutissants sont *encore* inconnus. Car l'intérieur visible du cadre n'est que la clé, il s'agit « de véritables *coupes* faites à même le temps, l'espace, les mœurs et jusque les croyances » (OC II, 304), comme dit Breton à propos de l'illustration. Celle-ci suscite en effet, une fois détachée du texte, « une somme de conjectures tellement déroutantes qu'elles en sont précieuses » (*Ibid.*), en tant que présage comme a fait remarquer Jaguer.

1. Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, *op. cit.*, « Chapter Three » en particulier.

2. Édouard Jaguer, *Les Mystères de la chambre noire*, Flammarion, 1982, p. 7 (Nous soulignons). Signalons une parenté de fonctionnement entre la « photo-présage » et le « détail-emblème ».

Inscrite dans une séquence temporelle, la scène picturale est ainsi construite pour les yeux du poète, comme une histoire, comme son moment particulier. Cette temporalisation de la peinture (ou sa théâtralisation) fait que la scène encadrée voit son autonomie niée en s'étendant au-delà – « à perte de vue » – selon l'expression chère à Breton<sup>1</sup>.

La carence chez Breton de commentaires ou d'analyses portant sur tel tableau, sur tel détail, en faveur de tel trait de la personnalité du peintre s'explique ainsi par le fait que le tableau ne représentait qu'une étape de l'histoire imaginaire qui se déroule toujours ailleurs, dans un univers parallèle. C'est sans doute pourquoi les références littéraires ont une présence aussi substantielle dans ses écrits sur l'art. Son langage critique nous semble ainsi tendre vers un certain état de fusion des arts qu'illustrerait la devise : « *Ut pictura poesis* ». La littérature et la peinture seraient jugées à la même aune.

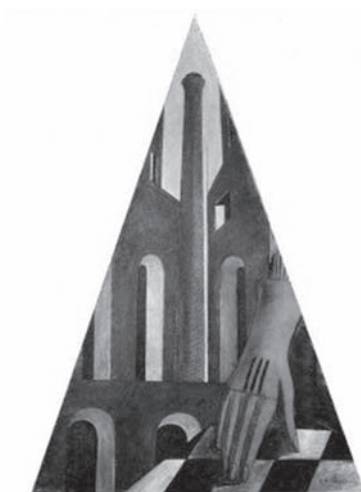
Cinquante ans après sa mort, à l'heure où l'image voit son territoire toujours s'agrandir et les frontières entre les arts toujours plus floues, cet aspect de l'image bretonienne que nous pensons fondamentalement transsémiotique mériterait d'être examiné dans la perspective d'une science globale de l'image, à laquelle participeraient sans doute aussi bien des études du cerveau humain. C'est une nouvelle approche de l'image, une mise au jour du fonctionnement de l'image (ou des images) que Breton nous semble spéculer aussi bien qu'inaugurer.

## UNIVERSITÉ INTERNATIONALE KAÏCHI (JAPON)

1. Notre point de vue abonde dans le sens de celui d'Adamovicz : « [...] à l'espace, Breton préfère la temporalité, à la surface, il préfère une profondeur ou une dérive latérale. » (*Op. cit.*, p. 54)

# HISTOIRE DE LA MAIN DE FEU OU LES ENSEIGNEMENTS DE *L'ANGOISSANT VOYAGE* OU *L'ÉNIGME DE LA FATALITÉ* DE GIORGIO DE CHIRICO DANS *NADJA*

Jean ARROUYE



Le problème qui nous intéresse, la fonction de la reproduction du tableau de Giorgio De Chirico, *L'Angoissant Voyage* ou *L'Énigme de la fatalité*<sup>1</sup>, dans *Nadja*, commence avec l'apparition d'une main de feu qui obsède Nadja jusqu'à ce qu'elle la retrouve dans ce tableau. Le soir du 6 octobre 1926, alors qu'elle est en compagnie d'André Breton sur les bords de la Seine, elle discerne sur «le fleuve à cette heure étincelant de lumières» une main de feu et s'émeut: «Cette main, cette main sur la Seine, pourquoi cette main qui flambe sur l'eau? [...] Mais que veut dire cette main? Comment l'interprètes-tu?» (697)<sup>2</sup>.

1. Giorgio De Chirico, *L'Angoissant Voyage* ou *L'Énigme de la Fatalité*, 138 x 98,5 cm, Bâle, Kunstmuseum.

2. Par convention, nous donnons entre parenthèses la page de *Nadja* où se trouve le passage cité dans l'édition des *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. I, 1988.

Breton ne tient apparemment aucun compte de ce que Nadja voit, ou plutôt croit voir, pense-t-il vraisemblablement, et des questions qu'elle lui pose en conséquence. Toutefois, le 10 octobre, de nouvelles mains attirent le regard de Nadja. Alors qu'ils sont rue de Seine, à Breton qui s'étonne de sa distraction, elle déclare « suivre sur le ciel un éclair qui trace lentement une main ». Le texte rapporte également le commentaire suivant : « Toujours cette main », sans que l'on puisse savoir si cette appréciation, qui suppose que sous des apparences diverses c'est toujours la même entité qui se manifeste, est de Nadja ou de Breton. Cependant cet éclair oxymorique, au lent parcours, ne peut que renforcer le scepticisme sur la réalité de cette main aperçue par Nadja de celui qui a souhaité que le sens de sa vie soit fixé par « des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres » (652).

Mais voici que Nadja lui « montre réellement [cette main] sur une affiche, un peu au-delà de la librairie Durbon. Il y a bien là, très au-dessus de nous, une main rouge [donc de feu] à l'index pointé, vantant je ne sais quoi » (707). La façon dont Breton rapporte cette présence suggère que, voyant enfin « réellement » la main, ou une main « réelle », il admet bien aussi, cette fois, la réalité des apparitions précédentes déclarées par Nadja. Et du coup celles-ci entrent dans la catégorie de ces réductions d'événements, « pétrifiantes coïncidences » (651), dont André Breton rapporte de nombreux exemples : la double rencontre de Paul Éluard, incognito d'abord, lors de la première représentation de *Couleur du temps*, d'Apollinaire, au conservatoire Renée Maubel, puis nommément, lorsque celui-ci vient lui rendre visite ; l'interprétation symbolique, « presque sous la même forme » (698), du jaillissement et de la retombée des jets d'eau d'une fontaine, proposée la nuit du 6 octobre, par Nadja, au jardin des Tuileries, et par Berkeley dans les *Dialogues entre Hylas et Philonous*, que Breton vient de lire ; le fait que l'errance de Breton et de Nadja, le 6 octobre, les mène de la place Dauphine au bar Le dauphin ; l'analogie enfin, lors de promenades au parcours non prémédité, entre la faculté de Nadja de percevoir la présence de mains de feu et le « talent bizarre de prospection » (618) de Breton lui permettant de prévoir où se situent les boutiques de Bois-Charbons. Il lui faut donc admettre que ces apparitions de mains de feu font partie de ces faits dont il a écrit que « fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, [ils] présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste quel signal » (652).

Mais Nadja, après avoir touché l'affiche (« il faut absolument qu'elle touche cette main, qu'elle cherche à atteindre en sautant et contre laquelle elle parvient à plaquer la sienne » [707]), comme les pèlerins faisaient au moyen âge avec les reliques, ou du moins leur contenant, pour acquérir les vertus prophylactiques et salvatrices qu'elles étaient censées dispenser, s'adressant à Breton, pronostique, comme elle le fit devant une fenêtre, place Dauphine, ce qui doit être, décidant par là de quoi cette réapparition de la main de feu est le signal : « La main de feu, c'est à ton sujet, tu sais, c'est toi [...] André ? André ?... tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste... » (707-8). Qui lit *Nadja* ne peut que constater que ses objurgations n'ont pas été sans efficace.

Ce qui n'est pas sans conséquence sur le statut des images photographiques insérées par Breton dans son livre. Jusque-là, leur fonction était de témoignage ou d'attestation, elles avaient une valeur surtout mémorielle. L'affiche maintenant évoquée (non représentée photographiquement sans doute parce qu'elle avait disparu lorsque Breton se soucie de réunir les preuves indicielles des circonstances de son aventure) a une dimension emblématique (« la main de feu [...], c'est toi ») et augurale (« l'index pointé » en fait un signal comminatoire, changeant en injonction la prédiction de Nadja : « Tu écriras un roman sur moi »). Certes, bien des images à venir dans le livre restent mémorielles (le Sphinx hôtel, le château de Saint-Germain, le buste de Becque, entre autres), mais les images d'images, fut-ce sous forme d'une évocation écrite comme pour cette affiche, les photographies des dessins de Nadja et des œuvres d'art de la collection de Breton renvoient toutes, pour Nadja du moins, à une réalité autre que celle qu'elles figurent : « "la fleur des amants" » est « un symbole graphique », « le dessin, daté du 18 novembre 1926, comporte un dessin symbolique » de Nadja et de Breton, « "le salut du Diable", ainsi que "le rêve du chat", rendent compte d'une apparition » (721), « dans un tableau de Braque (*Le Joueur de guitare*) » elle reconnaît des éléments analogues à ceux qui figurent dans ses dessins, « un masque conique, en moelle de sureau rouge et roseaux, de Nouvelle-Bretagne [la] fait s'écrier : "Tiens, Chimène !" », « un autre fétiche [...] est] pour elle le dieu de la médisance » (727), etc.

Nadja manifeste ainsi en ce qui concerne les images un pouvoir semblable à celui qu'elle a par ailleurs et qui émerveille Breton,

celui de découvrir un au-delà de l'apparence des choses vues ou des situations vécues. Elle attribue aux images un sens second, réveille les œuvres d'art assoupies, devenues éléments décoratifs d'un univers domestique, les sémantisant à neuf par son regard et sa parole, rapportant à elle-même et à ses rapports avec Breton ce qu'elles représentent. Mises ainsi en rapport avec la relation en cours des deux jeunes gens, ces œuvres révèlent les préoccupations de Nadja, font découvrir son inquiétude à propos de l'avenir<sup>1</sup>.

Cela est surtout vrai du tableau triangulaire de Giorgio De Chirico, *L'Angoissant Voyage* ou *L'Énigme de la Fatalité*, dans lequel Nadja reconnaît « la fameuse main de feu » (727) que l'on sait représenter emblématiquement André Breton depuis qu'elle a déclaré à celui-ci le sens qu'avait pour elle l'affiche de la rue de Seine. Et donc on ne peut que penser que ce tableau concerne aussi intimement la jeune femme. En marge du texte d'une conférence de 1924, publié dans *Les Pas perdus*, Breton jugeait que « De Chirico apparaît aussi comme un prophète. Ce maître de l'énigme laisse à chacun toute liberté de se projeter dans ses tableaux et d'y lire, avec l'angoisse de son devenir, ses plus obscures émotions<sup>2</sup> ». On ne peut donc que présumer que c'est ce que Nadja est amenée à faire avec ce tableau.

Au début de *Nadja*, dans le commentaire qu'il fait de la peinture de Giorgio De Chirico, qui a l'apparence de conseils donnés à qui voudra déchiffrer le tableau plus loin reproduit, Breton souligne l'importance de la disposition des objets pour comprendre un « univers [qui] va contre l'ordre prévu, dresse une nouvelle échelle des choses » et il affirme que, pour ce faire, il « y aurait lieu de fixer l'attention critique sur ces objets eux-mêmes et de rechercher pourquoi, en si petit nombre, ce sont eux qui ont été appelés à se disposer de la sorte » (649). Dans la conférence de 1924, Breton avait noté que ces objets sont aussi des symboles : « Ce peintre [...] nous tient sous le coup d'une trop émouvante promesse pour que jamais nous ne puissions nous détourner de lui avec indifférence. C'est en effet à Chirico que nous devons la révélation des symboles qui président à notre vie instinctive. » (*ibid.*) Ce sont également,

1. Qu'elle se soit « maintes fois représentée sous les traits de Mélusine » (727) est révélateur de cette inquiétude. On sait que les relations amoureuses de la femme serpent se terminent fort mal.

2. André Breton, « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe », conférence du 17 novembre 1924 à l'Ateneo de Barcelone, repris dans *Les Pas perdus*, NRF, 1924.

signale Maurizio Fagiolo dell'Arco, « des objets inquiétants, gants, accessoires de couture, trop vides, trop inoccupés, images de solitude, d'abandon ou de deuil<sup>1</sup> ». Apollinaire avait fait une remarque de même incidence, écrivant en juillet 1914 : « M. Giorgio De Chirico vient d'acheter un gant de caoutchouc rose qui est une des marchandises les plus impressionnantes qui soient à vendre. Il est destiné, copié par l'artiste, à rendre plus émouvants et effroyables que ne le sont ses tableaux passés, ses œuvres de l'avenir.<sup>2</sup> » Toutes ces observations autorisent le lecteur à supputer ce que le tableau représente pour Nadja.

La main de feu prend appui sur un plan rectangulaire, dessus de table peut-être, partagé en carrés alternativement blancs et noirs, ce qui fait penser à un échiquier et donc à une intervention dans le monde contemporain, que représentent schématiquement les immeubles à arcades et la cheminée d'usine, « livrée aux hasards », comme Breton souhaite que soit sa vie au début de son livre (651). Par ailleurs elle semble une main artificielle articulée, suggérant une possible incapacité d'agir résolument. Ce symbole de la présence de Breton s'accompagne donc du sentiment que celle-ci est sous-tendue d'indécision et susceptible de défaillance. La « disposition d'objets » (649), comme dit Breton, instituée par De Chirico, produit ainsi une de ces « suppositions figuratives nées de la juxtaposition d'objets d'apparence inoffensive » que Salvador Dali, dans un texte de 1928, considère caractéristiques de la peinture de Giorgio Morandi, de Max Ernst et de Giorgio De Chirico, dont le « calme », la « quiétude » et le « statisme » apparents sont en fait, précise-t-il, « un statisme et une quiétude dramatiques, parce que menacés à tout instant<sup>3</sup> ».

Une semblable inquiétante incertitude se découvre à examiner le paysage ambiant. De même que, ainsi que l'analyse Marguerite

1. Maurizio Fagiolo dell'Arco, « De Chirico à Paris, 1911-1925 » in *De Chirico*, Paris, Centre Pompidou, 1983.

2. Guillaume Apollinaire, cité in Manzio Fagiolo dell'Arco, « De Chirico à Paris, 1911-1925 », *op. cit.* Ce gant figure dans *Chant d'amour*, 1914, 73 x 59,1 cm, New York, The Museum of Modern Art. Ailleurs on trouve un gant de cuir, par exemple dans *Les distractions d'une jeune fille*, 1916, 47 x 40 cm, New York, The Museum of Modern Art. Ces gants, de caoutchouc ou de cuir, rose, rouge ou brun-rouge sont des variations plastiques de la main de feu, mais ne peuvent être associés à André Breton comme la main de *L'Angoissant Voyage* ou *L'Énigme de la fatalité*.

3. Salvador Dali, « Nouvelles limites de la peinture », *L'amic des Arts* n° 22, 29 février 1928.

Bonnet, dans le décor devant lequel passent tous les jours Victor Hugo et Juliette Drouet, « le rapport de la “porte cavalière” à la “porte piétonne” [est] comme une image du rapport de Hugo à Juliette, tel qu’il apparaît dans leur correspondance » (1524, p. 648, n. 4), dans le décor qui constitue l’arrière-plan de la main de feu posée sur le plan aux carrés noirs et blancs, le rapport des deux immeubles est comme une image des rapports de Breton et de Nadja. C’est là, ainsi que dit Marguerite Bonnet, une « façon de plus, de nouer secrètement d’un point à l’autre du récit – ici, d’un couple à l’autre – un de ces fils que sa volontaire discontinuité dérobe » (1558, p. 748, n. 1), mais qui contribuent à créer l’impression que les deux protagonistes du récit vivent une aventure exceptionnelle. Les deux immeubles tendent l’un vers l’autre, mais ne se rejoignent pas. Qui plus est ils ne sont pas soumis au même système perspectif, dissemblance qui vaut symbole de l’absence de perspective commune à Breton, qui n’est pas amoureux de Nadja, et à celle-ci, qui éprouve une attirance passionnée pour lui.

Pas d’horizon visible : la cheminée, qui dans ce tableau aux couleurs rares et chacune cantonnée à un objet distinct des autres<sup>1</sup> s’associe pourtant par sa couleur ocre rougeâtre à la main rouge (dite de feu, ce qui induit une autre raison d’associer les deux objets), empêche que l’on voie au-delà d’elle-même. Jean Clair fait remarquer que la reproduction en peinture d’un tel objet produisait un effet bien plus grand qu’à notre époque au temps où De Chirico peignit son tableau : « Sans doute ne peut-on imaginer, aujourd’hui qu’elles ont été démolies ou rejetées dans de lointaines banlieues, l’impression produite sur l’homme du début du [xx<sup>e</sup>] siècle par la vision de ces hautes tours [...] qui commençaient de hérissier le paysage traditionnel des cités, se substituant aux clochers et aux tours et dominant de leur masse les maisons ».

Il rappelle aussi que, malgré « l’inquiétude de la cheminée, sa brutale intrusion dans la culture fin de siècle », « Guillaume Apollinaire, en 1913, [...] s’était pris d’enthousiasme pour ces symboles d’une virilité qui, haut dressée et pavoisée, fécondait dans *Alcools* la mythologie du monde des machines :

1. Si le lecteur de *Nadja* ne dispose que d’une photographie en noir et blanc, Breton et Nadja voient le tableau dans sa réalité colorée.



*Les viriles cités où dégoisent et chantent  
Les métalliques saints de nos saintes usines  
Nos cheminées à ciel ouvert engrossent les nuées  
Comme fit autrefois l'Ixion mécanique<sup>1</sup>*

Dans le film de Jean Vigo et Boris Kaufman, *À propos de Nice*, de 1929, les cheminées d'usine deviennent également symboles phalliques.

Il en va de même, évidemment, dans le tableau de Giorgio De Chirico. La cheminée figure le désir de Breton. Du fait que les deux lignes de fuite les plus apparentes des immeubles se rejoignent sur elle et en raison de sa situation centrale, qui oblige le regard à s'arrêter (se fixer ?) sur elle, Nadja, qui fait une lecture du tableau dans laquelle elle projette sa nostalgie et son insatisfaction est amenée à comprendre qu'il n'y a pas d'autre avenir à sa relation avec Breton, qu'elle espérait pleinement amoureuse, que celui de la satisfaction de ce désir. « L'inquiétude de la cheminée », ainsi que dit Jean Clair, tient pour elle à ce que les bonnes résolutions avec lesquelles le 7 octobre André Breton, croyant vouloir la rassurer, se rassurait lui-même – « Il serait impardonnable [...] que je ne la rassure pas sur la sorte d'intérêt que je lui porte, que je ne la persuade pas qu'elle ne saurait être pour moi un objet de curiosité, comment pourrait-elle croire, de caprice » (701) – n'ont pas produit l'effet attendu, ou peut-être cette inquiétude tient-elle à ce qu'il se leurrait sur sa capacité de maintenir durablement une indifférence volontaire (volontaire comme l'était la servitude dont un de ses illustres prédécesseurs en littérature s'interrogeait sur les raisons de son durable maintien). De toute façon, s'il est vrai que « ces hommes qui se laissent enfermer la nuit dans un musée pour pouvoir contempler à leur aise [...] un portrait de femme [...] ensuite [savent] de cette femme beaucoup plus que nous n'en savons » (716), comment Nadja pourrait-elle se tromper sur Breton qu'elle fréquente assidûment et donc mésinterpréter le tableau qu'elle « déchiffre comme un cryptogramme » (716) ? Il est pour elle un « souvenir du futur » qui lui confirme qu'elle ne pourra jouir de « l'or du temps ».

Nadja regarde les œuvres peintes ou sculptées, et en particulier celle-ci, comme des miroirs, des miroirs magiques comme celui que consulte la marâtre de Blanche-Neige pour connaître le présent et l'avenir. Il ne faut donc pas trop s'étonner que sa consultation

1. Jean Clair, « Dans la terreur de l'Histoire », *De Chirico*, *op. cit.*

soit peu satisfaisante. Ces miroirs permettent de se connaître et de régler son rapport au monde plus que de connaître le monde. Se découvre ainsi une conception originale de la peinture, et plus généralement de la fonction des œuvres d'art, que René Passeron, grand connaisseur de la peinture surréaliste, expose en ces termes : « Si la peinture est connaissance, comme l'ont toujours souhaité les surréalistes [... elle] creuse devant nous un miroir ; par elle, nous prenons conscience. Nous la regardons et c'est nous même que nous connaissons.<sup>1</sup> » Cette conception fait des œuvres d'art figuratives des compendiums de l'expérience vécue qui ont l'avantage de substituer au désordre de la vie, soumise au hasard des rencontres et des événements, une image de celle-ci ordonnée et stable. On peut donc espérer que leur contemplation, à travers le filtre de l'interprétation symbolique, analyse freudienne et interprétation paranoïa-critique, permette à qui les contemple d'accéder à une compréhension de son destin, de parvenir à mettre en ordre ses sentiments et de décider plus lucidement de sa conduite à venir.

C'est pour cela que lorsque William Rubin écrit : « [les surréalistes] se préoccupaient presque uniquement du contenu imagé de l'œuvre »<sup>2</sup>, il faut se rappeler que ce contenu imagé n'est pas directement interprétable comme le montre indubitablement, *Mais les hommes n'en sauront rien* de Max Ernst (732)<sup>3</sup>, reproduit dans *Nadja*, et tout aussi bien la plupart des tableaux de peintres surréalistes. Ce pourquoi ce que dit Jacques Rancière de l'art moderne dans *Le Destin des images* s'applique plus particulièrement à la peinture surréaliste :

*les mots et les formes, le dicible et le visible, le visible et l'invisible se rapportent les uns aux autres selon des procédures nouvelles. Dans le régime des arts, qui se constitue au XIX<sup>e</sup> siècle, l'image n'est plus l'expression codifiée d'une pensée ou d'un sentiment. Elle n'est plus un double ou une traduction, mais une manière dont les choses parlent et se taisent. Elle vient, en quelque sorte, se loger au cœur des choses comme leur parole nouvelle<sup>4</sup>.*

René Passeron a tiré sa définition de la peinture de l'examen de l'œuvre d'André Masson et ajoute que la connaissance qu'elle

1. René Passeron, *André Masson*, Denoël, 1975.

2. William Rubin, « De Chirico et la modernité », *De Chirico, op. cit.*

3. Max Ernst, *Mais les hommes n'en sauront rien*, 1923, 80,3 x 63,8 cm, Londres, Tate Gallery.

4. Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique (2003), 2014, p. 21.

procure «entraîne un bonheur allègre»<sup>1</sup>. Ce n'est certes pas le cas pour Nadja qui doit plutôt éprouver une douleur amère. «Livré [e] à la fureur des symboles» (714), elle découvre en observant le tableau de Giorgio De Chirico que son aventure avec André Breton s'est déroulée conformément à la façon dont elle s'est présentée à lui, le jour de leur rencontre. Elle lui a dit alors avoir choisi de se faire appeler «Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement» (686). Or elle a désormais épuisé l'espérance qu'elle avait d'être aimée véritablement – follement ? – par André Breton, et ne peut espérer rien de plus que le commencement illusoire d'une aventure, sans épanouissement possible. À l'explosion de la tour du Manoir d'Ango et de «la chute déchirée des colombes», ainsi que dit bellement Marguerite Bonnet (1541), mentionnées alors que Nadja allait entrer en scène correspond, selon le principe du «fil dérobé», la renonciation présente de Nadja à être aimée. Semblablement on pourrait penser que les titres du tableau de Giorgio De Chirico caractérisent parfaitement la situation de Nadja : *L'Angoissant Voyage* est celui qui mènera Nadja et Breton à Saint-Germain-en-Laye accomplir ce que le tableau prédit ; *L'Énigme de la Fatalité* est celle des modalités de la fin de leur aventure commune. Pétrifiantes coïncidences, encore.

Les photographies des dessins de Nadja et des œuvres collectionnées par André Breton permettent de comprendre les remarques et commentaires de Nadja infiniment mieux que ne l'aurait permis leur description. Car décrire une œuvre visuelle est une entreprise utopique, inachevable. Le discours est incapable de venir à bout de la profusion des choses distinguables dans un tableau, fut-il en apparence simple de composition, comme l'est celui de Giorgio De Chirico, de rendre compte de tous les rapports possibles entre constituants de l'œuvre, de toutes les «dispositions d'objets» observables. La photographie permet de substituer à une description, nécessairement incomplète et incertaine, une image qui permet de connaître l'œuvre globalement (même si les contraintes techniques ou économiques font passer d'un objet en relief, en couleurs et de nette perception à une image plane, grisailleuse et de médiocre définition). En cela elle favorise la perception des rapports internes entre visible et dicible, c'est-à-dire de passer du constat de la réalité visuelle des œuvres à l'instauration d'un discours interprétatif,

1. René Passeron, *André Masson*, *op. cit.*

ce qui, selon Jacques Rancière, est de nécessité pour les œuvres modernes.

Mais aussi, les reproductions photographiques permettent d'établir des rapports externes entre dicible et visible, c'est-à-dire entre le récit écrit et les reproductions photographiques de lieux et d'œuvres. Non seulement les photographies donnent à voir ce que l'auteur ne pourrait pas décrire, mais, dans le cas de *L'Angoissant Voyage* ou *L'Énigme de la Fatalité*, l'insertion dans le texte de la reproduction de ce tableau permet de faire connaître ce que Breton n'a pas envie de raconter. La relation dialectique établie entre l'image et le texte lui permet de rester fidèle à son projet de répondre sans détour à la question posée à l'orée de son livre, «Qui suis-je?», sans avoir à s'étendre sur ce qui se mêle inévitablement de médiocre à son désir déclaré de ne «relater [...] que les épisodes les plus marquants de [s]a vie *telle qu'[il] peu[t] la concevoir hors de son plan organique*» (651). L'utilisation d'images et la prise en compte de la «manière dont les choses parlent et se taisent» font partie d'une stratégie narrative réfléchie: ce que le tableau donne à connaître symboliquement n'aura pas à être exposé discursivement, la mention de la fin de la relation d'André Breton avec Nadja pourra être elliptique et le fait que par la suite il connaisse l'amour sous un ciel nouveau aura été annoncé par le ciel bleu qui se découvre dans le tableau de Giorgio De Chirico au-delà de la main de feu et de son décor désaccordé.

UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE

## ANDRÉ BRETON ET L'ART DES FOUS : L'APPEL DE LA LIBERTÉ

Pierre TAMINIAUX

Une des principales caractéristiques du surréalisme d'André Breton fut sa mise en question profonde de la rationalité occidentale dans la pensée, la littérature et l'art. Cette critique fut souveraine pour l'esprit du *Manifeste* de 1924. Sa position était quelque peu paradoxale, dans la mesure où Breton étudia la médecine et avait donc une formation scientifique. En outre, ses *Manifestes* reposèrent essentiellement sur la perspective philosophique de Marx et de Freud, deux penseurs modernes qui, malgré leur audace intellectuelle, n'abandonnèrent jamais la primauté de la raison dans leur propre œuvre.

En ce sens, le surréalisme de Breton demeura lié à une tradition occidentale, au-delà de sa propre prétention au surnaturel et au magique. Sa politique reposa ainsi pendant longtemps sur le modèle marxiste, comme le démontrent en particulier les titres des principales publications surréalistes originelles, de *La Révolution surréaliste* au *Surréalisme au service de la révolution*. La révolution constituait, à de nombreux égards, le concept rationaliste par excellence, puisqu'il découlait de la pensée hégélienne de l'histoire et de la croyance profonde au progrès, héritée des Lumières.

À cet égard, la célébration par Breton du magique et du surnaturel dès le *Manifeste* de 1924 n'était pas liée à l'ordre mythologique et symbolique des sociétés primitives et tribales, mais plutôt aux mondes imaginaires des contes médiévaux français de Perrault. En fait, il n'y eut aucune mention dans ce texte de traditions culturelles non européennes, quelles qu'elles soient.

Breton aborda d'abord le problème complexe de la folie dans son récit autobiographique *Nadja* (OC I, 645-736). Puisque son personnage féminin principal avec lequel le narrateur nouait une relation intime souffrait de troubles mentaux, il devait inévitablement présenter une vision romantique de la folie. Elle signifiait surtout pour lui un pouvoir unique de vision au cœur de la vie quotidienne. *Nadja*,

en ce sens, était plus une magicienne qu'une personne malade ou une âme en peine (une victime). Il la définit comme une errante (*l'âme errante*), insistant ainsi sur sa nature poétique et imaginative.

Dans la dernière partie du livre, Breton attaqua l'establishment médical de son époque, qu'il accusa d'être insensible dans son traitement des patients atteints de troubles mentaux. La psychiatrie constituait dans cette perspective une pratique clinique oppressive : son but principal était de maintenir le patient dans un état de subjugation et de dépendance psychologique totale. Cette attaque impliqua une critique sans fard de l'institution de l'asile psychiatrique où, selon les propres mots de l'auteur, « on *fait* les fous tout comme dans les maisons de correction on fait les bandits. » (OC I, 736)

Tous les internements étaient selon lui arbitraires. Ils exprimaient la négation profonde de la liberté individuelle par la société, c'est-à-dire, avant tout, la liberté de penser et de créer. « Ils ont enfermé Sade. Ils ont enfermé Nietzsche. Ils ont enfermé Baudelaire » écrivait-il à ce sujet (OC I, 740). Le problème social de la folie, en ce sens, concernait d'abord le poète et le philosophe : il touchait à la question essentielle et éternelle du conflit entre l'art et le pouvoir, au-delà de son inscription strictement scientifique et médicale.

Plus tard, en 1948, Breton écrivit un article sur l'art produit par des schizophrènes. Il était intitulé « L'Art des fous la clé des champs » et fut repris dans son ouvrage de critique d'art *Le Surréalisme et la peinture* (OC IV). Breton y célébra la liberté d'expression absolue de ce type d'art. Breton publia presque simultanément son *Ode à Charles Fourier*<sup>1</sup>, un long poème qui démontra son attirance marquée pour des formes utopiques de pensée sociale et politique après sa rupture officielle avec l'idéologie communiste.

L'art des fous représentait l'enfance pure de l'art que Breton avait célébrée initialement dans son *Manifeste* de 1924. Il incluait trois éléments principaux : d'abord, l'idée de l'artiste autodidacte n'ayant reçu aucune éducation académique traditionnelle, ensuite, l'idée de l'artiste travaillant en dehors de tout cadre institutionnel, et enfin l'idée de la spontanéité débridée de l'artiste, notion que Breton avait mise en valeur dans son premier *Manifeste*.

Dans son article, Breton déplora l'état général de la critique d'art dans la France de l'après-guerre, caractérisée selon lui par le

1. *L'Ode à Charles Fourier* figure dans l'édition collective des *Poèmes* de Breton chez Gallimard, publiée en novembre 1948, (OC III, 351-363).

conformisme intellectuel et sa tendance à célébrer des artistes déjà consacrés. On ne pouvait dès lors attendre d'elle qu'elle prenne des risques et explore des terres inconnues dans le domaine de l'art moderne.

Parmi les exemples d'artistes schizophrènes que Breton choisit dans son article, on trouva le suisse Wolfli et son armoire peinte ainsi qu'Aloyse, représentée par des œuvres comme *L'Hymne à la terre*, *La Toge* et *Victoria dans le manteau impérial pontifical*. Il ne se livra pas ici cependant à une véritable analyse détaillée d'œuvres spécifiques, selon la perspective du critique d'art classique, mais bien à une réflexion d'ordre général marquée par une sensibilité avant tout poétique.

Le titre de l'article établissait nettement le rapport entre la question de la folie et celle de la liberté, puisqu'il s'agissait bel et bien de s'emparer de la clé des champs et donc de fuir la société et ses lois rigides, à la fois sociales et esthétiques<sup>1</sup>. Breton écrivit à cet égard : « À nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but "raisonnable". Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs. » (OC , 740)

Dans son article, on trouva également une référence au cas de la malade Aimée étudié par Jacques Lacan dans son ouvrage *De la Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, issu de sa thèse de doctorat en médecine<sup>2</sup>. Breton souligna le caractère magistral de cette étude qui reconnaissait en particulier les dons littéraires de la patiente. Pour Breton, il s'agissait ainsi de montrer que la science médicale, malgré le pouvoir indiscutable des traditionalistes, pouvait s'ouvrir à ces questions délicates et affirmer des positions plus progressistes. Celles-ci incluaient nécessairement l'idée de l'art et de la littérature comme planches de salut du malade et comme sources de sa guérison possible.

L'artiste dit fou était un vrai rebelle. Après tout, Breton avait défini l'acte surréaliste par excellence dans son *Second Manifeste* de 1930 : celui de l'homme qui descend dans la rue et tire au hasard

1. Dans la même perspective, on sait combien le mot « champ » joue pour Breton un rôle essentiel dans l'expression de la liberté poétique, comme le prouve son ouvrage de jeunesse écrit en collaboration avec Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*.

2. Points/Seuil, 1980. Cet ouvrage parut pour la première fois chez Le François à Paris en 1932.

sur la foule avec un revolver. Cet acte exprimait que le surréalisme reposait au départ sur une philosophie de la révolte sociale et esthétique. La folie impliquait une définition négative de toute forme de rationalité. Cela signifiait également que l'artiste était un paria et qu'il ne pouvait s'inscrire dans la société et son ordre culturel.

Les souvenirs sombres de la Seconde Guerre mondiale étaient encore présents dans l'esprit de beaucoup. Les nazis avaient dans cette perspective considéré les fous comme les ennemis de la race aryenne, qui se devait d'être pure et sans tare physique ni psychologique. Ils méprisaient leur faiblesse mentale et leur incapacité à se soumettre aux normes sociales strictes. Ainsi firent-ils l'objet de persécutions systématiques sous le troisième Reich.

La folie, en 1948, possédait dès lors une signification politique et historique profonde. Elle constituait un symbole de liberté et une forme de résistance contre le totalitarisme. Le gouvernement de Vichy ne fut pas meilleur sur cette question précise. Il poursuivit en effet des politiques elles aussi répressives à l'encontre des malades mentaux qui étaient le plus souvent détenus dans des conditions affligeantes.

Le schizophrène, pour le fascisme, représentait une altérité radicale, un symbole irréductible de la différence qu'il fallait nécessairement dominer et punir. Il ne s'inscrivait pas, par son asocialité même, dans le modèle sacro-saint du travail, de la famille et de la patrie érigé par Pétain.

L'artiste fou était bel et bien pour Breton un artiste sauvage, une sorte d'homme des bois qui n'avait pas besoin de la société pour exprimer sa propre subjectivité. Quelques années plus tôt, durant son exil américain sous l'Occupation, Breton avait visité les communautés indiennes Hopis dans le Sud-Ouest des États-Unis. Cette expérience le rendit conscient de la relation essentielle entre art moderne et primitivisme. L'art des fous alla encore plus loin dans cette direction choisie par l'artiste tribal qui était aussi lié à l'héritage de ses ancêtres et au pouvoir écrasant de la nature. En d'autres termes, il était un artiste « surprimitif ».

Breton, dans son article, insista à cet égard sur le fait que de nombreuses sociétés avaient respecté et même honoré les fous, des civilisations de l'Antiquité aux cultures arabes. Pour les Anciens, en particulier, la folie était le signe de l'intervention divine. L'exclusion des fous et leur négation pure et simple était ainsi la conséquence du pouvoir écrasant du rationalisme au *xx*<sup>e</sup> siècle, qui était selon lui



capable de grandes violences envers tous ceux qui refusaient de se soumettre à ses valeurs.

À travers « L'Art des fous la clé des champs » et *Nadja*, Breton démontra bien que la folie impliquait avant tout un regard unique, à la fois halluciné et lucide. On sait que dans *Nadja*, en particulier, les yeux de la jeune femme furent décrits par le narrateur avec un lyrisme exalté :

*J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer. (OC I, 740)*

Le fou (ou la folle) est muni d'un don de voyance : il est un artiste né, car son regard traverse le monde visible pour mieux s'arrêter sur le sens insoupçonné des signes et des images.

L'art des fous était bien un *art brut*, c'est-à-dire en même temps un art direct et non-poli (comme on parle d'un diamant brut). Dans l'introduction de son article, Breton se référa d'ailleurs à Jean Dubuffet, la principale figure de ce mouvement d'art d'avant-garde. Breton mourut en 1966 : c'est précisément durant et peu après cette période troublée que des mouvements artistiques et philosophiques radicaux réhabilitèrent à leur manière la folie dans leur propre projet.

Cette époque vit en effet le développement de théories originales sur le psychisme humain, de l'*Antipsychiatrie* de Ronald Laing à l'*Anti-Œdipe*<sup>1</sup> de Deleuze et Guattari. Ces nouveaux modes de pensée mirent prioritairement en cause la légitimité d'une approche purement rationnelle des états mentaux soi-disant dysfonctionnels et asociaux. Ils eurent une influence certaine sur l'esprit de Mai 68 et sur tout un courant de thérapies alternatives visant à remettre en question le rôle des institutions médicales traditionnelles dans le traitement des malades mentaux.

On doit faire remarquer à cet égard que l'une des idées principales développées par Charles Fourier au début du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire le besoin d'un retour à la nature et à un mode de vie plus équilibré dans de petites communautés rurales, fut adoptée de manière enthousiaste par les soixante-huitards. Tous deux virent ce retour à la nature comme un signe de protestation contre l'injustice et l'aliénation fondamentales du monde moderne.

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, 1995.

Le Breton de 1947 et 1948, dès lors, jeta les bases d'une politique transgressive qui s'avéra plus durable que ses idéaux révolutionnaires originels. La folie était ainsi un autre mot pur la passion, la passion de l'art, de l'amour et de la politique. Fourier lui-même avait rassemblé ces deux notions dans sa propre forme de socialisme utopique : le langage fou de sa philosophie politique exprima l'urgence des passions humaines et l'impossibilité morale d'y résister.

La même époque vit le surgissement de nouveaux mouvements d'avant-garde internationaux, dont Fluxus. Comme l'art des fous défini et étudié par Breton, Fluxus insista sur l'indépendance de l'artiste par rapport à toute institution artistique, particulièrement par rapport aux musées traditionnels. Il affirma que l'art pouvait être créé et vu n'importe où, dans le moindre espace public. Bien évidemment, ce « n'importe où » renforça la signification d'un espace original de l'art qui était radicalement différent de l'espace du travail et des activités économiques et sociales habituelles.

De nombreux artistes de Fluxus étaient également autodidactes, en particulier Robert Filliou. Ce dernier s'opposa à la souveraineté du savoir académique et technique en art, comme le démontre sa « Théorie des équivalents généraux »<sup>1</sup>. Selon cette théorie, qui prit la forme d'une équation originale, l'œuvre d'art mal faite était égale à l'œuvre d'art bien faite qui elle-même était égale à l'œuvre d'art non faite. Il imposa dès lors la figure de l'artiste unique (du « génie ») dépourvu pourtant de tout talent spécifique.

Dans une telle perspective, l'art n'était plus seulement le reflet de ce que l'artiste savait ou faisait, mais aussi, et même surtout de ce qu'il ne savait ni ne faisait. La réalité existentielle de l'art, pour Fluxus, celle du présent et de différents happenings ou performances aléatoires, devint ainsi plus déterminante que sa dimension esthétique.

Manifestement, Fluxus développa un nouveau temps et un nouvel espace de l'art. Ils impliquaient un retour certain à l'identité spontanée de l'art, puisque l'œuvre d'art ne nécessitait plus un processus long et ardu de composition. On pouvait ainsi rassembler divers objets quotidiens, des boîtes d'allumettes aux cartes postales, et être malgré tout un artiste, comme le prouvent parfaitement les

1. Voir à cet égard Pierre Tilman, *Robert Filliou : nationalité poète*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007.

collections originales de Robert Filliou. En ce sens, Fluxus représentait un art fou sans la condition clinique et tragique de la vraie folie.

Ce mouvement s'inscrivait dans une culture de contestation qui était née dans les années soixante et s'était poursuivie dans les années soixante-dix. Fluxus naquit à une époque où plusieurs guerres coloniales et impérialistes, de l'Algérie au Vietnam, étaient menées par les puissances occidentales. L'image du chaos universel hanta ainsi ce mouvement. La folie de l'art n'était alors que le simple reflet de la folie environnante. Fluxus comporta également une attaque délibérée contre la rationalité occidentale. L'itinéraire biographique de Filliou, qui avait d'abord étudié l'économie aux États-Unis avant de devenir un artiste et ensuite un adepte du bouddhisme zen dans la dernière partie de sa vie, démontre parfaitement ce conflit.

La rationalité ne constituait qu'un stratagème et un simulacre développé par l'ordre social et culturel dans le but d'empêcher les gens de s'exprimer librement. Elle avait ainsi corrompu le monde de l'art lui-même : Fluxus souligna cette situation problématique et décida de lutter contre elle avec tous les moyens à sa disposition.

Fluxus rejoignit ainsi certains des aspects les plus importants de l'art brut dans son insistance sur l'expression à tout prix de l'artiste. Cette expression irrésistible contredisait en quelque sorte la notion classique d'œuvre, issue de la tradition académique et de la raison occidentale, notion que Marcel Duchamp avait déjà ébranlée dans ses ready-mades.

L'artiste de Fluxus ne faisait pas d'œuvre, il pouvait même ne rien faire, dans la mesure où cette notion renvoyait à un héritage déjà ancien et surtout normatif, celui de la prédétermination de l'art sans intervention du hasard. L'artiste dit fou ne désirait que s'exprimer, lui aussi. Son art n'existait que dans l'instant de la création, hors de tout projet préconçu.

Fluxus prolongea ainsi d'une façon originale l'esprit du Breton de « L'Art des fous la clé des champs ». Il revendiqua dans ses divers modes d'expression artistique une forme de folie douce, c'est-à-dire fondamentalement privée de violence et d'instinct de mort. La folie devait participer de l'existence la plus crue : elle ne constituait absolument pas une contradiction de celle-ci.

Le personnage de Nadja, chez Breton, avait déjà exprimé cette douceur possible de la folie, au-delà de l'inévitable conflit entre le sujet et l'ordre social ou entre le rêve et la réalité. En outre, ces deux mouvements politiques, culturels et artistiques insistèrent sur

l'identité communautaire de la folie, s'efforçant ainsi de contredire la solitude essentielle du schizophrène. La folie, dès lors, sous sa forme douce, permettait la constitution d'un lien social spécifique.

Un homme doué d'imagination ne peut jamais vraiment être fou. C'est ce que Breton voulut dire essentiellement dans cet article. L'imagination était bien la faculté qui devait sauver l'homme de sa condition précaire et étouffante. Une telle affirmation possédait une signification particulièrement aiguë dans la France de l'après-guerre, par rapport au credo intellectuel dominant, celui de l'existentialisme sartrien, qui proposa une critique radicale de l'imaginaire surréaliste.

Breton était né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'époque où Freud écrivit son *Interprétation des rêves*, qui fut publiée en 1900<sup>1</sup>. La plupart de ses références intellectuelles majeures appartenaient à ce siècle, y compris Fourier et Feuerbach. À de nombreux égards, Breton fut un révolutionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle transposé dans le XX<sup>e</sup>. Son concept de folie ne pouvait dès lors être authentiquement moderne, dans la mesure où celle-ci était chez lui soit idéalisée par le récit autobiographique soit formalisée par la critique d'art.

Son approche personnelle de l'art des fous impliqua cependant un souci éthique profond. Dans la conclusion de son article, Breton insista ainsi sur le renoncement du créateur schizophrène à toute forme de vanité et de réussite sociale. Quoique ce renoncement pouvait selon lui comporter une part de pathétique, il rendait néanmoins compte d'une exigence rare. Selon ses propres mots, « l'art de ceux qu'on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale ». (OC IV, 730)

Le mot : folie, dans le langage de Breton, était inévitablement lié à celui d'amour, comme le prouve son ouvrage *L'Amour fou*<sup>2</sup>. Il exprimait le sens d'un excès et d'un dépassement des limites de l'esprit et du corps dans la quête de l'absolu. En ce sens, Breton considéra peu la part de mort et de destruction liée à l'expérience concrète de la folie. Il préféra éclairer la positivité de l'acte créateur posé par les schizophrènes, ou dans le cas de Nadja, le pouvoir de transcendance et de fusion découlant de la relation intime.

L'art des fous faisait sortir le phénomène même de la folie de ses ténèbres originelles pour mieux l'exposer à la lumière éclatante du rêve et de l'imaginaire. La folie, pour Breton, constituait bien alors

1. Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation*, Gallimard/Folio, Essais, 2001.

2. Gallimard, 1937.

une source lumineuse capable d'irradier le monde, comme le prouve métaphoriquement l'affiche publicitaire de la lampe Mazda sur les grands boulevards reproduite dans *Nadja*.

On peut parler dans cette perspective d'un processus d'esthétisation de la folie. Breton vit ainsi surtout en elle une beauté insolite. Dans sa propre définition de la beauté à la fin de *Nadja*, l'image de la folie apparut d'ailleurs de manière implicite. Car la fameuse « beauté convulsive » renvoyait inconsciemment aux mouvements mêmes d'un corps en état de choc.

La métaphore conjointe du sismographe suggérait elle aussi cette fébrilité malade du corps du schizophrène soumis à des délires et à des hallucinations. Une telle esthétisation permettait de surmonter en quelque sorte la victimisation habituelle du fou par la société. L'image de la folie pouvait ainsi être conjuguée à celle d'une joie procurée par un regard capable de saisir et de percer l'énigme de la réalité.

Le XIX<sup>e</sup> siècle fut le siècle du romantisme et des philosophies sociales utopiques. Breton fut l'héritier privilégié d'une telle tradition dans son discours sur la folie. À bien des égards, l'artiste schizophrène représentait pour Breton une nouvelle figure de l'artiste maudit. Cette figure avait été précisément développée au XIX<sup>e</sup> siècle, au temps de Baudelaire et de Van Gogh. Ces derniers avaient d'ailleurs été accusés de fous par la société (tout comme Edgar Poe). La folie traduisait en ce sens un phénomène d'exclusion radicale et irrémédiable.

Le XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, fut aussi celui de la révolution industrielle et du développement du capitalisme. Ceux-ci reposèrent sur le pouvoir croissant de la science et de la technique. Ainsi, exprimèrent-ils le nouveau pouvoir absolu de la raison. Dans un tel contexte social, économique et culturel, la folie constituait une forme de transgression ultime et de négation profonde des valeurs bourgeoises dominantes. Elle s'avérait dès lors inacceptable pour l'ensemble du corps social.

Soixante ans après la mort de Breton, le problème de la folie demeure en grande partie un tabou. Il est aujourd'hui presque entièrement géré par la profession médicale et demeure pratiquement absent des médias de grande diffusion et de l'art ou de la littérature. Cette approche scientifique engendre un processus de marginalisation certain, malgré l'évolution positive des techniques thérapeutiques aujourd'hui plus humaines. Le malade mental a peut-être changé de nom, sous la pression du *politically correct*, mais ce

changement d'appellation ne signifie pas que son identité sociale ait été améliorée de façon profonde.

Par ailleurs, le pouvoir tout-puissant de la raison, incarné par l'ordre global de la technologie et du marché, est encore plus prédominant aujourd'hui qu'à l'époque de Breton ou de Fluxus. Dès lors, la folie demeure plus que jamais un problème politique. Elle s'oppose par essence aux valeurs et aux principes du système global actuel.

Le tabou contemporain de la folie s'attache par ailleurs au milieu de l'art lui-même, aujourd'hui dominé par l'art conceptuel, c'est-à-dire par des démarches cérébrales et calculées qui absente souvent l'expression de l'irrationnel pur dans des stratégies distanciées de représentation, de la vidéo à l'installation. La folie de l'art brut, elle, renvoyait encore à une expression lyrique du sujet et à un chant intérieur.

L'objectivation de l'art par la technologie et les nouveaux médias au <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle ne peut qu'étouffer de telles expressions. Elle participe ainsi malgré elle d'une logique globale de la rationalité à grande échelle. Cet art se veut *cool* ou *soft*, alors que par définition, la folie clinique contient une intensité et une force d'engagement qui sont aussi celles de la souffrance vécue au plus profond de l'être.

L'art des fous représente pourtant encore une forme de sagesse, celle de l'imagination sans entraves. C'est cette sagesse que Breton s'efforça d'éclairer dans le contexte de l'histoire du surréalisme, ce qu'il appelle à la fin de son article « l'authenticité totale » de l'artiste schizophrène dans son indifférence profonde à toute gratification sociale<sup>1</sup>. La folie de l'art n'est rien comparée à la folie de la réalité. Elle en appelle à la fois à nos sens et à notre intellect.

En 1948, l'image de la folie absolue fournie par l'humanité avait seulement trois ans, après la fin de la Seconde Guerre mondiale et l'explosion de la bombe atomique sur Hiroshima. L'art des fous, dans cette optique, offrit à Breton l'espoir d'un monde meilleur rempli d'images uniques et de motifs originaux de représentation esthétique.

## GEORGETOWN UNIVERSITY

1. Dans son *Manifeste* de 1924, Breton célèbre déjà la rigueur morale des fous. Il écrit : « Ce sont gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égale que la mienne ». (OC I, 313)

## ANDRÉ BRETON, COLLECTIONNEUR DE PRIMITIVISME

Stéphane MASSONET

Le bureau d'André Breton, un espace de soixante-quatre mètres carrés, est situé au troisième étage de l'appartement qu'il occupa entre 1922 et 1966 au 42 rue Fontaine, à deux pas de la Place Blanche. Ce lieu a été photographié et décrit à différentes reprises. C'est là où le poète recevait ses amis et compagnons, où il écrivit l'ensemble de son œuvre, et enfin là où il rêva les étapes décisives de l'aventure surréaliste. Ce lieu diffère quelque peu de la bibliothèque traditionnelle de l'écrivain ou de l'atelier d'artiste, car André Breton y rassemble au fil des ans une impressionnante suite d'objets, de tableaux et de livres.

Au cœur de ce geste du collectionneur, il y a quelque chose qui ne cesse d'osciller entre le cabinet de curiosité et une sorte de démonstration visuelle de ce que fut la pensée du surréalisme. S'y mêlent objets naturels et objets primitifs, objets trouvés et objets assemblés, montrant comment cette collection opère autour d'une forme de magnétisme, développant des champs d'attraction qui rapprochent et retiennent des objets souvent d'origine fort éloignée.

Au regard de cette collection, on ne pourrait manquer de la rapprocher avec d'autres collections comme celle de Freud, qui rassemblait des objets antiques et archéologiques comme autant de supports de ses recherches et de son écriture analytique<sup>1</sup>. Pourtant, chez celui-ci, il y a la preuve positive de l'objet, le fait que pour découvrir ces pièces archéologiques, il faille creuser à travers les différentes strates enfouies et les différents âges du terrain, à l'instar du psychanalyste qui explore les différentes couches de la psyché pour découvrir ce que nous dit l'inconscient. Chez Breton, l'objet n'est pas signe d'autre chose ou d'une réalité cachée. Il traduit plutôt le champ de force d'une « analogie universelle »

1. Michelle Moreau Ricaud, *Freud collectionneur*, Campagne Première, 2011.

pour reprendre le terme avec lequel Octavio Paz décrivait les poèmes-objets de Breton, une analogie qui ne cesse de circuler entre ces objets, laissant entendre « à des moments exceptionnels, les *confuses* paroles qu'émettent les forêts de symboles »<sup>1</sup>. En évoquant le jeu de la correspondance baudelairienne, le poète mexicain ne manque pas du coup de faire remonter la pensée du surréalisme à sa source première, tout en soulignant la spécificité que leur assigna André Breton : laisser parler les choses muettes, car en les regardant, nous ne faisons autre chose qu'écouter ce qu'elles ont à nous dire.

L'image de la forêt baudelairienne est probablement la plus adéquate ici, au seuil de l'atelier de Breton, car comme le rappelle Didier Ottinger<sup>2</sup>, au cœur de cet assemblage d'objets et d'images se trouve un portrait, celui d'Élisa, la femme d'André Breton, qui comme une pièce centrale rappelle étrangement le photomontage à partir d'un tableau de Magritte intitulé « Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt » qui fut publié dans *La Révolution surréaliste* en décembre 1929. La forêt devient ici signe d'une réalité énigmatique dont le rêve est le médium. Cette forêt poétique, hautement visuelle, mais étrangement vivante, mouvante, mobile et reconfigurable au cours du temps, nous invite donc à une promenade à travers la collection des objets d'André Breton, et plus particulièrement sa collection d'objets primitifs qu'il commença dès un très jeune âge<sup>3</sup>.

Si l'objet primitif tient une place singulière et privilégiée dans l'inventaire de la collection d'André Breton, c'est probablement par sa valeur poétique qui transforme l'objet en un signe de pensée. Là où les peintres ont cherché dans l'art primitif, à s'approprier de nouvelles formes pour contraindre les codes de représentation picturale, Breton a cherché une forme de pensée dont la teneur magique se doit de transformer le regard que nous portons sur le monde.

Aujourd'hui, il n'est plus possible de visiter l'atelier d'André Breton qui fut démantelé suite à la dispersion de sa collection en 2004.

1. Octavio Paz, « Poème muets, objets parlants », préface pour André Breton, *Je vois, j'imagine*, (1991), Gallimard, p. XI.

2. Didier Ottinger, « Le Mur d'André Breton », *Surrealism. The Poetry of Dreams*, (2011), Brisbane, Queensland Art Gallery, p. 29-35.

3. Selon Robert Kopp, une des premières pièces à figurer dans la collection d'André Breton fut une statue de Fertilité provenant de l'île de Pâques qu'il aurait trouvée peu avant la guerre à Lorient. *Album André Breton*, Gallimard, 2008, p. 31.



Seule la photographie peut nous servir de guide pour cette promenade dans la forêt que fut la collection d'André Breton. Une première suite de photographies fut prise par Sabine Weiss et nous montre André Breton dans son atelier au printemps 1960. Reportage vivant, où le poète est photographié parmi ses objets, dialoguant et échangeant avec eux ses pensées. Deux ans après la disparition du poète, Elisa Breton demande au photographe Gilles Ehrmann de photographier l'atelier tel qu'il fut. Entre les deux suites, nous remarquons comment l'atelier change au cours de quelques années, comment vivant, ce décor ne cesse de se recomposer pour devenir un microcosme mouvant de ce que fut le surréalisme. À travers cette forêt d'objets variés, c'est toute la géographie des voyages de Breton qui se trouve ici résumée sur ce mur. Oscillant entre un musée imaginaire du surréalisme et le cabinet de curiosités, l'atelier d'André Breton nous invite à pénétrer dans un cabinet du rêve, un lieu où le démon de l'analogie rapproche des objets provenant de lieux ou de règnes éloignés.

## Le mur d'André Breton

Lors du démantèlement de l'atelier de la rue Fontaine, le mur qui se trouvait derrière le bureau d'André Breton fut approximativement reconstitué au Centre Pompidou. Il est significatif que « le mur d'André Breton » comme le nomme Didier Ottinger, soit catalogué comme une œuvre en soi. Le geste est intéressant, car la description qu'en donne le catalogue des Collections modernes du Centre Pompidou est la suivante : « André Breton – Mur de l'Atelier 1922-1966. Ensemble de 255 objets et œuvres d'art réuni par André Breton dans le bureau de son atelier<sup>1</sup> » La description de ce mur suit celle d'une œuvre d'art avec, tout d'abord, sa datation, qui est celle du mouvement même du surréalisme, suivi par le détail des médiums et des matériaux qui le constituent. L'intérêt réside dans cet assemblage qui est lui-même composé d'autres œuvres, photographies et objets ethnographiques. Sa logique est donc celle du collage, mais un collage sans colle, car il est avant tout dynamique et mobile. Il ne cesse de changer au cours du temps. Comme le

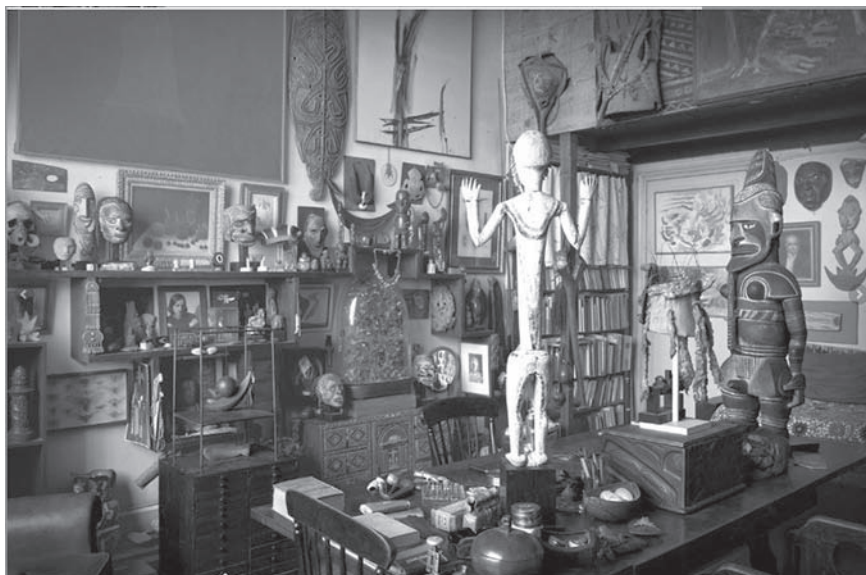
1. [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-743517927d7e5249fe21dce685f47086&param.idSource=FR\\_P-e1c51cccf085b581ce93c43e198772](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-743517927d7e5249fe21dce685f47086&param.idSource=FR_P-e1c51cccf085b581ce93c43e198772)

propose Didier Ottinger<sup>1</sup>, on pourrait voir dans ce mur un autoportrait, ou encore une construction-manifeste qui suit les méandres du surréalisme lui-même. C'est ainsi qu'Ottinger interprète les trois tableaux de ce mur, qui attestent des moments différents du surréalisme, comme les grands pans de son histoire racontée sous forme de triptyque. Tout d'abord, sur la gauche apparaît une toile de Picabia, *Le Double Monde*, datée de 1929, qui est l'annonce de la naissance du surréalisme, le moment où le mouvement émerge du dadaïsme. Au centre, nous voyons la grande *Tête* de 1927 peinte par Miró, qui « peut passer pour le plus "surréaliste" de nous tous » (OC IV, 394). Cette grande tête lunaire de somnambule place au centre la grande époque conquérante du surréalisme, celle où le groupe explore les méandres du rêve et de la sexualité. Ensuite, un tableau de Degottex atteste la relance du mouvement après la guerre, avec la réponse donnée par le surréalisme face à la montée de l'abstraction, réponse que l'artiste va trouver dans un dépouillement qui utilise les moyens de la peinture extrême-orientale et qu'André Breton n'hésite pas à rapprocher de l'écriture automatique (OC IV, 763).

Un tel manifeste nécessite un champ magnétique qui polarise les différents éléments composant ce mur. Ainsi, au-delà de ce mur manifeste, nous voudrions proposer l'idée d'un collage, une rencontre plastique et imaginaire qui serait faite d'un entre-tissage de matériaux préalablement choisis pour leur forme, leur couleur et leur texture afin d'opérer par effet de proximité visuelle ou par analogie spatiale. L'effet de contiguïté permet de remettre en question nos catégories traditionnelles de pensée et de subvertir nos codes visuels, permettant ainsi de définir une nouvelle pensée visuelle « dont l'objet, au lieu de se situer une fois pour toutes en deçà d'elle-même, se recrée à perte de vue au-delà » (OC IV, 683).

1. Didier Ottinger, « Le Mur d'André Breton », *op.cit.*

## Anatomie de l'atelier à partir de quelques photographies nécrophiles



III. I

Les photographies de Gilles Ehrmann possèdent une qualité obscure, quasi nécrophile, comme une saisie post-mortem d'une suite d'objets, images d'outre-tombe après que les fantômes ont quitté les lieux. L'absence du poète fait que ses objets magiques hantent l'image. Une photographie (ill. I) nous montre le bureau d'André Breton, sur lequel est disposé une sculpture de figure Marawot de Nouvelle-Bretagne. Elle porte au dos une étiquette avec l'inscription « Pour la danse des Ingiat, presque île des Gazelles ». Elles sont relativement rares et furent produites comme des objets de culte pour les rituels de sociétés secrètes. À côté de celle-ci, nous découvrons Uli, cette impressionnante effigie de culte du nord de la Nouvelle-Irlande. La boîte Tinglit, qui dans la photographie de Sabine Weiss faisait partie du mur, se trouve à présent posée sur le bureau, servant de base pour un petit masque cérémoniel de l'archipel de Nouvelle-Bretagne. À l'extrême gauche sur le mur, un « ndaoukus » ou crâne cérémoniel Asmat d'Irian Jaya qui servait pour un rituel du passage à l'âge d'homme, lorsque les jeunes hommes devaient partir en forêt pour chasser leurs premiers crânes.



III. II

Une autre vue de l'atelier (ill. II) nous montre la sculpture de Giacometti intitulée *Boule suspendue* qui date de 1930-1931 ainsi que de nombreux objets de la région du Sepik en Papouasie Nouvelle-Guinée. On remarquera un crâne modelé appelé Kanigara de la région du fleuve Sepik, ainsi que de nombreuses figures de l'estuaire Ramu ou du haut et moyen Sepik. Premier à gauche, la statuette ithyphallique du personnage masculin Ramu du Sépik. Au-dessus du portrait d'Alfred Jarry, nous trouvons une figure anthropomorphe Quimbaya de Colombie, datant du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, tandis qu'à l'extrême gauche, nous avons les Bâton Ua, ces massues de chef provenant de l'île de Pâques. Il est intéressant de voir comment l'étagère sur laquelle sont disposés les objets de Breton suit un cours, forme une sorte de méandre qui traverse les différentes époques du surréalisme. Ainsi, l'Océanie, le Mexique et la Colombie-Britannique forment un continuum temporel à travers l'espace de la bibliothèque. Au temps historique du surréalisme, les objets primitifs offrent ces coupes a-synchroniques qui passent diagonalement ou sinueusement à travers le temps, le rappelle à lui-même comme une origine.



III. III

Une troisième photo (ill. III) nous montre le bureau d'André Breton, mais cette fois-ci, nous avons le mur dans notre dos et nous regardons la bibliothèque qui encadre la porte. Entre les livres, nous trouvons deux massues ou casse-tête biface Uu des îles marquises avec leurs têtes de Tiki. Ces massues sont autant des armes de combat que des symboles de prestige. On notera au-dessus du crochet Sépik le très beau masque Haida que Breton décrit dans son texte sur les masques à transformation. Ce masque provient des îles Reine Charlotte en Colombie-Britannique et possède des yeux et une mâchoire articulée. Sur les paupières sont peints des croissants de lune, permettant, durant la narration de mythes ou de légendes; de montrer au public l'alternance du jour et de la nuit ou du rêve et de l'éveil.



III. IV

En nous tournant vers la gauche et en faisant face à la fenêtre (ill. IV) nous découvrons une nouvelle vue de l'atelier qui nous montre sur son socle le Malanggan de l'archipel Bismarck, une sculpture cérémonielle funéraire de la culture Tigak. Sur l'étagère, on constate un bouchon de flûte provenant de l'est de la Papouasie, tandis que sur la table sont présentées différentes statuette et fétiches. Tout d'abord, une statuette de gardien des îles Nicobar et Andoman dans la baie du Bengale. Comme le rappelle la notice du site André Breton, il s'agit d'un « curieux personnage anthropo-zoomorphe, homme oiseau ou homme insecte » dont Charles Rattou possédait un exemplaire dans sa collection. Celui d'André Breton est accroupi avec les bras tendus devant lui, comme s'il conduisait un de ces rites qui tendent à éloigner du monde des vivants les forces du mal. Autour de lui se trouvent deux objets de l'île de Pâques, un Moko représentant un lézard légendaire chez les Rapa Nui sur le dos duquel sont venus les premiers habitants de l'île. Ce genre de pièce était suspendu soit à l'entrée d'une maison soit à l'intérieur pour protéger celle-ci contre les esprits. La seconde est une statuette rituelle de l'île. À côté d'elles, nous trouvons la statue d'ancêtre Korwar de la Nouvelle-Guinée hollandaise, une pièce sur

laquelle Breton écrit une partie de son texte «Océanie». À l'extrême droite de la photographie nous voyons un masque funéraire précolombien d'époque classique, provenant de Teotihuacan, dans le bassin de Mexico. Cet objet archéologique, fait de pierre noire, date entre le premier et le cinquième siècle de notre ère. Il provient de l'ancienne collection du peintre Diego Rivera et fut reçu lors du voyage de Breton au Mexique, au printemps 1938.

## Premier regard sur les arts premiers

La relation entre le primitivisme et l'avant-garde européenne émerge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle lorsque les modèles de l'exotisme commencent progressivement à s'épuiser, comme le japonisme sous l'influence de l'impressionnisme. Gauguin et Ségalen ouvrent une voix qui sera empruntée par les peintres et les poètes du XX<sup>e</sup> siècle, bien que la naissance du primitivisme remonte généralement à la découverte de deux statuettes du Dahomey par Maurice Vlaminck. C'est alors que commence «la chasse à l'art nègre<sup>1</sup>» avec Picasso et Derain au marché aux puces, tandis qu'Apollinaire se chargera du rôle de passeur entre les arts premiers et les artistes de l'avant-garde. C'est ainsi que Dada sera traversé par cette fascination pour les arts primitifs, qui devait aboutir aux «Poèmes Nègres» de Tristan Tzara, ainsi qu'à sa collection de masques africains et océaniens.

Cette quête du primitivisme a d'abord commencé comme une recherche formelle, une tentative pour renouveler l'esthétique et la forme picturale, tandis que chez Breton, elle touche bien plus à une parenté de pensée. Ce qui est significatif chez André Breton, c'est la manière dont il entend lier la pensée du primitivisme et celle du surréalisme. «Les plus profondes affinités existent entre la pensée dite primitive et la pensée surréaliste : elles visent l'une et l'autre à supprimer l'hégémonie du conscient et du quotidien pour se porter à la conquête de l'émotion révélatrice » (OC III, 727). Ici, l'une et l'autre de ces pensées passent donc par un travail sur l'image et un certain pouvoir de l'analogie. L'art devient le médium de cette pensée. L'image ou le travail par l'image est obtenu par un effet de frottement, de proximité ou encore de vases communicants. André Breton ne cessera dès lors de développer cette «affinité», de faire coïncider

1. Michel Leiris, «Afrique Noire : la création plastique», *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, 1996, p. 1129.

et cohabiter les images de l'art primitif avec celles des objets ou des peintures surréalistes. Une telle pratique relève du montage et de la mise en page qui ne cessera de se poursuivre à travers catalogues d'expositions et revues.

Ainsi lors de l'ouverture de la Galerie surréaliste en 1926 par Roland Tual, André Breton prêtera des pièces océaniques de sa collection pour la première exposition consacrée aux tableaux de Man Ray et des objets des Îles. L'exposition fit scandale, car elle présupposait un mélange et une proximité incongrue entre l'art occidental et des pièces provenant de Nouvelle-Guinée, de Nouvelle Irlande, des îles Marquises ou encore de l'île de Pâques. Le scandale atteint son paroxysme suite à l'exposition du fétiche de l'île Nias qui est montré en vitrine et dont une photo de Man Ray est reproduite sur l'affiche de l'événement. Cette statuette est jugée indécente, car le petit fétiche exhibant son sexe comme signe de fertilité. L'année suivante, l'étonnante opération est alors reconduite, cette fois-ci en regroupant des objets d'Amérique autour de tableaux d'Yves Tanguy.

Breton semble avoir mis à jour un mélange détonnant, qui mêle l'image surréaliste à l'objet primitif, c'est-à-dire l'extrême révolutionnaire avec l'immémoriale. Cette opération hautement visuelle se déplace de l'exposition et du montage pour venir se disséminer dans l'ensemble de sa production littéraire. Un des meilleurs exemples de ce mélange nous est donné dans *Nadja*. Roman photographique, où le jeu de l'image occupe un rôle prépondérant dans le déroulement de la narration. Ainsi deux doubles pages photographiques nous montrent côte à côte le montage d'objet primitif avec des tableaux surréalistes. Ici, la photographie sert comme document ou aide-mémoire qui permet de visualiser un champ de réseaux ou de résonances que construit le récit de Breton, lorsque Nadja reconnaît les cornes « d'un grand masque de Guinée, qui a naguère appartenu à Matisse, et que j'ai toujours aimé et redouté en raison de son cimier monumental évoquant un signal de chemin de fer ». (OC I, 727)

D'emblée, au regard de ces montages, quelque chose s'impose dans la sensibilité d'André Breton, une certaine vision du monde qui l'amène à redéfinir celui-ci. C'est ainsi que la carte surréaliste du monde, publié dans la revue *Variété*<sup>1</sup> reflète cette autre dimension du monde, une mappemonde qui bouleverse moins les frontières qu'elle

1. «Le monde au temps des surréalistes», *Variétés, le Surréalisme en 1929*, Bruxelles, Didier Devillez, 1994, p. 26-27.



ne change l'échelle de projection. C'est donc la dimension de chaque continent qui est ici retravaillé, redéfinie. Ainsi, l'île de Pâques est aussi grande que le continent sud-américain, tandis que l'Alaska est deux fois plus grand que la Chine. En projetant quelques-unes des pièces provenant de l'atelier d'André Breton sur cette carte, nous constatons que chacune des régions mises en évidence par la mappemonde surréaliste est parfaitement représentée par les pièces de la collection Breton. Sur cette carte, l'Océanie, l'Alaska et le Mexique sont parfaitement représentés. Par contre, l'Afrique est significativement sous-représentée, probablement suite à la mode de l'art « nègre » et à l'engouement de la « négrophilie » dans le Paris de la fin des années vingt. De fait, il semble que l'essentiel de ses pièces africaines quittera sa collection vers 1930, alors que Charles Ratton organise à l'Hôtel Drouot la mise en vente des collections d'André Breton et de Paul Eluard. Le catalogue est intitulé « Sculpture d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie ». Cette vente remportera un très grand succès, dû à l'intérêt grandissant pour les arts primitifs. Elle se fit peu de temps après l'ouverture de l'Exposition Coloniale, une exposition que le surréalisme critiquera de manière virulente avec son tract de mai 1931 « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale ». L'importance de ce catalogue est de nous offrir une vue assez claire sur la première collection d'André Breton. Selon celui-ci, la vente proposait 311 pièces, essentiellement des objets d'Alaska, de Colombie-Britannique et d'Océanie ainsi qu'une trentaine de pièces africaines.

Charles Ratton, ce marchand, expert et collectionneur qui travailla de longue date avec André Breton afin de promouvoir les objets primitifs comme des œuvres d'art, organise en 1936 dans sa galerie l'exposition surréaliste d'objets. Renouvelant la rencontre entre objet primitif et objet surréaliste, l'intérêt de cette exposition est qu'elle rassemble des objets d'origine diverse et les montre sans hiérarchie de valeur. Ainsi, la rencontre entre l'objet primitif et l'objet surréaliste est donc plus disséminée et généralisable à de nouvelles catégories d'objet, tels que l'objet naturel, trouvé, perturbé, l'objet américain, l'objet océanien, les objets mathématiques (sous lequel nous trouvons tant les ready-made que les objets surréalistes). On notera donc ici que la catégorie du primitif disparaît pour mettre en avant son origine ethnique ou géographique sous la catégorie d'objets « dits sauvages ». Une poupée katchina côtoie un objet mathématique, tandis qu'un masque océanien est placé à côté du « veston aphrodisiaque » de Dali. La valeur est dans le rapprochement de deux

réalités distinctes qui libère « le premier stade de l'énergie poétique que l'on trouve un peu partout à l'état latent, mais qu'il s'agissait encore une fois de plus de révéler » (« Objets surréalistes » OC II, 1200). Pourtant, dans la préface du catalogue de l'exposition, Breton déclare que si les objets « dits sauvages » côtoient les objets surréalistes, c'est « en raison de l'échec éclatant qu'ils infligent aux lois de représentation plastique qui sont les nôtres » (OC IV, 692). Ainsi, la « Crise de l'objet » indique comment l'objet sauvage se tient à distance pour devenir le signe d'une pensée extensive et inductive, médium du rêve et de la magie. Il est l'objet pur qui ne doit être détourné de sa fonction symbolique. L'objet sauvage réussit d'avance là où l'objet surréaliste doit d'abord faire oublier au spectateur sa fonction utilitaire. Le propre de cette réussite tient dans le fait que cet objet « au lieu de se situer une fois pour toutes en deçà d'elle-même, se recrée à perte de vue au-delà » (OC IV, 683).

## Le mur de l'exil

Avec l'avènement de la guerre et l'exil américain, la collection d'André Breton prend un autre tournant. Alors que le mur de l'atelier ne bougera plus pendant cinq années, le poète et ses amis en exil constitueront une impressionnante collection de pièces en provenance de l'Alaska et de la Colombie-Britannique<sup>1</sup>. Les photographies de l'appartement d'André Breton à New York nous montrent donc une autre facette du mur, presque dénudé, presque vide en comparaison avec celui de Paris, une espèce d'anti-mur sur lequel ne figurent que les pièces américaines de la collection de l'exil. Si ces pièces viendront prendre une place privilégiée dans l'atelier de Breton, son voyage dans l'Arizona durant l'été 1945 lui fait découvrir la culture Hopi et permet aux poupées kachinas de faire leur apparition dans sa collection. Dans l'élan de ces nouvelles acquisitions, et sous l'impulsion de Patrick Waldberg, Georges Duthuit et Robert Lebel, le groupe en exil entreprend une réflexion sur la nature du masque, réflexion qui amènera Claude Lévi-Strauss à poursuivre ses propres recherches sur le style jusqu'à son étude sur *La voix des masques* en 1975, tout en concevant une exposition sur le masque qui fut proposé dès 1947 au Musée, mais qui sera réalisée par le

1. Stéphane Massonet, « Collectionner l'Art tribal : André Breton & Claude Lévi-Strauss », *Tribal Art*, n° 46, automne 2007.

musée Guimet à la fin de l'année 1959. Pour sa part, Breton conçoit le projet d'une étude sur les « Grands Arts primitifs d'Amérique du Nord » avec Lévi-Strauss, Lebel et Max Ernst<sup>1</sup>. Bien que le projet soit abandonné, il annonce certaines réflexions de Breton qui vont aboutir à *L'Art magique*, son livre « culte » de 1957.

## Déterritorialisation de l'atelier

Le retour de l'exil marque un troisième moment dans la collection de Breton, qui est celui de la grande synthèse. Ce moment est celui de la publication de différents textes qui attestent l'importance du primitivisme dans l'horizon du surréalisme tout en marquant ce que Vincent Debaene a nommé les « querelles de propriété », c'est-à-dire la tension des rapports entre surréalisme et ethnologie qui repose sur un sentiment de dépossession du poète par le savant d'un domaine qui lui est propre. Breton cherchera donc à préciser son regard sur l'objet primitif, critiquant ouvertement la froide rationalité du savoir ethnologique et en évitant l'écueil d'une rechute dans « le subjectivisme négrophile<sup>2</sup> ». Dans « Océanie », un texte de 1948, André Breton évoque la mutation du regard que nous portons sur « l'art des différentes contrées et époques ». Il rappelle l'influence de l'art japonais sur l'impressionnisme et celui de l'art africain sur le cubisme. Il constate le peu de connaissance et d'information des « premiers amateurs d'objets dits "sauvages" en ce qui concerne la provenance et le rôle initial de tels objets » (« Océanie », OC III, 837), privilégiant quelque peu la quête instinctive de « peau » et de patine. Breton oppose à cette incompétence l'artiste sous forme dédoublée du peintre et du poète, c'est-à-dire Picasso et Apollinaire. Au cœur de cette opposition entre art africain et océanien qui fait rage parmi les collectionneurs, Breton affirme une « forme de conscience du monde », une alliance entre l'art océanien et le surréalisme qui s'affirme comme vision de monde et de diversité. Ainsi, André Breton évoque le prestige du mot Océanie qui « aura été un des grands éclusiers de notre cœur ». Ce prestige n'est autre que le pouvoir magique de ces objets, la fascination qui n'a cessé de s'exercer sur le regard de Breton. Ici, nous sommes conviés au cœur de l'affect où l'invocation magique se mêle au désir souverain du poète. Le

1. Robert Kopp, *Album André Breton*, op. cit., p. 269.

2. Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage*, 2010, p. 394.

terme d'«écluser» ne manque pas d'évoquer l'image des vases communicants, instituant le primitivisme comme le troisième pilier du surréalisme.

Ces «objets à halo» montrent donc parfaitement comment, chez Breton, la magie se mêle à la rêverie poétique, pour aboutir à une sorte de transformation alchimique. En effet, là où l'art africain reste englué dans la matérialité de sa vision, l'art océanien devient capable du « plus grand effort immémorial [...] pour ne pas s'en tenir à l'écorce et remonter à la sève ». C'est cette connivence médiumnique qui nourrit la passion du collectionneur d'art océanien décrit par Breton, qui reconnaît comment il est « coupable de s'émouvoir des ressources de l'âme primitive ».

Cette proximité que dresse Breton avec le monde des collectionneurs nous amène à concevoir un triangle du primitivisme sur lequel nous trouvons également l'ethnologue ainsi que le poète/artiste. De toute évidence, André Breton a été un amateur d'art primitif. Il a été tant un collectionneur qu'un intermédiaire entre les marchands, et cela malgré sa défiance du milieu. De même que son amitié pour Pierre Mabille ou Claude Lévi-Strauss n'a pu éviter des rapports tendus avec les ethnologues, qui culminent avec *L'Art magique*. Au regard de ce triangle de l'art primitif, André Breton ne cesse de se déplacer entre le collectionneur et l'artiste pour ressortir comme le poète qui au travers de l'art primitif redéfinit son regard sur le monde. Dès 1928, *Le surréalisme et la peinture* s'ouvrait sur cette affirmation : « L'œil existe à l'état sauvage ». Que ce soit avec les premiers photomontages ou les expositions, et ensuite avec sa collection d'objets rassemblée dans son atelier, Breton n'a cessé de tenter dans le domaine sensible de nous faire remonter vers cet état premier d'un regard sauvage, qui serait pas si éloigné de cette « pensée sauvage » décrite par Claude Lévi-Strauss. Face à l'ethnologue, dont le savoir et l'autorité se fondent sur l'expérience du terrain, Breton cherche et trouve dans son atelier un effet de déterritorialisation. Là, en ce lieu, il ne doit pas se prévaloir du voyage et du lointain, de même qu'il peut donner congé tant au savoir de l'ethnologue qu'à l'ignorance du marchand. Il peut à sa guise recomposer les correspondances et les relations d'analogie entre les objets, les époques et les styles. Sur son mur, la collection de Breton s'est métamorphosée suivant les moments de sa propre histoire, tout en ramenant près de lui dans la proximité de ses objets les signes d'une antériorité magique dans laquelle naît la pensée surréaliste.

## LES SUITES DES « GRANDES PROSES » DANS LA PRODUCTION CONTEMPORAINE

Sophie BASTIEN

La présente étude tâche de dégager quelques raisons de l'actualité d'André Breton, en ce qui a trait à ses quatre « grandes proses » – ainsi qu'on appelle *Nadja* (1927), *Les Vases communicants* (1932), *L'Amour fou* (1937) et *Arcane 17* (1947). Plus précisément, elle vise à mettre en regard, d'une part, des caractéristiques de ces proses, et, d'autre part, des manifestations littéraires et artistiques contemporaines. Certaines tendances sont en effet très prolifiques depuis trois ou quatre décennies ; une perspective généalogique, qui en remonte l'amont pour en retracer les sources, fait ressortir les « grandes proses » de Breton sinon comme fondatrices, du moins comme un jalon déterminant.

Chez Breton, la contestation générale des modèles de la tradition littéraire passe par le rejet catégorique du roman. Des pages célèbres du premier *Manifeste du surréalisme* prennent valeur de fondement à cet égard, en décrivant le genre romanesque pour sa construction artificielle, sa logique prédéterminée, la psychologie de ses héros, ses exposés paresseux autant que ses descriptions (OC I, 313-16). Par conséquent, la première incursion de Breton dans la littérature narrative, avec *Nadja*, rompt radicalement avec les formes convenues. Elle s'avère un tournant dans l'histoire littéraire : par rapport à ce qui se faisait avant, puisque sa facture tout à fait originale ne ressemble en rien à ce qu'on connaissait jusque-là ; mais aussi par rapport à ce qui se fera après, puisqu'elle influence la production culturelle ultérieure, qui s'en nourrit encore au XXI<sup>e</sup> siècle. De cette pratique novatrice qu'invente Breton, je me pencherai successivement sur trois axes majeurs, dont on peut aujourd'hui apprécier la postérité : l'écriture de soi, l'hybridité générique et la participation photographique. Tous ces axes ont partie liée avec la condamnation du roman, mais pour des raisons qui diffèrent.

## I. L'écriture de soi

Voyons ce qu'il en est du premier des trois axes : l'écriture de soi. En plus des torts énumérés dans le *Manifeste* et que j'ai cités, Breton reproche au romancier de s'appliquer à créer de l'illusion et un effet de réel. Par comparaison, lui se réclame de la non-fiction, comme il l'affirme dans le péri-texte et dans les premières pages de *Nadja* (OC I, 645, 651). Bien qu'elles renferment une portion narrative importante, ses quatre « grandes proses » n'en sont donc pas pour autant des romans. En revanche, « écrire vrai » constitue leur principe directeur, jusqu'à revêtir une dimension éthique. De plus, ce sont ses propres expériences que Breton évoque en toute vérité ; il relate des événements que lui-même a vécus. Ainsi, ses proses se donnent pour autobiographiques et portent plusieurs traces de cette finalité. Rédigées à la première personne, elles se parsèment de notations temporelles, toponymiques et même anthroponymiques qui laissent une impression de véracité, par leur nombre et leur précision. La factualité est non seulement respectée, mais placée à l'avant-plan. Également, le « je » qui imprègne le projet narratif se veut introspectif, dans une tonalité qui s'approche du journal intime : les proses de l'auteur, de la première à la quatrième, élaborent l'armature de sa vie aussi bien que de son œuvre, dessinent sur vingt ans une trajectoire personnelle autant que littéraire.

Cependant, les faits narrés consistent en des souvenirs, et dans la mémoire intervient subtilement la sensibilité, voire l'imaginaire. En outre, de par son statut, l'écrivain sélectionne parmi ses souvenirs et effectue des coupes ; de même établit-il un ordre narratif et des instances énonciatives. Les éléments qui relèvent prétendument de l'objectivité sont donc soumis à un travail artistique par essence subjectif. De surcroît, les choix ainsi opérés conditionnent la réception. La fonction du langage devient équivoque, en articulant le matériau brut et le fabriqué, et cette ambiguïté existe à plus d'un titre. Par exemple, on ne doute pas de l'existence de Nadja ; néanmoins, la seule photographie de la personne réelle, parmi les quarante-huit photos que contient le livre, est subjectivée à l'extrême. Elle est même l'unique montage de tout le corpus iconographique des proses de Breton. Surprenante, elle superpose quatre gros plans identiques des yeux de Nadja, et s'accompagne d'une métaphore poétique en guise de légende : « Ses yeux de fougère... » (OC I, 715).

Ce croisement entre le vrai et l'artéfact, avec les questions théoriques qu'il soulève, ressurgissent de nos jours dans des catégories littéraires oxymoriques comme l'autofiction, le roman autobiographique et le roman dit « personnel ». Les proses de Breton n'appartiennent pas à ces catégories en vogue, mais en recèlent tout de même des caractéristiques et en annoncent les problématiques. Ainsi en est-il de l'interférence troublante, relevée plus haut, entre le donné authentique et le rendu artistique. Ainsi en est-il également de la triple identité, par laquelle Gérard Genette définit l'autofiction, puisque ce type de récit recoupe l'auteur, le narrateur et le protagoniste en une seule figure<sup>1</sup> ; le phénomène de la triple identité prévaut déjà dans les proses bretoniennes. De son côté, Serge Doubrovsky perçoit l'autofiction – dont il a inventé le terme il y a quarante ans – comme l'outil affiché d'une quête identitaire<sup>2</sup>. Or, cette quête apparaît en une formule condensée dès l'ouverture de *Nadja*, par la phrase interrogative : « Qui suis-je ? » (OC I, 647). Selon Annie Ernaux, l'écriture autobiographique s'affranchit des censures intérieures : n'est-ce pas la transparence que préconise Breton, comme le révèle la référence au cristal dans *L'Amour fou* (OC II, 681), ou la velléité pédophile dépitée dans un rêve des *Vases communicants* (OC II, 144) ? Ernaux ajoute que l'écriture autobiographique laisse une place prépondérante à l'expression de l'inconscient<sup>3</sup>. Celui-ci s'exprime librement dans les proses bretoniennes : entre autres, dans *Nadja*, qui fait état de l'exploration psychique propre à « l'époque des sommeils » (OC I, 661) ; dans *Les Vases communicants*, par les comptes rendus de rêves ; dans *L'Amour fou*, par le poème automatique et ses coïncidences avec la rencontre amoureuse, par la trouvaille d'objets révélateurs au marché aux puces, ou par le thème du désir. Plus encore, Breton valorise l'expression de l'inconscient en lui attribuant une certaine beauté, comme dans les dessins effectués par Nadja. Mais ses proses vont toujours plus loin quand elles scrutent l'action de l'inconscient sur la réalité et, inversement, l'action de la réalité sur l'inconscient ; quand elles établissent un pont entre l'inconscient individuel et la vie sociale. De cette osmose même surgit une poésie.

1. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 62-63.

2. Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3, 1980, p. 87-97.

3. Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *Autofictions & Cie*, actes du colloque de Nanterre tenu en 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, Nanterre, Publidix, RITM n° 6, 1994, p. 219-20.

## II. L'hybridité générique

La deuxième facette des proses de Breton qui semble avoir inspiré l'écriture contemporaine réside dans l'hybridité générique. *Nadja* inaugure en effet un genre composite. Dans les quatre proses de la tétralogie, le discours narratif prend vite l'allure plus abstraite d'un essai : soit philosophique, avec une méditation sur le sens de la vie ; soit esthétique, avec des préoccupations artistiques ; soit politique, avec des aspirations révolutionnaires. Ces passages didactisants édifient la cosmologie bretonienne. Mais le texte s'investit tout autant d'une vocation poétique, quand il fait sentir un vif climat émotionnel, dont le degré d'intensité se traduit par une langue suggestive et exaltée. Même les passages les plus sociopolitiques sont traversés de part en part de pointes lyriques. Bref, trois canaux discursifs – narratif, théorique et poétique – se trouvent convoqués dans les proses bretoniennes, et tous aussi bien exploités les uns que les autres. De plus, ils interagissent et se nourrissent l'un de l'autre, tant sur le plan thématique qu'organisationnel. Sur le plan thématique, le récit développe des envolées lyriques qui transcendent son contenu, et une réflexion théorique qui le met à distance. Sur le plan organisationnel, tantôt les trois types de discours se succèdent comme s'ils s'appelaient ; tantôt ils s'imbriquent, puis se superposent, pour en venir à s'entremêler dans un mouvement inextricable, un imbroglio générique marqué par une syntaxe enchevêtrée où forme et fond deviennent parfaitement indissociables. Le résultat fait penser parfois à une mosaïque, parfois à un labyrinthe.

Maints romanciers contemporains adoptent une composition débridée qui pose des problèmes de rhétorique et de structure, et qui rappelle en cela les procédés bretoniens. Antoine Volodine<sup>1</sup> et Michel Houellebeck<sup>2</sup> passent, sans crier gare, d'un registre à un autre à l'intérieur d'une page, d'un paragraphe ; circulent insidieusement entre les modalités discursives, entre le récit et le traité. Amin Maalouf fait de même, notamment dans *Les Désorientés*<sup>3</sup>, ainsi que Yasmina Khadra, au moins dans *L'Attentat*<sup>4</sup>. Quant au Québécois

1. Entre autres, dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, 1998.

2. Certainement dans *Les Particules élémentaires*, Flammarion, 1998.

3. Grasset, 2012.

4. Julliard, 2005.



Pierre-Luc Landry, ce sont des intermèdes poétiques qu'il insère à même la trame narrative de son roman *Les Corps extraterrestres*<sup>1</sup>.

Alexis Jenni plonge un peu plus avant dans la complexité : son *Art français de la guerre*<sup>2</sup> entrelace avec fluidité, sans transitions apparentes, la narration, l'analyse sociale et la réflexion esthétique (en l'occurrence, un hommage à la peinture). Aussi reconduit-il d'autres aspects des proses de Breton : le vagabondage sans but, la rencontre féminine due au hasard, la conception et la mise en forme de l'expérience amoureuse. Je m'explique. Il est récurrent que Breton relate ses déambulations dans les rues parisiennes, en des lieux prosaïques. Son parcours se ponctue alors de visions, de trouvailles, dans une atmosphère qui recèle du merveilleux, car sa disponibilité favorise le hasard objectif. Ou encore, l'errance devient la source d'une réflexion théorique. Chez Jenni dans *L'Art français de la guerre*, le narrateur flâne souvent dans des quartiers de sa ville, avec un esprit réceptif qui magnifie la banalité du paysage. Ces moments-là donnent lieu chez lui à des spéculations d'ordre social et, vers la fin du roman, à une rencontre amoureuse fortuite – qui s'avère en fait l'aboutissement sublime d'une quête latente. On sait que Breton a réussi l'exploit de renouveler le thème on ne peut plus rebattu de l'amour, lieu commun psychologique et littéraire par excellence. On dirait bien que le chapitre central de *L'Amour fou* a servi de modèle à Jenni : ce dernier aussi célèbre la féminité à l'aide d'images singulières qui fuient tout cliché ; confère un caractère sacré à l'émoi amoureux comme à l'érotisme qui lui est inhérent ; et son narrateur puise dans ce terreau des forces épanouissantes.

Sur le rôle du hasard, un autre romancier contemporain est à mentionner : Kebir-Mustapha Ammi. À l'image de Breton, il refuse la causalité dictée artificiellement par une logique prédéterminée ou par la psychologie des personnages. C'est plutôt au hasard qu'incombe la causalité, dans son œuvre – comme il l'a confié en entrevue récemment<sup>3</sup>. Les péripéties inopinées, ainsi que les rapports entre l'homme et le monde, attestent de l'action du hasard et mettent en relief sa portée.

1. Montréal, Druide, 2015.

2. Gallimard, 2011.

3. Avec Soundouss El Kettani, à la librairie Gallimard de Montréal, le 7 juillet 2016. « Rencontre avec Kebir-Mustapha Ammi », *Le Crachoir de Flaubert*, revue électronique de l'Université Laval, <http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2016/07/rencontre-avec-kebir-mustapha-ammi/>.

### III. La participation photographique

Le dernier élément des proses bretoniennes que j'aimerais aborder est la participation photographique – du moins, dans trois des quatre proses. Elle intervient en fait dans une partie considérable de la production écrite de l'auteur, et s'étend sur la quasi-totalité de sa carrière : depuis la fondation en 1919 de la revue *Littérature*, jusqu'à la version révisée de *Nadja* en 1964, en passant notamment par les *Alentours I*, *L'Amour fou*, *La Clé des champs* et la réédition des *Vases communicants*. Sa sensibilité artistique étant très spatiale, physique, Breton recourt à une reproduction visible des choses qui l'ont marqué. Mais d'un point de vue plus idéologique, l'usage de la photo concourt à faire éclater la littérature traditionnelle. Dans les « grandes proses », il prend le contre-pied de la fiction ; la position bretonienne contre le roman n'en devient que plus concrète. L'auteur ne recourt donc pas qu'au moyen scriptural pour fonder une configuration générique inédite : le médium photographique ajoute une marque distinctive, d'ordre visuel celle-là. Quant à la nature des photos, la représentation de lieux urbains est quantitativement importante dans *Nadja*, ainsi que celle d'œuvres d'art. *L'Amour fou* accuse une évolution, en ce que la forme photographique même – non plus strictement ce qu'elle représente – acquiert une valeur artistique.

Ces observations m'amènent au roman *Chien de printemps* de Patrick Modiano<sup>1</sup>. Le protagoniste est un artiste-photographe qui vagabonde dans les rues de Paris et qui photographie des immeubles, des façades d'hôtel. Il a donc plusieurs points en commun avec Breton : la promenade sans but, le cadre parisien, l'intérêt pour la photo et pour la photo artistique, ainsi que les sujets photographiés, c'est-à-dire l'urbanité. Ce roman développe également d'autres motifs bretoniens : le hasard et les coïncidences, la rêverie éveillée et le rêve nocturne. En outre, le récit d'anecdotes et de rencontres (entre le photographe et le narrateur) se double d'une réflexion esthétique (sur la photographie). Et dans le genre littéraire mixte qui en résulte, l'étrangeté des personnages s'éloigne de toute logique psychologique.

1. Seuil, 1993.

*L'intermédialité chez Breton*

Mais chez Breton, c'est à la fois le texte et l'iconographie qui élaborent les motifs chers à l'auteur ; ils travaillent pour ainsi dire en tandem et entretiennent un lien organique. On ne saurait imaginer *Nadja* ou *L'Amour fou* amputés des photos : celles-ci font partie intrinsèque de l'œuvre. D'ailleurs, depuis une quarantaine d'années, l'exégèse bretonienne s'intéresse davantage à la participation photographique dans les proses<sup>1</sup> : elle remarque la dynamique qu'engendre celle-ci, le va-et-vient avec le support textuel<sup>2</sup>. Révolutionnaire, le régime bretonien de l'iconographie ne suit pas la traditionnelle redondance selon laquelle le texte donne une description de ce dont l'image est une illustration ; il n'y a pas redoublement. Breton réalise plutôt une complémentarité entre les deux médias : l'un ajoute à l'autre, et réciproquement. Un autre cas de figure entre texte et photo est leur inadéquation, sinon une relation très insolite, où ils ne se font écho que lointainement. Entre eux, un dialogue s'instaure en cryptogramme. Un carrefour de significations symboliques se tisse aussi entre les photos elles-mêmes ; puis, entre les proses, par le biais des photos<sup>3</sup>. Toutes ces singularités de la participation photographique dans les proses de Breton font qu'elle se démarque nettement de la juxtaposition des supports textuel et pictural qu'on a pu voir dans des œuvres antérieures<sup>4</sup>.

Quand je pense à l'essor des études intermédiales ces dernières années<sup>5</sup>, qui décloisonnent les différents médias pour explorer les phénomènes d'influence, je ne peux m'empêcher de considérer

1. Voir « Un état présent de la question », p. 130-32 de : Sophie Bastien, « La participation photographique dans les "grandes proses" de Breton », *La Fabrique surréaliste*, dir. Maryse Vassevière, Association pour l'étude du surréalisme, 2009, [http://melusine.univ-paris3.fr/Association/ImagesAssoc/Fabrique\\_BAT.pdf](http://melusine.univ-paris3.fr/Association/ImagesAssoc/Fabrique_BAT.pdf).

2. Voir par exemple Misao Harada, « André Breton et l'illustration photographique : découverte d'un médium », *Études de langue et littérature françaises* (Tokyo), n° 64, 1994, p. 146-59.

3. Voir Sophie Bastien, « La reprise de motifs iconiques à l'intérieur des "grandes proses" d'André Breton », *Textimage*, n° 5 : *L'Image répétée. Imitation, copie, emploi, recyclage*, dir. Aurélie Barre et Olivier Leplatre, 2012, [http://revue-textimage.com/conferencier/intro\\_conferencier.html](http://revue-textimage.com/conferencier/intro_conferencier.html).

4. Voir Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature, des origines au surréalisme*, Presses universitaires de Rennes, 2008.

5. Deux exemples éloquents : Louise Maurer et Roger Hillman dir., *Reading Images, Viewing Texts. Crossdisciplinary Perspectives*, Berne, Peter Lang, 2006 ; et le Centre de recherche sur l'intermédialité, à l'Université de Montréal (<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/>).

comme très avant-gardiste une autre œuvre de Breton, celle-là écrite avec Louis Aragon: *Le Trésor des Jésuites* (1928). Une courte digression dans le corpus dramatique permet d'apprécier la pertinence de cette pièce de théâtre pour son interaction avec le cinéma. Friands du septième art, les deux auteurs la composent en hommage à une vedette du cinéma muet, Musidora, et le nom de leur protagoniste en est une anagramme: Mad Sourî. Mais surtout, la pièce participe d'une esthétique cinématographique. Elle emprunte à l'atmosphère et au contenu du genre appelé le film à épisodes; et sa structure tente d'assimiler la plasticité temporelle du cinéma, en effectuant des retours en arrière (*flashbacks*, selon l'anglicisme consacré) et des bonds en avant (*flashforwards*)<sup>1</sup>.

### *L'intermédialité aujourd'hui*

Revenons au domaine littéraire tout en nous approchant du <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle. Un romancier québécois de grand renom, Jacques Poulin, a vraisemblablement bénéficié des proses de Breton. Ses livres sont saturés de dessins, photos, affiches, annonces publicitaires et bandes dessinées. Entre ce système pictural et le texte, les rapports sont plus profonds et polysémiques qu'il n'y paraît. Quant au texte lui-même, il est assez fragmentaire et multiforme pour insérer, à même la narration, des fiches signalétiques, avertissements, facsimilés, recettes, équations mathématiques... Du côté européen, le roman *Écoutez-voir* d'Elsa Triolet<sup>2</sup> contient plus d'une centaine de photos, qui servent à illustrer tout en créant intelligemment un second niveau de signification, comme le signale Jean Arrouye. Mais Alexandre Castant remarque que la postérité des proses bretoniennes est également palpable chez des photographes-écrivains, telle Sophie Calle, dont le mode de vie s'est transmué en pratique artistique. Dans un esprit d'attente et d'observation, cette plasticienne se laisse aller aux trajectoires incertaines de ses promenades urbaines, aux sollicitations du moment et aux rencontres, et la rue devient pour elle un lieu où se joue le hasard. Elle transpose ses déplacements aléatoires ou intuitifs dans des œuvres – comme *Suite*

1. Voir Léa Buisson, «De Musidora à Mad Sourî: l'influence du cinéma sur *Le Trésor des Jésuites* de Breton et Aragon», *L'Annuaire théâtral*, n° 59: *La Scène surréaliste*, dir. S. Bastien, 2016.

2. Gallimard, 1968.

*vénitienne*<sup>1</sup> et *Filature*<sup>2</sup> – où le texte consigne ces errances pendant que le médium photographique en fixe les traces visuelles. Quant à l'écrivain allemand W. G. Sebald, il émaille de photos tous ses livres, qu'ils soient narratifs, poétiques ou critiques, mais ses récits font en plus état de déambulations et de rencontres fortuites, comme le note Constance Krebs<sup>3</sup>. Celle-ci souligne également qu'après l'arrivée d'internet en 1994, émergent des œuvres qui intègrent le multimédia et que diffusent des revues littéraires électroniques ; les initiatives de François Bon sont exemplaires à cet égard, notamment sa rubrique au titre bretonien de « Vases communicants », sur son site tierslivre.net.

La mise en relation de supports hétérogènes est florissante ces dernières décennies, au point de devenir un signe des temps<sup>4</sup>. La nature déroutante des relations entre texte et photo chez Breton se reconnaît dans cette intermédialité, qui remet en question le primat hégémonique du texte et qui entraîne du coup une déhiérarchisation des signes. La narration entre alors en osmose avec différents médias qui sont signifiants, pour aboutir à un art transversal, croisant la littérature et les arts visuels.

### *Le récepteur chez Breton*

On doit beaucoup aux proses de Breton concernant la dynamique de la réception. La présence du substrat non textuel change l'attitude du récepteur. Elle éveille un mode de cognition inusité, réclame dès lors une attention bifocale, et brouille les réflexes de lecture. Celle-ci se suspend à la vue d'une photo, pour laisser place à la contemplation, qui débouche sur l'interrogation – vu le caractère énigmatique de la photo, de sa légende, de la relation entre la photo et sa légende, ou entre la photo et le corps du texte. Un autre facteur concourt à bouleverser la manière habituelle de lire : l'emplacement des photos dans l'économie du livre. Elles sont réparties çà et là de façon irrégulière, déséquilibrée. Qui plus est, leur ordre n'est pas celui des

1. Éditions de l'Étoile, 1983.

2. Centre Pompidou, 1981.

3. Jean Arrouye, Alexandre Castant et Constance Krebs ont exprimé ces commentaires lors du débat qui a suivi ma communication, le 15 août 2016. Je les en remercie vivement.

4. En atteste le site fondé par Jean-Pierre Montier, un « Répertoire de la photolittérature » : <http://phlit.org/>.

passages auxquels elles se réfèrent dans le corps du texte ; il y a entremêlement. Enfin, elles sont souvent situées loin du passage de référence, avant ou après. La morphologie d'ensemble, dans les trois proses en question, en est encore plus discontinue. Après tout, il ne faudrait surtout pas qu'un livre de Breton « se lise comme un roman » – pour reprendre l'expression bien connue. Fidèle à lui-même, l'auteur protège le mystère et son potentiel de merveilleux.

Mais la communication s'en trouve compliquée, une sorte de distanciation s'impose entre le livre et le récepteur. Il n'est nul confort possible pour ce dernier, on exige de lui une posture tendue, sa capacité intellectuelle d'adaptation est mise à l'épreuve. « La confusion » le rend d'abord « dérouté », puis l'amène à devenir un « déchiffreur », selon Hans Siepe<sup>1</sup>. S'enclenche alors une réception « active », « productive », voire « réfléchie »<sup>2</sup>. La structure linéaire et figée de l'œuvre étant désormais abolie, le lecteur apprend une mobilité, se déplace avec souplesse dans une œuvre qui donne l'impression d'être mouvante.

### *Le récepteur aujourd'hui*

Ce mandat de lecture est un véritable défi et requiert un niveau d'investissement jusqu'alors inconnu. Il ressort comme un moment charnière dans l'histoire culturelle, une mutation initiatique pour l'éducation du récepteur, chez qui il ouvre de nouvelles dispositions. Son apport dépasse le champ littéraire, étant donné l'intermédialité qui est en cause, et se révèle prolifique dans la création pluridisciplinaire. Spécialiste du spectacle intermédial, Jean-Paul Quéinnec<sup>3</sup> étudie ce qu'il appelle la « dramaturgie informe », la « scène sans bord », car le théâtre contemporain, matière vive et complexe, s'avère difficile à isoler pour être défini. Or, il constate comme le public accueille l'informe et l'arythmie, laisse une idée ou une sensation en amener une autre sans nécessairement revenir en arrière pour fixer une forme, et se prête à ce jeu qui peut rappeler le fonctionnement des enfants.

1. Ces notions sont très récurrentes à partir du deuxième chapitre de Hans T. Siepe, *Le Lecteur du surréalisme*, trad. M.-A. Coadou, Association pour l'étude du surréalisme, 2010 [Stuttgart, Klett-Cotta, 1977], [http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/wp-content/uploads/2014/10/6.-Siepe\\_BAT.pdf](http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/wp-content/uploads/2014/10/6.-Siepe_BAT.pdf).

2. Comme l'explique le quatrième chapitre (*ibid.*).

3. Dans sa conférence inaugurale au colloque « L'informe théâtral » de la Société québécoise d'études théâtrales, le 8 juin 2016 à l'Université Concordia (Montréal).

Plus d'un demi-siècle après les proses de Breton truffées de photos, le spectateur tire un certain plaisir à éprouver une incohérence associée à la confrontation interartistique.

Son attitude participative est caractéristique de la modernité. Selon Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, la performativité se mesure maintenant depuis le spectateur<sup>1</sup>. Je mentionne aussi que l'art de la performance privilégie le réel et que l'acteur n'y incarne pas de rôle – ce qui fait penser au choix de Breton dans ses proses, puisqu'elles sont non fictionnelles. Les créateurs contemporains s'intéressent au mécanisme de la réception et veulent un art qui le réforme. Il ne s'agit plus de livrer une trame que le récepteur absorbe passivement, ni de susciter son adhésion, mais bien de solliciter son inventivité critique, d'activer sa perception qu'il oriente ensuite à son gré. Il doit effectuer un travail pour chercher les correspondances entre les signes – comme l'exercent à le faire les proses de Breton.

Dans le roman comme au théâtre, les schémas fondés sur l'action et la psychologie ne conviennent plus pour problématiser les questionnements actuels. Selon les critères stylistiques de l'extrême contemporain, le texte demeure, mais en tant que composante partielle, fragmentée, qui doute de son autorité. Il gagne toutefois en épaisseur de sens induit, suivant le modèle du rêve. Comme les photos et le texte chez Breton, les divers moyens d'expression ont apparemment peu en commun entre eux, et par conséquent, la relation du spectateur avec le produit artistique subit une transformation foncière.

## Conclusion

Dans ses « grandes proses », Breton donne à l'écriture de soi une tournure inédite. Mais il déploie encore plus d'originalité en fondant un genre littéraire multiple, qui conjugue des types de discours variés. De surcroît, il intègre la photographie, non comme une surimposition, mais dans une interdépendance très riche avec le langage textuel. Chacune de ces trois innovations a profité à la littérature contemporaine ; on en a vu des exemples. Comme quoi toutes trois ont ouvert des perspectives, invité à des cheminements.

1. Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, « Key issues in intermediality in theatre and performance », *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2006, p. 11-12.

*SOPHIE BASTIEN*

Mais le dernier de ces traits, la participation photographique, par son essence intermédiaire, interpelle le récepteur avec une acuité jamais vue. Il stimule les capacités de celui-ci, recule ses horizons. En cela, les proses de Breton représentent une avancée fondamentale. Tous les champs artistiques ont pu en bénéficier, particulièrement ceux où le rapport avec le spectateur est capital.

*COLLÈGE MILITAIRE ROYAL DU CANADA*



# RELIRE LES COLLAGES D'ANDRÉ BRETON : ENTRE LES CISEAUX ET LA VIE

Elza ADAMOWICZ

*À la mémoire de Michael Sheringham*

« Le collage est pauvre. Longtemps encore on en niera la valeur. Il passe pour reproductible à plaisir. Chacun croit pouvoir en faire autant<sup>1</sup> ». En effet, le collage a trop souvent été considéré comme un genre pictural ou littéraire mineur. Les collages d'André Breton – geste personnel, action polémique ou expression poétique – ont été jusqu'à récemment peu visibles. Ils révèlent cependant un autre Breton, plus ludique, nostalgique, ironique. Le plaisir que nous goûtons en les découvrant provient en partie de la réalisation que nous surprenons un Breton qui baisse sa garde, pour ainsi dire, à un moment de détente, un moment d'émotion également. Il s'agit d'André plutôt que de Breton (il signe souvent de son prénom), d'un individu privé plutôt que d'un personnage public, qui – pour une fois peut-être ? – perdrait le nord. Au-delà d'un plaisir voyeuriste, aux marges de nos travaux de chercheurs, l'objectif de cette communication est de rendre les collages de Breton plus visibles, en les resituant dans le contexte de l'activité collagiste surréaliste, non pas afin d'insérer Breton aux côtés d'un Max Ernst ou d'un Jindrich Styrsky, mais afin : premièrement, d'appliquer au Breton praticien l'analyse du collage que lui-même, ainsi qu'Aragon, ont élaborée ; deuxièmement, de démontrer que son activité collagiste finit par déborder et dépasser ses propres théories sur le collage et l'image surréaliste, et notamment la grille dialectique ou alchimique qu'il applique aux collages de Max Ernst ; et finalement de proposer que Breton a conçu le collage, non seulement comme procédé ou comme principe, mais aussi globalement comme pratique de vie.

Au contraire des assemblages ou objets-poèmes, qui ont donné lieu à plusieurs analyses, les collages de Breton – qui recouvrent papiers collés ou photomontages, formes picturales et verbales, collages individuels et collectifs – sont restés largement inexplorés.

1. Aragon, *Les Collages* [C] (1965), Hermann, « Savoir : sur l'art », 1989, p. 49.

Ceci s'explique en partie par la discrétion même du collage surréaliste, genre souvent éphémère et peu complexe (comme le remarque Aragon). En effet, le couper-coller exploite des matériaux souvent fragiles et des compétences techniques quelquefois minimales. Ce n'est que récemment que le collage, ayant été reconnu comme un objet esthétique sur le même plan que des oeuvres supposées « finies », a été exposé ou reproduit.

Notons d'abord qu'il est souvent utilisé par Breton comme mode de communication personnelle : entre 1918 et 1921 il envoie des lettres-collages à Jacques Vaché, Aragon et Théodore Fraenkel, faites de fragments de manuscrits, papiers, découpures de journaux, publicités<sup>1</sup>. Et après la guerre, il crée plusieurs collages pour Elisa et Aube : parmi ceux-ci, *Lotus de Pains* (1962) est dédiée « pour Aube, tendrement ». De tels collages restent souvent difficiles à déchiffrer, car ils utilisent à l'occasion les codes privés d'un dialogue interpersonnel, ou un commentaire ponctuel sur le cours des événements. Par ailleurs, les collages étant souvent collectifs (le cadavre exquis, le jeu de Marseille et autres jeux surréalistes), leur auteur est difficile à identifier (bien que Breton ait quelquefois pris soin de noter le nom des participants au verso des feuilles des cadavres exquis). Ajoutez à la discrétion inhérente au collage le fait que, en tant que missive personnelle ou passe-temps ludique plutôt qu'exposé public, ils ont souvent été cachés dans des collections privées ou des archives et ont refait surface assez récemment, à l'occasion d'une exposition, d'une publication ou d'une vente. Ainsi les *Lettres à Aube* (Gallimard, 2009), contiennent plusieurs lettres-collages envoyées par Breton. Par ailleurs, une publication en fac-similé intégral a fait connaître le manuscrit d'*Arcane 17* (1944), que Breton avait offert à Elisa dans une belle reliure de Lucienne Thalheimer ornée de photos d'Elisa ; il contient des cartes, des tickets de train, dessins, lettres, feuilles, et autres documents associés aux événements racontés – une sorte d'album en souvenir de leur périple au Canada<sup>2</sup>. Les textes peuvent, eux aussi, cacher des collages à l'occasion, soit littéralement comme

1. Voir l'analyse de Georges Sebbag, *André Breton 1713-1966. Les Siècles boules de neige*, Jean-Michel Place, 2016, p. 109-114.

2. André Breton, *Arcane 17*, fac-similé du manuscrit original, édition préparée et présentée par Henri Béhar, Biro éditeur, 2008 (éd. de luxe en 2 volumes sous coffret, l'un contenant le fac-similé, 18 x 23,5 cm, 48 pages, quadrichromie ; l'autre : « D'un poème objet » et la transcription par Henri Béhar, le texte d'André Breton, 18 x 23,5 cm, 240 p., noir) ; éd. courante en un volume relié 17,5 x 24 cm, 254 p. + D ill.

le collage produit par Breton avec Éluard sur la dernière photo qui illustre *Le Tombeau des secrets* de René Char (Larguier, 1930) ; soit sous forme de citation, de pastiche ou de transposition du visuel au verbal. Je pense, par exemple, au récit biographique de Breton, « La vie légendaire de Max Ernst » (1942), qui est basé sur un collage verbal fait à partir de collages et tableaux d'Ernst :

*Mais quelque événement grave est survenu : on emporte des blessés [L'Avionne meurtrière 1920], des rapt se commettent en plein jour [Deux enfants sont menacés par un rossignol 1924], la femme elle-même est murée [Sainte-Cécile 1923] [...] Voici Max Ernst beaucoup plus loin dans le temps, auprès de Sémiramis. Les jardins suspendus ont été plantés de népenthès géants [Jardin gobe-avions 1935] et invisibles [...] Les avions futurs s'y engouffreront comme des mouches, et quelle découverte : le progrès technique arrêté dans son cours démentiel – la mort déléguée par l'homme ne passe plus.*

*La scène a tourné : c'est la jungle tout court, non plus la jungle humaine [La joie de vivre 1936] [...] Le poteau totémique continue à regarder la mer [Day and Night 1941-2]. (OC IV, 545-546)<sup>1</sup>*

Dès 1918 Breton pratique le collage, comme il l'affirme sur un ton d'auto persiflage, dans « Pour Lafcadio » :

*Mieux vaux laisser dire  
qu'André Breton  
receveur de Contributions Indirectes  
s'adonne au collage  
en attendant la retraite. (OC I, 13)*

Breton aurait ainsi créé une quarantaine de collages picturaux et/ou verbaux, dont un grand nombre ont été reproduits dans l'ouvrage *Je vois j'imagine. Poèmes-objets* (Gallimard, 1991).

### Trois étapes: couper-coller-configurer

Pour cerner au plus près le collage comme procédé, l'analyse qui suit est basée sur les trois étapes de la production du collage : couper, coller ou configurer – ou, pour rester dans le jeu : racoler, coller et décoller.

« Quelques vieux disques : soleils ruinés, astres pourris, lunes de mauvaise fréquentation », E.L.T. Mesens énumère ainsi les

1. Voir : Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge University Press, 1998, p. 110-112.

ingrédients du collage<sup>1</sup>. La traque (le racolage) de tels signes indéterminés mène les surréalistes aux marges des espaces signifiants, vers les marchés aux puces de la ville, à la recherche de « ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin » (OC II, 676). La fascination exercée sur Breton par de tels objets ou images provient de leur situation dans les interstices de la signification, « objets qui, entre la lassitude des uns et le désir des autres, vont rêver à la foire à la brocante » (OC II, 699). Ceci explique sa prédilection pour les fragments de lettres, cartes de visites et autres *memorabilia* d'une part ; pour les journaux ou publicités d'autre part (« Belles quatrièmes pages des journaux. Tout le lyrisme moderne », écrit-il dans une lettre à Aragon<sup>2</sup>). Son poème « Le Corset Mystère » en est un exemple : « Un collage des plus authentiques. (Bouts d'annonce alternant avec des expressions toutes faites et de menues interventions). "Le Corset Mystère", très belle enseigne qu'on peut encore voir au balcon d'un premier étage rue de la Paix » (OC I, 1098). Breton est sensible ici aux signes qui, par détournement du quotidien, ouvrent sur la topographie cachée de la ville comme lieu du désir.



Fig. 1 André Breton, Le comte de Foix allant assassiner son fils, collage, « Intervention surréaliste », *Documents* 34, 1934

1. E.L.T. Mesens, « Que faut-il pour faire un collage? », *Quadrum* 16, 1964, p. 115.
2. Aragon, « L'autréamont et nous », *Les Lettres françaises*, n° 1186, juin 1967, p. 7.

Par ailleurs, Breton, tout comme Max Ernst, puise son matériau dans des publications de science populaire telles que *La Nature* ou *Les Récréations scientifiques* de Gaston Tissandier (1881), dont les illustrations, déjà démodées dans les années 1920, jouissent d'une aura de distance temporelle et sémantique. Son choix se porte souvent sur des illustrations pour les expériences de « physique amusante », qui avaient déjà une qualité quasi-surréelle. Ainsi, pour *Le comte de Foix allant assassiner son fils* (reproduit dans *Documents 34, Intervention surréaliste*, 1934) [fig. 1], Breton a recyclé une illustration de la rubrique « La physique sans appareils » où un manche à balai est tenu en équilibre sur deux verres placés sur des chaises, tandis qu'un personnage est sur le point de frapper le manche avec un gros bâton. D'après l'expérience originelle, le manche à balai est brisé en deux, les verres restant intacts. Sur cette gravure – rendue énigmatique lorsqu'elle est séparée du texte qu'elle sert à illustrer – Breton a collé deux images : une sorte de masque sur la tête du personnage, et l'image d'un aquarium confectionné au moyen d'une cloche à melon (tirée aussi des *Récréations scientifiques*) à gauche de l'image. Gaston III, comte de Foix, était, selon le Larousse, « débauché, rapace, violent » ; il tue son fils dans un accès de rage, et meurt d'apoplexie en 1391. L'intérêt de Breton pour de tels sujets historiques provient de sa fascination pour les livres d'histoire illustrés de son enfance. Ainsi, un deuxième collage, produit la même année, *Charles VI jouant aux cartes pendant sa folie*, représente deux hommes jouant aux cartes. Superposée sur un des personnages, l'image hallucinante d'une gigantesque cafetière sur la surface de laquelle se reflètent les formes inversées et déformées d'un personnage masculin. Cette image a été puisée dans *La Nature* (1881) (reprise dans *Les Récréations scientifiques*), où elle illustre l'illusion d'optique de reflets sur des surfaces convexes et concaves. L'impact de ces gravures provient en partie de leur isolation spatiale sur la page de l'ouvrage original, joint au procédé démodé de la gravure (la gravure sur bois avait été remplacée par des procédés de reproduction photomécaniques dès la fin du dix-neuvième siècle), et en partie du palimpseste temporel de sens, des traces de strates anciennes d'un passé à la fois historique (dans les signes culturels partiellement érodés) et subjectifs (dans les souvenirs presque oubliés de l'enfance), mais qui retiennent selon Breton un « singulier pouvoir de frôlement » (OC II, 304).

Pour Breton, l'innovation du collage se trouve sans doute moins dans le choix des éléments du collage que dans l'assemblage : ainsi il affirme que « [l']effort humain, qui tend à varier sans cesse la disposition d'éléments existants, ne peut être appliqué à produire un seul élément nouveau » (OC I, 245). Prenons donc un exemple tout à fait concret de cette deuxième étape, l'assemblage ou le collage dans son sens actif. Breton déplaçait continuellement les objets de son atelier. Parmi ceux-ci le tableau De Chirico, *Le Cerveau de l'enfant*, a été placé sur le mur de son atelier entre deux masques à transformation de Colombie britannique, munis d'un dispositif de ficelles permettant d'ouvrir ou de fermer les yeux. Dans une lettre à Roger Amadou, Breton écrit à ce sujet : « il m'est difficile de savoir si le besoin de prêter un regard à ce visage (exsangue sans âme ?) a été surdéterminé par le voisinage de masque ou si, au contraire c'est ce besoin, encore subconscient, qui m'a incité à les suspendre de part et d'autre de lui » (OC IV, 877).

Toujours est-il que cette proximité – ce collage de masques et tableau sur un mur d'atelier – a généré à son tour un deuxième collage, *Réveil du cerveau de l'enfant* (reproduit dans *L'Almanach du demi-siècle*, 1950), dans lequel des yeux ouverts ont été collés sur une reproduction du tableau De Chirico. Ce serait peut-être une reprise – ou un déni – du fameux « cadavre » de 1930 ?

Autre exemple d'assemblage, les poèmes-collages. « Nous avons rêvé de ce que nous appelions le poème-affiche », observe Aragon (C 99), se référant aux premières expériences de poèmes-collages avec Soupault et Breton. Le manuscrit de *Poisson soluble* inclut onze de ces collages faits de fragments de titres de journaux et d'articles, qui n'ont pas tous été publiés dans l'édition originale (OC I, 562-67, 571-83) [fig. 2].



Fig. 2 : André Breton, poème-collage (1924)

Breton définit le poème-collage dans le *Manifeste du surréalisme* : « Il est même permis d'intituler 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 » (OC I, 341). Passons sur la gratuité... Le poème cité (OC I, 341-3) est composé d'expressions toutes faites plutôt que des mots

individuels isolés que privilégiaient les futuristes et les dadaïstes. L'intérêt porté par les surréalistes aux groupes de mots pré-formés est lié aux travaux contemporains de Jean Paulhan sur les proverbes et les clichés. Sur la page de cahier, le procédé littéral du couper-coller est rendu visible : chaque fragment est présenté comme signe à la fois visuel et verbal, le poème dans son entier se présentant d'abord comme réalité matérielle, ensuite comme unité linguistique. Quelques fragments sont collés par groupes dans des phrases syntaxiquement correctes, mais sémantiquement incohérentes :

Sachez que  
Les rayons ultra-violets  
ont terminé leur tache  
Courte et bonne

Ailleurs on trouve des constructions parataxiques, où les fragments sont simplement juxtaposés. Plus la syntaxe est discrète, plus la polyvalence des fragments assemblés est forte, les liens de (con)séquence étant remplacés par le mode plus elliptique de la juxtaposition. Par exemple, les vers en apposition :

L'Amour d'abord  
Tout pourrait s'arranger si bien  
Paris est un grand village

peuvent être lus soit comme trois propositions discrètes, soit comme un début de récit. Récit embryonnaire encore, ces vers tirés du même poème :

MADAME,  
une paire  
**de bas de soie**  
n'est pas

qui évoquent discrètement l'action de dévoilement du corps de la femme dans un récit inachevé, créant le suspens et aiguisant le désir.

Ainsi Breton jongle-t-il avec des expressions toutes faites ou les objets sur les murs de son atelier, reprenant à son compte ce jeu cosmique si cher à Max Ernst, « le jeu de patience de la création » (OC IV, 378), dont Breton bat les cartes de nouveau pour créer de nouveaux assemblages, toujours changeants, générateurs d'étincelles, libérateurs de multiples possibilités de sens. En effet, les exemples qui viennent d'être cités démontrent que le couper-coller du collage, loin d'être une simple formule de perturbation du sens, est un mode de production de sens. Dans les poèmes-collages,



le lecteur tente de remplir les blancs que la syntaxe minimale a libérés. Pourtant la (les) cohérence(s) produite(s) reste(nt) le plus souvent locale(s), inachevée(s); le désir de cohérence ou la recherche d'associations analogiques suivies butent ainsi sur la dimension matérielle du texte, sa disposition visuelle sur la page, ses diverses typographies, la trace de la main et de la colle.

Au-delà donc d'un assemblage matériel, le collage donne lieu à des constructions de sens, des configurations multiples, ouvertes, souvent contradictoires – ludiques, poétiques, parodiques ou satiriques. C'est la troisième étape de la production du collage qui est abordée ici.

Les collages de Breton se déclinent parfois comme des transpositions de jeux de mots. Par exemple, dans le portrait d'Éluard, *La Nourrice des étoiles*, le titre reprend une expression de Soupault, qui inventait pour ses amis des surnoms poétiques, ici celui d'Éluard (Breton, quant à lui, était désigné comme « une tempête dans un verre d'eau »). L'image est un jeu de mots sur la Voie lactée, évoquée sur le mode humoristique dans la rangée de bouteilles de lait derrière la tête d'Éluard, ainsi que dans son veston, découpé dans une carte du ciel. Autre exemple du ludique, *Hébé, Nice te rit!*, envoyé à Élixa en 1953 : la photographie déchirée de meubles est collée sur une feuille, avec l'inscription « Hébé, Nice te rit ! » et la dédicace « E.B. », Élixa-Breton-Hébé (fille de Zeus et de Héra).

Plus que le ludique c'est le poétique qui nous retiendra. François Rigolot distingue entre le poétique et le ludique en affirmant que « le premier postule non seulement une cohérence interne du message, mais l'aveu d'un projet transcendantal qui dépasse la matérialité des moyens qu'il met en œuvre<sup>1</sup> ». Ajoutons que ce projet dit *transcendantal* est désigné en termes de *détournement* (Aragon) ou de *dépaysement* (Breton), et correspond à la démarche métaphorique. Ainsi, dans le collage *Chapeaux de gaze, garnis de blonde* (1934) [fig. 3], les éléments ont subi un *détournement* métaphorique partiel.

1. François Rigolot, « Le poétique et l'analogique », *Poétique*, n° 35, 1978, p. 264.



Fig. 3 : André Breton, Chapeaux de gaze, garnis de blonde (1934), collage

Des chapeaux de femme, découpés dans un catalogue de modiste, ont été collés sur la gravure d'un paysage stylisé, lui-même produit d'un assemblage. Les chapeaux collés sont disposés comme suspendus sur la surface à deux dimensions du collage, sur le fond du paysage dont la profondeur perspective est exagérée. Les chapeaux, ornés de rubans et de glands, de plumes et de fleurs, sont momentanément pris dans le filet du paysage, fugitivement transformés en papillons, méduses ou plantes exotiques. Ils restent pourtant autonomes, mobiles, disposés en une combinaison éphémère et apparemment arbitraire, ouverts à la possibilité de nouveaux jonglages. Un procédé semblable de détournement de chapeaux avait déjà été exploité par Max Ernst dans son collage *L'Ascaride de sable* (1920), où des chapeaux de femme disposés en rangs évoquent une procession de crustacés ou d'autruches. Aragon remarque à propos de la double image créée : « illusion cette caravane d'oiseaux extraordinaires traversant un désert, de près ce sont des chapeaux de femme découpés dans un catalogue de grand magasin » (C 26). Les éléments du collage sont suspendus entre

chapeaux, animaux ou plantes, ébauchant une transformation métaphorique sans l'accomplir totalement, se déclarant à la fois chapeaux et autres, collocation littérale et configuration métaphorique.

Au début des années 1920, le collage – notamment sous la forme du photomontage – a été utilisé comme arme polémique, notamment par les dadaïstes berlinois, pour qui le couper-coller critique de fragments d'images symboliquement chargées était un instrument privilégié de satire sociale. Les années 1930 ont vu un renouvellement important de collages et photomontages à fin de critique sociale. En témoignent par exemple le roman-collage anticlérical d'Ernst *Rêve d'une jeune fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) ou *Stekovaci Kabinet* (1934) de Styrsky. Dans cette catégorie figurent deux collages de Breton reproduits dans *Le Surréalisme au service de la révolution* (6, 1933), *Un temps de chien* et *L'œuf de l'église (le serpent)*. Les éléments de ce dernier ont été tirés de la page d'un catalogue de vêtements cléricaux : une mitre, un chapeau de cardinal, une crosse et une étole d'évêque, le tout numéroté et décliné sur le mode féminin. La mitre coiffe un visage féminin, tandis qu'une figure féminine aux vêtements vaporeux est étendue tenant la crosse. Réappropriation et combinaison sur le mode pervers des accessoires de l'église, Breton en satirise les rites et ses privilèges exclusivement masculins. En y juxtaposant la femme-tentatrice tenant sa crosse-serpent, il fait allusion au récit des origines et aux codes sexuels répressifs de l'église.

Au contraire des collages poétiques ou satiriques, c'est la matérialité des papiers collés des années 1950 qui frappe tout d'abord, notamment dans le collage *Ici le sourire* composé de papiers déchirés, froissés ou à motifs, de la ficelle d'un chocolatier, de traits d'aquarelle ajoutés, et de l'expression énigmatique « ICI LE SOURIRE ». Breton s'est toujours refusé à réduire les papiers collés cubistes à des qualités purement formelles, préférant la profondeur de la fenêtre Renaissance à la surface du tableau moderniste. Pour lui les papiers collés de Braque ouvrent sur un espace imaginaire : « Ce papier qui tapisse les murs de notre chambre est maintenant pour nous une touffe d'herbe au flanc d'un précipice » (OCIV 361). De même, les éléments se transforment, partiellement au moins, en une végétation exotique, d'où l'ambivalence du collage, à la fois matérialité et figuration. La matérialité des papiers déchirés, jaunés, imprimés, de textes imprimés et manuscrits, de l'image d'une chouette, est encore plus frappante dans *La chouette noire*

(1955). L'effet d'énigme produit par les énoncés fragmentaires, joint au palimpseste des papiers superposés et à la fragilité des papiers utilisés, ont pour effet l'évocation diffuse d'un code privé mêlé de nostalgie, le souvenir personnel d'un événement presque oublié, où le jeu des matières retarde le sens.

Dans son analyse des collages de Max Ernst, Breton les considère essentiellement en termes dialectiques, où la contradiction des éléments assemblés serait transcendée – ou occultée ? – dans la métaphore de l'étincelle : « la faculté merveilleuse [...] d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle » (OC I, 246). Il propose d'autre part une grille de lecture des collages d'Ernst basée sur la dialectique ou le principe alchimique. Mais cette grille s'applique-t-elle à sa propre pratique du collage ?

Quelques-uns de ses collages, en effet, semblent saisir l'instant d'un rêve, par exemple le photomontage *Le Puits enchanté* où une figure féminine se penche par la fenêtre, un bras en l'air comme si elle était sur le point de s'envoler. La juxtaposition de l'image et du titre, de mouvements d'ascension et de descente, réalise plastiquement la beauté convulsive. Cependant, le plus souvent, les analyses ont montré que les collages sont le lieu de tensions – entre une présence matérielle et une transformation sémantique, les déchirures d'un papier mural et le précipice de l'imagination, entre la littéralité de ses éléments et leur figurativité – qui maintiennent, voire célèbrent, l'ambivalence des significations et des matériaux.

Plutôt qu'un espace de transformation accomplie nous sommes donc confrontés dans les collages par un espace ambivalent. Ce qui suggérerait que l'analyse d'Aragon, focalisant sur le paradoxe esthétique plutôt que sur la transformation dialectique, rendrait compte d'une manière plus juste des collages de Breton. Dans l'analyse de *L'Ascaride de sable*, citée plus haut, Aragon met l'accent sur le regard alterné porté sur le collage, *entre* réalité et apparence, matérialité et figuration, soulignant leur interaction dynamique. Au contraire, Breton, en imposant une grille dialectique sur les collages d'Ernst, tend à en ignorer aussi bien leur matérialité que leur résistance à la transformation. Et si la métaphore alchimique – appliquée au collage par Breton et par la suite par Ernst – est appropriée, ce serait dans la mesure où le collage se rapprocherait moins du produit alchimique visé (où la matière serait pleinement transformée en or) qu'au procédé alchimique, l'étape de sa gestation. Le collage, en effet, comme mode de production expérimental, résiste à toute

clôture du sens. Ajoutons que Breton lui-même le reconnaît, même si ce n'est qu'en passant, lorsqu'il observe au sujet de l'espace mobile créé par les collages de Max Ernst : « tout se cherche et est en voie d'articulation nouvelle » (OC IV, 552). Ce mouvement de non-résolution caractériserait notre époque, selon Gilles Deleuze : « Nous sommes à l'âge des objets partiels, des briques et des restes. Nous ne croyons plus à une totalité originelle ni à une totalité de destinations.<sup>1</sup> »

Au-delà du couper-coller littéral, le collage est bien au centre de la pratique littéraire surréaliste en tant que manifestation de l'intertextualité. C'est ainsi que l'évaluation de Breton lui-même du procédé automatique comme modèle idéal révèle que le collage comme mode de production est au cœur des textes surréalistes : « Comment s'assurer des bribes de plusieurs discours ; comment envisager les interférences, les lacunes ? » (OC II 380-81). Toute étude du texte automatique doit comprendre précisément l'analyse des « bribes de plusieurs discours », des « interférences » mêmes que Breton chercherait à éliminer dans le texte automatique – débris de références iconiques ou littéraires, topoi narratifs, traces mémorielles visuelles, remaniements parodiques ou simplement clichés – en somme, ces éléments collage qui habitent le texte et qui constituent en fait sa spécificité. Le texte surréaliste, qu'il soit verbal ou pictural, est en effet fragmenté, disparate, multiple, comme l'a observé Claude Abastado : « le "lieu" du texte [surréaliste] est celui d'une hétérogénéité radicale ; une infinité de textes en interrelation, toute une culture, une conscience foisonnante et incohérente du monde surgit dans les "bribes de plusieurs discours" »<sup>2</sup>. Comme l'écrit Henri Béhar : « Cas limite d'intertextualité, le collage considère l'entier de la littérature comme un discours clos, fini ou finissant, dont les éléments peuvent permuter à l'infini<sup>3</sup> ». Ainsi tous les textes surréalistes, du manifeste au « papillon » ou à la prose poétique, recèlent des fragments de textes antérieurs, et pourraient donc être classés comme collage dans le sens élargi du terme.

Cependant au-delà du collage visuel ou verbal ; au-delà des textes dits automatiques ; au-delà des murs de l'atelier ; au-delà

1. Gilles Deleuze, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, 1972, p. 50.

2. Claude Abastado, « L'Écriture automatique et l'instance du sujet », *Revue des sciences humaines*, n° 184, 1981, p. 61.

3. Henri Béhar, *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, Bibliothèque Mélusine, 1988, p. 184.

*ELZA ADAMOWICZ*

des mises en scène ludiques de fête foraine ; bref, au-delà de l'esthétique, le collage est un geste éthique, à la fois subversif et créatif, fonctionnant à la lisière des codes linguistique, littéraire, artistique, épistolaire, les détournant afin de déstabiliser les identités unifiées, les systèmes cohérents, les cadres cohésifs. Le collage est une action de transformation radicale et continue de la réalité, dans la reconnaissance de l'inachèvement, de l'inachevable, un jeu proprement cosmogonique, une pratique de vie.

*QUEEN MARY UNIVERSITY OF LONDON*

## LE DOMAINE MUSICAL ET SONORE D'ANDRÉ BRETON

Sébastien ARFOUILLOUX

*[Pour rendre compte de cette expérience complexe qu'est l'écoute, telle qu'en témoigne l'œuvre du poète, il était normal que cette communication fût illustrée par des musiques et des extraits sonores. Lors du colloque, le texte qui suit a donc été présenté accompagné d'une présentation musicale, qui a permis d'entendre, dans l'ordre, les œuvres suivantes : Orphée aux Enfers d'Offenbach, « L'Amiral cherche une maison à louer », poème simultanée de Tristan Tzara, « Le Trou de mon quai », une chanson de Dranem, « L'Union libre », poème lu par André Breton et « Les Chants de la mi-mort », œuvre du compositeur italien Alberto Savinio.]*

Les rapports qu'André Breton entretient avec la musique restent une question plus épineuse qu'il n'y paraît. Pour aborder ce point obscur et revendiqué comme tel par Breton (« Silence d'or », OC III, 728-733.), il convient d'abord d'invoquer le témoignage des amis compositeurs du poète. Il a confié à Georges Auric<sup>1</sup>, comme à André Souris<sup>2</sup>, qu'il était absolument insensible à la musique. Le cas est connu, ajoute Souris, dans la discussion des *Entretiens sur le surréalisme*, en 1966, Breton est atteint d'amusie, comme on dit *aphasie*.

Ni le *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, en 1913, ni *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg, en 1912, ne trouvent d'écho dans ses écrits. Il reste indifférent au ballet *Parade* de Jean Cocteau, Érik Satie et Pablo Picasso, pourtant salué par Guillaume Apollinaire, qui forge pour l'occasion le néologisme *sur-réalisme*<sup>3</sup>. Indéniablement, Breton se voyait frappé de surdité en face des compositions du groupe des Six (comme *Le Bœuf sur le toit*, éreinté dans la revue *Littérature*<sup>4</sup>)

1. *Quand j'étais là*, Grasset, 1979, p. 127.

2. André Souris, « Paul Nougé et ses complices », p. 432-454, in *Entretiens sur le surréalisme* [Entretiens de Cerisy sur le surréalisme, 10-18 juillet 1966], Mouton, 1968.

3. « Les Spectacles modernistes des Ballets Russes – *Parade* et l'Esprit nouveau », p. 865, in : Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes. II*, Gallimard, 1991.

4. N° 14, juin 1920, p. 32.

ou même de Satie, trop proches du monde du spectacle. Il n'en va pas de même pour les surréalistes dans leur ensemble.

L'accueil très réservé de la musique par Breton se double d'une absence de culture dans le domaine musical. Breton chante toutefois des airs de Jacques Offenbach au réveil, comme en témoigne *L'Amour fou* :

*En général mon esprit demeure tout abandonné à la distraction, au point de ne s'occuper qu'à rassembler quelques paroles de chanson – le souvenir musical me faisant presque complètement défaut – paroles auxquelles il m'arrive de prêter une trame vocale extrêmement timide surtout quand elles me sont parvenues portées par de très vieux airs ou encore lorsque s'y joue le soleil de dix heures des opérettes d'Offenbach. (L'Amour fou, OC II, 722)*

Maxime Alexandre raconte comment Breton acheta un gramophone pour écouter l'air du roi de Béotie dans *Orphée aux Enfers* d'Offenbach. Rappelons quand même que cet opéra bouffe, en plus d'écorner le mythe d'Orphée et Eurydice, qui a pourtant donné ses lettres de noblesse au genre de l'opéra, grâce à Monteverdi et Gluck, revêt un aspect caricatural, parodiant notamment un fameux air de Gluck, ou parodiant un genre, celui de l'aria.

Le point que nous voudrions développer ici porte sur l'attraction exercée sur Breton par le domaine des sons, en dépit des préventions contre la musique, en la rapportant au propos général de ce colloque, qui est de montrer la permanence de la recherche opérée par Breton, sa quête de l'or du temps. Malgré une hostilité envers la musique, Breton semble attentif au domaine des bruits, qui n'est pas étranger à la dictée auditive, mais qui échappe en partie à l'attraction du langage organisé en mots.

### Au nom de la primauté de la vision

Au moment de l'écriture des *Champs magnétiques*, premier bouillonnement de l'écriture surréaliste, c'est un besoin de savoir qui anime André Breton et Philippe Soupault, besoin qui trouve sa réponse dans l'exemple d'Arthur Rimbaud et de Lautréamont, le rêve et les associations non contrôlées constituent le matériau surréaliste. Se libérant de l'esprit critique, qui fait peser son poids sur la vertu créatrice du langage, les scripteurs veulent rendre le verbe humain à son innocence originelle.



Or, la musique, qui n'existe que comme « déploiements et resserments de formes », et par conséquent qu'en tant que langage, nous « parle du lieu spécifiquement humain, de l'être qui a langage ; ou plutôt ne parle qu'à travers eux »<sup>1</sup>. Au contraire, « ceux qui parmi nous ne veulent plus du lieu humain, qui tentent de rompre avec ce vaste horizon, et ce passé, et ces habitudes sans nombre de la perception ou du cœur, ceux-là, s'il en est vraiment, n'auront que faire de la musique.<sup>2</sup> » C'est par conséquent en termes cinglants que Breton fait éclater son refus de la musique lorsqu'il écrit, en 1925, *Le Surréalisme et la peinture*, dans lequel il affirme qu'il « cherche encore quelque chose au monde » et reste « les yeux ouverts, les yeux fermés », selon un remarquable oxymore, dans cette recherche.

À la suite de Rimbaud, le poète « travaille à se rendre voyant ». Or, en raison de la confusion induite par la musique, le domaine musical ne permet pas la réalisation de l'image surréaliste. C'est pourquoi Breton en appelle à la « contemplation silencieuse » lorsqu'il affirme la prééminence de l'expression plastique, en raison de l'imprécision de l'expression musicale, en regard du pouvoir des images visuelles :

*À ces divers degrés de sensations correspondent des réalisations spirituelles assez précises et assez distinctes pour qu'il me soit permis d'accorder à l'expression plastique une valeur que par contre je ne cesserai de refuser à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus profondément confusionnelle. En effet les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur et, n'en déplaie à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine. Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, qu'on me laisse les yeux ouverts, les yeux fermés – il fait grand jour – à ma contemplation silencieuse. (OC IV, 350)*

Le texte correspond à la formulation d'une *exclusive*, un refus exprimé en termes positifs par l'injonction. Breton dit « Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre » comme on dit « que la lumière soit » (le subjonctif possède la même valeur). L'action, envisagée selon un aspect imperfectif, « je ne cesse de refuser », connote la persistance. Dans cette image allégorique, néanmoins, il s'agit davantage de livrer l'orchestre aux puissances nocturnes que de le faire disparaître. Yves Bonnefoy remarque que l'image de la

1. Yves Bonnefoy, « Le surréalisme et la musique (1989) », p. 158, in : *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990.

2. *Ibid.*

nuit qui continue à «tomber sur l'orchestre» est la valorisation du magique et renvoie à l'aspiration surréaliste à se projeter dans un monde en dehors des habitudes de ce monde-ci<sup>1</sup>.

Pourquoi une telle emphase? Nous voudrions postuler ici qu'il existe une *écriture* de la musique, un engagement dans l'écoute de Breton. Le refus de la musique n'implique pas l'absence d'écoute ni même d'intuition dans ce domaine. C'est là le paradoxe d'un discours qui s'approprie un objet alors qu'il le rejette en même temps. Il s'agit donc de se demander à qui appartient la pensée musicale du surréalisme. On observe le souhait de faire de celle-ci un objet esthétique, même rejeté, de l'ordre de la création littéraire. Dans un aller-retour entre ce qui est lu, entendu, régulé par l'esprit, le son travaille derrière le surréalisme, qui passe par l'écoute. La tentative de reconquête des qualités musicales exige l'attention envers ce que Breton appelée «harmonie verbale» («Silence d'or», OC III, 728) un arrangement qui ne passe pas par l'emploi prosodique des mots, mais qui ait rapport avec l'être fondamental, avec la clairvoyance et qui ait capacité à faire corps avec l'immédiat. La question que nous voudrions poser est: vers quoi et en quoi la musique et le sonore travaillent avec la conscience du vers surréaliste?

### Comment le sonore relève de l'affect plus que l'intellect

Le texte de Giorgio De Chirico intitulé «Point de musique», écrit au moment où le peintre italien fonde un art *métaphysique*, a influencé la réflexion de Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*, vers l'acception nouvelle d'un art qui, renversant les termes de la mimesis aristotélicienne, n'est appréciable que pour les figurations intérieures qu'il permet. Or, cette représentation des pulsions intérieures dépend de l'attraction pour ce qui se communique directement, comme les sons et les bruits. Dans «Silence d'or», un texte de 1944, qui constitue son deuxième témoignage important sur l'art des sons, Breton envisage la réunion de la poésie et de la musique «en vue du premier diamant audible à obtenir» (OC III, 731), il suggère un jaillissement de l'émotion: «Il me semble que ce point suprême d'incandescence, la musique et la poésie l'une comme l'autre ne sont aussi aptes à l'atteindre que dans l'expression

1. «Le surréalisme et la musique (1989)», *Entretiens sur la poésie*, op. cit. p. 161.

de l'amour». Dans «Silence d'or», le sonore n'est pas seulement signe, mais surtout affect. «La musique, c'est le langage moins le sens», avertit Claude Lévy-Strauss<sup>1</sup> et nous demanderions à la suite de Daniel Deshayes<sup>2</sup>, un théoricien du son, si la force du sonore ne tient pas du côté de la peur. La musique serait un discours organisateur des bruits naturels dont le surgissement effraie. En effet, le sonore part du corps agissant vers le corps recevant. Il constitue un corps à corps, nous rappelle Pascal Quignard dans *La Haine de la musique*<sup>3</sup>. La musique constituerait donc une euphémisation, que le surréalisme, qui veut s'en tenir aux bruits, refuse.

Les mots se voudraient une tentative de reconquête de la justesse du corps à corps initial, du son entendu. À la source de l'image qui émerge en nous se trouve le son. L'image poétique qui se présente immédiatement à la conscience est auditive. Daniel Deshayes<sup>4</sup> délimite trois territoires du sonore : les voix, les musiques, les bruits du monde. Opposant le domaine du vivant à celui de l'écrit, il montre ainsi que deux sphères distinctes existent : celle qui relève du langage et de la possibilité d'un dépôt sur le papier (la musique et le discours) et celle qui relève du vif, du vivant, de l'oral, les bruits du monde dont l'apparition est imprévisible. Le surréalisme n'a d'oreille que pour cette sphère de l'imprévu et de l'impensé.

Par conséquent, dans son refus de la musique, Breton tient surtout à circonscrire des territoires : l'entendu, qui s'oppose à l'expression musicale, est constitutif de la poésie, qui est conscience d'un territoire vierge, d'un monde impensé. Le son beau n'est pas musical pour Breton. « Tout le sonore du monde n'est pas musical », conviendrait-il de dire en paraphrasant John Cage, pour qui « tout est musique ». Au contraire, pour Breton, « la valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. » (OC I, 337-338), ce qui oriente la poésie surréaliste vers ce qui surgit et qui est inattendu, et vers une forme d'écoute.

1. *Mythologique* IV. L'Homme nu, Plon, 1971, p. 579.

2. *Entendre le cinéma*, Klincksieck, 2010, 192 p.

3. Calmann-Lévy, 1996, p. 129.

4. *Entendre le cinéma*, op. cit., p. 66-67.

## Un Breton « de bruit et de fureur »

Pourtant, dans son effort pour circonscrire les territoires du sonore, il existe un Breton de bruit et de fureur, un Breton qui s'insurge contre la musique, qui fulmine contre des manifestations musicales. C'est ainsi que la centrale surréaliste fait pleuvoir sur les Ballets russes des tracts intitulés *Protestation*, accompagnés de cris et de sifflements, en déployant une banderole proclamant : « vive Lautréamont<sup>1</sup>! » au Théâtre Sarah Bernhardt. De même, lors de la représentation tumultueuse du ballet *Mercur*, les surréalistes ovationnent les décors de Picasso et honnissent le compositeur, Satie.

Quelques années auparavant, toutefois, les spectacles dada à Zurich, puis à Paris après l'arrivée de Tzara, ont permis de tenter de nombreuses expériences poétiques associant son, parole et musique, auxquelles Breton s'est vu associé. Au Cabaret Voltaire, à Zurich, les poèmes simultanés de Tzara, récités avec accompagnement d'instruments de musique, dont le texte offre des similitudes avec une partition<sup>2</sup>, montrent un retour à des possibilités expressives démultipliées, ce que Paul Auster nomme, à propos de Hugo Ball : « un parler d'avant la faute<sup>3</sup> », c'est-à-dire avant l'âge de la standardisation. Le poème phonétique rejette le langage ordinaire pour retrouver l'essence magique des mots.

À Paris, le rituel du Cabaret Voltaire trouve à se poursuivre. Lorsque Breton se prête au jeu des manifestations poétiques de Dada, il s'agit autant de trouver de nouvelles possibilités poétiques que d'opérer une dénonciation des moyens artistiques par la parodie. Par exemple, lors de la Manifestation dada du théâtre de l'Œuvre en mars 1920, accompagné au piano par Marguerite Buffet, qui joue une musique de Picabia, Breton lit le « Manifeste cannibale lu dans l'obscurité ». Une photographie existe de ce numéro : elle représente Breton portant ses larges lunettes d'écaille à verres de vitre, engoncé dans un costume de carton portant une cible et une inscription de Picabia. Le jeu est d'exciter le public par les déclarations les plus violentes :

1. *Lettres surréalistes (1924-1940)* recueillies et annotées par Marcel Mariën, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1973, p. 17.

2. Voir « L'Amiral cherche une maison à louer », publié dans la revue *Cabaret Voltaire* le 15 mai 1916.

3. *Dada circuit total*, L'Âge d'homme, 2005, p. 147.

*Enfin debout devant Dada qui représente la vie et qui vous accuse de tout aimer par snobisme du moment que cela coûte cher. [...] Que faites-vous ici, parqués comme des huîtres sérieuses – car vous êtes sérieux, n'est-ce pas ? Sérieux, sérieux, sérieux jusqu'à la mort.<sup>1</sup>*

La pièce de Tzara, *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* est ensuite interprétée par des acteurs enfermés dans des sacs en papier de couleurs diverses, des pancartes révèlent leur nom : M. Bleubleu (Soupault), M. Cricri (Aragon), Pipi (Éluard), M. Antipyrine (Breton). La manifestation se clôt par *Clair de lune* d'Henri Duparc, couvert par les hurlements de la salle qui ne fait plus la différence entre la sage mélodie et le reste.

L'entreprise de crétinisation du public a beau fonctionner pleinement, Breton et les futurs surréalistes ressentent de l'intérieur le manque de perspective que recèlent de telles manifestations. La musique, comme l'ensemble de ces manifestations constitue une « provocation sans danger » pour Breton :

*Ce que le public pensait de nous, nous le lui rendions au centuple. Mais nous n'en étions pas moins deux ou trois à nous demander si cette bataille d'Hernani, réengagée chaque mois avec complaisance et dont la tactique s'était si vite stéréotypée, se suffisait à elle-même. Le gilet rouge, parfait, mais à condition que derrière lui batte le cœur d'Aloysius Bertrand, de Gérard de Nerval et, derrière eux, ceux de Novalis, de Hölderlin, et, derrière eux, bien d'autres encore... (Entretiens, OC III, 463)*

C'est tout autant par recherche d'authenticité que par revendication d'une filiation avec une littérature désuète que le poète puise son inspiration dans certaines chansons populaires de café concert. Les airs de Dranem, Fortugé, Yvonne Georges ou Damia retiennent Breton. On écoutait parfois des disques rue Fontaine. Il est probable que Breton écoutait aussi la T.S.F. Le répertoire de Dranem était sur toutes les lèvres (en fin de banquet) et dans les radios, notamment « Le trou de mon quai » :

*Il y a un quai dans ma rue  
Il y a un trou dans mon quai  
Vous pourrez donc contempler  
Le quai de ma rue et le trou de mon quai.*

En relation avec les allusions homosexuelles plus ou moins transparentes de cette chanson, la rime « manquée » convoque un

1. Repris dans *Dada*, n° 7, « Dadaphone », mars 1920, p. 3.

folklore obscène. On attend, en effet, après «il y a un quai dans ma rue», une rime en [y] à la place d'«un trou dans mon quai». La chanson agit par contamination phonique, témoignant d'un intérêt pour le langage manifesté par la surprise.

Lorsqu'il évoque son goût pour les chansons, Breton confie seulement qu'il apprécie l'humour de celles-ci, il faut donc s'en remettre à l'analyse proposée par Paul Éluard, qui partage la même passion, au point de conseiller à Joë Bousquet de s'acheter un gramophone :

*J'aime beaucoup quelques chansons d'un comique extrêmement vulgaire, ou plutôt qui passe pour l'être, comme le tragique des poètes. Tant de gens s'entourent de tant de précautions pour conserver à leur médiocrité je ne sais quel air de distinction, quelle grâce que vous m'accorderez bien, en tout cas, le droit de tomber en arrêt, le front plissé, les yeux graves et même avec un sourire sur les lèvres devant l'absurde drame du rire, devant le ressort rouillé de l'imbécillité qui se démolit, qui se surmonte, qui se fait traiter d'inconvenante par l'inconvenance, l'imbécillité qui, ENFIN, a la prétention d'être elle-même<sup>1</sup>.*

Le poète goûte dans ces chansons une émotion esthétique qui ne répond pas exactement à celle de l'écoute de la musique. Le caractère dévoyé et insuffisant de ces disques est souligné. Par l'humour, ces chansons acquièrent une dimension poétique. S'il suit les orientations d'Éluard dans ses goûts musicaux, il est clair que c'est l'élément littéraire, les paroles, qui requièrent Breton et que celui-ci reste très classique, y compris dans ses détestations musicales.

Le retournement rabelaisien, dionysiaque, permis par la musique provoque la stupeur des poètes, à part peut-être Charles Baudelaire, avec sa lettre à Wagner. Et, finalement, Breton ne fait que reconduire une opposition tenace depuis le dix-neuvième siècle, celle qui aliène la musique aux textes. « Silence d'or » cite ainsi le témoignage des Goncourt sur Théophile Gautier :

*Je suis comme vous. Je préfère le silence à la musique. Je suis seulement parvenu, ayant vécu une partie de ma vie avec une cantatrice, à discerner la bonne et la mauvaise musique, mais ça m'est absolument égal... C'est tout de même curieux que tous les écrivains de ce temps soient comme cela. Balzac l'exécrait, Hugo ne peut pas la souffrir. Lamartine lui-même, qui est un piano à vendre ou à louer, l'a en horreur... (OC III, 729)*

Breton a compris avec Stéphane Mallarmé l'incapacité du langage à « redéployer l'être naturel » qui a eu comme conséquence

1. Paul Éluard, *Lettres à Joë Bousquet*, Éditions français réunis, 1973, p. 56-57.

la volonté de montrer « ce qui est » par des diaprures infinies de la langue. Mais la tentative symboliste a tiré un commentaire désabusé de Breton dans *Position politique du surréalisme*. Ce que Breton nomme « l'erreur de Mallarmé » est d'avoir fait reposer l'art poétique sur des « combinaisons tout extérieures, telles que la mesure, le rythme, les rimes. » Heureusement l'abandon de celles-ci a obligé la poésie à suppléer leur manque et a conduit à des réussites comme *Les Chants de Maldoror* et *Les Illuminations*, l'harmonie verbale y a retrouvé immédiatement son compte (OC II, 480), une harmonie dans laquelle le poète va au-devant des sources les plus secrètes des mots. Par le jeu de l'alchimie du verbe, la chose nommée devient quelque chose d'autre, et la métaphore qui nomme celles-ci procède d'une refondation du monde réel sur les bases de l'analogie. La correspondance dépasse les antinomies. Ainsi dans *Nadja* : « le feu et l'eau sont la même chose » (OC I, 697). Une dialectique de la conciliation des contraires est à l'œuvre. Elle vise à rendre compte du « mouvement dialectique de l'esprit » (« Picasso dans son élément », OC II, 364) et résulte de la connaissance par Breton des textes philosophiques de Hegel.

### L'importance des bruits réels

Hegel définit les rapports entre les arts dans son *Esthétique*, selon une philosophie idéaliste, qui met la poésie au premier plan, une hiérarchie, dans laquelle la musique trouve peu sa place. La cause de ce jugement est intelligible. Le sentiment de l'illimité, ce que Sigmund Freud nomme le *sentiment océanique* dans *Malaise dans la civilisation*, n'avait rien pour le reconforter : c'est « la terre ferme qui se bat avec le mal de mer », selon le mot de Gracq<sup>1</sup>. Breton subit l'influence de la philosophie allemande (et de Freud) : dans *Position politique du surréalisme*, il se conforme aux jugements de Hegel en ce qui concerne sa conception de la musique. Cependant les théories développées par Jean-Jacques Rousseau et après celui-ci quelqu'un comme André Suarès, sont empreintes de sensualisme (ils sont attachés à ce qui les ravit de l'ici, la musique ou la poésie, qui les « prend comme une mer »). Une conception à laquelle Breton n'est pas étranger lorsqu'il appelle à une union des

1. Préface de Stéphane Barsacq, p. 10, in André Suarès, *Écrits sur la musique*, Actes Sud, 2013.

deux arts, qui met en pratique ce que Rousseau voyait à l'origine des langues, mais qui paraissait peut-être trop lointain à Breton. Le sentiment de la nature est pourtant notable dans l'importance que Breton accorde aux bruits réels.

Dans une lettre à Alfred Barr datée du 28 décembre 1941, Breton accuse une aversion qui répond à son caractère et sa personnalité envers toute tentative de mettre en ordre du *bruit*, il ajoute «bruit organisé par l'homme»<sup>1</sup>. Dans son rejet total de la sphère de la musique, il ne trace pas de frontière entre ce qui est du ressort des sons organisés et les simples sensations de l'oreille, il emploie seulement le mot *bruit*. Par contre, il indique clairement que l'objet de son aversion est la mise en ordre, l'organisation du bruit. Il est significatif que le domaine des bruits naturels échappe à cette exclusive.

En matière de sons, le poète invoque, au début d'*Arcane 17*, les oiseaux de l'île de Bonaventure, «un des plus grands sanctuaires d'oiseaux de mer qui soient au monde». Au son des claquements des drapeaux qui accompagnent les promeneurs, le «rythme organique» des fous de Bassan se superpose au rythme inorganique pour faire de l'ensemble rocheux qui domine Percé une «symphonie» (OC III, 37). C'est essentiellement aux sons dans ce qu'ils peuvent avoir d'accidentel que le poète se montre sensible, même si les cris des oiseaux s'unissent dans l'évocation poétique avec les formes des ailes de ceux-ci et du drapé de la falaise. Si Breton s'intéresse au son, nul doute que cette notion recouvre des qualités acoustiques précises, et nul doute également qu'y entre une préoccupation esthétique de l'auditeur. C'est dans ce sens qu'il convient de définir la notion de son, comme une qualité de l'écoute, et celle-ci entre dans la nouvelle langue que Breton a aspiré à trouver.

## Nécessité de trouver un langage

On le sait depuis les attaques conjointes du *Manifeste du surréalisme* contre le roman et le vers, Breton aspirait à la refonte des genres littéraires dans une forme poétique qui combinât le meilleur attribut de la prose, à savoir sa flexibilité, avec ceux de la poésie. Cette forme, c'est celle de grands récits lyriques<sup>2</sup>, à savoir *Nadja*,

1. Lettre d'André Breton à Alfred Barr. Ms. dactylographié. New York, 28 décembre 1941. Un feuillet recto verso. (Musée des Lettres et des manuscrits.)

2. On pourrait évoquer aussi la notion de  *récit poétique*  chère à Jean-Yves Tadié.



*Les Vases communicants* et *L'Amour fou*, qui est préparée dans des recueils de vers, notamment *Les Champs magnétiques* et *Poisson soluble* et qui culmine dans *Arcane 17*, la dernière grande œuvre du poète<sup>1</sup>. Une écriture d'une amplitude suffisante pour laisser place au déploiement d'associations, réfléchissant à la mise en relation d'événements fortuits, une prose lyrique, dont la qualité poétique repose non pas sur les sonorités, mais sur capacité à abstraire le discours des exigences de la raison.

Or, dans cette recherche, les perceptions auditives ont un rôle important à jouer. L'origine verbale et auditive de l'automatisme en poésie fait l'objet de nombreuses affirmations. Breton s'en remet à l'exemple de Lautréamont et de Rimbaud, les poètes ont été des auditeurs bien avant d'être des visionnaires. Il accorde à une dictée verbale une place déterminante dans le processus de l'écriture. Dès le *Manifeste du surréalisme*, où il fait mention de l'audition d'une phrase qui «*cognoit à la vitre*», le poète met en rapport les associations verbales libres avec l'origine de l'écriture automatique. Il apporte des détails qui témoignent du caractère audible des phrases automatiques, se montrant attentif à l'intonation, à l'intensité et au schéma rythmique. Ces phrases sont révélatrices d'un domaine avec lequel la parole poétique doit s'accorder et «*sont faites pour me donner le la*» (OC III, 1070)

À l'écoute du «*Message automatique*», le poète veut ré-unifier l'audition. Il souhaite retrouver une faculté originelle, qui réunit la perception et la représentation. C'est-à-dire qu'il veut réduire l'intervalle entre le produit des sens et son interprétation par l'intellect. Une expression de cette pénétration de l'image extérieure dans le psychisme se trouve à la fin de *Nadja*: «*le cœur humain, beau comme un sismographe*» (OC I, 753). Dans son œuvre poétique, de la même façon, c'est par l'attention envers des présences sonores que se manifeste l'irruption du rêve dans la réalité. Le pouvoir de la langue est de réunir les êtres, dans un questionnement qui rencontre celui de l'autre. Comme si par le dialogue se révélait non seulement le hasard favorable, mais une finalité seconde : trouver des images qui seraient restées introuvables sans la conjonction avec le désir de l'autre.

1. Anna Balakian, *André Breton Magus of surrealism*, Oxford University Press, 1971, p. 102-103.

«L'Union libre» est un poème à forte composante oratoire : la répétition rythmique tire le poème vers l'oralité, mais c'est aussi une poésie de l'interlocution, de la mise en rapport du poète avec la femme par la répétition des déterminants possessifs «ma», femme dont on ne sait pas si elle est l'inspiratrice ou le destinataire de cette invocation. Cet art poétique paru en 1932 dans *Le Revolver à cheveux blancs* se trouve dit par le poète dans un disque 45 tours microsillon, probablement postérieur aux entretiens avec André Parinaud retransmis par la radiodiffusion française en 1952<sup>1</sup>.

La voix du poète, captée de près par le micro, dans son intimité, où s'entendent la salive et le souffle du poète, le rythme de sa respiration et ses intonations, dit assez la séduction exercée par le son de la voix, son grain dans ce qu'il peut avoir d'accidentel. Avant de porter le signe, la voix est forme, simple présence :

*Ma femme à la chevelure de feu de bois  
Aux pensées d'éclairs de chaleur  
À la taille de sablier  
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre  
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière  
grandeur  
Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche  
À la langue d'ambre et de verre frottés (OC II, 85-86)*

Le schéma de la répétition est triple : elle est d'abord énonciative et rythmique avec «ma femme», syntaxique avec l'ajout de caractérisations et enfin sémantique, dans les qualifications qui superposent à des éléments prévisibles, de l'ordre du blason amoureux, des éléments de l'ordre du surgissement de l'irrationnel. Convoquant différents sens, l'érotisation du corps tend à la multiplication, à l'ouverture vers l'universel. Le poème répond à son titre de «L'Union libre» en ce qu'il est célébration de l'amour, mais également repose sur un pouvoir d'association des «mots sans rides».

L'écrivain et musicien Alberto Savinio, frère de De Chirico, n'est pas éloigné de cette conception quand il souhaite que sa musique soit une révélation des aspects spirituels de la réalité<sup>2</sup>. Partant

1. Disque référencé sur le catalogue de la BNF sans date d'enregistrement, néanmoins la marque phonographique Ades a été créée en 1952. Réédité de nombreuses fois depuis, cet enregistrement est disponible gratuitement à l'écoute sur les plateformes de musique en ligne.

2. Francesco Cornacchia, *La Casa francese di Alberto Savinio*, Bari, Ed. B. A. Graphis, 1998, p. 12.

d'éléments de la réalité, l'imagination du compositeur fait « subir à la matière façonnée par son art son influence métaphysique personnelle<sup>1</sup> » pour révéler l'essence lyrique des choses.

Dans son article « Le drame et la musique », Savinio se réfère à une force spirituelle moderne qu'il nomme la *métaphysique* et, pour aller dans le sens de cette construction moderne, il a l'intuition d'une œuvre pour voix et piano, ce sont *Les Chants de la mi-mort*<sup>2</sup>, ajoutés au dernier moment au programme du concert du 23 mai 1914, dont l'exécution est remarquée.

Chacun des dessins musicaux se répète trois ou quatre fois et, après une pause d'un seul temps, un dessin différent intervient aussitôt<sup>3</sup>. Pour Apollinaire, cette œuvre est une « poésie musicale »<sup>4</sup>. Elle joue sur l'usage de traits. Des fragments d'hymnes, des thèmes populaires, des mélodies et des rythmes connus – isolés du contexte original et insérés dans la partition savinienne comme des citations de la réalité – produisent un effet de distanciation par rapport à la réalité ordinaire et rationnelle pour conduire l'auditeur au seuil de cet aspect métaphysique de la réalité<sup>5</sup>. Savinio explique qu'une œuvre musicale doit comprendre les musiques les plus variées : « rythmes répétant d'autres rythmes familiers au point de devenir obsédants », « tout ce que l'oreille imagine ou se rappelle<sup>6</sup> ». Selon cette acception, la dictée auditive du surréalisme n'est pas loin. Le surgissement, l'insertion d'éléments connus dans un flux plus long, dominé par une dynamique propre, renvoie à l'écriture automatique de Breton.

Un concert a été organisé pour servir de démonstration aux théories de Savinio. Il a contribué à la naissance du mythe du musicien, transfiguré par Apollinaire dans une description épique qui présente le musicien en bras de chemise<sup>7</sup>, détruisant une succession de pianos qu'on lui apporte. Breton, épris à ce moment-là de bruit et de fureur, comme nous l'avons vu, est assez impressionné par le récit de ce concert pour souhaiter en savoir plus. Si bien que le

1. Alberto Savinio, « Le Drame et la musique », *Les Soirées de Paris*, n° 23, avril 1914, p. 242.

2. Alberto Savinio, *Les Chants de la mi-mort*, Milan, Stradivarius, 1992, 1 CD audio.

3. Alberto Savinio, « Note », *Les Soirées de Paris*, n° 24, mai 1914, p. 246, citée par Cornacchia, *La Casa francese di Alberto Savinio*, *op. cit.*, p. 11.

4. Jean Cerusse, « L'Audition des œuvres musicales de M. Albert Savinio », *Les Soirées de Paris*, n° 25, 15 juin 1914, p. 301.

5. Voir Cornacchia, *La Casa francese di Alberto Savinio*, *op. cit.*, p. 13.

6. « Note », *Les Soirées de Paris*, *op. cit.*, p. 246.

7. Jean Cerusse, article cité ci-dessus.

jeune musicien, précédé de sa légende, est attendu par Breton pour un récital rue Fontaine, concert qui, selon le récit d'Auric, « ne fit que fortifier Breton dans son mépris de la musique<sup>1</sup> ».

Pourtant Breton place les frères Savinio et De Chirico à l'origine du sentiment moderne dans l'*Anthologie de l'humour noir*. Et c'est justement le concert des *Chants de la mi-mort* qu'il cite, en insistant sur la coïncidence étrange des faits qui a vu la guerre éclater deux mois après le concert remarquable (OC II, 1124). Le rapprochement, dans ce qu'il peut revêtir de symbolique, donne une valeur particulière à « l'interrogation métaphysique propre à leur époque » des deux frères.

En définitive, que signifie l'attrance vers le sonore ? Le retour au chaos des forces non organisées et peut-être la volonté de calmer celles-ci par la simulation de paroles, de phrases entendues, de murmures, de rythmes sonores dans la poésie, comme ceux que frappent les percussions et les instruments des peuples océaniques et amérindiens que Breton possédait parmi ses objets et œuvres d'art, visibles aujourd'hui dans ses collections numérisées<sup>2</sup>. Talismans conjuratoires, trois sifflets anthropomorphes amérindiens, une flûte zoomorphe du Mexique, une statue de joueur de tambour précolombien, constituent des objets aussi importants que les masques de cérémonies initiatiques qu'affectionnait Breton. Parmi ceux-ci, un tambour hopi<sup>3</sup>, une culture amérindienne à laquelle Breton a rendu hommage est un objet qui semble résumer une cosmogonie. Le tambour, instrument chamanique, qui dans sa forme circulaire célèbre peut-être l'union de l'homme et de la nature depuis les origines les plus lointaines, bat comme le poète qui cherche à retrouver cette alliance primitive.

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

1. Georges Auric, *Quand j'étais là*, op. cit., p. 127.

2. Les objets d'art populaire de la collection d'André Breton sont visibles sur le site internet *Atelier André Breton* <<http://www.andrebretton.fr>>.

3. <<http://www.andrebretton.fr/work/56600100407550>>.

## **IV**

# **ANDRÉ BRETON ET LA SCIENCE**



# ANDRÉ BRETON, L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE ET LA PSYCHANALYSE

Jean-François RABAIN

*Nous passons pour des poètes parce qu'avant tout nous nous attaquons au langage.*

A. Breton. Deux manifestes Dada, (1920)

André Breton et les surréalistes avaient vu en Freud le héros de l'exploration d'un monde nouveau et un libérateur de l'aventure du *désir*. Dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), Breton célèbre en l'homme ce *rêveur définitif*. Il s'appuie sur Freud pour insister sur cette part considérable de notre activité psychique qu'est le *rêve*. Les surréalistes célèbrent en 1928, *le cinquantenaire de l'hystérie* qualifiée par Breton et Aragon de plus grande découverte du XIX<sup>e</sup> siècle. Les références à Freud et à la psychanalyse seront nombreuses dans les premiers numéros de *La Révolution surréaliste*. Breton et le groupe surréaliste multiplient les récits de rêves, les enquêtes sur la sexualité, sur l'amour, sur le suicide. Cependant d'emblée, sous l'hommage, la distance et les écarts sont manifestes<sup>1</sup>. La fascination des surréalistes pour les *récits de rêve* reste totalement étrangère à Freud qui s'intéresse aux pensées latentes, aux associations faites par le rêveur. Le psychanalyste le fera savoir sèchement à Breton dans une lettre en 1937. De fait, les relations entre Breton et Freud furent marquées par de constants *malentendus* qui révèlent leurs différences et la distance de leurs conceptions.

La rencontre d'André Breton avec les théories freudiennes sera fulgurante. Affecté en 1916, à l'âge de 20 ans, comme interne provisoire au centre psychiatrique de la II<sup>e</sup> armée de Saint-Dizier, Breton découvre, sous l'influence du Dr Raoul Leroy, les travaux de Jean-Martin Charcot sur l'hystérie, d'Emil Kraepelin considéré comme le fondateur de la psychiatrie moderne et surtout le livre d'Emmanuel Régis et d'Angelo Hesnard, *La Psycho-analyse des névroses et des*

1. Françoise Coblence, *Freud, Breton et le pouvoir des images, Cahier de l'Herne, Freud*, 2015.

*psychoses*. Hesnard avait écrit à Freud en 1912 pour s'excuser du mépris dans lequel la France tenait ses théories. Il avait également rédigé un article intitulé *La doctrine de Freud et de son école* dans *L'Encéphale* en 1913. Sandor Ferenczi fera une critique rigoureuse et sévère du livre de Régis et Hesnard en 1915, ironisant sur l'audace des auteurs qui ont pris la défense d'une théorie scientifique rédigée en langue allemande et qui ont confronté la « *pensée freudique* » (*sic*) à la clarté du génie latin. Perspicace, Férenczi émet l'hypothèse que les 300 premières pages du livre qui exposent la doctrine freudienne ont été écrites par Hesnard, alors que les 100 pages suivantes, la partie critique, témoignant d'une mauvaise compréhension de la théorie freudienne, ont sans doute été rédigées par Régis. Ferenczi reconnaît que « rares sont ceux qui ont compris le sens de l'inconscient freudien aussi bien [qu'Hesnard] ». Il donne cette belle définition : « L'inconscient n'est pas seulement le contraire du conscient, comme le pense Lipps, ce n'est pas non plus le préconscient des philosophes, c'est *la réalité intérieure du psychisme, le réel psychique* incomplètement et difficilement connu par la perception interne tout comme la réalité extérieure est mal connue par la perception sensorielle »<sup>1</sup>. Ferenczi souligne également que les auteurs ont remarquablement saisi la théorie du rêve et la question de l'association libre qui permet de reconstruire la psychogenèse des symptômes. Il se montre, en revanche, beaucoup plus sévère sur « la mauvaise compréhension » des auteurs en ce qui concerne le rôle de la sexualité dans les névroses, Freud étant accusé par eux de *pansexualisme*. Ferenczi indique cependant qu'avec ce livre, « la psychanalyse fait son entrée officielle dans la littérature française où jusqu'à présent – à part quelques publications mineures – elle n'était représentée que par la critique superficielle de Janet ».

En lisant le livre de Régis et Hesnard, Breton prend donc connaissance des théories psychanalytiques qui sont encore inédites en France. Freud est alors un quasi-inconnu et ses œuvres ne commenceront à être traduites qu'en 1921. Bien qu'il ne s'agisse que d'une connaissance *de seconde main*, le choc et l'enthousiasme chez Breton sont évidents. En témoigne la lettre adressée à Paul Valéry en 1916 où il raconte qu'il s'est « épris de certaines intelligences :

1. Sandor Ferenczi, *La Psychanalyse vue par l'école psychiatrique de Bordeaux*, Payot, OC, t. 2, p. 209-231.



Charcot, Freud, Kræpelin<sup>1</sup> ». En septembre 1916, il envoie ce distique à Théodore Fraenkel : « Démence précoce, paranoïa, états crépusculaires, O poésie allemande, Freud et Kraepelin. » La curiosité d'André Breton apparaît également dans une lettre adressée en 1919 à Tristan Tzara : « Kraepelin et Freud m'ont donné des émotions fortes ». Breton dédicacera par la suite le *Manifeste du surréalisme* puis *Nadja* au Dr Hesnard avec ces mots : « Au Dr Hesnard qui, presque seul en France, promène une lampe non éteinte dans les châteaux en ruines de l'esprit, respectueux hommages ».

Impressionné par ses lectures, Breton se passionne pour la psychanalyse et envisage un temps d'en faire son métier<sup>2</sup>. Il recopie des passages entiers du livre de Régis et Hesnard à l'intention de son ami Frænkel<sup>3</sup>.

*Dans la méthode des associations mentales, écrivent les auteurs, le complexe se révèle par des réponses associatives ou mot-réactions du malade aux questions variées qui lui sont posées [...]. Le sujet doit noter lui-même, avec la neutralité absolue d'un témoin indifférent, ou si l'on veut d'un simple appareil enregistreur, toutes les pensées quelles qu'elles soient, qui traversent son esprit.*

On peut se rappeler le *Manifeste* (1924) et la définition du Surréalisme : « Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison... » Pour Marguerite Bonnet, « il ne fait pas de doute que l'orientation première de Breton vers l'écriture automatique a été déterminée, comme l'exprimera le *Manifeste*, par ce contact initial avec la pensée de Freud, dans ses insuffisances mêmes et ses lacunes<sup>4</sup> ». Breton écrira en 1924 :

*Je résolu d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux [les malades], soit un monologue d'un débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse par la suite, d'aucune réticence et qui soit autant que possible la pensée parlée.*

Les psychanalystes appellent ce type de discours émis sur le divan, *la parole couchée*.

1. Alain De Mijolla, *Freud et la France*, PUF, 2010, p. 170 et Alain Chevrier, « Charcot et l'hystérie dans l'œuvre d'André Breton » in Marcel Gauchet et Gladys Swain, *Le vrai Charcot*, Calmann-Lévy, 1997, p. 242.

2. Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, 1999, p. 62.

3. Henri Béhar, *André Breton, le Grand Indésirable*, Fayard, 2005, p. 57.

4. Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975, p. 102-104.

André Breton applique donc *la méthode des associations libres* avec les soldats revenus du front présentant un syndrome post-traumatique (aujourd'hui PTSD dans la nouvelle nomenclature psychiatrique du DSM5). Leroy et Breton faisaient associer leurs idées, leurs pensées aux soldats choqués pour les aider à retrouver une identité. On leur demandait leur nom, avec qui la France était en guerre, mais aussi : «A quoi rêvez-vous la nuit?». Leurs réponses révélaient parfois des trouvailles langagières qui enchantaient Breton. Il décrit à Fraenkel : «les images étonnantes qu'il découvre dans ses entretiens quotidiens avec les blessés». Fraenkel note dans ses *Carnets* que Breton «dans son hôpital de fous, s'émeut et s'épouvante de voir des aliénés plus poètes que lui<sup>1</sup> ».

C'est l'époque du monologue délirant, *Sujet*, que Breton écrit à l'automne 1916, inspiré par la bravoure démente d'un soldat qu'il a fallu ramener de force des tranchées parce qu'il prétendait commander aux obus. Plus tard dans ses *Entretiens* de 1952, Breton sera plus explicite. Il s'agissait d'un homme jeune, cultivé, qui s'était signalé à ses supérieurs par une témérité portée à son comble. Debout sur un parapet en plein bombardement, il dirigeait du doigt les obus qui passaient. Sa justification devant les médecins était des plus simple : contre toute vraisemblance il n'avait jamais été blessé. La prétendue guerre n'était pour lui qu'un *simulacre*, les semblants d'obus ne pouvaient lui faire aucun mal. Cette expérience semble avoir été essentielle pour Breton, impressionné par ce délire d'interprétation, cette négation systématique de la réalité. Pour J.-B. Pontalis tout le fameux *Discours sur le peu de réalité* qui inaugure la position doctrinale du surréalisme est en germe dans ce tour de passe-passe qui dénonce le réel comme du semblant<sup>2</sup>. Le jeune homme qui détourne les obus, dans le court texte *Sujet, irrealise* le monde. Il est à lui seul *manifeste du surréalisme* en ceci qu'il manifeste le *surréal* en dénonçant l'emprise du réel. L'opération consiste à muer la réalité en *un semblant* qui annule les pouvoirs qu'elle s'arroge au nom de l'évidence fonctionnelle. Il s'agit d'un devoir d'insoumission à l'égard d'un principe de réalité qui prétendrait faire loi.

La fièvre a donc saisi Breton devant la découverte d'un monde nouveau où s'associeraient poésie et folie, qui éloignerait à l'infini

1. Henri Béhar, *op. cit.*, p. 57 et Mark Polizzotti, *op. cit.*, p. 63.

2. J.-B. Pontalis, «Les vases non communicants» in *Perdre de vue*, Gallimard, 1988, p. 140.

les limites de ce que l'on nomme réalité. Face à la folie, Breton est fasciné par l'illimité et par ce nouveau continent inexploré, découvert par Freud, l'inconscient. Capter ce qui échappe à la conscience, transformer l'inquiétante étrangeté, *l'unheimlich*, en *hasard objectif*, en art de la surprise, muer le «dérèglement de tous les sens» – opération à haut risque parfois sans retour (voir Jacques Vaché) – en programme de travail, écrit J.-B. Pontalis, voilà ce que deviendra l'aventure surréaliste dans ce qu'elle a de plus tangible.

Breton semble hésiter un temps entre la littérature et la psychiatrie. «*Oh, mais qui suis-je ?*», écrit-il à Fraenkel en août 1916, interrogation que l'on retrouve dans l'incipit de *Nadja*. Le choix est cependant fait, car l'intérêt que Breton porte aux phénomènes qu'il observe au centre de St Dizier tient moins à leur valeur thérapeutique qu'à leur application possible à la *création artistique*. «Rien ne me frappe tant que les interprétations de ces fous. Mon sort est, instinctivement de *soumettre l'artiste à épreuve analogue*», explique-t-il à Apollinaire. Pour Breton le *génie des malades mentaux* réside dans leur capacité instinctive à élaborer «les plus lointains rapports d'idées, les plus rares alliances de mots<sup>1</sup>».

## Les champs magnétiques.

André Breton a 23 ans et Philippe Soupault 22, lorsqu'ils conçoivent et expérimentent au printemps 1919 une méthode d'écriture d'où naîtront *Les Champs magnétiques*. En 1918, ils sont encore mobilisés et ils lisent des heures durant pendant leurs gardes de nuit les *Chants de Maldoror* de Lautréamont. *Les Chants* deviendront donc les *Champs*. Jacques Vaché vient de mettre fin à ses jours à Nantes au cours d'une fumerie d'opium. Avec les *Champs magnétiques*, l'univers physique et mental devient un champ de force en perpétuelle vibration selon des forces invisibles, un jeu de forces orienté par un aimant qui attire ou repousse deux écrivains, deux consciences, deux inconscients. On peut évoquer ici le travail psychique de l'analyste et de l'analysant soumis également à ce jeu de forces. Les forces invisibles *du transfert et du contre-transfert* animent, aimantent et orientent la production des fantasmes et des représentations chez les deux protagonistes de la cure. La notion

1. Mark Polizzotti, *op. cit.*, p. 63. Voir également Marguerite Bonnet, *op. cit.*

de *chimère* de Michel de M'Uzan, création des *deux inconscients imbriqués*, a poussé très loin cette perspective qui vise à considérer le contre-transfert de l'analyste comme une production du patient<sup>1</sup>. *Le champ analytique*, comme le baquet de Mesmer animé par le magnétisme animal, tout comme l'hypnose, peut être également décrit comme un *champ magnétique*.

*Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherchait à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse par la suite d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée [...] C'est dans ces dispositions que Philippe Soupault et moi, nous entreprîmes de noircir du papier avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement,* écrit Breton dans le *Manifeste* de 1924.

*Les Champs magnétiques* ont été écrits en six jours, dans la fièvre et au cours d'une activité psychique intense. Soupault raconte : « Face à face, nous procédions à un dialogue écrit. L'un de nous lisait à haute voix ce qu'il venait d'écrire rapidement et l'autre y répondait sans réfléchir à l'instant même par écrit ». Place donc au texte automatique, à la dictée de la pensée, à la dictée de l'inconscient et au récit du rêve. Nul souci d'art et de beauté. L'âme du poète est un magma, un tourbillon de sensations, de sentiments et de désirs qui s'expriment dans le tumulte et l'incohérence par le truchement de la parole et de l'écriture, écrira Maurice Nadeau<sup>2</sup>. Dans le *Carnet 1920/1921*, Breton raconte :

*En écrivant Les Champs magnétiques, Soupault et moi, nous avons cru faire faire à la question le pas décisif. Pour la première fois, je pense, des écrivains ont renoncé à juger leur œuvre au point de ne pas se donner le temps de reconnaître ce qu'ils créaient. [...] Deux mots placés spontanément l'un près de l'autre ne peuvent être incohérents puisqu'ils ont au moins pour rapport l'esprit qui les conçus [...] Nous remplissons des pages de cette écriture sans sujet; nous regardons s'y produire des faits que nous n'avons pas même rêvés, s'y opérer les alliages les plus mystérieux; nous avançons comme dans un conte de fées. « Les Pas perdus ». [...] Je pense qu'on ira très loin dans cette exploration de l'inconscient. Le propre de la nouvelle méthode n'est-elle pas de promettre découverte sur découverte ?*

1. Michel De M'Uzan, *La Bouche de l'inconscient*. Gallimard, 1994, *Aux confins de l'identité*. Gallimard, 2005.

2. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Le Seuil, 1964, p. 15.

Le nom de *Freud*, entre parenthèses, ponctue cette affirmation.

Une nouvelle écriture, issue d'états de conscience différents, apparaît donc. Une nouvelle littérature émerge comme *pensée de l'impossible*, une littérature de l'*a-pensée*, écrira Julia Kristeva<sup>1</sup>. Il s'agit de libérer la pensée de l'apparente cohérence du raisonnement pour déployer une *contre-pensée* qui exhibe la logique refoulée. De libérer la pensée des contraintes du jugement, de trouver d'autres logiques : la logique du rêve, la logique du non contradictoire, la logique des limites du pensable, bref *la logique de l'impossible*. Il s'agit de poursuivre *une pensée qui tient compte de l'affect, du sensible, du sémiotique plus que du symbolique*, qui désavoue l'expérience littéraire elle-même comme futilité amoral, et réclame une nouvelle pensée qui n'advient qu'en écrivant et touche à *l'essence même du verbe* (Apollinaire). Ce projet poétique s'inscrit contre la tradition poétique classique. Il s'agit *d'assassiner* le lyrisme béat, de tordre le cou à la propension à l'embellissement et à la poésie décorative. Il s'agit de suivre *Les Illuminations* de Rimbaud. *La pensée se ressource aux sensations*, et même au « *dérèglement de tous les sens* » qui ouvre vers un autre langage, *fulgurant*, dense et insolite, que l'on peut alors nommer une *illumination*.

## Une vague de rêves

Une autre approche inspirée par la psychanalyse fut tentée au début des années vingt par le groupe de la revue *Littérature*. Ce fut *la période dite des sommeils*. Une autre forme de pensée est interrogée, celle du rêve. À l'initiative de René Crevel qui avait été initié à la méthode spirite par une voyante, Breton instaura des séances de sommeil hypnotique les sujets formant une chaîne en se tenant par la main jusqu'à ce que l'un d'entre eux s'endorme tout en répondant aux interrogations des autres. « Une épidémie de sommeils s'abattit sur les surréalistes », écrit Aragon dans *Une vague de rêves*<sup>2</sup>. « André Breton, en 1919, en s'appliquant à saisir le mécanisme du rêve, retrouve au seuil du sommeil le seuil et la nature de l'inspiration », écrit-il. Les textes ainsi produits furent pris en note et publiés dans la revue *Littérature*. L'expérience, cependant, tourna

1. Julia Kristeva, *La Haine et le pardon*. Fayard, 2005, p. 596, *Sens et non-sens de la révolte*, T1, Fayard, 1996, p. 228 et 269.

2. Aragon, *Une vague de rêves*, Seghers, 2006.

court, certains soupçonnant de la supercherie, ce que Georges Limbour et Michel Leiris confessèrent par la suite. Aragon aura beau protester qu'une pensée même simulée est une pensée, on renonça aux sommeils provoqués. L'écrivain cependant aura le dernier mot : « *Qui est là ? Ah très bien : faites entrer l'infini* »<sup>1</sup>.

## Rencontre avec Freud

On connaît l'histoire de la déception éprouvée par Breton après sa rencontre avec Freud, à Vienne, en octobre 1922, alors qu'il venait d'épouser Simone Kahn. André Breton décrira plus tard, dans *Les Pas Perdus*, en 1924, cette visite, avec des commentaires acides :

*Le plus grand psychologue de ce temps habite une maison de médiocre apparence dans un quartier perdu de Vienne. [...] Une modeste plaque à l'entrée : Pr Freud, une servante qui n'est pas spécialement jolie, un salon d'attente aux murs décoré d'une photographie représentant le maître entouré de ses collaborateurs, une dizaine de consultants de la sorte des plus vulgaires [...], pas de quoi alimenter le plus infime reportage. Cela, jusqu'à ce que la fameuse porte capitonnée s'ouvre 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 que la première traduction 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'ai reçue de ma vie » ou « Heureusement nous comptons beaucoup sur la jeunesse ».*

André Breton reviendra sur ce texte en 1952, dans un entretien avec André Parinaud. Il y affirme l'admiration enthousiaste qu'il porte à Freud et dont il ne se départira pas par la suite.

*Freud m'a reçu en 1922 à Vienne et bien que par un regrettable sacrifice à l'esprit dada, j'ai fourni dans Littérature une relation dépréciative de ma visite, il a eu la bonne grâce de ne pas m'en garder rigueur et de rester en correspondance avec moi.*

L'échec de cette rencontre sera suivi d'une série de malentendus et d'incompréhensions. L'échange des lettres entre Breton et Freud à propos de l'affaire *Volkelt* le montre amplement. Des vases *non*

1. Aragon, *op. cit.*, p. 35.

*communicants* écrira J.-B. Pontalis<sup>1</sup>. Rappelons seulement ici que Freud, *piqué au vif* par les reproches de Breton qui l'avait accusé de s'être approprié les idées de Volkelt sans le citer, lui retourna vivement ses *impertinences*. Freud terminera sa lettre par cet avis.

*Et maintenant un aveu que vous devez accueillir avec tolérance! Bien que je reçoive tant de témoignages de l'intérêt que vous et vos amis portez à mes recherches, moi-même je ne suis pas en état de me rendre clair ce qu'est et ce que veut le Surréalisme. Peut-être ne suis-je en rien fait pour le comprendre, moi qui suis si éloigné de l'art.*

Malgré l'accueil décevant et cet échange acerbe, Breton ne cessera cependant jamais de proclamer sa dette envers Freud. Dans un questionnaire « *Ouvrez-vous?* » paru dans les années 50, à la question « *Ouvrez-vous à Freud?* », Breton répond : « *Oui, avec une profonde déférence* ». Avec déférence, oui, faute de plus, écrira J.-B. Pontalis.

« Je ne suis pas en état de me rendre clair ce qu'est et ce que veut le surréalisme », écrit Freud avec une belle sincérité dans sa lettre de 1932. L'apologie de l'irrationnel, les dangers d'un glissement possible vers une sorte de mystique ou d'ésotérisme, ne pouvait que heurter le rationalisme de Freud. Par ailleurs, la valeur accordée au *hasard objectif*, au *surréel*, au *merveilleux*, bref à l'irrationnel ne pouvait que heurter l'homme des lumières. La fascination des surréalistes pour les *récits de rêve* est d'un autre ordre que l'énoncé des théories du rêve dans la *Traumdeutung*. Freud s'intéresse aux pensées latentes et au travail du rêve plus qu'au texte manifeste. Il le rappelle à Breton sur un ton définitif dans sa dernière lettre de décembre 1937 après que celui-ci l'ait sollicité pour qu'il participe à un livre qu'il pensait écrire : *Trajectoire du rêve*. « Je n'ai rien de neuf à dire sur le rêve. Je vous prie en outre de prendre connaissance de ceci : l'énoncé des rêves, ce que j'appelle le rêve manifeste n'a pour moi *aucun intérêt* ».

1. J.-B. Pontalis, *Les vases non communicants* in *Perdre de vue*. Gallimard, 1988, p. 133 et Alain De Mijolla, *op. cit.*, p. 220.

## *L'écriture automatique et l'automatisme psychologique* de Janet

«Si les sources poétiques du surréalisme ont été maintes fois étudiées, les influences scientifiques qui concourent à sa naissance restent encore mal définies», écrit Sarane Alexandrian dans son livre *Le surréalisme et le rêve*<sup>1</sup>. Quelles sont donc ces influences? La question est d'autant plus importante que le terme «*automatisme*» se rencontre dans les *deux champs*, celui du surréalisme et celui de la psychiatrie. *L'écriture automatique et l'automatisme psychologique* sont au cœur de l'expérience surréaliste comme de la recherche scientifique de l'époque. Existe-t-il des rapports de réciprocité entre ces deux notions?

«Le surréalisme s'est présenté dès son origine comme *une méthode d'écriture spontanée et irrationnelle révélant les dessous de l'esprit*», écrit Sarane Alexandrian. Cette remarque évoque la définition de la psychanalyse donnée par Freud en 1922. «La psychanalyse est un procédé pour l'investigation de processus mentaux *à peu près inaccessibles autrement*»<sup>2</sup>. S'il est un point commun entre le surréalisme et la psychanalyse, il se trouve bien ici, dans cette fascination pour les pouvoirs de l'esprit, dans un en deçà de la psyché ou du langage qui reste à découvrir, dans un potentiel resté enfoui dans les *arcanes* d'une psyché non encore explorée. C'est bien ce que Freud propose avec l'idée de rendre l'inconscient conscient, de lever le refoulement ou encore de rendre les territoires du Ca plus accessibles. *Wo Es war, soll ich werden*, écrira-t-il en 1933. La psychanalyse d'aujourd'hui n'en a pas abandonné le projet lorsqu'elle évoque les parties du Soi clivées, non représentées et non symbolisées, les «*alcôves*» de la psyché (René Roussillon). «Plonger au fond du gouffre. Enfer ou Ciel qu'importe? Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau», écrit Baudelaire.

Un soir au moment de s'endormir, une phrase sans signification fait irruption dans la pensée de Breton: «*Il y a un homme coupé en deux à la fenêtre*». Cette phrase surgie pendant *la période pré-hypnagogique*, celle qui précède le sommeil, paraît comme surgie de

1. Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*. Préface de J.-B. Pontalis, Gallimard, 1974.

2. Sigmund Freud, article pour *L'encyclopédie* (1922). Freud ajoute que la psychanalyse est également une méthode pour traiter les désordres névrotiques et qu'elle a pour ambition de former une nouvelle discipline scientifique.



l'inconscient. Breton se met à l'écoute de cette voix intérieure et se laisse captiver par les images qui l'accompagne. Il se persuade qu'il y a là, disponible sous la conscience, un afflux constant de mots et d'images qui ne demandent qu'à se révéler au grand jour. Quelle est donc la méthode qui permettrait de produire ces mots et ces images comme de les enregistrer sans défaillance ? Seule une écriture spéciale branchée directement sur ces phénomènes préconscients ou inconscients parviendrait à les noter.

Dans le *Manifeste* de 1924, Breton définit surréalisme ainsi : « Surréalisme, n. m. *Automatisme psychique pur*, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. *Dictée de la pensée* en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale ». Qu'est-ce donc que l'automatisme psychique ? En quoi est-il *pur* ? À quels automatismes obéit la pensée ? Et en quoi cet automatisme peut-il changer le langage ou le comportement ? Selon Breton, le recours à *l'automatisme* est un procédé libérateur. L'automatisme favorise les manifestations de la pensée à *l'état pur*. Il permet à la conscience d'atteindre un état qualitativement supérieur à celui de l'activité vigile ordinaire. Cependant, cette affirmation va à l'encontre de la neurophysiologie scientifique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La pensée, qui est le résultat d'une intégration complexe, doit précisément s'émanciper d'un automatisme qui doit être dominé. Céder à l'automatisme pour la science de l'époque, c'est *déchoir*, tomber dans un mode de fonctionnement primitif.

*L'automatisme psychologique* de Pierre Janet est à cette époque une référence majeure. Son livre est sous-titré *Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*. Janet réfère en effet l'automatisme psychologique aux activités de l'esprit les plus rudimentaires. Ses théories associent l'automatisme psychologique à un rétrécissement du champ de conscience et à une faiblesse de synthèse des capacités mentales. L'automatisme psychologique décrit par Janet est donc une activité inférieure de la pensée qui est aux antipodes de l'automatisme psychique, « l'or pur de la poésie », tel que l'envisage Breton<sup>1</sup>.

1. André Breton parle d'*automatisme psychique* et non d'*automatisme psychologique*.

Les travaux de Jean Starobinski<sup>1</sup> ont donné un éclairage nouveau à l'utilisation faite par Breton du terme « automatisme ». Starobinski a avancé la thèse qu'André Breton aurait été fortement influencé par Frédéric Myers, en particulier dans son étude sur le Message automatique (1933) à la fin de *Point du Jour*. Il propose l'idée suivante : Janet et l'école française ayant fait de l'automatisme psychologique une pathologie, il fallait que Breton pu se réclamer d'une autre théorie psychologique, d'une théorie qui attribuerait une valeur positive à ces automatismes tenus pour morbides. Pour Jean Starobinski, Breton a hérité de certaines notions venant de la parapsychologie. Par exemple, celle du *moi subliminal* de Myers. Pour Myers, l'automatisme n'est pas seulement le stigmate d'une dégénérescence de comportement, c'est au contraire l'indice grâce auquel nous reconnaissons la partie noble de notre moi subliminal qui a pris les commandes. Ainsi la parapsychologie de Myers et de Richet aurait permis à André Breton de valoriser l'inconscient et l'automatisme.

## Freud et la méthode des associations libres

De fait, c'est la découverte de Freud et de ses théories, exposées dans le livre d'Hesnard, qui a été l'élément déterminant de l'enthousiasme éprouvé par Breton, découvrant alors l'importance du rêve, voie royale vers l'inconscient et l'en deçà du langage. Si la plus grande partie de l'activité psychique est inconsciente, quels trésors ne résident-ils pas au fond de ce territoire inconnu qu'est la psyché. Mais ces trésors, cet « *or brut de la poésie* », quelle *méthode* utiliser pour aller les chercher ? Dans le Carnet 1920/1921, Breton écrit :

*Freud, élève de Charcot, a révolutionné de nos jours la médecine mentale [...] De l'instruction de La Salpêtrière, Freud et Babinski retinrent cette merveilleuse méthode expérimentale qui consiste à essayer tout ce qui vous passe par la tête, à se défaire des préjugés et à se tenir à l'abri de la pudeur. [...] Vers la même époque, Freud, [...] s'efforçait de formuler les règles suivant lesquelles on peut agir avec le maximum d'efficacité (penser, guérir la souffrance, améliorer les conditions d'existence, etc.) Il commença par s'en prendre à cette Censure qui a pour effet de rejeter dans l'inconscient un certain nombre d'opérations mentales dont la morale courante nous condamne à rougir...*

1. Jean Starobinski, « Freud, Breton, Myers », *L'Arc*, 1<sup>er</sup> trim. 1968.

Une merveilleuse méthode, donc. On restituait à l'homme un trésor perdu en prouvant que chacun était poète sans le savoir. Cette question sera au cœur de l'expérience des *Champs magnétiques*.

On ne peut qu'être frappé par la similitude des formulations et par la proximité des méthodes. Pour Breton: « *Surréalisme: Automatisme psychique pur*, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, le fonctionnement réel de la pensée en dehors de toute considération esthétique ou morale... » Pour Freud: « Dites tout ce qui vous vient à l'esprit, associez librement, même s'il s'agit de pensées futiles ou inconvenantes... ». Point de censure sur le divan, *rien ne sera retenu contre vous!* Le fonctionnement de la pensée « en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale », proposé par Breton, ressemble à s'y méprendre à la levée de la censure préconisée par Freud avec l'association libre.

Mais qu'est-ce que la méthode des associations libres, synonyme de règle fondamentale, pour Freud? La *libre association* est une méthode qui consiste à exprimer sans discrimination toutes les pensées qui viennent à l'esprit au cours de la séance. Avec la règle fondamentale, l'analysé est invité à dire ce qu'il pense et ressent, sans rien choisir et sans rien omettre, de ce qui lui vient à l'esprit, même si cela lui paraît désagréable à communiquer, dénué d'intérêt ou hors de propos. L'idée qui surgit (*Einfal*, littéralement *ce qui tombe*, ce qui vient à l'esprit) désigne toutes les idées qui viennent au sujet même si la liaison associative qui les supporte n'est pas apparente. C'est *la dynamique du conflit psychique* et les destins respectifs des pulsions et des défenses qui régissent les modalités et les manifestations des chaînes associatives. C'est donc à partir de sa compréhension du fonctionnement psychique spontané, fait de chaînes associatives mais aussi de clivages internes actifs dans la vie psychique, que Freud proposera pour la psychanalyse *la règle paradoxale de la libre association*. L'exigence de dire tout ce qui vient à l'esprit peut, du fait de la conflictualité psychique interne et donc de la dynamique associative, donner accès, sans l'artifice de l'hypnose, aux représentations refoulées comme aux traces mnésiques des traumas<sup>1</sup>.

1. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967 et Dominique Bourdin, « Association » dans le *Dictionnaire Freud*, sous la direction de Sarah Contou-Terquem, Robert Laffont, 2015.

L'écriture automatique ne consiste pas à dire n'importe quoi, de même que la règle fondamentale ne nous invite pas à tenir des propos incohérents. Les deux méthodes consistent surtout à ne pas faire de la cohérence un critère de sélection. La règle fondamentale n'a pas pour effet de donner libre cours au processus primaire tel quel ou de fournir un accès immédiat aux chaînes associatives inconscientes, elle favorise seulement un type de communication où *le déterminisme inconscient est plus accessible* par la mise à jour de nouvelles connexions ou de lacunes significatives dans le discours. En explorant de nouveaux champs de conscience, on donnera la parole à cet autre caché (*Je est un autre*), à cet autre réprimé par l'effet de la censure et du refoulement, à cet autre clivé ou forclos qui n'apparaît que des comportements incompréhensibles. Nul doute que les psychanalystes ne s'accordent avec cette visée désaliénante. On peut aisément retrouver cette perspective dans les théories psychanalytiques qui ont été élaborées après Freud. D. Winnicott a cherché à retrouver la part créatrice de l'individu dans le champ transitionnel de la relation analytique en utilisant *le modèle du jeu*. Michel De M'Uzan a élaboré la notion de *chimère*, création des deux inconscients imbriqués, à partir des jeux de langages surgissant dans la psyché des deux protagonistes de la cure pendant la séance.

L'écriture automatique ne permet pas non plus de faire parler directement l'inconscient mais elle propose un cadre nouveau permettant, comme dans les rêves, une relative levée de la censure. Par ailleurs, elle permet de faire appel à un réservoir inépuisable d'images que Sarane Alexandrian appelle *la source*. La source est un flux intérieur d'expression qui n'est pas encore contaminé par la nécessité du sens. Tristan Tzara l'avait formulé dans son *Manifeste* de 1918: « Désordonner le sens, désordonner toutes les petites pluies tropicales de la démoralisation ». L'opération fondamentale de l'écriture automatique est de faire entrer la source ou de remonter vers la source. Le texte d'André Breton dans *Poisson soluble* montre qu'il entendait la détourner de son cours, de la capter, de l'entraîner avec lui. L'automatisme n'est donc pas pris comme une activité inférieure, comme l'avait décrit Pierre Janet. Il s'agit d'une activité supérieure, cherchant à produire des états hallucinatoires, rejoignant alors, parfois, les *Illuminations* de Rimbaud.

Ainsi la *pensée parlée* de l'automatisme rejoint la *pensée associative* de l'analysant qui accède sur le divan à une plus

grande proximité avec ses processus inconscients. Surréalisme et psychanalyse se rejoignent ici alors dans leur projet commun, non seulement d'accéder à une plus grande liberté de pensée mais également d'établir un rapport nouveau avec l'essence même de la pensée et la créativité. Les deux méthodes partagent en effet la commune ambition d'explorer de nouveaux territoires du langage. Si l'utopie surréaliste cherche à faire de chacun un poète avec l'automatisme, l'ambition freudienne est bien la découverte de nouveaux territoires de pensée, hors clivages et refoulements. Avec l'écriture automatique ou la pensée libre sur le divan, une nouvelle pensée déploie dans la chair de la langue les polyvalences des métaphores, les ressources sémantiques des sons, jusqu'au battement des sensations. « Une constellation de significations déplie alors les secrets de l'être parlant et l'associe aux pulsations du monde », écrit Kristeva<sup>1</sup>.

Ainsi, plutôt que de conclure à « l'échec » de l'écriture automatique, à « l'histoire d'une infortune continue », selon le mot de Breton, ne faut-il pas plutôt insister sur ses pouvoirs révélateurs ? De la pensée automatique surgissent les jeux de langage, les *cadavres exquis*, les lapsus, les pensées inconnues, les trouvailles liées au hasard... L'auto-analyse permet de déceler une continuité entre les événements du monde et le monde intérieur. Le *hasard objectif* vient révéler des correspondances invisibles. La vie et le rêve sont alors deux vases communicants. « *Qui va là ?* », « *Faites entrer l'infini* », écrit Aragon !

1. Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, op. cit., p. 254.



# L'ENTRE-DEUX DU SURRÉALISME ET DE LA PSYCHANALYSE OU LA RENCONTRE DE LA GUÊPE ET DE L'ORCHIDÉE

Jean-Claude MARCEAU

Pour aborder, 50 ans après, la question des rapports complexes entre surréalisme et psychanalyse, nous partirons d'une remarque de Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe* :

*La psychanalyse, c'est comme la révolution russe, on ne sait pas quand ça commence à mal tourner. Il faut toujours remonter plus haut. Avec les Américains ? Avec la première Internationale ? Avec le Comité secret ? Avec les premières ruptures qui marquent des renoncements de Freud autant que des trahisons de ceux qui rompent avec lui ? Avec Freud lui-même, dès la « découverte » d'Œdipe ? Œdipe, c'est le tournant idéaliste<sup>1</sup>.*

« Découverte » ou invention ? Tel est bien le problème que soulève l'emploi des guillemets par ces deux auteurs, à savoir celui du statut philosophique de l'inconscient : productif ou idéal ? et qui tout aussitôt se déploie en une série d'interrogations multiples : matériel ou nominal ? structural ou phénoménal ? négatif ou différentiel ? que sais-je encore ? Question redoutable, à laquelle nous n'apporterons pas ici la réponse, si tant est que cette question ne soit pas purement indécidable, autrement dit qui ne puisse être tranchée qu'à partir de son dehors. C'est pourtant là que s'origine, nous semble-t-il, le malentendu entre Breton et Freud, le différentiel entre surréalisme et freudisme, entre les références matérialistes de la philosophie chez Breton et l'idéalisme freudien, l'opposition entre le progressisme de Breton et le conservatisme de Freud concernant les problèmes sociaux. D'où il résultera ce paradoxe que le surréalisme longtemps perçu comme un en deçà de la psychanalyse apparaît désormais dans le mouvement des idées comme un au-delà de l'Œdipe, puisqu'aujourd'hui les psychanalystes ont mis à

1. Gilles Deleuze-Félix Guattari, *L'Anti Œdipe*, Minuit, 1972, p 64-65.

bas la statue du père, comme en fait foi le titre du dernier ouvrage de Serge Cottet, *L'inconscient de papa et le nôtre*.

En référence à Gilles Deleuze, nous nous efforcerons de saisir ce qui chemine entre Freud et Breton, entre psychanalyse et surréalisme, à l'aide de son concept original de synthèse disjonctive que figure l'image des noces de la guêpe et de l'orchidée :

*Il y a un devenir-guêpe de l'orchidée, un devenir orchidée de la guêpe, une double capture... Ce n'est pas un terme qui devient l'autre, mais chacun rencontre l'autre, un seul devenir qui n'est pas commun aux deux, puisqu'ils n'ont rien à voir l'un avec l'autre, mais qui est entre les deux, qui a sa propre direction..., non pas quelque chose de mutuel, mais en bloc asymétrique, une évolution a-parallèle, des noces... hors... et entre. Alors ce serait ça, un entretien<sup>1</sup>.*

Nous développerons une série de quatre thèses :

**Première thèse :** Le surréalisme et la psychanalyse se rapprochent d'avoir forgé leurs concepts respectifs de l'inconscient dans la confrontation aux événements traumatiques de la Grande Guerre, essentiels dans la formation de la pensée du jeune Breton, tout comme dans les élaborations métapsychologiques de Freud relatives à la pulsion de mort.

Au début de l'été 1916, André Breton, étudiant en médecine, se trouve affecté au *Centre Neuro-Psychiatrique* de Saint-Dizier, qui reçoit les évacués du front pour troubles mentaux, dont nombre de délires aigus. Le séjour qu'il y fit eut selon son aveu une influence décisive sur le déroulement de sa pensée. Il se livre assidûment à l'observation des malades, recopiant leurs écrits en gardant leur orthographe aberrante et leur calligraphie particulière, ou bien rapportant leurs propos en s'efforçant d'en retranscrire le style. Il se découvre une véritable passion pour la psychiatrie et se jette avec ardeur dans l'étude des classiques de l'époque tout en s'initiant à l'œuvre de Freud, alors presque inconnu en France, à travers l'ouvrage des Drs Régis et Hesnard, *La Psychoanalyse*. Breton recopie à l'attention de son ami Fraenkel le résumé des théories freudiennes figurant dans le *Précis de psychiatrie* de Régis, qui met l'accent sur le rôle des traumatismes affectifs reçus dans l'enfance, sur l'action du refoulement, qualifié de répression des complexes, processus présent chez l'homme sain où il génère le rêve comme la création

1. Gilles Deleuze-Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 13.



artistique, mais aussi chez le malade où il engendre les symptômes de la névrose et de la psychose. Mais déjà son sens de l'humour empêche Breton de se conformer sans réserve aux propos du docte professeur et lui fait souligner tout au contraire l'étroite affinité qui lie la psychanalyse – le délire de Freud dira Lacan – à la lettre des discours que lui tiennent quotidiennement les malades rencontrés à Saint-Dizier. L'automatisme constituera dès lors la pierre angulaire dans la définition du surréalisme figurant dans le premier *Manifeste*<sup>1</sup> de 1924, et l'écriture automatique, l'écoute du « murmure intérieur » devint leur pratique favorite, tout comme celle des sommeils.

Quant à Freud, c'est au sortir immédiat de la Grande Guerre qu'il élabore en 1920, dans *Au-delà du principe de plaisir*<sup>2</sup>, l'hypothèse de la pulsion de mort. Quel est donc ce réel de la clinique qui force le psychanalyste à penser différemment la théorie qui informe sa pratique, à se former littéralement une nouvelle image de la pensée qui puisse l'animer ? L'originalité de Freud consiste ici à envisager des situations dans lesquelles la répétition apparaît comme une tentative pour maîtriser une expérience douloureuse. Il s'agit tout d'abord de la névrose traumatique, abondamment illustrée par le contexte historique dramatique qui précède, puisque cette affection, consécutive à un choc susceptible de mettre la vie en danger, se traduit par de l'angoisse, des symptômes variés et des rêves répétitifs qui ont pour caractéristique de reproduire la situation traumatique de façon répétée. De toute évidence, de tels cauchemars entrent en contradiction avec la théorie qui veut que le rêve soit l'accomplissement d'un désir. La seconde situation, celle du jeu chez l'enfant, est décrite à partir d'une observation faite par Freud auprès de son propre petit fils âgé d'1,5 an, qui encore *infans* et ne disposant pas du langage se livre en effet à un étrange manège chaque fois que sa mère s'en va. De façon inlassable, il jette au loin sa bobine en bois avec le son o-o-o ! puis la ramène vivement à lui avec un a-a-a ! Dans ce jeu se donne à voir l'intrication de la satisfaction et du déplaisir, comment d'un jet à l'autre, entre une répétition et celle qui suit, quelque chose s'élabore du deuil de la mère en la rendant malgré tout présente pour l'enfant.

Le rapprochement ici opéré entre deux séries de textes – ceux de Breton et de Freud – souligne que l'inconscient tel qu'il se manifeste

1. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1985.

2. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Payot, 1968.

chez ces deux auteurs est d'emblée productif (à l'origine de symptômes), sériel (marqué par la répétition), différentiel (en tant qu'il constitue une tentative d'autoguérison), collectif (en tant qu'il surgit dans des pratiques qui impliquent peu ou prou des groupes). Et dès lors que le fantasme, en tant que scénario imaginaire implique toujours un autrui, pourquoi le dispositif de la cure se focalise-t-il sur un « patient », dont l'insertion dans un collectif se trouve toujours médiatisé par la famille, sinon à réfléchir l'impensé du sujet Freud : celui d'un notable exerçant la profession médicale dans la société viennoise patriarcale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au sein d'une économie capitaliste libérale. Ce que les surréalistes découvrent confusément par leur pratique de l'automatisme, c'est le rattachement de tout fantasme à ce que Deleuze nommera un « agencement collectif d'énonciation ».

**Seconde thèse :** Si les rapports entre Breton et Freud furent marqués du signe d'une incompréhension – des vases non communicants – comme l'écrivit Jean-Bertrand Pontalis, le surréalisme tient en revanche un rôle majeur dans la subversion hégélienne de la doctrine freudienne chez Lacan et son acheminement vers un au-delà de l'Œdipe.

Dans *Miroirs*, Pierre Mabilie pose d'emblée l'enjeu de son texte en des termes forts voisins de ceux de Jacques Lacan dans *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*<sup>1</sup> : « Les miroirs, dans les mystères de leurs surfaces polies semblables à des eaux calmes solides, évoquent des problèmes fondamentaux, l'identité du moi, les caractères de la réalité<sup>2</sup> ». L'agressivité liée à la relation spéculaire s'y trouve tout aussitôt évoquée. Le processus d'humanisation passe dès lors par un décentrement par rapport à cette réaction instinctive première. Mabilie souligne combien cette association est susceptible de s'altérer, comme en fait foi non seulement la pathologie, mais aussi l'expérience la plus quotidienne, témoignant que « la prise de conscience du moi est laborieuse » et reste « soumise à des possibilités de régression ». Il relève la néoténie à l'œuvre dans l'espèce humaine et l'inadaptation foncière du petit d'homme à son environnement, sa dépendance immédiate vis-à-vis d'autrui pour sa survie. Le moi émerge progressivement,

1. Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966.

2. Pierre Mabilie, « Miroirs », *Minotaure* n° 16, 1938, p. 14-18.

à la croisée de la perception des mouvements intimes de la chair, de l'activité des cinq sens qui le mettent en rapport avec son milieu et du discours d'autrui. S'apparaître étranger à soi-même constitue ainsi une étape cruciale de la formation du moi, dont l'unité n'est acquise qu'au prix de s'aliéner à une image d'autrui : « Le travail de la conscience consiste chez tous à résoudre la dualité du moi et du soi et à chercher, au-delà de ce conflit, l'unité ».

La conception lacanienne de l'inconscient structuré comme un langage se trouve en parfaite adéquation avec les aspirations littéraires du mouvement surréaliste. Le « retour à Freud » de Lacan affranchit progressivement la théorie freudienne des modèles physiologiques, ne faisant somme toute que prolonger cette tendance déjà présente chez Freud dans ses élaborations métapsychologiques, et qu'il radicalisera toujours davantage avec l'élaboration de mathèmes puis le recours à des concepts mathématiques empruntés à la logique et à la topologie. Mais surtout, le psychanalyste devient ce sujet supposé savoir auquel l'analysant s'adresse, il n'est plus ce sujet détenteur d'un savoir selon le modèle médical encore présent chez Freud. L'expérience analytique dès lors ne peut être que celle d'« un savoir qui ne se sait pas », débouloignant le psychanalyste de sa position de maîtrise. Qui plus est, il ouvre la psychanalyse sur son extérieur, comme cela apparaît clairement dans sa *Théorie des quatre discours*, élaborée immédiatement après les événements de mai 68, où le discours du psychanalyste entre schématiquement en interaction non seulement avec celui de l'analysé, mais encore avec ceux du maître et de l'université, où l'on peut voir une allusion directe aux travaux de Bourdieu dans son livre *Les Héritiers*<sup>1</sup>, pointant par là même le rôle nodal dévolu à celle-ci dans la reproduction d'un système social foncièrement inégalitaire, et dont la crise avait joué comme révélateur d'un malaise social plus profond, marqué par un rejet du paternalisme.

**Troisième thèse :** La pensée de Breton dessine un rapport renouvelé du sujet contemporain à la science, à l'art, à l'amour et à la politique, qui entre en résonance avec la *Théorie des quatre discours* chez Lacan, mais aussi avec l'éthique des vérités chez Badiou. Car l'éthique tient bien un rôle essentiel chez Lacan,

1. Pierre Bourdieu, *Les Héritiers*, Minuit, 1964.

qui consacre un séminaire entier à l'*Éthique de la psychanalyse*<sup>1</sup>, tout comme chez les surréalistes, toujours prompts à dénoncer les dérives de la psychiatrie de leur temps d'une manière qui préfigure les courants antipsychiatriques des années 60.

L'intérêt partagé de Lacan et des surréalistes pour l'œuvre de Sade met à nouveau en exergue le rôle de la pulsion de mort dans sa double dimension, à la fois destructrice et libératrice. Dans son *Anthologie de l'humour noir*, Breton salue l'œuvre de pionnier de Sade et sa contribution à la libération de l'homme : « Il n'a fallu rien moins que la volonté que montrent les vrais analystes d'étendre, en surmontant tous les préjugés, le champ de la connaissance humaine, pour dégager les aspirations fondamentales de cette pensée » (OC II, 890). Maurice Heine brosse de lui le portrait d'un révolutionnaire : « Le Sade que nous exaltons, c'est l'emmuré de trente années, le prisonnier d'État, captif de l'arbitraire sous trois régimes qui lui volent sa liberté. C'est le révolutionnaire ». Dans *Kant avec Sade*, Lacan interprète cette volonté de jouissance du Marquis comme un impératif au sens kantien, émanant du surmoi, sorte d'exutoire conjurant en quelque sorte son enfermement à la Bastille. Mais la grande découverte de Sade, comme le souligne Annie Le Brun, commissaire de l'exposition *Sade : Attaquer le soleil au Grand Palais*<sup>2</sup>, c'est que la pensée a son origine dans l'énergie des pulsions, rapportant cette citation du Divin Marquis : « On déclame contre les passions, sans songer que c'est à leur flambeau que la philosophie allume le sien ».

Les surréalistes n'ont cessé de pourfendre l'aliénisme de leur époque, dénonçant dans l'asile un élément majeur du processus de chronicisation des malades qui ne fait qu'aggraver la maladie, se livrant à un véritable réquisitoire antipsychiatrique, en des termes parfois très virulents. Breton insiste tout particulièrement sur l'absence bien connue de frontières entre la non-folie et la folie. Pourtant, pour Pierre Janet – qui prit comme thème électif d'études *Les obsessions et la psychasthénie* – les ouvrages des surréalistes sont des confessions d'obsédés et de douteurs, tandis que le Dr de Clérambault – qui se suicidera devant son miroir – ne voit en eux que des artistes « excessivistes et procédistes ». Les surréalistes auront pourtant posé la question du désaliénisme avant

1. Jacques Lacan, Séminaire VII, *L'Éthique*, Seuil, 1986.

2. Annie Le Brun, *Sade Attaquer le soleil*, Musée d'Orsay vidéo Youtube.

l'heure, faisant apparaître la dimension éminemment politique de la psychiatrie, comme Basaglia en tirera les leçons. Ainsi, l'éthique des surréalistes est-elle une éthique des vérités, au sens où l'entend Badiou, parce que c'est une éthique qui surgit dans une situation, à l'occasion d'un évènement. L'éthique est « rupture immanente », écrit Badiou. « Rupture parce que ce qui rend possible le processus de vérité – l'évènement – n'était pas dans les usages de la situation, ni ne se laissait penser par les savoirs établis<sup>1</sup> ». Une éthique du dehors en quelque sorte. Lacan avait déjà touché à cette dimension politique de l'éthique en proposant comme maxime de celle-ci : « Ne pas céder sur son désir », comme il l'écrit à propos du personnage d'Antigone, cette héroïne qui veut préserver le nom de son frère et lui assurer une sépulture. Mais le maître aujourd'hui a trouvé un nouveau subterfuge, il se cache derrière le discours de la science, comme Lacan nous en avait prévenus. Dans un article intitulé *De l'obscurantisme contemporain*, consacré à défendre les pensées de Darwin, de Freud et de Marx, qui marquèrent de leur empreinte les revues surréalistes, Badiou écrit : « Le positivisme psychiatrique normalisateur qui voit partout des déviations et des anomalies à contrarier par la brutalité chimique tente désespérément de prouver que la psychanalyse est une imposture<sup>2</sup> ». Ainsi, « l'éthique des vérités est une éthique du réel, s'il est vrai, comme le suggère Lacan, que tout accès au réel est de l'ordre de la rencontre. On pourrait la formuler ainsi : n'oublie jamais ce que tu as rencontré<sup>3</sup>. »

**Quatrième thèse :** La désidéologisation à l'œuvre dans l'évolution politique des surréalistes vers une radicalité libertaire se laisse davantage analyser par la psychiatrie suisse que par la « psychanalyse à la française ».

Comme le souligne Carole Reynaud-Paligot, l'engagement du mouvement surréaliste est marqué par une oscillation, voir un écartèlement, entre anarchisme et communisme, dont nous serions bien en peine de trouver une analyse pertinente chez les psychanalystes français, tant la question sociale est absente dans la « psychanalyse à la française » de l'époque. C'est bien davantage dans les écrits d'un psychiatre allemand, Fritz Brupbacher, ami de Pierre Monatte

1. Alain Badiou, *L'Éthique*, Caen, Nous 2003 p. 70.

2. Alain Badiou, *De l'obscurantisme contemporain*, Le Monde, 7-5-2010.

3. Alain Badiou, *L'Éthique*, *ibid.*, p. 81.

et auteur de *Marx und Bakunin, Socialisme et liberté* et de mémoires intitulées *60 ans d'hérésie*, que nous trouvons l'écho des préoccupations politiques des surréalistes. Dans un texte rédigé *Pour les 60 ans de James Guillaume*, Brupbacher y introduit déjà la problématique du maître – qui n'est pas celle du père – préfigurant la démarche qui sera celle de Lacan :

*Il y a une tradition technique, mais il y a aussi une tradition spirituelle. Chaque génération y travaille et chaque génération y fait révolution. Il nous faut des maîtres qui nous transmettent les grandes pensées de l'humanité; il nous faut aussi la maîtrise, notre tour venu, de reconcevoir ce qu'ils auront conçu et de le renouveler<sup>1</sup>.*

Les surréalistes ont été fascinés par la *Révolution d'Octobre 1917*, à juste titre puisque par-delà la *Révolution française* qui avait conduit à la *République* parlementaire, c'était bien davantage l'épisode de la *Commune* qui prenait corps à travers cette révolution prolétarienne qui parvenait à la victoire avec la mise en place des *Soviets*, avant que le pouvoir n'en soit confisqué par le *Parti bolchevique*. Les surréalistes prêtèrent néanmoins l'oreille aux sirènes du discours du maître en se ralliant alors au courant trotskiste, pensant peut-être il est vrai faire ainsi barrage au stalinisme tout en sauvant la révolution. Et il fallut l'épisode tragique de Kronstadt, où le prolétariat en armes se souleva contre la dictature communiste, pour que la rupture soit consommée. Lucidité bien tardive, mais dont il faut dire qu'elle fut largement partagée par des esprits brillants et généreux, issus d'un tout autre horizon politique, tel Pierre Pascal, normand catholique, appelé à devenir un maître des études Russes aux *Langues Orientales* puis à la *Sorbonne*, qui en 1916 fit partie de la délégation militaire française à Moscou dans la Russie encore impériale. Pascal qui, fasciné par la vertu des militants révolutionnaires anarchistes et bolcheviks, ne rentra pas en France, se fit citoyen soviétique et adhéra au communisme devenant un proche collaborateur de Lénine, dont il traduisit les textes. Dans son livre, paru en 1920, *En Russie rouge*, il écrit :

*Je voudrais, par ce récit aussi impersonnel, aussi photographique que possible, vous faire participer à mon bonheur profond, à ma joie chaque jour renaissante, de vivre à Moscou, au cœur de la Russie soviétique.*

1. Fritz Brupbacher, préface de Pierre Monatte, *Socialisme et liberté*, Neuchâtel, La Baconnière, 1964, p. 176.

*L'occident capitaliste et bourgeois tombe en décomposition, le fait est patent, les gazettes l'avouent et son relent de mort nous arrive jusqu'ici<sup>1</sup>.*

En 1925, le ton a bien changé toutefois lorsqu'il écrit à Pierre Monatte, qui vient d'être exclu du Parti Communiste français : « Tous se valent, Trotski, Zinoviev et les autres, au point de vue mépris du peuple, soit de commander, moyens démagogiques pour parvenir, vie personnelle étrangère à toute aspiration vers le communisme », avant d'être à son tour victime de la répression qui s'abattra sur les dissidents dans les années 30.

Dans son *Histoire de la Russie*, Pascal souligne les ressorts moraux et pacifistes qui murent initialement dans la profondeur du peuple le soulèvement révolutionnaire :

*Le peuple est consterné par le manifeste annonçant que la paix ne sera pas conclue, car il n'en peut plus de la guerre... En janvier 1917, en haut et en bas, l'atmosphère est révolutionnaire. Les grèves reprennent. Les politiciens ont tout préparé pour un régime parlementaire bourgeois qui continuera la guerre ; le peuple, au premier appel, se soulèvera en masse, mais pour la paix à tout prix, pour l'égalité sociale et matérielle, pour la terre, pour le maximum de démocratie, bref pour une révolution totale, sociale et non pas seulement politique<sup>2</sup>.*

La Révolution d'Octobre reste ainsi un phare incontournable pour tous les déshérités, un évènement porteur d'une radicale espérance – надежда – en tant qu'il marque le surgissement de l'ouvert dans l'histoire et la contingence de la domination que symbolisait alors la dynastie impériale, forme ultime des dynasties familiales. Les surréalistes qui lui furent d'une fidélité sans faille n'étaient pas ces doux rêveurs, ces éternels adolescents sympathiques, mais irresponsables en proie à une rébellion contre l'autorité du père érigée en valeur fondatrice de la civilisation, bref ces gavroches qui ignoraient tout de la science psychanalytique, tels que les décrit le Dr René Held dans son ouvrage *L'Œil du psychanalyste*.

À la question « A quoi peut bien servir aujourd'hui le surréalisme pour un psychanalyste ? », je n'aurai dès lors pas d'autre réponse que celle-ci : pour raviver la force subversive et désidéalisante de la psychanalyse et la mettre, littéralement, au service de la tradition révolutionnaire propre au surréalisme, pour célébrer ces noces entre l'Éros freudien originel et l'insoumission surréaliste de sorte

1. J.-P. Thibaudat, *Pierre Pascal*, nouvelobs.com, 27-10-2014.

2. Pierre Pascal, *Histoire de la Russie*, Puf, 1980 p. 134.

que, suivant les mises en garde de Deleuze, ni la psychanalyse ni la révolution ne tournent mal.

Au moment où je préparais cette communication, le «hasard objectif» – j’entends par là le destin, car en rationaliste convaincu je sais que les actes apparemment les plus insensés ne sont pas pour autant sans cause – a surgi dans mon existence, telle une «pétrifiante coïncidence», comme disait Breton. J’ai rencontré à ma façon Nadja, l’héroïne du récit, qui se prénomme ainsi «parce qu’en russe c’est le commencement du mot espérance – надежда – et parce que ce n’en est que le commencement<sup>1</sup>», et pas seulement à travers un récit littéraire ou une mise en scène théâtrale, mais au cœur même de ma vie. À moins que ce ne soit Unica Zürn, à s’en tenir toutefois aux apparences, en la personne de Pascale. Car, en vérité, ce n’est pas du tout de cela dont il s’agit, mais bien plutôt de la façon dont l’impensé scientifique d’une pratique psychiatrique, aujourd’hui devenue folle dans ses fantasmes de toute-puissance, fait brutalement retour dans le réel. Pascale, douce et brillante compagne d’études au *Département d’Études Russes des Langues Orientales*, unanimement appréciée par ses camarades comme par ses enseignants, a de façon énigmatique, y compris pour sa famille, chuté dans le vide depuis le 6<sup>e</sup> étage, avant d’être jetée une seconde fois en pâture sur Internet comme «schizophrène» par le journal *Le Parisien*, ce que nous autres n’avons pas cru un seul instant, compte tenu de ce que nous avons vécu auprès d’elle. Pascale, qui travaillait dans les ressources humaines internationales et qui n’avait jamais fait auparavant ni épisode confusionnel ni tentative de suicide, n’a pas laissé non plus de lettre d’explication pour ce geste surprenant pour tous, à commencer vraisemblablement pour elle-même. La police a seulement retrouvé dans son sac à main des ordonnances de neuroleptiques. Pascale n’aura fait que traverser ma vie telle une étoile filante. C’est pour lui rendre hommage et refuser cette seconde mort, comme disait Antigone, que je lui dédie cet extrait d’une chanson d’Алла Борисовна Пугачёва, illustrative du génie populaire de la Russie des années 80, *Миллион алых роз, Un million de roses écarlates*:

1. André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1969, p. 75.



L'ENTRE-DEUX DU SURREALISME ET DE LA PSYCHANALYSE

*Встреча была коротка,  
Leur rencontre fut courte,  
В ночь её поезд увёз,  
Un train l'emporta dans la nuit,  
Но в её жизни была  
Mais dans sa vie est restée  
Песня безумная роз.  
La folle chanson des roses.*

*Миллион, миллион, миллион алых роз  
Un million de roses écarlates  
Из окна, из окна, из окна видишь ты  
De la fenêtre tu reux voir  
Кто влюблён, кто влюблён, кто влюблён и всерьёз  
Celui qui est amoureux pour de bon  
Свою жизнь для тебя превратит в цветы.  
Change sa vie en fleurs pour toi.*

INALCO, ÉTUDES RUSSES



# ANDRÉ BRETON ET LA SCIENCE DE SON TEMPS. VERS UNE ÉPISTÉMOLOGIE DU SURREALISME

Gabriel SAAD

*La plus grande faiblesse de la pensée contemporaine me paraît résider dans la surestimation extravagante du connu par rapport à ce qui reste à connaître.*  
André Breton, L'Amour fou.

Sans doute convient-il de préciser, pour mieux aider à la réception de ce qui va suivre, que ma démarche actuelle prend pour point de départ une conviction profonde, elle-même aboutissement d'autres recherches, à savoir l'existence d'un rapport réel, précis, entre les entreprises et les découvertes scientifiques d'une époque, d'une part, et les entreprises culturelles qui leur sont contemporaines, ainsi que les œuvres nouvelles que ces dernières ont pu nous apporter, de l'autre. Je l'ai fait surtout pour le baroque, mais pour le surréalisme, aussi. Sans oublier les liens que l'on peut établir entre les deux. Autrement dit, le travail que je présente aujourd'hui fait partie d'une démarche plus large, plus ambitieuse et, par conséquent, même en ce qui concerne strictement André Breton et la science de son temps, il sera loin d'être exhaustif.

Du point de vue de l'histoire des idées, le surréalisme nous apparaît aujourd'hui comme la rupture culturelle la plus importante du vingtième siècle. La chose, me semble-t-il, est suffisamment établie. Un aspect reste pourtant insuffisamment exploré à mes yeux : le caractère expérimental et cognitif attribué par Breton à l'activité surréaliste. Car, ne l'oublions pas, il avait une vraie formation scientifique et, comme plusieurs de ses textes en témoignent, il est resté toujours attentif à l'évolution de la science de son temps, notamment à ce qu'il appelle la physique non newtonienne, c'est-à-dire la physique atomique, la théorie de la relativité et les différentes théories de la lumière, parmi lesquelles la théorie quantique occupe une place de choix. Son autoportrait, où il apparaît précisément

en scientifique, se penchant sur son microscope, d'où s'échappent des sortes de vaches minuscules, avec une femme en arrière-plan illustre, de façon fort éloquente, cette nouvelle attitude d'exploration de différents territoires de la connaissance dont Breton a été l'initiateur. Encore faut-il ajouter l'intérêt majeur attribué aux travaux de Freud et à la psychanalyse. Celle-ci contribue de façon déterminante au renouveau épistémologique produit entre la fin du dix-neuvième siècle et les premières décennies du vingtième. Elle ouvre la voie, aussi, à l'exploration d'aires de la connaissance que le modèle newtonien et la science positiviste du dix-neuvième siècle avaient congédiés : le rêve, par exemple, auquel Freud a attribué l'importance clinique que l'on sait, ainsi que la nouvelle approche du psychisme humain, dans laquelle il faut, bien entendu, souligner la découverte de l'Inconscient. Il est légitime de trouver là, sans doute, l'origine de l'intérêt porté par Breton au hasard, lui accordant un statut épistémologique nouveau, qui se manifeste autant dans les cadavres exquis et la rencontre, moment singulier, que dans les jeux, qu'il a très régulièrement pratiqués dès les premières années du surréalisme et jusqu'au dernier groupe surréaliste. De là, aussi, l'intérêt accordé à l'alchimie, à l'astrologie, à cet ensemble de disciplines que nous avons l'habitude d'appeler les sciences occultes, qui ouvrent de nouvelles aires de connaissance, manifestement inexploitées, pourtant, aux yeux de Breton, pour qui l'important n'est pas ce qui a déjà été pensé, mais ce qui est encore pensable :

*De toute manière, écrit-il dans le Second Manifeste, nous nous estimerons assez d'avoir contribué à établir l'inanité scandaleuse de ce qui, encore à notre arrivée, se pensait et d'avoir soutenu – ne serait-ce que soutenu – qu'il fallait que le pensé succombât enfin sous le pensable. (OC I, 821)*

C'est en tenant compte de toutes ces considérations et de la démarche très originale qui en découle, que j'essaierai de dégager, dans mon travail présent, les principes d'une épistémologie surréaliste, telle qu'elle est inscrite dans les travaux de Breton.

Encore faut-il, bien entendu, pour donner, précisément, une pertinence épistémologique à mon propos, tenir compte des faits qui, dans l'histoire de la science et dans celle des idées, me permettront de justifier un tel rapprochement.

Dans ce but, je vous propose de prendre pour point de départ l'année même de la naissance d'André Breton : 1896. Elle ne manque

pas d'intérêt dans l'évolution des connaissances scientifiques et des méthodes pour y parvenir. Les nombreuses découvertes ou théories nouvelles qui ont vu le jour dans les premières années du vingtième siècle s'appuient, de façon on ne peut plus surréaliste, sur un échec notoire. Pourquoi dis-je de façon surréaliste ? Parce qu'il s'agit de reconnaître l'échec en tant que tel, mais de faire en sorte qu'il puisse être perçu, en même temps, comme un succès. Il s'agit, comme cela est de notoriété courante pour les historiens des sciences et des idées, de la célèbre expérience de Michelson ou de Michelson – Morley. De quoi s'agit-il ? Il s'agit d'une expérience d'optique destinée, en gros, à mesurer les variations de la vitesse de la lumière lorsqu'elle se propage dans le support qu'alors on lui attribuait, l'éther ou éther luminifère. Cela aurait dû donc permettre de confirmer, en même temps, l'existence de celui-ci. Michelson entreprit seul les premières tentatives, à partir de 1881, et compta, à la fin, sur l'aide de Morley, en 1887. Le résultat fut un échec, car il apparut qu'il n'y avait pas de différence mesurable. Le but de l'expérience n'a donc pas été atteint. Il faudra attendre dix-huit ans pour qu'Einstein, dans sa théorie première de la relativité, ou relativité restreinte, tire, de façon définitive, les conséquences théoriques les plus importantes de cet échec, à savoir :

- 1) l'éther n'existe pas,
- 2) la lumière se propage dans le vide,
- 3) sa vitesse est constante.

Une nouvelle physique devient alors pensable. Puis-je à présent vous faire remarquer que la naissance d'André Breton se place exactement à mi-chemin entre l'échec définitif de Michelson – Morley (1887) et la théorie première de la relativité (1905) ? C'est-à-dire qu'elle est, très exactement, neuf ans postérieure à l'expérience de Michelson-Morley et précède également de neuf ans la théorie d'Einstein. Je suis étonné que Breton, qui tenait beaucoup aux données de ce genre, ne l'ait jamais souligné. J'aimerais aussi ajouter que, de façon franchement surréaliste, l'échec de Michelson lui valut, en 1907, avec d'autres mérites, il est vrai, le prix Nobel. C'est, j'imagine, la seule fois dans l'histoire de ce prix où il fut attribué à un physicien qui avait échoué et à cause, entre autres, de cet échec. Encore faut-il rappeler qu'à cette époque, l'importance de l'expérience de Michelson dans l'avènement d'une nouvelle physique était de tous reconnue. C'est ainsi que l'échec et la réussite cessent d'être perçus contradictoirement.

Mais la théorie de la relativité, dans ses rapports avec l'œuvre d'André Breton, mérite bien d'autres remarques. Qu'il me soit permis de signaler que Breton s'intéressa personnellement aux travaux d'Einstein et que, lors de circonstances très difficiles ou très douloureuses de son existence, il cessa de lire Freud pour se tourner vers les découvertes d'Einstein, comme l'indique Henri Béhar dans la biographie du poète<sup>1</sup>. Or, ce qui est particulièrement intéressant, pour le sujet que j'essaie de développer aujourd'hui, c'est le caractère purement imaginaire de la théorie de la relativité, déjà dans sa version restreinte, notamment par rapport à la physique positiviste du dix-neuvième siècle. Pourquoi dis-je imaginaire ? Parce que tout cela est sorti de l'imagination d'Einstein. Certes, les fondamentaux de sa démarche appartiennent, de façon on ne peut plus solide, aux connaissances scientifiques dont il pouvait disposer. Mais c'est essentiellement en réfléchissant qu'Einstein produit, d'abord, cette idée que le temps est une dimension de l'espace, autrement dit, que celui-ci n'a pas trois dimensions, comme on le pensait jusqu'alors, mais bien quatre. Et cette quatrième dimension n'est autre que le temps que l'on avait jusqu'alors conçu comme indépendant de l'espace, lié uniquement à celui-ci dans l'équation de la vitesse. Je me permets de vous faire remarquer, en passant, que le syntagme « quatrième dimension », aujourd'hui assez galvaudé, vient précisément du relativisme, pour les raisons que je viens d'énoncer. Et ce même relativisme fait que la vitesse peut contracter ou dilater l'espace, ce qui pouvait paraître, alors, littéralement impensable, mais qui me semble être devenu absolument courant de nos jours. Ce qui n'enlève rien, cependant, à son caractère surréaliste : deux entités apparemment contradictoires ou distinctes, l'espace et le temps, cessent, encore une fois, d'être perçues contradictoirement.

Plus intéressante encore est la théorie de la relativité générale, qu'Einstein fit connaître dix ans plus tard, en 1915. Breton était alors un jeune homme de dix-neuf ans et devait suivre, si je ne m'abuse, les cours de PCN, à la Faculté de Médecine. Non content d'avoir fait du temps la quatrième dimension de l'espace, Einstein imagine, dans la relativité générale, une entité nouvelle qu'il appelle espace – temps. Il peut ainsi proposer une théorie de la gravitation en contradiction flagrante avec la gravitation linéaire newtonienne. Pourquoi la Terre tourne-t-elle autour du Soleil ? D'après Newton,

1. Henri Béhar, *André Breton, le Grand Indésirable*, Fayard, 2005.

à cause de la force de gravitation exercée par les deux masses respectives. Einstein propose une tout autre explication. La masse considérable du Soleil provoque une déformation de l'espace – temps. La trajectoire de la Terre aurait dû être linéaire, mais la déformation de l'espace – temps ainsi produite modifie sa trajectoire, de telle sorte qu'au lieu d'une ligne droite, elle décrit une ellipse dont le Soleil occupe l'un des foyers. De même, lorsque je jette un objet en l'air, il ne retombe pas à cause de la pesanteur, mais parce que la déformation de l'espace – temps doit être compensée et sa forme antérieure au jet de l'objet dans l'espace, rétablie. Notons aussi que la théorie de la relativité ne résulte d'aucune expérience. Sa vérification expérimentale sera très tardive par rapport à la théorie et, comme vous le savez sans doute, l'existence des ondes gravitationnelles, prévue par le relativisme, vient à peine d'être confirmée expérimentalement. C'est pourquoi j'ai tenu à souligner l'importance de l'imagination dans la démarche einsteinienne. Et, bien entendu aussi, parce que l'imagination joue le rôle déterminant que vous connaissez dans les travaux de Breton. Ceux-ci s'inscrivent, comme nous pouvons dès maintenant le constater, de façon flagrante, dans la révolution épistémologique de son temps. Ajoutons encore que, par effet de la triade espace – temps – vitesse, en nous déplaçant à une certaine vitesse vers le futur, nous retrouvons le passé. Ah, point sublime, quand tu nous tiens !

Venons-en donc, à présent, à une autre grande théorie de cette physique nouvelle, plus précisément, dans le cas dont je vais m'occuper, une théorie qui appartient autant à la physique qu'à la chimie. Cela nous permettra de mieux comprendre l'importance de l'imagination dans la démarche scientifique de notre temps. Car le sujet nouveau sur lequel je vous propose de nous attarder n'est autre que la théorie atomique. Je voudrais, en tout premier lieu, faire remarquer qu'il s'agit d'une théorie très ancienne, qui remonte à Démocrite, à Leucippe, à Lucrèce. Ce sont eux qui, les premiers, ont avancé cette notion d'atome, plus petite particule de la matière. Mais, tout comme pour l'astrologie ou l'alchimie, la théorie atomique n'avait pas connu de nouveaux développements dans la démarche scientifique officielle. Il me semble légitime de dire qu'elle avait été, pour le moins, marginalisée. Tout commence donc par une sémantique nouvelle. L'atome, tel qu'il a été conçu à la fin du dix-neuvième siècle et, surtout, au début du vingtième, garde un lien, certes,

avec les théories de l'Antiquité, mais prend un sens et un contenu qui échappent à ce que Démocrite ou Leucippe avaient pu concevoir. Il est intéressant de voir que, là aussi, tout commence par l'imagination. Des expériences, certes, obligent les scientifiques à réfléchir, mais pour répondre aux exigences de l'expérimentation, ceux-ci doivent imaginer des modèles atomiques. C'est ainsi qu'ayant reconnu l'existence de charges négatives, les électrons, Thomson produit, vers 1897, un modèle atomique dans lequel les électrons baignent dans une « soupe » de charges positives ou, d'après d'autres commentateurs, sont inclus dans une charge positive comme des fruits confits dans un pudding. Il faudra attendre 1911 pour que Rutherford imagine (j'insiste : imagine) un nouveau modèle atomique, dit planétaire, dans lequel les électrons tournent dans leurs orbites autour d'un noyau positif. Deux ans plus tard, en 1913, Bohr, s'appuyant sur l'expérience et sur des calculs mathématiques plus précis, pourra compléter ce modèle. Encore plus tard, nous le savons, la théorie quantique viendra bousculer un peu cette conception de la théorie atomique, mais d'autres expériences, au contraire, lui redonneront une franche actualité. Ce qui, pourtant, attire le plus mon intérêt, aussi bien dans l'atomisme que dans le modèle de Rutherford, c'est qu'il s'agit de la renaissance d'une théorie antique. On voit bien le rapport avec les investigations proposées par Breton. Ajoutons à cela le rôle prépondérant de l'imagination, sur lequel je ne cesserai d'insister. Mais, pour importantes que puissent être les remarques que je viens d'avancer, il m'est impossible de m'en contenter. Car la théorie atomique a dû, quelques années plus tard, reconnaître l'existence et l'importance du hasard, auquel Breton a attribué, dans les recherches surréalistes, un rôle de premier plan. Ainsi, la trajectoire des électrons libres est, scientifiquement, aléatoire. Qu'il me soit permis d'ajouter à cela le principe d'indétermination (appelé aussi d'incertitude) d'Heisenberg, d'après lequel, lorsque nous déterminons la position d'une particule, nous ne pouvons pas connaître sa vitesse ou, pour être plus précis, la quantité de vitesse, c'est-à-dire le produit de la masse multipliée par la vitesse. Ce qui contribue à donner une valeur d'évidence au caractère surréaliste de cette nouvelle science. Et si nous combinons théorie atomique et théorie moléculaire, nous constatons que chaque objet de l'univers qui nous entoure, notamment les objets métalliques, aussi immobiles qu'ils puissent nous paraître (ils ne le sont pas autant, puisqu'ils se déplacent avec la Terre) possèdent en eux de multiples mouvements : ceux des atomes et des électrons qui



les composent. La mobilité et l'immobilité cessent ainsi d'être perçues contradictoirement. Vous, qui ne voyez pas, songez à ceux qui voient !

À propos, voyez-vous la lumière ? Et que voyez-vous ? De la matière ? Ou de l'énergie ? Avouez-le, il vous est impossible – tout comme à moi, d'ailleurs – de voir les photons, de reconnaître un *quantum*. Vous connaissez, j'en suis sûr, la formule  $W=ν$ , où  $ν$  est, je vous le rappelle, la constante de Planck. Mais rien de cela ne nous est visible, même si nous pouvons, par la spectrographie, nous y approcher un peu. C'est surtout par l'imagination que nous parvenons à nous en apercevoir. Ou par cette forme accomplie de l'imagination que nous appelons le calcul mathématique. C'est ainsi que ce qui avait été pensé succombe face à ce qui est devenu pensable.

Dans un tout autre domaine, il avait été pensé que le rêve, par exemple, et son interprétation ne relevaient en aucune façon d'une démarche scientifique. Pourtant, depuis la nuit des temps (on rêve, en effet, généralement, la nuit), les traités d'interprétation des rêves avaient fleuri, dont nous pouvons retrouver la trace dans la célèbre *Onirocritique* d'Artémidore d'Éphèse. Or, ne voilà-t-il pas qu'un contemporain d'Einstein, de Rutherford, de Bohr, de Planck – et de Breton, aussi – vient apporter un nouveau chapitre au grand bouleversement épistémologique qui nous occupe. *Die Traumdeutung* est un ouvrage du dix-neuvième siècle finissant. Il a été publié en 1899, avant-dernière année de ce siècle, mais (la chose est archi-connue) son éditeur l'a fait dater de 1900, croyant ainsi l'inscrire dans cet autre siècle qui n'avait pas encore commencé. Son calcul était, bien entendu, erroné. Cependant, nul ne peut nier que la grande découverte de Freud concernant l'intérêt scientifique, clinique surtout, des rêves a eu une importance primordiale dans la vie culturelle du siècle passé et jusqu'à nos jours, où des polémiques, parfois assez cocasses, continuent de se manifester à son propos. Certes, la psychanalyse a évolué, le rêve n'est peut-être plus considéré par tous les psychanalystes comme « la voie royale vers l'Inconscient », des apports nouveaux se sont fait jour qui, loin de démentir en quoi que ce soit les découvertes de Sigmund Freud, ont donné à sa discipline une plus grande actualité<sup>1</sup>. Parmi ces apports, je tiens

1. Je me suis occupé assez largement, dans un article relativement récent, de l'importance attribuée par Breton à la psychanalyse dans l'avènement du surréalisme et dans

à mettre en avant l'importance des travaux de Jacques Lacan. Et ce, pour deux raisons, au moins. En tout premier lieu, parce que Lacan ne fut étranger ni à Dada ni au surréalisme. Il fut même, dans certaines circonstances, l'un des proches de Breton. Et ensuite, parce que l'un des grands apports de Lacan réside dans la fonction attribuée par lui au langage et aux phénomènes linguistiques dans le travail analytique. Certes, Freud l'avait déjà clairement signalé. Mais c'est ce retour à Freud, après la rencontre avec Jakobson, qui nous intéresse ici. Pourquoi ? À cause du rôle majeur du langage dans l'avènement du surréalisme, tel que Breton l'a reconnu dès le premier *Manifeste* : « Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste » (OC I, 334). Remarque sur laquelle il revient de façon non moins péremptoire quelque trente ans plus tard : « Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage » (OC III, 626).

La question que le chercheur doit alors se poser est celle-ci : quel est le but de cette vaste opération ? Tout au long de son œuvre, Breton a proposé des réponses apparemment diverses, mais qui toutes convergent vers un même point : la plongée du sujet en lui-même, pour mieux saisir ou, du moins, rendre plus visibles les mécanismes psychiques les plus profonds, les plus refoulés. Parmi ceux-ci, le désir occupe une place de choix. Il s'agit de retrouver ce que Benjamin a appelé *uralte Wunschbild*, c'est-à-dire l'image première, originelle, du désir. Le lien éminent entre le désir et la parole est ainsi souligné. Mais il s'agit, aussi, d'ouvrir à la connaissance des aires d'expérimentation négligées ou insuffisamment explorées. Que se passe-t-il, par exemple, dans le psychisme d'un sujet lorsqu'il parcourt un itinéraire initiatique ? Ou lorsqu'il est confronté à une émotion jusque là inconnue ? Quel regard scientifique pouvons-nous mettre en œuvre pour analyser les prédictions des voyantes ?

L'un des sujets qui intéressent Breton, comme il le dit clairement dans sa conférence aux étudiants français de l'Université de Yale, en 1942, est le « soi » de la seconde topique freudienne, qu'aujourd'hui, à la suite de Groddeck, nous avons tendance à appeler le « ça ». Mais, entendons-nous bien, ce qui intéresse Breton, c'est de ramener

l'expérimentation surréaliste : Gabriel Saad, « Surréalisme et Inconscient », *Mélusine*, L'Âge d'homme, n° XXXV, janvier 2015, p. 255-266. Le lecteur y trouvera des remarques et des analyses qu'il aurait été oiseux, car répétitif, de reprendre ici.

à une démarche scientifique l'exploration de ces nouvelles aires de la connaissance. Il le dit, d'ailleurs, clairement, dans *L'Amour fou* : « C'est sur le modèle de l'observation médicale que le surréalisme a toujours proposé que la relation en fût entreprise » (OC II, 710). Il y a là un besoin de rigueur scientifique qui nous rappelle avec force la révolution épistémologique provoquée par l'avènement d'une physique nouvelle ou de la métapsychologie : trouver l'explication méthodique de ce qui, jusque là, avait pu paraître irrationnel. Mais le langage, soumis à une pratique surréaliste, permet aussi d'avancer dans ces terres nouvelles à travers l'expression poétique :

*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 les 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. (OC III, 732)*

La démarche est donc ici très clairement exposée : faire émerger l'irrationnel, ce qui est encore inconscient, le ramener à la conscience et le rendre ainsi susceptible d'une analyse scientifique. Le point de départ d'une telle démarche – Breton a longuement insisté sur ceci dans son œuvre – doit être la spontanéité. Car c'est ce langage spontané qui permet de faire surgir de nouvelles aires offertes à la connaissance. *La nuit du tournesol* constitue, aux yeux de Breton, un exemple accompli de cela.

De telle sorte que, dans l'épistémologie du surréalisme, deux buts semblent étroitement associés : l'analyse scientifique de nouveaux territoires offerts à la connaissance et la visée révolutionnaire. Même si le freudisme est placé avant le marxisme dans les préférences de Breton, le caractère révolutionnaire de la démarche surréaliste, dans son aspect social, aussi, ne peut pas être congédié. Breton n'y a jamais renoncé. Ce qui m'invite à faire deux bonds en arrière dans l'histoire des idées. Le premier se réfère aux mots – au langage, donc – dans une démarche scientifique :

*La chimie étudie les propriétés des corps, les changements que leur fait éprouver le contact avec d'autres corps. Toutes les observations réunies forment une langue ; chaque propriété, chaque changement constaté dans un corps, est un mot de cette langue<sup>1</sup>.*

1. Justus von Liebig, cité par Paul-Laurent Assoun, *Introduction à l'épistémologie freudienne*, Payot, coll. Science de l'homme, 1990, p. 62.

Et c'est ainsi que les mots font l'amour. Sans oublier la polysémie du verbe faire.

Le deuxième regard rétrospectif que je vous propose associe encore plus étroitement langage, connaissance du psychisme humain et action révolutionnaire. Je me tourne donc vers la plus importante, voire l'unique école philosophique issue de la Révolution française. Ses fondateurs, Destutt de Tracy et Pierre Jean Georges Cabanis, lui ont donné pour nom *Idéologie*. C'est un vocable qui a connu un sort assez malheureux par la suite, de telle sorte que l'école de pensée ainsi désignée est tombée un peu, voire beaucoup, dans l'oubli. Que se proposaient les Idéologues? Ils se proposaient de mettre au jour les mécanismes au moyen desquels les êtres humains produisent des idées, c'est-à-dire, des connaissances nouvelles. Il me semble significatif que l'un des deux fondateurs de l'Idéologie, Cabanis, ait été médecin, soucieux d'une démarche scientifique, comme l'était, nous l'avons vu, son presque collègue André Breton. Mais Cabanis a été, aussi, un acteur de premier plan dans des épisodes remarquables de la Révolution française. Il voulait donc mettre cette nouvelle connaissance de l'intelligence humaine au service de l'action révolutionnaire. Tout comme Breton a voulu le faire, lui aussi, par les différents chemins que nous connaissons.

Cette approche du surréalisme dans la perspective de l'histoire des sciences et des idées nous permet donc de comprendre qu'il ne s'agit pas seulement de la plus grande rupture culturelle du vingtième siècle, dont l'actualité n'a pas cessé d'être, mais aussi d'une tentative de renouveau des connaissances, qui trouve sa base méthodologique dans la science de son temps. Tout comme Freud a insisté sur la condition de *Naturwissenschaft* pour la psychanalyse, j'espère, plus modestement, comme il se doit, avoir mis au jour, dans mon présent travail, les différents aspects de Science de la nature que l'on peut trouver dans la démarche surréaliste et dans son épistémologie.

UNIVERSITÉ PARIS III  
SORBONNE NOUVELLE

V

**« DIS CE QUI EST DESSOUS, PARLE »**



## LES MÉDIUMS ET LEURS TRACES : BRETON LECTEUR DE FLOURNOY

Masao SUSUKI

Le surréalisme et la psychanalyse partagent un point de départ qui est l'abandon de l'hypnose. Terrifié par une femme qui l'avait tout d'un coup embrassé après une expérience hypnotique, Freud a abandonné l'hypnose pour choisir une pratique essentiellement langagière qui s'appellera psychanalyse. Breton, quant à lui, a pris la décision d'arrêter l'expérience des sommeils hypnotiques en raison du danger qui lui avait été révélé par les comportements de Robert Desnos : il en résultera sa réaffirmation de la valeur de l'écriture automatique dans le *Manifeste* de 1924. Le surréalisme, ainsi que la psychanalyse, se définissent par leur parti pris de l'indirect et non de l'immédiateté.

L'essentiel est que, néanmoins, Breton n'a jamais perdu son intérêt pour la production hypnotique des médiums : c'est même à partir des années trente qu'il a commencé à s'intéresser systématiquement aux peintres médiumniques. Faut-il pour autant dire que, chez lui, il y a toujours une nostalgie de la communication immédiate, non langagière, autrement dit, un désir de retour à une vision préfreudienne ? Notre hypothèse est que, dans les années trente, Breton est revenu à la question de la médiumnité non pas pour écarter la théorie de Freud, mais pour la relativiser en lui redonnant une valeur nouvelle. L'étape définitive a été marquée, ce nous semble, par « Le Message automatique<sup>1</sup> ». Particulièrement révélatrice y est l'importance accordée par Breton à Théodore Flournoy et son médium, Hélène Smith.

1. *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933.

## Présence de Flournoy

Depuis l'article de Jean Starobinski<sup>1</sup>, on considère en général que la vision sous-entendue dans ce texte où Freud est pratiquement absent, est proche de celle de Frédéric Myers. Certes, celui-ci y est nommé, et même cité, mais d'une manière peu précise. En effet, on ne connaît pas l'origine de la seule citation qui lui est clairement attribuée (OC II, 1543, n. 7), et la présentation de sa doctrine n'est pas fondée directement sur ses livres, mais sur un article nécrologique que Flournoy lui a consacré (Marguerite Bonnet ne le remarque pas dans ses notes des *Œuvres complètes* de Breton).

Flournoy, qui connaissait intimement Myers et le respectait, sans pourtant pleinement partager sa conception parapsychologique du monde, avait, en effet, après sa mort survenue en 1901, écrit sur lui un long article dans la revue qu'il organisait à Genève, *Archives de psychologie*. Breton se réfère à cet article, sans le nommer, quand il évoque « ce que William James, à très juste titre, a appelé la psychologie gothique de F.W.H. Myers » pour conclure que : « nous sommes directement intéressés à la résolution de ce que le même W. James a pu appeler le problème de Myers (strictement psychologique) : il s'agissait, il s'agit encore de déterminer la constitution précise du subliminal<sup>2</sup> ». La lecture d'une note de Flournoy nous convainc que Breton a réécrit le texte du psychologue :

*Myers a inauguré une psychologie que James qualifie de romantique ou de gothique, par opposition à la psychologie classique et académique, dont le système clair et de belle ordonnance embrasse la partie superficielle, pleinement consciente, de notre être, mais en ignore complètement les vraies réalités sous-jacentes. Et James propose de donner le nom de problème de Myers à la tâche qui restera désormais l'une des préoccupations centrales de la psychologie, à savoir de chercher quelle est la constitution précise du subliminal<sup>3</sup>.*

Il faut en outre remarquer que Breton a ajouté après l'expression de « problème de Myers », entre parenthèses, « strictement psychologique ». Très évidente est donc son intention de souligner que la question qui l'intéresse n'est pas parapsychologique.

1. Jean Starobinski, « Freud, Breton, Myers », *L'Arc*, n° 34, octobre 1969. Repris dans : Jean Starobinski, *La Relation critique*, 1970, p. 320-341.

2. *Ibid.*, p. 379.

3. Théodore Flournoy, « F.W.H. Myers et son œuvre posthume », *Archives de psychologie*, t. II, 1903, p. 292, n. 1.



Il est encore évident que plusieurs citations qui ne sont pas clairement attribuées à Flournoy proviennent de certains de ses articles, et surtout de celui qu'il a publié dans *Archives de psychologie* en 1904, intitulé « Chorégraphie somnambulique. Le cas de Magdeleine G. ». Breton reprend au moins trois passages de cet article : la citation de Schrenck-Notzing qui insiste sur « la valeur artistique des mouvements d'expression de l'hystérie et de l'hypnose<sup>1</sup> » la citation du professeur Lipps concernant la médium-danseuse Magdeleine G., qui se trouve tel quel dans l'article de Flournoy<sup>2</sup> ; enfin une autre citation de Schrenck-Notzing qui estime la valeur artistique de la danse de Magdeleine<sup>3</sup>.

Breton se réfère donc non seulement aux deux ouvrages les plus connus de Flournoy – *Des Indes à la planète Mars* (nous y reviendrons) et *Esprit et médiums*, qui résume tout son travail sur les médiums – mais aussi aux articles que le psychologue a publiés dans la revue qu'il dirigeait en Suisse avec ses collègues. Nous pouvons même nous demander si l'expression de « message automatique » ne venait pas directement de Flournoy, qui utilise souvent le mot de « message » dans le sens de message subliminal. D'autant plus que l'expression même se trouve dans un passage de la fin d'un autre article des *Archives de psychologie* :

*[...] en sorte que le problème renaît sans cesse, dont se sont tant préoccupés les théologiens, de savoir à quoi l'on peut distinguer en chaque cas particulier, dans ces « messages » automatiques de nos couches subliminales, ce qui vient de Dieu, ou du diable, ou simplement de la nature et de l'imagination humaines, comme disait Sainte-Thérèse<sup>4</sup>.*

« Le Message automatique » qui finit par une allusion à Sainte-Thérèse, reprend-il la réflexion de Flournoy ? Il est tout au moins certain que la présence de Flournoy est imposante dans l'article. Mais que signifie cette présence subrepticement accentuée ?

1. André Breton, *op. cit.*, p. 379 ; Flournoy, « Chorégraphie somnambulique. Le cas de Magdeleine G. », *Archives de psychologie*, t. III, 1904, p. 357.

2. André Breton, *ibid.*, p. 387 ; Flournoy, *ibid.*, p. 364. La comparaison des textes cités par deux auteurs nous persuade que la citation de Breton ne vient pas directement de la version allemande, mais de l'article de Flournoy.

3. André Breton, *ibid.*, p. 388 ; Flournoy, *ibid.*, p. 373.

4. Théodore Flournoy, « Psychologie religieuse », *Archives de psychologie*, t. II, 1903, p. 366.

## Flournoy n'est ni Myers ni Charcot

Flournoy n'a pas donné son plein accord à la vision parapsychologique de Myers, ce qui ne nous conduit pas pourtant à mettre Flournoy – et partant Breton – du côté de la science. L'essentiel est son dialogue avec le médium, dialogue auquel il n'a jamais renoncé.

Les lecteurs de *Des Indes à la planète Mars* sont impressionnés de la persistance avec laquelle l'auteur a tenté de donner la parole à son médium qui reste toujours sa vraie interlocutrice. Il répète qu'Hélène n'est pas une malade qu'il doit soigner. Tout en interprétant le phénomène paranormal dans son langage scientifique, il refuse de mettre en parenthèses ce que dit le médium lui-même. Nous y trouvons une réciprocité exemplaire, un contrat, si l'on peut dire, entre un psychologue qui désire éclairer ce qui apparaît à la *subjectivité* de son interlocutrice et un médium qui désire persuader son interlocuteur de l'*objectivité* de sa vision. Ce contrat sera brisé après la parution du livre de Flournoy comme on va le voir, mais il a tout de même fonctionné à travers la période où celui-ci préparait le livre presque *en collaboration* avec le médium. La spécificité de Flournoy dans l'histoire de la psychiatrie dynamique est là : il se situe entre Myers qui a voulu *partager* la vision du monde des médiums, et Jean-Martin Charcot qui n'a pas considéré ses hystériques comme des interlocutrices.

Rappelons la thèse centrale du « Cinquantenaire de l'hystérie », avancée par Aragon et Breton en 1928 : dire que l'hystérie est « un moyen suprême d'expression » (OC I, 950), c'est dire que l'hystérique n'est pas un objet immobilisé par le regard de l'observateur. Nous savons bien maintenant que Charcot, qui pensait être un observateur indépendant du phénomène hystérique, était en fait un acteur qui a joué un rôle certain pour qu'*il y ait* de l'hystérie. Chez Charcot, la réciprocité qui fonctionne sournoisement est pourtant réprimée. Un passage du *Surréalisme et la peinture*, texte qui a été écrit à la période du « Cinquantenaire », nous montre que Breton a trouvé entre Flournoy et Hélène Smith une réciprocité différemment structurée.

*Il y a dans ce que j'aime ce que j'aime reconnaître et ce que j'aime ne pas reconnaître. C'est, je crois, à la conception de ce rapport entre tous fervent que le surréalisme s'est élevé, et s'est tenu. Je ne sais, pour ma part, rien de plus dramatique et de plus captivant que la lutte qui mit aux prises, il y a une trentaine d'années, d'une part Mlle Hélène Smith, et l'un*

*des plus étranges, comme aussi des plus naïfs, desseins d'évasions qu'on ait formés, et les moyens merveilleux dont elle disposait, et, d'autre part, Th. Flournoy, sa volonté d'adaptation, sa réelle rigueur, sa résistance à la séduction, son cynisme. (OC IV, 401)*

Tout se joue entre le direct et l'indirect, entre la subjectivité d'un médium qui propose inlassablement sa vérité et l'objectivité d'un psychologue qui, hanté par la vérité de l'autre, refuse de la faire sienne ; c'est ce contrat de deux esprits inconciliables, ce duel intime, qui n'a jamais cessé d'enchanter Breton. Ce à quoi il ne veut jamais renoncer, ce n'est ni la fascination du direct ni la morale scientifique de l'indirect, mais la tension merveilleuse entre les deux.

### Flournoy n'est pas Freud non plus

Dans *Nadja*, Breton s'était déjà référé au livre de Flournoy, et cela d'une manière à y trouver un certain modèle de sa relation avec Nadja. Au sujet de la divination de M<sup>me</sup> Sacco, d'après laquelle sa pensée est « grandement occupée d'une "Hélène" » (OC I, 693), il se rappelle que Nadja s'est identifiée à un personnage de *Poisson soluble*, nommé Hélène. Ce parallélisme est essentiel. En effet Breton et Nadja ont vécu une réciprocité aussi troublante et en même temps aussi structurée que celle du psychologue et du médium.

Un des documents les plus saisissants qui soient restés dans les archives de Breton est sans doute des lettres de Nadja, en ce qu'elles nous montrent que Breton et Nadja ont essayé d'écrire un certain texte sur l'expérience qu'ils ont vécue. Ils se sont rencontrés le 4 octobre 1926, et ont connu une dizaine de jours enchantés, pleins de coïncidences stupéfiantes. À la fin du mois, Breton a déjà écrit, semble-t-il, un petit texte sur leur expérience et il l'a montré à Nadja. Mais celle-ci réagit fort violemment. Elle refuse de reconnaître dans le texte de Breton ce qui s'était réellement passé entre eux, et lui reproche d'avoir faussé la réalité. Ses lettres nous permettent d'imaginer que par la suite Breton lui a proposé d'écrire elle-même un texte sur le même sujet et qu'elle l'a fait. Mais cette fois-ci, c'est Breton qui est loin d'être satisfait de ce que son interlocutrice lui a montré. Et Nadja, profondément blessée par cette critique, s'attache à récupérer son cahier qui se trouvait dans les mains de Breton. Il semble que celui-ci n'ait pas voulu perdre ce cahier rempli par sa compagne, et l'appartenance du texte restera une question virulente

entre eux. En février 1927, Nadja, qui a finalement réussi à reprendre son cahier, disparaît pour ne jamais revoir Breton. Mais avant de le quitter définitivement, elle glisse sous la porte de l'appartement du poète une lettre non datée, dans laquelle elle écrit : « Merci, André, j'ai tout reçu<sup>1</sup> ».

Dans le texte publié, Nadja souhaite que Breton écrive un roman sur elle<sup>2</sup>, mais, dans la réalité, elle avait d'abord voulu écrire elle-même sa propre vérité ; tout se passe comme si, sachant que son entreprise a raté, elle choisissait de s'identifier à ce que Breton écrira. Or, cette histoire du cahier nous permet de situer l'expérience vécue par les deux protagonistes par rapport à celles qui avaient été vécues par Charcot, par Flournoy et finalement par Freud.

La réciprocité qui existait entre Charcot et ses hystériques reste dissimulée ; c'est le regard de l'observateur qui conditionne la crise hystérique, mais Charcot n'en était pas conscient. La relation entre Flournoy et Héléne Smith est radicalement différente : non seulement le psychologue dialogue avec le médium, mais encore il lui montre de temps en temps le texte qu'il a écrit sur son interlocutrice. Il va sans dire que la dernière n'est pas toujours d'accord – loin de là – avec l'interprétation proposée ; il n'en reste pas moins qu'Héléne n'est pas un simple objet d'observation, mais un auteur du roman qu'elle a en quelque sorte *dicté* à son psychologue pour le charmer et même le séduire. C'est plus ou moins ce qui s'est passé entre Breton et Nadja. À ceci près que, dans ce cas, c'est Nadja, le médium, qui a essayé d'écrire, même momentanément. Mais, dans les deux cas, la réciprocité est explicitée. Et cette réciprocité mise en avant bouleverse le développement heureux du fantasme, ce que la psychanalyse appellera le transfert.

La pratique psychanalytique demande que cette réciprocité soit d'abord établie et ensuite se révèle être fantasmatique. Il faut que le sujet analysant trouve dans son interlocuteur qu'est le psychanalyste le destinataire de son discours et que, par la suite, il comprenne que celui qui se trouve devant lui n'est pas le vrai destinataire de sa parole, pour aboutir à la fin de l'analyse. Mais un résultat paradoxal de la théorisation du transfert – il est même banal de le remarquer

1. *Ibid.*, p. 1513. Georges Sebbag a minutieusement retracé les relations de Breton et Nadja en s'appuyant sur cette correspondance. Georges Sebbag, *André Breton. L'Amour-folie*, Jean-Michel Place, 2004, ch. II.

2. *Ibid.*, p. 707-708.

– est que Freud a été conduit à dissimuler la relation réciproque qui restait explicitée entre l'hypnotiseur et l'hypnotisé.

Sans reprendre la controverse soulevée, à la fin du siècle dernier, autour de l'hypnose, on peut au moins enregistrer que le psychanalyste a le droit de rester dans une certaine zone de sécurité tandis que Flournoy est plus radicalement intégré dans l'histoire d'Hélène sans savoir où cette histoire le mènera. La réciprocité est ici plus dynamique, mais en même temps aveuglante. Flournoy ne fait pas semblant de partager le fantasme d'Hélène : dans leurs relations, chacun essaie explicitement d'intégrer dans sa logique l'expérience de l'autre, ce qui fait que les deux sujets sont de moins en moins capables de savoir lequel est l'observateur (et lequel est l'observé). Notre propos est de montrer que cette réciprocité éblouissante et aveuglante de l'expérience de Flournoy permet à Breton, dans l'article de 1933, de reprendre et réinterpréter ses relations avec la folie, avec les hystériques et, finalement, avec Nadja. Il faut revenir au « Message automatique ».

### Retour de Léonna D.

La version originale du « Message automatique », publié dans *Minotaure*, était ornée de 27 illustrations dont la plupart relèvent de ce que nous appelons maintenant l'art brut. Les documents concernant Hélène Smith – les textes martien et ultramartien, les aquarelles et les tableaux – sont au nombre de dix. Or une des légendes nous apprend que quatre images consécutives, représentant l'apparition de Judas dans un paysage, sont extraites d'un ouvrage de Waldemar Deonna, *De la planète Mars en terre sainte*<sup>1</sup>. La lecture de cet ouvrage nous fait comprendre la raison quelque peu masquée pour laquelle Breton s'est adonné à la présentation de l'art médiumnique.

Flournoy était mort en 1920. Hélène Smith, ou plutôt Élise Muller, était morte elle aussi, quelques années plus tard, en 1929. Ce qui fait qu'on pouvait parler désormais de leurs relations personnelles, et surtout de ce qui s'était passé après la publication du livre de Flournoy qui avait connu un grand succès. En fait, leurs relations se sont vite détériorées, surtout parce que Muller avait trouvé dans le

1. Waldemar Deonna, *De la planète Mars en terre sainte. Art et subconscient. Un médium peintre, Hélène Smith*, Éditions de Boccard, 1932.

livre d'innombrables constatations injustes. Elle est devenue de plus en plus névrotique, à tel point qu'elle soupçonne un espionnage de la part du psychologue. Elle avait déjà dessiné des paysages martiens à la période de sa fréquentation de Flournoy, mais après leur rupture, elle s'est dirigée vers la peinture religieuse, dont quelques exemples ont été reproduits dans « Le Message automatique ». Tels sont les renseignements que Breton a puisés dans l'ouvrage de Deonna publié en 1932.

Mais cette révélation allait de pair avec la découverte – ou la redécouverte – de tout un domaine qu'on appellerait plus tard l'art brut. En effet, pour rédiger et illustrer son article, Breton a amplement utilisé ce livre, dont une grande partie est consacrée à faire connaître la valeur artistique de l'art médiumnique. D'abord quelques remarques sur les citations : celle de Jules Bois décrivant le travail de Fernand Desmoulin vient directement de l'ouvrage de Deonna, mais celle qui la précède, une citation d'Allan Kardec sur le dessin de Victorien Sardou, se trouve aussi telle quelle dans ce livre, précédant immédiatement le texte de Jules Bois<sup>1</sup>. Il est aussi probable que certains autres textes cités sur ce sujet – article de Charles Guilbert sur le comte de Tromelin dans *Æsculape*, observation de « Scrutator » dans *Occult Review*<sup>2</sup> – ont été trouvés dans cet ouvrage, puisqu'à la page 182 se trouve une liste très complète qui contient beaucoup de références mentionnées dans « Le Message automatique ».

Pour les illustrations aussi, il est vraisemblable que Breton en a découvert plusieurs en remontant aux articles indiqués dans la même liste. Les images de Petitjean (2 fois), Machner, Lesage et Tromelin, retenues dans l'article de *Minotaure*, sont celles qui ont été indiquées dans la liste de Deonna<sup>3</sup>. Si on se rappelle encore que cinq ou six dessins ou textes automatiques sont reproduits à partir des deux livres de Flournoy, il est possible de conclure que « Le Message automatique » a été écrit pour présenter un domaine merveilleux – art médiumnique – que Breton venait de redécouvrir dans les livres *de* et *sur* Flournoy.

Voici donc, très probablement, ce qui s'est passé en 1932 ou 1933. Breton, qui avait trouvé un certain modèle de sa relation avec

1. André Breton, OC II, 382-383 ; Deonna, *ibid.*, p. 329.

2. *Ibid.*, p. 383.

3. L'une des deux illustrations de Petitjean, extraite des *Annales des sciences psychiques* d'après la légende, se trouve telle quelle dans le livre de Deonna.

Nadja dans celle de Flournoy avec Hélène, n'a pas tardé à acheter le livre sur le médium qui venait de paraître et y a appris que le texte que le psychologue avait publié avait définitivement détérioré leurs relations personnelles, tout comme les textes que Breton et Nadja avaient essayé d'écrire avaient provoqué leur désaccord. Les amours d'Hélène pour Théodore ou de Nadja pour André, amours qu'on pourrait qualifier de transferts ratés, ont connu une fin catastrophique à cause de l'intention d'objectiver leur expérience par l'écrit. L'écriture révèle l'impossibilité de la pleine communication entre eux. Elle ruine fatalement le fantasme.

Mais la révélation de cette tragédie s'accompagnait de celle du domaine enchanteur qu'est l'art médiumnique. Le psychologue ne peut pas *communiquer* avec le médium, parce qu'ils parlent deux langues différentes, mais leurs relations produisent parfois des œuvres plastiques qui sont des traces de leurs efforts de communication. Le médium lui-même ne pourrait pas dire d'où elles viennent ni ce qu'elles signifient, mais à la différence des textes écrits pour objectiver le vécu et qui ne feraient que prouver l'impossibilité de communication, ces traces ne nous offrent-elles pas une certaine vérité du médium ? Telle était peut-être l'interrogation de Breton. Et en se posant cette question, il ne pouvait assurément s'empêcher de repenser à ce qui s'était passé entre Nadja et lui.

La preuve de ce parallélisme des deux couples est que Breton a inséré dans le texte de *Minotaure*, parmi de nombreuses autres illustrations, un dessin de Nadja, « Le bouclier d'Achille<sup>1</sup> », qu'il avait publié en 1928. Le dessin est suivi de cette légende : « Dessin automatique par Nadja D. (André Breton, Nadja). » Breton a indiqué sinon le nom de famille, mais au moins l'initiale de Léonna Delcourt en faisant de ce dessin un document de l'art médiumnique parmi d'autres illustrations. S'il en est ainsi, cette image n'est plus une preuve de la folie de Nadja, mais un message qui lui aurait offert la vérité de Nadja, vérité qu'elle ne comprenait pas elle-même. Breton semble dire : je n'ai pas réussi à comprendre Nadja, mais tout n'a pas été perdu entre elle et moi. Il passe ainsi de la question de l'hystérie à celle du médium, autrement dit, de la question de l'incommunicabilité à celle du message qui fonctionne, bien qu'énigmatique.

1. *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 61.

## Avec Freud

L'hystérique ne peut qu'affirmer sa vérité. Il dit seulement : tout ça, c'est vrai. Le médium ne peut pas communiquer sa vérité, lui non plus, mais il a au moins la possibilité de dire : tout ça, c'est vrai, mais *moi-même je ne peux pas comprendre pourquoi*. La différence est de taille, parce que le médium a le moyen d'*agir sur* sa vérité, de la faire fonctionner volontairement. Hélène Smith a pu tenter, certes sans jamais réussir, de séduire son psychologue sceptique par ses romans fantastiques, autrement dit par le message automatique. Les traces laissées par les médiums n'appartiennent pas nécessairement à la folie : dans le cas idéal, elles appartiennent à la volonté même d'en sortir pour aimer un autre comme c'était le cas d'Hélène Smith.

Ainsi se redéfinit la relation que Breton entretient avec la folie et avec le moyen de l'aborder. Il ne s'agit plus de la *comprendre*. La folie n'est plus l'objet de son regard. Il s'agit maintenant de la *faire fonctionner* en s'appuyant sur ses traces qui sont incompréhensibles, mais séduisantes. On pourrait dire qu'au lieu de communiquer avec la folie, Breton choisit simplement d'*être* avec elle. Et Flournoy lui semblait exemplaire en ce qu'il a incarné, pendant un certain temps au moins, une morale nécessaire pour *être avec* la folie. Cette morale consiste en deux attitudes contradictoires, mais complémentaires : d'une part, ne pas croire à ce que dit la folie (sinon ce serait de la religion) et d'autre part ne pas cesser de faire parler la folie en n'oubliant jamais que nous sommes nous-mêmes concernés dans ces « messages » envoyés par la folie (sinon ce serait du scientisme). Cette morale, Flournoy ne l'a jamais trahie jusqu'au moment où son médium a cessé de le considérer comme un personnage de son roman.

F. Myers a cru à ce que lui disaient les médiums. Il n'y a là aucune réciprocité productive ; y domine une universalité préétablie, monotone. J.-M. Charcot était bien inclus dans cette réciprocité où il jouait un rôle héroïque et ironique, mais il n'en était pas conscient. S. Freud visibilise cette réciprocité qui intervient inévitablement dans la pratique de l'analyse et va jusqu'à en faire un instrument fondamental de l'analyse ; ce dispositif de transfert et de contre-transfert, outil essentiel désormais de la psychanalyse, lui demande pourtant de dire qu'en dernière instance c'est lui, le psychanalyste, qui a le droit de déclarer que cette réciprocité est un fantasme.



Flournoy, en revanche, refuse de partager cette conviction de Freud, dont il est contemporain, pour ouvrir un espace paradoxal où on ne sait plus lequel des deux intéressés est l'analyste. C'est à cette morale que Breton a donné son accord dans « Le Message automatique ».

Il est hors de doute que Breton n'a pas *refusé* la théorie de Freud. Mais il nous propose de la relativiser. Il se demande : quand il s'agit de la folie, avec laquelle nous ne pouvons pas *communiquer* par définition, toute interprétation ne serait-elle pas qu'une *histoire* que nous avons inventée à partir des traces laissées par la folie ? Par exemple la théorie du complexe d'Œdipe, n'est-elle pas une histoire inventée par Freud et ses hystériques ? Il faudra toujours revenir aux traces énigmatiques pour *être avec* la folie. Flournoy nous fait revenir à ce carrefour où tout était encore possible. À ce carrefour, Freud a pris la décision de prendre la route qu'on appellera psychanalyse après avoir un peu hésité au début de sa carrière, et Flournoy, lui, a choisi de rester là pour se demander – pour continuer à se demander – ce que pourraient lui donner les traces laissées par son médium.

Breton revient toujours à ce carrefour pour réinventer sa psychanalyse : il pense donc non pas *sur* Freud ni *d'après* Freud, mais *avec* Freud. S'approcher de Flournoy, comparer son expérience avec la sienne, c'est pour Breton une façon de penser *avec* Freud. En remettant en question les présupposés théoriques de la psychanalyse, il revalorise sans cesse l'expérience qui a été vécue quand Freud a fondé sa psychanalyse.

UNIVERSITÉ WASEDA



# ARAGON EST MORT, ANDRÉ BRETON EST VIVANT : LE SURRÉALISME FACE À LA PRESSE LIBERTAIRE

Cédric PÉROLINI

*Au CIRA de Marseille : merci !*

«Où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu [...] c'est dans le miroir noir de l'anarchisme<sup>1</sup>». Cette déclaration de Breton est bien connue, et les liens entre surréalisme et anarchisme ont fait l'objet de nombreuses études<sup>2</sup>. Mais on pourrait retourner ces propos, et se demander ce que cherchent les anarchistes quand ils regardent dans le miroir noir du surréalisme. Pour observer la réception du surréalisme par la mouvance libertaire, on peut parcourir sa presse dont la diversité (de format, de papier, de périodicité...) est à l'image de l'hétérogénéité idéologique : au-delà des courants (individualistes, anarcho-syndicalistes ou communistes-libertaires), les chroniqueurs anarchistes de la vie culturelle peuvent eux-mêmes évoluer, passant de la curiosité bienveillante à l'agacement, de la distance critique à la fascination. Une approche chronologique facilitera la prise de conscience de ces évolutions.

1. André Breton, «La claire Tour», *Le Libertaire*, 11 janvier 1952 (OC III, 935).

2. Ne seront traités ici ni les points de convergence anarchisme/surréalisme, ni la collaboration des surréalistes à la presse anarchiste. On se référera aux travaux de Thierry Maricourt, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Paris, Albin Michel, 1990 ; Fabrice Magnonne, *Le Libertaire, autopsie d'un organe anarchiste*, travail de recherche consultable sur le site <http://www.lilibertaire.fr/> ; Louis Janover, *Surréalisme art et politique*, Galilée, 1980, ou *Surréalisme et situationnistes au rendez-vous des avant-gardes*, Sens et Tonka, 2013 ; Pietro Ferrua, «Surréalisme et anarchisme», in *Art et anarchie I*, actes du colloque, éditions Via Valeriano /La Vache folle, 1993 ; José Pierre, *Surréalisme et anarchie*, Plasma, 1983 ; et surtout Carole Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes*, CNRS éditions, 2010.

## I – Des origines à 1945

Carole Reynaud Paligot estime que « les pratiques culturelles des militants anarchistes apparaissent très loin de la sensibilité surréaliste : beaucoup plus conformistes, respectueuses vis-à-vis de la littérature bourgeoise » (p. 41-42). À la lecture des journaux libertaires des années 20, ce jugement semble sévère. Certes, on trouve dans *La Revue anarchiste* de septembre 1922 un chroniqueur qui se fait l'écho de la doxa qui tient l'art moderne, et notamment l'école dada, pour une forme dégénérée. Mais le point de vue de Maurice Wullens semble mieux informé, quoique souvent critique : en février 1922, dans *La Revue anarchiste*, il évoque les publications *Sic*, ou *Aventure*, qui accueillaient les signatures des futurs surréalistes : « Apollinaire enseignait l'art de lancer les postillons et la science de roter, tandis que Max-Jacob chantait le dahlia que Dalila lia. Tout cela, au grand ébahissement des gens bien, qui n'auraient voulu, à aucun prix, ne pas être dans le ton, ne pas suivre la mode ». Wullens, ravi de voir que ces avant-gardes déstabilisent le bourgeois, est lucide quant à la capacité du système à assimiler ce qui lui est radicalement contraire : la révolte dada devient la nouvelle tendance de la bourgeoisie cultivée. Dans le numéro suivant, il évoque la revue *L'Œuf dur*, où s'expriment également les futurs surréalistes. « Mais cela n'a plus grand intérêt : nous connaissons maintenant tous les marlous, tapettes et putains évoluant de la place Clichy à la République. » Ce ton homophobe s'adoucit plus loin, lorsqu'il présente deux quatrains de Max Jacob, ou « quelques pages extraordinairement simples et attachantes » de Tzara. « Voilà qui change bougrement de ses ahurissantes clowneries habituelles. Que n'écrit-il toujours ainsi ? »

Mais si l'avis de Wullens est effectivement partagé, Georges Vidal, dans *Le Libertaire* du 31 janvier 1924 cite « une belle lettre » où André Breton s'en prend à Maurras et à Valéry. Le 14 juin 1924, il évoque la polémique liée à l'attribution du *Prix du Nouveau Monde* à Pierre Reverdy auquel certains auraient préféré Breton, avant de saluer le « talent nuancé » de Reverdy « qui sait s'allier, à l'occasion, une rare puissance d'expression. » Le 30 juin 1924, il évoque « le dernier numéro de *Littérature* », signale les articles de R. Vitrac, de R. Desnos (« André Breton face à l'infini »), cite « Carnet » de Breton, et salue « ce numéro comme on en voit peu ». En citant longuement *Le Libertaire*, le premier numéro de *La Révolution surréaliste* ne fera

finalement que lui rendre la pareille. Le 4 juillet, Vidal annonce la parution de « *Deuil pour Deuil, An pour An*, par Robert Desnos, et *Poisson soluble*, précédé d'un *Manifeste ou* [sic] *Surréalisme*, par André Breton ».

Carole Reynaud Paligot évoque ces rubriques de Vidal, estimant son jugement « empreint de naïveté et de franchise », mais témoignant de « sympathie envers ces jeunes surréalistes chez lesquels il doit sans doute percevoir une révolte commune ». Benjamin Péret fait partie de ces jeunes poètes dont elle a cherché sans succès la preuve de la collaboration au *Libertaire*. Le 19 juillet 24, Vidal, qui avait, le 4 juillet, désigné l'auteur comme « notre camarade Benjamin Péret » salue son poème, « Immortelle maladie », « riche de trouvailles, de notations aiguës ». C'est dans *Le Libertaire* de la semaine suivante qu'on trouve un texte de Péret intitulé « Ta gueule ! », réponse à une enquête de Gaston Picard, qui ne semble pas avoir été réédité depuis : « Mes livres [...] sortent de mon anus pour vous tomber sur le visage [...] et je ne puis que me réjouir intensément de ce qui se passe. [...] Tous mes livres [...] sont] des chefs-d'œuvre [...]. Je vous conseille de les lire. Après cela vous ne ferez plus d'enquête, et je l'espère pour nous tous, vous n'écrirez plus. »

Les titres libertaires font donc la part belle aux avant-gardes, et ils relayent naturellement les déclarations politiques auxquelles les surréalistes prennent part. Dans *L'Insurgé* du 18 juillet 1925, Vidal présente le « noble appel » d'Henri Barbusse « Aux travailleurs intellectuels. Oui ou non, condamnez-vous la guerre ? », qui annonce le rapprochement des surréalistes et du PCF. « Certes, cette confiance que M. Barbusse semble porter au gouvernement ou à la Société des Nations, nous ne la partageons pas. [...] Mais cependant nous sommes heureux [...] de voir que les travailleurs intellectuels se sont émus [...] : je n'ai jamais autant ressenti de sympathie pour le Parti Communiste que depuis les événements du Maroc. »

La réponse d'Éluard à l'enquête de *Clarté* est citée dans *L'Insurgé* du 25 juillet 1925 : « L'idéal libertaire soulève toute une génération de jeunes écrivains qui n'hésitent pas à renverser les idoles, à bousculer les prêtres. Rien n'est plus sacré pour eux. [...] Paul Éluard est un de ceux-là. » Et le 29 août 1925, *L'Insurgé* publie le tract « La Révolution d'abord et toujours » sous ce chapeau : « Il n'y a pas, parmi les écrivains de ce temps, que des gendarmes asservis aux lois de l'État, comme des gendarmes aux ordres de leur capitaine.

Il y a aussi quelques fiers esprits qui ont le courage de crier leur pensée.»

Si certains anarchistes comme Victor Serge – au moins momentanément – ont été séduits, comme les surréalistes, par la révolution russe, le mouvement libertaire reste globalement hostile au socialisme d'État. Le rapprochement des surréalistes des communistes puis des trotskistes sera donc perçu négativement.

La presse anarchiste continue néanmoins à rendre compte de l'activité surréaliste : en novembre 1930, *La Revue anarchiste* signale la publication du *Second Manifeste du surréalisme* et, en août 1934, celle de *Documents 34*. Dans le numéro de janvier 1930, Aurèle Patorni dit avoir beaucoup apprécié le n° 12 de *La Révolution surréaliste* et dans celui de juillet 1930, Joseph Durant fait part de sa curiosité face à « la jeune publication intitulée : *Le Surréalisme au service de la Révolution*. [...] Cet engagement est plein de promesses et je finirai par croire que tous les ressorts ne sont pas brisés!... » Il signale « un amusant article d'André Breton : "Il y aura une fois...", "Mort, maladie et littérature", de René Crevel, » et « un papier d'une phrase, une seule – mais une phrase harmonieuse et bien tenue – de Tristan Tzara » ; il évoque avec un vif intérêt la question du suicide de Maïakowsky, et l'article de Breton sur les femmes. Mais au-delà du dialogue qu'il entreprend avec Breton, J. Durant pose une interrogation fondamentale : « j'aurais bien voulu savoir ce qu'André Breton entend par *révolutionnaire* et s'il attribue à ce mot seulement le sens généralement admis par la grande masse et qui conduit lesdits révolutionnaires à mettre un gouvernement à la place d'un autre » On sent que cette curiosité vigilante pourrait rapidement se retourner en condamnation, si la vocation marxiste du surréalisme devait se confirmer...

Dans la période 1935-1939, la presse anarchiste est monopolisée par les questions de politique internationale ; les pages culturelles se réduisent. On peut néanmoins trouver des traces de la prise de distance des surréalistes avec le PCF : en juillet 1935, le numéro spécial de *Les Humbles*, revue de Maurice Wullens qui faisait un bon accueil aux anarchistes, rapporte le discours de soutien à Victor Serge de Magdelaine Paz lors du congrès des écrivains pour la défense de la culture, et l'interruption des interventions de Tzara et d'Éluard par H. Poulaille. Il donne également le point de vue de Breton, et rend compte des raisons de la brouille entre surréalistes et communistes orthodoxes, comme le fera *Du Temps que*

les surréalistes avaient raison, très succinctement mentionné dans *La Revue anarchiste* d'octobre 1935.

La rupture entre les surréalistes et l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires reçoit un écho favorable dans les milieux libertaires. On le comprend à la lecture du manifeste de la Fédération Internationale pour un Art Révolutionnaire Indépendant, coécrit par Breton et Trotski : « Si, pour le développement des forces productives matérielles, la révolution est tenue d'ériger un régime socialiste de plan centralisé, pour la création intellectuelle elle doit dès le début même établir et assurer un régime anarchiste de liberté individuelle. » Cette différence de traitement fera débat.

À la fin des années 30, la censure va frapper de plus en plus durement la presse anarchiste, que le gouvernement de Vichy finira d'ailleurs par interdire.

## II – De la Libération à la décolonisation

Il faudra attendre la Libération et le retour de la liberté d'expression pour que les mouvements libertaires s'organisent dans une Fédération anarchiste.

Le n° 1 de la revue *Plus loin* (mars 1946) constitue la première célébration du surréalisme dans la presse libertaire d'après-guerre. Serge Ninn, qui fut membre du groupe surréaliste de Londres, ne se contente pas, dans « Liberté de mouvement », de faire le bilan du surréalisme : il prépare la collaboration qui va suivre entre *Le Libertaire* et les surréalistes. Il situe le surréalisme dans la généalogie de « l'aventure Dada », s'en prend violemment à Aragon, et cite *Position politique du Surréalisme* de Breton et le tract « Contre-attaque » : « Avec les réserves qu'on peut formuler [...] quant à la nécessité d'une dictature du prolétariat, c'est-à-dire à la notion du pouvoir, il n'y a rien qu'on puisse juger incompatible avec les principes actuels du mouvement anarchiste. »

Cet article marque une étape fondamentale dans le rapprochement entre anarchistes et surréalistes. Il ne sera pas le seul<sup>1</sup> : dans la revue de Louis Lecoin *Défense de l'homme* (décembre 1948) R. Monclin salue Camus, mais aussi Breton, « qui continue avec talent à représenter le vrai pacifisme ». Georges Fontenis,

1. Cf. *Le Libertaire*, 24 avril et 18 septembre 1947.

quant à lui, oppose les deux hommes : « André Breton, à la différence de Sartre (et même de Camus) sait de quoi il parle. Il lit la presse politique [...]. Il démasque les faux pacifistes dangereux du stalinisme comme les américanistes réactionnaires » (*Le Libertaire*, 17 décembre 1948), avant d'estimer que le surréalisme « dépasse toutes les conceptions classiques, mais aussi l'existentialisme » (*Le Libertaire*, 14 avril 1950).

Ces appels du pied rencontrent un écho favorable chez Breton, qui écrit, dans « Rupture inaugurale », le 21 juin 1947 : « Il est probable que du côté de l'anarchie les scrupules moraux du surréalisme trouveraient plus d'apaisement qu'ailleurs. »

Entre S. Ninn, G. Fontenis et le groupe surréaliste se tissent des liens qui amènent ce dernier à s'exprimer dans *Le Libertaire* à travers une série de billets, compilés et commentés par José Pierre. Ces billets évoquent les rapports entre surréalisme et anarchisme, des questions politiques, ou des questions artistiques. La cause principale de la rupture entre anarchistes et surréalistes est la polémique liée à *L'Homme révolté* de Camus : dans *Le Libertaire* du 30 mai 1952, Jean Charlin attaque violemment l'auteur : « Ce n'est pas parce que Camus viole le mot "révolte" que la révolte lui appartient. La révolte c'est nous et la révolte ne souffre pas des attouchements impurs, elle reste *la révolte*. » La charge est brutale et la commission nationale de la Fédération anarchiste condamne l'article la semaine suivante : « Nous avons ici polémique avec Albert Camus, mais il n'a jamais été dans nos intentions d'insulter un homme que nous estimons. [...] La FA tient à s'excuser auprès d'Albert Camus du ton inacceptable de l'article de Jean Charlin ». Dès lors, les billets surréalistes vont s'espacer avant de disparaître.

Malgré tout, la proximité affective, au-delà des divergences idéologiques ou esthétiques, se maintiendra entre certaines personnes. Les rubriques nécrologiques en témoignent.

La revue *Témoin* avait publié, lors de l'été 1962, une lettre fraternelle de Breton à Louis Lecoin qui venait de perdre sa compagne. À la mort de Péret, puis à celle de Breton, les anarchistes, à leur tour, rendront un hommage ému aux surréalistes. Le numéro d'hiver 1959 de la revue *Noir & rouge* en témoigne : « un homme vient de mourir, que nous aimions. [...] Bien sûr, Péret est plus connu comme poète surréaliste que comme militant révolutionnaire, mais il fut les deux – indissolublement. » Péret est associé à Breton, « dont l'éthique révolutionnaire ne peut s'accommoder



des zigzags et compromissions du P.C.», et opposé à «Éluard et Aragon qui y feront leur beurre». «Péret se réclamait de la tendance marxiste "Communiste de Conseils". Cela ne peut en aucune façon nous empêcher de le considérer comme étant des NÔTRES.» On retrouve la même émotion dans les pages de la revue *Témoins*, en décembre 1959, ou dans *Le Monde libertaire* en juillet 1965.

Mais c'est surtout la mort de Breton qui donne l'occasion au *Monde libertaire* d'un hommage retentissant en novembre 1966 : «André Breton est mort, Aragon est vivant, c'est un double malheur pour la pensée honnête.» La disposition de ces quatre hexasyllabes, sur une carte de visite, évoque un hommage poétique. J.-C. Tertrais, membre de la Fédération anarchiste et du groupe surréaliste en 1955-1956, résume ainsi la double page qui lui est consacrée : «André Breton n'est mort qu'en apparence... Il sera toujours vivant en nous, anarchistes et surréalistes».

Après la problématique dissolution du surréalisme par Jean Schuster, le 4 octobre 1969, Maurice Joyeux se propose d'en tirer le bilan dans *La Rue, revue culturelle d'expression anarchiste* du 4<sup>e</sup> trimestre 1971. Il y rappelle l'histoire du mouvement, et se garde bien de condamner les jeunes surréalistes qui rallièrent la révolution soviétique, estimant qu'il faut «comprendre l'engouement qui existait alors pour une révolution dont les crimes étaient encore inconnus.» Curieusement, M. Joyeux ne mentionne pas la collaboration des surréalistes au *Libertaire* – mais nous aurons l'occasion d'y revenir...

Rétrospectivement, l'engagement de certains surréalistes qui, comme Jean Schuster, vont s'impliquer en faveur de mouvements révolutionnaires des années 60 sera condamné : la revue *Iztok, revue libertaire sur les pays de l'Est*, consacre divers numéros au surréalisme dans ces pays<sup>1</sup>. L'article «Cuba et la conjuration des dupes» paru en septembre 1986 dénonce la fascination castriste qui semble s'être emparée d'un certain nombre d'intellectuels :

*Parmi eux, les moins excusables de tous furent les surréalistes qui, Breton disparu, perdirent jusqu'au souvenir de leur histoire en oubliant ce qui leur en avait coûté de côtoyer les staliniens dans les années trente. Au point qu'on put lire dans le numéro de mars 1968 de L'Archibras ces lignes ahurissantes signées Jean Schuster : «Cuba, romantique et furieuse, est l'île de la résistance révolutionnaire à la destruction méthodique de l'homme intérieur. [...] La sociologie ne pourrait-elle [...] trouver dans la*

1. Cf. n° 9, 10, 11.

*réalité du rêve cubain – du rêve communiste cubain – la réalisation du désir le plus profond de l’humanité d’aujourd’hui ?» Aragon n’aurait pas mieux dit<sup>1</sup>.*

Si bien qu’au fil des années, Aragon devient le nom du tropisme marxiste du surréalisme, pierre de touche qui permettrait de mesurer l’écart à l’idéal libertaire.

### III – Depuis les années 80

La parution de l’essai de José Pierre, *Surréalisme et anarchie*, en 1983, est l’occasion de revenir sur la période des billets surréalistes, qui correspond à un moment où le mouvement libertaire connaissait de vives dissensions : on découvre a posteriori que G. Fontenis et S. Ninn avaient constitué un parti clandestin au sein de la Fédération Anarchiste, transformant cette dernière en Fédération Communiste Libertaire, et présentant des candidats aux élections de 1956 au mépris des principes antiparlementaires de nombreux anarchistes. Trente ans après les faits, la plaie reste ouverte. Dans *Le Monde libertaire* du 24 mars 1983, M. Joyeux revient sur cette période, « où un certain quarteron d’aventuriers réussit à s’emparer de notre mouvement et de son journal pour le transformer en un parti politique à dominante marxiste. Pendant cette période, les surréalistes publièrent dans *Le Libertaire* – qui n’avait plus rien d’anarchiste – une série de “billets”, dont l’intérêt fut divers ».

M. Joyeux estime que « les surréalistes sont des marxistes » : « les désenchantements de Breton ne l’empêcheront pas de se lier avec Trotski : étrange accouplement entre des gens se réclamant de l’antimilitarisme des anarchistes et le créateur de l’Armée rouge », mais que cela n’empêche pas « l’estime [qu’il porte] à Breton », ni les relations amicales qui unirent anarchistes et surréalistes avant et après cette période. Dans *Le Libertaire, revue de synthèse anarchiste* de septembre 1983, Jeanne Humbert revient également sur cette période, témoignant d’une plus grande bienveillance vis-à-vis de Fontenis : « la disparition des Billets surréalistes fut ressentie par beaucoup de lecteurs qui goûtaient fort l’éclectisme, le ton incisif, l’attrait esthétique et social qu’ils apportaient au programme habituel

1. Cf B. Schwartz, *Le Monde libertaire*, 11 avril 2002 : « le groupe surréaliste [...] a participé dans les années 60, à la grande parade en faveur du capitalisme d’État rajeuni (Algérie, Cuba, Vietnam, etc.) »

de l'organe anarchiste officiel, qui connut à ce moment un vrai regain d'influence et de diffusion.» Mais en janvier 1993, dans le même journal, puis dans le hors-série n° 3 du *Monde libertaire* en 1995, Aurélien Dauguet<sup>1</sup> (par ailleurs membre du groupe surréaliste de Paris), plus critique, rejoint le point de vue de M. Joyeux en évoquant *Le Libertaire* d'alors comme «le Radeau de la méduse d'explorateurs masqués des confins électoraux».

A *posteriori*, la collaboration des surréalistes au *Libertaire* rappelle aux militants l'épisode de ce «coup d'État», si bien que lorsque l'anarchisme regarde dans le miroir noir du surréalisme, c'est souvent sur sa propre histoire douloureuse qu'il se retourne.

Ceux qui continuent à se réclamer du groupe surréaliste signent pétitions ou déclarations aux côtés des anarchistes, et la presse libertaire s'en fait naturellement l'écho, comme lors de l'affaire Malik Oussekinine (*Le Libertaire*, 10 juin 1990), ou de la présidence de G. W. Bush (*Le Monde libertaire*, 3 avril 2003).

Dans leur presse, les anarchistes se présentent parfois comme les garants de la pureté de la doctrine surréaliste. La question théorique : «faut-il séparer les questions poétiques des questions politiques ? » y sert de pierre de touche ; M. Joyeux y était favorable ; ce n'est pas le cas de Barthélémy Schwartz qui estime que cette conception est influencée par le marxisme : dans *Le Monde libertaire* du 11 avril 2002, il rappelle la formule de Breton, «“Transformer le monde”, a dit Marx ; “Changer la vie”, a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.» Il explique que les surréalistes y auraient renoncé dans leur période communiste, et qu'ils auraient été ensuite contraints de maintenir cette dichotomie lors de leur engagement trotskiste – l'auteur ne cite pas le fameux passage de *Pour un art révolutionnaire indépendant*, mais c'est évidemment à lui qu'il pense ; il estime que quand les surréalistes participent au *Libertaire*, ils sont encore dans la même démarche de dissociation de la vie et de l'art, ce qui mériterait d'être nuancé, car Breton et Péret s'exprimaient régulièrement sur ces deux sujets.

La presse anarchiste s'oppose régulièrement aux différentes dérives qui menaceraient l'authenticité surréaliste ; elles seraient de trois ordres : commercial, institutionnel, et universitaire.

1. Il consacra une série d'articles traitant du «Cinéma surréaliste d'aujourd'hui» du *Libertaire* n° 169 (septembre-octobre 1996) au n° 189 (novembre 1998).

Dans *Le Monde libertaire* du 21 mars 2002, Louis Janover fait lui aussi référence au renoncement à la coïncidence des deux révolutions, esthétique et éthique. Il estime que la peinture, « par son rapport privilégié au monde de l'aliénation mercantile », amputerait « la révolution surréaliste de l'un des impératifs catégoriques de son action : transformer le monde » et occulterait « son contenu social et politique ». Dans *Le Monde libertaire* du 19 mars 2009, Robert Dadoun, qui avait déjà consacré un article, le 9 janvier 2003, à Marcel Duchamp, le grand « an-art » dénonce la dérive mercantile à laquelle son travail a donné lieu. Le 9 septembre 2004, dans le même journal, Marie Dominique Massoni évoque « l'attitude politique » « radicalement anti-capitaliste » des surréalistes parisiens : « refus de la marchandise, qui implique une distance maintenue avec le marché de l'art, comme avec les institutions d'État ».

C'est que la consécration institutionnelle est elle aussi récusée. Patricio Salcedo, sous le titre « Duchamp l'anartiste » (*Le Monde libertaire*, 23 octobre 2014), célèbre dans un même enthousiasme le peintre et l'exposition de Beaubourg « Marcel Duchamp. La peinture, même ». Mais force est de constater que le ton, vis-à-vis des expositions officielles, est souvent beaucoup plus acerbe : *Le Monde libertaire* d'avril 1991 proteste contre l'exposition patronnée par Jack Lang, « André Breton. La beauté sera convulsive », et dans celui du 9 septembre 2004, Marie Dominique Massoni rappelle comment certains surréalistes avaient contribué à saboter l'hommage officiel rendu à Péret, ou avaient « enlevé le dépliant, jugé intellectuellement malhonnête, proposé à l'entrée de l'exposition "la Révolution surréaliste" en 2002 ».

Dans le même article, M. D. Massoni s'en prend assez violemment au « centre de recherche sur le surréalisme de l'université de Paris », lui reprochant de ne pas donner toute sa place au surréalisme tchécoslovaque... Elle proteste quand elle voit « un de ces universitaires appeler ses étudiants à labourer le nouveau terrain de recherche » : « Hélas, ce nouveau champ à labourer, c'est le nôtre, celui du surréalisme vivant ! », comme si l'Université ne devait s'intéresser qu'à des objets morts ; comme si c'était les tuer que de les étudier.

Les anarchistes se présentent donc comme les gardiens du temple surréaliste, le défendant contre les déviances qui le menaçaient tant de l'intérieur que de l'extérieur.

## Conclusion

En observant le surréalisme, l'anarchisme s'est amusé et agacé ; certains ont été tentés par les sirènes soviétiques, d'autres y ont résisté, et ont regardé le surréalisme s'éloigner. Le lendemain de la Deuxième Guerre l'a ramené auprès d'eux, mais ces retrouvailles restent douloureusement associées à la prise de pouvoir, au sein de la FA, de la tendance de Fontenis ; c'est alors leur propre parcours que regardent les anarchistes. Resteront, finalement, la fierté d'avoir partagé une page d'histoire avec un mouvement intellectuel majeur du xx<sup>e</sup> siècle, et le vif sentiment d'être les garants de la pureté de la révolte surréaliste face à la révolution marxiste et aux tentatives d'assimilation des institutions.

*UNIVERSITÉ D'AVIGNON  
LABORATOIRE ICTT*



**VI**

**MYTHOLOGIE DU FUTUR**





# ICONOGRAPHIE D'ANDRÉ BRETON : UNE MYTHOLOGIE DE LA TÊTE

Noémie SUISSE

La persistance voire la croissance de la notoriété d'André Breton qui fait l'objet du présent colloque peut être mesurée en termes de « capital symbolique », pour utiliser l'expression de Pierre Bourdieu. Les sociologues de la littérature utilisent volontiers cette formule, équivalent du concept américain de *visibility*. Pour Nathalie Heinich, la traduction et la théorisation bourdieusienne de ce concept ont le tort d'évacuer sa dimension visuelle. « Accumuler du capital, c'est "se faire un nom"<sup>1</sup> », comme l'écrit Bourdieu, mais aussi se faire une image. Pour cette raison, la sociologue préfère parler de « capital de visibilité<sup>2</sup> ». La formule a le mérite d'insister sur la place de l'image dans la reconnaissance d'une légitimité esthétique, de mettre en valeur le rôle de l'objet iconique dans le processus de légitimation de l'écrivain. L'examen de quelques-uns des portraits d'André Breton réalisés et diffusés dans l'entre-deux-guerres nous permettra de prendre la mesure de l'importance de ces phénomènes et nous donnera l'occasion de montrer comment se construit – comment Breton lui-même construit – ce que nous appelons une mythologie de la tête. En choisissant de limiter notre corpus aux années vingt et trente, nous ne resserrons pas seulement notre étude à la période du surréalisme et de l'activité de Breton réputée la plus fertile : les deux décennies qui voient se multiplier les liens entre le champ littéraire et le champ médiatique nous sont apparues comme un terrain d'investigation de choix.

La diffusion des portraits de l'écrivain sur des supports livresques et périodiques au cours de la période qui nous occupe révèle une volonté de porter le surréalisme au-devant de la scène littéraire et de s'y imposer lui-même. L'image semble être un moyen privilégié pour

1. Pierre Bourdieu, « Le champ scientifique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2-3, 1976, p. 93.

2. Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, 2012.

assurer au mouvement et à son principal représentant les moyens d'une audience large.

*Pour comprendre le triomphe rapide du surréalisme, explique Anna Boschetti, il faut considérer que Breton et ses amis jouent sur tous les tableaux. [...] Breton sait exploiter très habilement tous les instruments de promotion et de légitimation mis au point par ses prédécesseurs: regroupement, autodénomination, fondation de revues, manifestes et autres formes de métadiscours permettant de façonner la réception<sup>1</sup>.*

Nous ajoutons à cette liste l'usage des supports iconiques qui témoignent d'une maîtrise tout aussi appuyée de la rhétorique publicitaire. Dans le catalogue de l'Exposition internationale du Surréalisme de New York en 1942, intitulé *De la Survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*, Breton recense une quinzaine de mythes anciens et modernes, pour lesquels il propose non pas un texte descriptif, mais une image – le plus souvent, un portrait du personnage mythique concerné. Marguerite Bonnet s'étonne de la «rhétorique déroutante» à laquelle Breton a recours: «était-ce parce qu'il s'adressait au public américain, non francophone et très favorablement disposé en faveur du visuel, de la publicité au cinéma en passant par la bande dessinée<sup>2</sup>?» L'adaptation de l'écrivain-iconographe à son public témoignerait *a minima* d'un savoir-faire en matière de communication. Pour nous, la publication de ce livre muet n'est pas le fait d'un auteur qui évoluerait avec son public; elle s'inscrit dans le prolongement d'une pensée, d'une pratique et d'un usage du portrait comme outil de médiation dans l'espace social, comme instrument de mythologisation – en l'occurrence, d'auto-mythologisation. L'émergence de mythes, leur «survivance», tient aussi bien aux récits fondateurs qu'aux images qui les portent, c'est le message que semble adresser la galerie des portraits – depuis Superman jusqu'au Grand Transparent – proposée par Breton dans le recueil que nous décrivons.

Pour l'écrivain, la conquête de visibilité est aussi une conquête d'ubiquité de son image. «Les murs de Paris avaient été couverts d'affiches représentant un homme masqué d'un loup blanc et qui

1. Anna Boschetti, *Apollinaire, l'homme-époque (1898-1918)*, Seuil, 2001, p. 240-241.

2. André Breton, *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation* (1942), OC III, 127. Dans la préface de ce recueil, Breton se présente comme son «metteur en scène».

tenait dans la main gauche la clé des champs: cet homme, c'était moi.» (OC I, 61) Cette clause d'un texte automatique de Breton publié dans *Poisson soluble* est-elle l'expression du désir d'une pan visibilité, l'affiche étant le support contemporain par excellence de diffusion de l'image dans l'espace public? Comme beaucoup de poètes des années 1910 et 1920, et avant d'être séduit par le Superman américain, Breton est fasciné par la figure de Fantômas, le héros moderne qui a pour devise « je suis partout », dont le visage est placardé sur tous les murs. Les détracteurs de l'écrivain peuvent bien diffuser des portraits malveillants de sa personne, ils ne font que participer à l'ubiquité de son image, contribuent en ce sens à conforter le modèle plutôt qu'à le défaire. Lorsque Breton rêve que son visage « masqué d'un loup blanc » soit reproduit dans le Tout-Paris, il dit l'attrait que la société « fantômasse-médiatique<sup>1</sup> » exerce sur lui. La reproductibilité et la portabilité du portrait, via les moyens de communication modernes, permettent au modèle de se métamorphoser en personnage mythique. La détention du capital de visibilité est toutefois précaire; il faut à la fois être de toutes les prises de vue et se méfier des conséquences néfastes d'une hyper visibilité. Au dos d'une photographie de la manifestation Dada à Saint-Julien-le-Pauvre, Breton a noté les mots suivants: « déjà très vu<sup>2</sup> ». La reproduction excessive d'une image a un pouvoir d'usure dont Breton est conscient.

De quoi ce « capital de visibilité » que Breton cherche à constituer puis préserver est-il fait? L'imagerie d'André Breton se distingue et le distingue essentiellement par ce que nous avons nommé une mythologie de la tête. Si l'on prend en considération l'« effet automythologique du portrait », c'est en effet la tête de Breton qui se révèle progressivement comme un « objet mythologique en puissance<sup>3</sup> » qui se modèle au moment où l'homme fait à la fois son entrée en littérature et en iconographie. Dans un texte intitulé « Présignalement »,

1. Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Fantômas, style moderne*, Centre Pompidou, 2002, p. 92.

2. Lot 5253 de la collection d'André Breton, au 42 rue Fontaine à Paris, vendue en 2003. Tous les numéros de lot que nous citerons dans la présente étude correspondent aux pièces d'archives référencées lors de la vente aux enchères de la collection de l'écrivain, présentées sur le catalogue de vente en 8 volumes et sur le site web [www.andrebretton.fr](http://www.andrebretton.fr).

3. Magali Nachtergaele, « Des mythologies quotidiennes aux mythologies individuelles: Roland Barthes et ses récits autobiographiques illustrés », colloque international « The Dross and Glory of Everyday Life », NYU French Graduate Conference, New York University, New York, 16-17 février 2007.

Breton exprime le sentiment de ridicule voire la nausée que lui inspire la vue d'une « tête » humaine. Citons-le longuement :

*J'ai traversé furtivement dans la jeunesse – vers 1915 – des moments d'impatience rageuse devant la structure générale du corps humain, spécialement celle de la tête. Abstraction faite de ce qui peut donner un prix extrême – ou ôter tout prix – au visage d'un de mes semblables, il m'arriva alors, ne tenant plus compte que des caractéristiques d'espèces, de prendre à part moi en pitié, de me frapper de dérision le patron sur lequel est construit l'homme physique. [...] Ces solides approximatifs articulés misérablement les uns aux autres, pourvus – comme après coup, au petit bonheur – d'attributs jurant avec l'ensemble, et entre eux, m'inspiraient la plus grande commisération: la tête par-dessus tout, stupide dans son dodelinement de noix de coco plus ou moins épluchée, avec la place avare qu'y occupent du même côté les yeux, les narines, les oreilles au nombre de deux (minimum de garantie de rechange): il fallait que l'employé fût devenu fou pour fixer ainsi le compteur électrique – et, de plus, quel indécent compteur – au beau milieu de la cheminée. [...] Cette tête qui s'arrogeait la faculté de comprendre, de juger, de louer, cette tête en ce qu'elle a en partage avec toute autre de son genre, n'avait qu'à se surprendre dans la glace: son seul salut était d'éclater de rire. Depuis lors, j'ai eu beau prendre connaissance d'ouvrages susceptibles de me concilier cette façon spasmodique de sentir (d'Analyse de la beauté, de Guillaume Hogarth, à La Construction de l'homme, de Pierre Mabile) je crains fort de rester obscurément jaloux de l'aspect qu'offrent, dans toute leur variété, les radiolaires. Un anti-Narcisse est auprès de l'autre, penché sur la source. Dans la métamorphose, où celui-ci est puni, lui, il a gagné.[...] La vie intérieure filtre mal à travers cette écorce de tromperie: quand nous nous faisons forts de la découvrir, quand nous en chargeons à saturation un visage, c'est hélas, que nous savons par avance qu'elle y est (comme dans le cas de Pascal, de Baudelaire, de Rimbaud). Et que de mécomptes pour peu qu'on rapproche – non sans sacrilège – la photographie de Nerval par Nadar de celle d'un bellâtre de cinéma. (« Présignalement » (1949), OC III, 870-871).*

La répulsion pour le visage humain qui traverse les lignes de ce texte est mêlée à une fascination non moins perceptible pour cette partie de l'anatomie humaine. De ce texte, nous retenons bien sûr cette étrangeté primordiale de la « tête » qui suscite la curiosité de l'écrivain et justifie ses réserves. Au-delà, nous sommes sensibles à la référence au mythe de Narcisse qui permet de lier une réflexion d'ordre anthropologique à une problématique intime. Surtout, le dernier paragraphe renvoie directement au support matériel qui donne à voir la « tête » de l'écrivain: le portrait. Le texte a d'ailleurs fait l'objet d'une présentation publique à l'occasion de l'exposition

des dessins de Lapoujade en 1949: parmi la cinquantaine de portraits d'écrivain qui y étaient présentés figurait celui de Breton.

Sur l'un des portraits forains présents dans la collection personnelle d'André Breton figure un cliché de l'écrivain qui prend la pose derrière un passe-tête<sup>1</sup>. Le visage du modèle dépasse d'une toile peinte qui représente un personnage pittoresque tout droit sorti de la Commedia dell'arte, devant une balustrade fleurie. Le corps de ce gentilhomme à la gestuelle théâtrale, outrancière, appuyé sur une canne recourbée, produit un effet comique. Les traits impassibles du modèle créent un contraste saisissant avec l'esprit de facétie qui baigne le dispositif, bloquent en quelque sorte le mécanisme comique et teintent le portrait d'une inquiétante étrangeté. Dans ce portrait de l'écrivain en bouffon, quelque chose dérange. La caricature n'agit pas à l'endroit où on l'attend: le modèle ne se prête pas à une métamorphose de sa personne en clown ou personnage haut en couleur de la comédie italienne, comme pourrait le suggérer le décor peint, dans un jeu d'autodérision. C'est le corps de Breton qui apparaît, pour ainsi dire, comme caricatural, dans la disproportion qu'il présente entre le visage et le corps. On trouve un dispositif semblable dans un cliché contemporain, provisoirement retenu par Breton pour illustrer *Les Vases communicants* en 1955, où l'on voit le visage de l'écrivain émerger du tronc d'un arbre creux, la cavité naturelle tenant lieu de passe-tête<sup>2</sup>. Même effet de disproportion entre la tête de l'écrivain... et son tronc. Dans *La Mémoire ou l'oubli*, Alain Bosquet décrit « le visage régulier et imposant » de Breton, « [s]a tête un peu trop grande pour le reste du corps<sup>3</sup> ». Michel Pastoureau se rappelle également que l'homme était « pourvu d'une énorme tête » :

*Plus que sa voix affectée et inquiétante pour l'oreille d'un enfant, c'était sa tête qui me faisait peur: elle me semblait vraiment disproportionnée par rapport au reste du corps et était entourée d'une chevelure anormalement dense et longue. Mon camarade Christian, qui habitait en face et dont la grand-mère était la gardienne de notre immeuble, disait qu'il avait une tête de « sorcier d'Indiens ». De fait, il nous paraissait porter un masque<sup>4</sup>.*

Dans son *Autoportrait*, Man Ray écrit que le surréaliste « portait sa tête imposante comme un défi<sup>5</sup> ». La formule pourrait s'appliquer

1. Lot 5010 de la collection André Breton.

2. Lot 2172 de la collection André Breton.

3. Alain Bosquet, *La Mémoire ou l'oubli*, Grasset, 1990, p. 331-332.

4. Michel Pastoureau, *Les Couleurs de nos souvenirs*, Seuil, 2010, p. 17-18.

5. Man Ray, *Autoportrait*, Robert Laffont, 1964, p. 101.

à bien des images de l'écrivain. Les deux photographies qui viennent d'être citées mettent en valeur cette « tête » démesurée ; elles font aussi écho à la tête coupée de Méduse. Breton fait référence à cette figure mythologique dans *Nadja* (« Qui a tué la Gorgone, dis-moi, dis ») et dans *Arcane 17* (il y est notamment fait mention des paupières de Méduse). Dans le mythe grec, Athéna pare son bouclier de la tête tranchée de la Gorgone de manière à préserver le pouvoir mortifère de Méduse. Les images-bouclier du poète semblent conserver la force de fascination que la « tête » du sujet exerce sur ses contemporains. Plus, elles exaltent sa puissance magnétique.

Cette puissance tient aussi à la chevelure dont la figure mythologique est pourvue. Dans sa biographie de Breton, Mark Polizzotti décrit l'« impression de supériorité et de hauteur » que dégage le jeune écrivain :

*Ce qui frappe d'abord, c'est sa tête, légèrement disproportionnée en partie à cause de sa crinière bouclée de longs cheveux châtain clair ramenés en vagues désordonnées au-dessus des oreilles<sup>1</sup>.*

On peut facilement considérer que la chevelure abondante de l'écrivain a, dans son imagerie, le statut d'icônographème – comme on parle de biographème. Or, de même que l'« on n'est point barbu au hasard, parmi les prêtres<sup>2</sup> » (Roland Barthes, commentant les images de l'abbé Pierre), on n'est point chevelu au hasard, parmi les écrivains. Breton s'inscrit dans une sorte de généalogie iconique : comme le dit bien Louis Maigrón, auteur d'un essai sur *Le Romantisme et la mode* paru en 1911, la « luxuriance du système pileux » est un trait caractéristique de « l'Homme de lettres français<sup>3</sup> ». La chevelure bretonienne renvoie à l'imagerie romantique du poète ; il est impossible de ne pas songer également aux deux figures de référence que représentent pour Breton Arthur Cravan et Saint-Pol-Roux. Parmi les rares informations biographiques recueillies sur Cravan, cette donnée : le poète était particulièrement satisfait de la chevelure dont la nature l'avait pourvu. L'homme est

1. Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, 1999, p. 29.

2. Roland Barthes, « Iconographie de l'abbé Pierre », *Mythologies* (1957), *Œuvres complètes*, tome 1, Seuil, 2002, p. 712.

3. Louis Maigrón, *Le Romantisme et la mode : d'après des documents inédits*, H. Champion, 1911, p. 83. Nous renvoyons à l'article de Franc Schuerewegen, « L'antichauve (Chateaubriand) », *Poétique*, n° 161, 2010, p. 111-121, qui analyse la portée symbolique du motif de la chevelure de l'écrivain dans la prose et l'icônographie chateaubrianesques.

aussi jaloux de ses «cheveux les plus courts du monde» que Breton est fier de la luxuriance de sa propre chevelure. «Ceux d'entre eux qui ont entendu nommer Saint-Pol-Roux le Magnifique sauront-ils entourer d'assez de rayons la plus belle chevelure blanche?» écrit Breton dans *l'Anthologie de l'humour noir* (OC I, 900). Il est frappant de constater que les poètes dont Breton revendique l'héritage ont en commun cette pilosité singulière. On peut penser aussi à la coiffure flamboyante de Jacques Vaché voire à la moustache de Nietzsche que Breton affiche en gros plan pour illustrer l'article «le surhomme» du catalogue *De la Survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*<sup>1</sup> – laquelle fait écho aux moules en plâtre des moustaches de Baudelaire et Barbey d'Aurevilly qui apparaissent dans le «Récit de trois rêves» de Breton en 1922. L'iconobiographie de l'écrivain pourrait être révisée en fonction de ce trait physique: les cheveux ras du jeune lycéen correspondent à une «préhistoire du corps<sup>2</sup>» de l'auteur qui n'en est pas encore un; lorsque Breton entre dans la corporation des écrivains, dans le corps d'un homme de Lettres, il se dote de la masse capillaire qu'on lui connaît.

La chevelure de Breton semble engagée dans un «circuit mythologique», pour reprendre la formule utilisée par Barthes à propos de la coupe de l'abbé Pierre. Dans le texte de 1942, *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*, Breton fournit en guise d'illustration du mythe des Grands Transparents l'image d'un homme aux cheveux de vapeur. Un portrait que l'on pourrait rapprocher de la figure de «Pierre l'ébouriffé», ce petit personnage emprunté à un album allemand pour enfants dont Breton fait une «figure surréaliste<sup>3</sup>». Le *Supplément au Dictionnaire abrégé du surréalisme*, rédigé par Breton, propose une reproduction de cet homoncule et un des textes des *Constellations*, «L'échelle

1. André Breton, *De la Survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*, OC III, 127. Il est frappant de constater que les héros recensés par Breton dans ce recueil présentent très souvent une chevelure fournie. Voir par exemple les portraits d'Orphée (p. 129), de «l'âme sœur (l'androgynie)» (p. 138) ou de Maupassant (p. 142).

2. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Œuvres complètes*, tome 5, Seuil, 2002, p. 580.

3. Voir l'étude menée par Nelly Feuerhahn sur le succès curieux de ce personnage auprès des surréalistes: «Pierre l'ébouriffé, l'énigme d'une figure surréaliste», *Autour de Crasse-Tignasse*, Actes du Colloque de Bruxelles augmentés et illustrés, Théâtre du Tilleul A.L.I.S.E. et Théâtre de la montagne magique, 1995, p. 27.

de l'évasion», fait également référence à « Pierre-le-Hérissé ». André l'ébouriffé ? André-le-Hérissé ? Les deux qualificatifs s'appliqueraient bien mieux à un Yves Tanguy ou un Antonin Artaud qu'au chef du surréalisme. La chevelure bretonienne est foisonnante, mais domptée. Elle est régulièrement comparée à la crinière d'un lion. Simone Kahn avance que l'« aspect léonin » de Breton « contribua à sa légende<sup>1</sup> ». Bataille y participe à sa manière lorsqu'il fustige le « représentant d'une espèce innommable, animal à grande tignasse et à tête de crachats<sup>2</sup>, dans un texte intitulé « Le Lion châtré ». Dans l'iconographie de Breton, la « tête » massive de l'écrivain et ses cheveux sont un signe de puissance institutionnelle, politique, au sens large du terme. Breton est à la tête d'un groupe dont il est aussi en quelque sorte la tête (selon l'étymologie du terme, *caput*). Que Bataille cible précisément la « tête » de l'écrivain n'est pas un hasard<sup>3</sup>. Dans le même pamphlet, Desnos s'en prend aussi à son « chef » :

*Et je proclame ici André Breton tonsuré de ma main, déposé dans son monastère littéraire, sa chapelle désaffectée, et le surréalisme tombé dans le domaine public, à la disposition des hérétiques, des schismatiques et des athées<sup>4</sup>.*

Pour mettre à bas le mouvement que Breton incarne et sa « tête pensante », on s'attaque symboliquement à sa chevelure samsonienne.

On ne peut se contenter de juger que le céphalo – et capillo-centrisme de l'imagerie de Breton traduit une posture symbolique et politique. La « tête » imposante et fascinante de l'écrivain est aussi une arme de séduction – que l'on pense à la figure féminine de la Gorgone. Paraphrasant à nouveau l'auteur des *Mythologies*, nous pourrions dire que le mythe d'André Breton dispose d'un

1. Simone Collinet, « Origines et tendances de la peinture surréaliste », Alain et Odette Virmaux, *André Breton, qui êtes-vous ?*, La Manufacture, 1987, p. 105-106.

2. Georges Bataille, « Le Lion châtré », *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard, 1970, p. 146.

3. Dans l'entre-deux-guerres, les arts et les lettres sont imprégnés d'un imaginaire de la décapitation. Lié à l'histoire de la révolution chez Desnos (voir son roman *La Liberté ou l'amour*), il se manifeste chez Bataille à travers la figure obsédante de l'acéphale. L'article « Prestige d'André Masson » de Breton dans *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939 (p. 14) est illustré du Fauteuil Louis XVI de Masson qui figure un souverain acéphale (tableau reproduit dans André Breton, *De la survivance de certains mythes*, op. cit., p. 137).

4. Robert Desnos, *Œuvres*, Gallimard, 1999, p. 487.



atout précieux: la tête d'André Breton<sup>1</sup>. L'article «cheveux» du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* cite Saint-Pol-Roux: «Personne que ma chevelure<sup>2</sup>». L'iconographie de l'écrivain est le lieu d'une pratique automythologique. La «tête» de l'auteur sert de support à la mythologie individuelle bretonienne, qui se nourrit d'éléments d'une mythologie collective. Cette «tête» médiatisée vaut à la fois comme le métonyme et le symbole du corps mythologique dont se dote l'écrivain. Elle est partie prenante de «cette poésie» du corps «au besoin sans poèmes» que Breton appelle de ses vœux dans *La Confession dédaigneuse*. Laquelle pourrait même exempter le créateur du labeur poétique. «Il y a un héroïsme littéraire ou plutôt poétique hors duquel l'œuvre écrite ne présente plus à faible distance qu'un intérêt documentaire» (OC I, 473) déclarait Breton à propos de Robert Desnos en 1924. Chez Breton, cet héroïsme poétique se double d'un héroïsme iconographique: le charisme médiatique qu'on lui reconnaît tient largement à la mythologie qui s'organise autour de son corps, et plus précisément de sa tête.

Le rapide parcours de l'iconographie de Breton dans l'entre-deux-guerres auquel nous nous sommes prêtées ne ressemble à rien moins qu'à une promenade commémorative dans ce qui serait la galerie d'*images* de l'écrivain. «Cinquante ans après quoi?» s'interrogeaient les organisateurs du présent colloque dans son préambule. Cinquante ans après la décennie de Cerisy consacrée au surréalisme, cinquante ans après la disparition de son chef de file. Cinquante ans, aussi, après qu'a été prononcé l'acte de décès de l'Auteur. Depuis, ce dernier est certes largement sorti de cet exil forcé dont il est devenu convenu de rappeler le caractère aporétique. L'examen de l'iconographie d'un écrivain ne fournit pas seulement une nouvelle occasion de «retourner du côté de l'auteur<sup>3</sup>» – de lui faire *face*. Le trop-plein de portraits qui sature le tombeau vide de l'Auteur nous fait surtout dire qu'il a ressuscité comme être d'image; c'est cette chair iconique, médiatique, de l'écrivain, qui nous est donnée à voir et à penser.

## UNIVERSITÉ PARIS VII

1. «Le mythe de l'abbé Pierre dispose d'un atout précieux: la tête de l'abbé». Roland Barthes, «Iconographie de l'abbé Pierre», *Mythologies*, *op. cit.*, p. 712.

2. Paul Éluard, André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938, OC IV, 473.

3. Jose-Luis Diaz, «Avant-propos», *Romantisme*, n° 90, 1995, p. 3.



# ANDRÉ BRETON AU MIROIR DE SES PARODIES

Alain CHEVRIER

Mon intervention ne sera pas sérieuse. J'ai choisi en effet de parler des parodies d'André Breton, — non pas celles qu'il a faites, seul ou en collaboration, mais des parodies dont il a été l'objet.

Je rappellerai d'entrée de jeu une de ses déclarations dans *Le Message automatique* (1933) qui est souvent citée :

*Enfin, il faut constater que d'assez nombreux pastiches de textes automatiques ont été récemment mis en circulation, textes qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer à première vue des textes authentiques, en raison de l'absence objective de tout critérium d'origine<sup>1</sup>.*

Les éditeurs renvoient en note à sa « Lettre à A. Rolland de Renévill », où il oppose René Char aux dissidents s'exprimant dans *Commerce* (Prévert, Ribemont-Dessaignes, Desnos ; OC II, 392, et n. 7). Il se livrerait donc à une attaque contre ses anciens compagnons, dont il estime que les œuvres ne sont que des parodies du genre qu'il a institué. Il n'est pas exclu cependant qu'il fasse allusion à de vrais pastiches satiriques.

Mon corpus se compose essentiellement de textes inclus dans des recueils de pastiches ou de parodies<sup>2</sup>, mais aussi de textes isolés, ou de textes insérés dans un texte plus large, comme le roman. Je n'ai pas exploré la presse, où peuvent se trouver quelques pépites, car l'entreprise serait une tâche disproportionnée par rapport à l'enjeu.

Dans ce panorama, je citerai abondamment ces textes, qu'ils soient réussis ou non, et j'identifierai les textes-sources et les modes de transformation employés, de façon cursive.

1. André Breton, « Message automatique », *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, repris dans *Point du jour*, OC II, 381. Cité à l'article « Pastiche », dans Henri Béhar et col., *Les Pensées d'André Breton*, L'Âge d'Homme, 1988, p. 127.

2. Jean-Pierre Goldenstein, à l'article « Pastiches » du *Dictionnaire André Breton*, (Henri Béhar (dir.), Classiques Garnier, 2012, cite ceux de Perrin, Curtis, Burnier et Rambaud.

Henri René Lafon, *La Rôtisserie des Muses  
ou l'art d'accommoder les rimes* (1933).

Henri René Lafon (1882-1975) est un poète des PTT et de Périgueux qui a obtenu le Prix de l'Académie française pour *Plantes, bêtes et choses* (1963).

*La Rôtisserie des Muses* donne 120 exemples montrant comment composer un poème, et le plus souvent un sonnet, selon les écoles littéraires, ou en suivant des contraintes diverses.

L'épigraphe, à valeur de point de départ, est empruntée à l'article de Rolland de Renéville dans la *NRF*<sup>1</sup> où il critiquait l'ouvrage collectif *Ralentir travaux* (1930).

Poème Hyper-Surréaliste

*Puisque le but du poète doit être l'affranchissement  
de la personnalité au profit d'une conscience cosmique,  
rien ne s'oppose en principe à ce qu'un poème soit  
composé par plusieurs auteurs (1).*

N. R. F.

*Alors tu parles si  
l'Intran, l'Ami du peuple  
Pardon, monsieur l'Agent, rue Scribe,  
Sans compter que  
merci, je n'y manquerai pas  
ça, mon vieux, rien à faire.  
Robert, tu vas tomber  
la courbe de mon évolution,  
tu te rends compte!  
avec une bonne douzaine d'huîtres  
non, mais des fois!  
[...]<sup>2</sup>*

Ce poème n'a aucun rapport stylistique avec un texte surréaliste, a fortiori le recueil du trio cité. L'auteur reprend à l'évidence la contrainte du poème-conversation d'Apollinaire «Lundi rue Christine», et c'est un exemple de mélecture. Sa note le confirme :

1. André Rolland de Renéville, « Dernier état de la poésie surréaliste », *Nouvelle Revue française*, vol. 38, n° 221, février 1932.

2. H. René Lafon, *La Rôtisserie des Muses ou l'art d'accommoder les rimes*, dépôt général à la Librairie R. Pottier, s. d. [1933], p. 131.

(1) La déclaration citée plus haut, tirée d'une grave revue, fait allusion à un récent volume de vers composé par un poète à trois têtes et à six bras. Nous avons voulu faire mieux. Notre poème, fait de bouts de conversations entendues dans la rue, réalise, nous l'espérons, tout le haut cosmique désirable.

### Raymond Queneau, *Odile* (1937)

Annoncée par les interprétations d'un vers de Théoclaste d'Avidya [Stanislas de Guaïta ?]: « Le crocodile amorphe aux lèvres de corail — descend sans se presser la rue de Montmirail<sup>1</sup> », Queneau donne une parodie de l'écriture automatique, à laquelle il s'était lui-même livré jadis :

*Pronostics pour la journée du 18-è-x. — Les herbes se sont éteintes dans la prairie d'acier où boivent les concombres; As-tu vu le nuage d'ombrelles que respirait l'air infini des cimes? Viens nager sur les océans vaincus par maintes brises et que les officiers aux dents verdies par les algues traversent d'un pas lent. Je vois croître deux sabres sur les neuf dés qu'offrent aux astrologues les multiples divins. Revenu sur ces bords où moururent nos pères un homme s'avançait armé de chevaux lents<sup>2</sup>.*

On relève les calembours (*ombre* et *ombrelles*, *sabres* pour *arbres*), les expressions figées, les heurts de vocables incompatibles, et, *horresco referens*, des alexandrins. L'interprétation qui suit ce message automatique, considéré sous l'angle des coïncidences et prémonitions, est également une parodie de Breton.

### Jean-Paul Sartre, *L'enfance d'un chef* (1939)

Dans une longue nouvelle qu'on pourrait qualifier de « sous-réaliste », « L'enfance d'un chef », publiée en 1939, dans *Le Mur*, un nouvel élève nommé Berliac rencontre le personnage principal, Lucien :

*... il lui fit lire un de ses poèmes: « Caruso gobait des œufs crus tous les soirs, à part ça sobre comme un chameau. Une dame fit un bouquet avec les yeux de sa famille et les lança sur la scène. Chacun s'incline devant ce geste exemplaire. Mais n'oubliez pas que son heure de gloire dura trente-sept minutes: exactement depuis le premier bravo jusqu'à l'extinction du*

1. Raymond Queneau, *Odile* (1937), NRF, Gallimard, 1987, p. 40.

2. *Ibid.*, p. 51.

*grand lustre de l'Opéra (par la suite il fallait qu'elle tînt en laisse son mari, lauréat de plusieurs concours, qui bouchait avec deux croix de guerre les cavités roses de ses orbites). Et notez bien ceci : tous ceux d'entre nous qui mangeront trop de chair humaine en conserve périront par le scorbut. C'est très bien, dit Lucien décontenancé. — Je les obtiens, dit Berliac avec nonchalance, par une technique nouvelle, ça s'appelle l'écriture automatique<sup>1</sup>.*

Le style évoque les *Champs magnétiques* et *Poisson soluble*. Mais «sobre comme un chameau» est une platitude. On reconnaît quelques images-chocs, comme le bouquet d'yeux, qui rappelle un dessin de *Nadja*, les croix de guerre qui aveuglent, une flèche contre l'alliance du sabre et du goupillon, et, pour couronner la transgression, des allusions à des perversions sexuelles, comme le masochisme et le cannibalisme.

### Raymond Queneau, *Exercices de style* (1947)

Queneau a fait un «pastiche de genre», celui du récit de rêve. Le flou était souvent utilisé au cinéma pour mimer le rêve.

#### *Le flou des rêves*

*Il me semblait que tout fût brumeux et nacré autour de moi, avec des présences multiples et indistinctes, parmi lesquelles cependant se dessinait assez nettement la seule figure d'un homme jeune dont le cou trop long semblait annoncer déjà par lui-même le caractère à la fois lâche et rouspéteur du personnage. Le ruban de son chapeau était remplacé par une ficelle tressée. Il se disputait ensuite avec un individu que je ne voyais pas, puis, comme pris de peur, il se jetait dans l'ombre d'un couloir. Une autre partie du rêve me le montre marchant en plein soleil devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un compagnon qui lui dit : «Tu devrais faire ajouter un bouton à ton pardessus.» Là-dessus, je m'éveillai.*

1. Jean-Paul Sartre, *Le Mur*, Gallimard, «Folio», 1979, p. 181.

Noël Arnaud et Christian Dotremont, « Patalogue Officiel de l'Exposition Internationale du Surréalisme », *Le Surréalisme en 947* (1947).

Tract et catalogue<sup>1</sup> ont été fomentés par les Surréalistes-révolutionnaires à l'occasion de l'exposition internationale du surréalisme et du catalogue *Le surréalisme en 1947* de Duchamp et Breton. Le sein en mousse de Marcel Duchamp et la mention « Prière de toucher » sont parodiés par « la couverture de Marcel Duchamp vue à 4 mètres », et par le calembour « Prière / de toucher / 50 francs ». L'achevé d'imprimer joue sur le sens du mot « achevé » :

*En 1947 le surréalisme a été achevé par André Breton avec le concours d'Acroupic Chrysler pour le compte du moyen-âge américain et fait ainsi place au Surréalisme-Révolutionnaire.*

Ce tract contient un texte signé par « André Normand » :

*En plein Rideau*

*À ceux qui doutent de l'étrange faculté de dépassement du surréalisme, faculté de dépassement qu'une guerre dont l'horreur l'a disputé à la l'absurdité, a laissée étonnamment intacte — intacte à la façon de ces oiseaux de Port-au-Prince que l'on appelle là-bas des oiseaux d'exil, ou encore des saugrenus, — l'exposition de 1947 dont les portes viennent de s'ouvrir huilées par ce mystère très spécial dont j'ai le secret ne manquera pas de porter un coup mortel. De quelles flèches, il est aisé de s'en souvenir, n'avions-nous pas été en 1938 les Saint-Sébastien, qui venaient aussi bien de gauche que de droite ? Le surréalisme était mort, enterré, jamais plus il ne sera allait être (sic) statufié. Mais il (sic) révolutionnaire, il (sic) qu'il me suffise de rappeler qu'un critique a pu parler alors, sur le mode ironique il est vrai, d'une « résolution dialectique du luxe et du scandale ». Nul doute qu'un tel avis trouvera aujourd'hui à s'infirmier : rien ne porte à croire, au demeurant, qu'il existe un Point de L'Esprit (Raymond Roussel parle de Pointe-à-Pitre) où notre volonté de changer la vie, — qui se situe dans le droit fil de la tradition oppositionnelle dans ce qu'elle a de désespérément inutile — puisse faire autre chose que de s'opposer aux nécessités économiques les plus sordides<sup>2</sup>.*

1. Noël Arnaud et Christian Dotremont, Patalogue Officiel de l'Exposition Internationale du Surréalisme, *Le Surréalisme en 947* (sic), Pierre & Paul, [1947], 14 p. (non paginé). Texte reproduit dans Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique* (1924-1950), Le Fil rouge, Éditions Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1979, p. 412-415.

2. *Ibid.*, p. 414.

La suite se moque de la dérive occultiste de Breton, incompatible avec la trinité Marx-Engels-Lénine, et ses héritiers soviétiques. Arnaud et Dotremont reprennent le schéma initiatique de l'exposition, les allusions aux mythes hopis.

On note les métaphores filées à partir d'expressions toutes faites, les phrases interminables à branches multiples du modèle :

*Je persiste à croire que pour moi l'épreuve est maintenant terminée, la révélation se soulève, les drapeaux ne sont plus rouges, et si par places, au-delà des millions de têtes molles, dont avec des verres moins fortement embués j'apercevais très nettement les casquettes, qui en sont encore à tout attendre d'un univers auquel il se flattent glorieusement d'appartenir, les drapeaux sont noirs. Ce n'est plus, comme dans mon enfance, du noir de l'anarchie, encore que nos scrupules de ce côté peut-être sais-t-on jamais et encore, comme vous pensez, mais du noir d'Osiris.*

*On ne s'est, pour conclure, proposé, dans les cadres en forme de niches de cette exposition, que de donner un aperçu tout extérieur des grands mythes translucides — à la façon, c'est moi qui vous parle, d'une « parade » spirituelle<sup>1</sup>.*

On retrouve les « têtes molles » d'Isidore Ducasse, et des allusions à un passage de Breton sur Jaurès et les drapeaux rouges et noirs, à la formule « Osiris est un dieu noir » d'*Arcane 17* (édition française en 1947), et aux « grands transparents », auquel un autel est dédié dans l'exposition.

### Pascal Pia, « À propos de la chasse spirituelle » (1949)

Dans cette feuille gaulliste, où il donnait des pastiches, Pascal Pia présente à cette occasion un dialogue récemment découvert de Platon, de la main de Diogène Laërce, le *Potamogeton* (en fait le nom d'une plante aquatique vivace, *Potamogeton crispus*, vulgairement le potamot à feuilles crépues). Il est suivi de la lettre de Breton et du faux aveu du mystificateur.

1. *Ibid.*, p. 415.



*Lettre d'André Breton*

*Monsieur,*

*Il n'est pas un platonicien véritable dont l'émotion à découvrir ce matin la page littéraire de L'écho du Valais n'ait dû faire place aussitôt à de la commisération pour se muer peu après en colère froide. Il faut, en effet, n'avoir jamais lu une ligne du Théétète, du Criton, de l'Hippias Mineur pour attribuer à Platon ce dialogue inepte, tout juste digne de Diogène Laërce ou même de Saint-Augustin.*

*Il faut arrêter les coupables,  
André Breton<sup>1</sup>*

Ces auteurs antiques peuvent difficilement se trouver sous la plume de Breton, allergique aux humanités gréco-latines. L'appel aux policiers rappelle le titre de son pamphlet contre les pasticheurs, *Flagrant délit*, et peut-être son pedigree.

Guy-Ernest Debord,  
« Exercice de psychogéographie » (1954)

Dans ce texte<sup>2</sup>, Debord détourne une liste du *Premier manifeste* :  
« Swift est surréaliste dans la méchanceté... »

**EXERCICE DE LA PSYCHOGÉOGRAPHIE**

*Piranèse est psychogéographique dans l'escalier.  
Claude Lorrain est psychogéographique dans la mise en présence d'un quartier de palais et de la mer.  
Le facteur Cheval est psychogéographique dans l'architecture.  
Arthur Cravan est psychogéographique dans la dérive pressée.  
Jacques Vaché est psychogéographique dans l'habillement.  
Louis II de Bavière est psychogéographique dans la royauté.  
Jack l'Éventreur est probablement psychogéographique dans l'amour<sup>1</sup>.  
Saint-Just est un peu psychogéographique dans la politique.  
André Breton est naïvement psychogéographique dans la rencontre.  
[...]<sup>2</sup>*

Sur la colonne en face, il dresse la liste des derniers exclus, à l'instar de l'auteur du *Second manifeste*.

1. Bruce Morissette, *La Bataille Rimbaud. L'Affaire de la Chasse spirituelle*, A. G. Nizet, 1959, p. 391. Cité dans Arthur Rimbaud, *La Chasse spirituelle*, postface de Jean-Jacques Lefrère, Éditions Léo Scheer, 2012, p. 177.

2. Guy-Ernest Debord, « Exercice de psychogéographie », *Potlatch*, Bulletin d'information de l'Internationale lettriste, n° 2, 26 juin 1954, p. 11.

Philippe Jullian et Bernard Minoret,  
les Morot-Chandonneur ou une Grande Famille (1955).

C'est le deuxième livre<sup>1</sup> de Philippe Jullian (1919-1977), un écrivain, un chroniqueur mondain, comme le co-auteur, un dessinateur doué et prolifique jusqu'à son suicide. L'ouvrage est une saga sur six générations de cette famille rapportée par trente-trois auteurs, du Marquis de Sade à Ionesco, et constituée presque uniquement de proses. Ces pastiches ont paru dans *La Parisienne*, la revue littéraire des Hussards, dirigée par Jacques Laurent, et publiée de 1953 à 1958.

LE SANG TACTILE

*Prisonnier de cette demeure de cristal où s'immobilisent nos désirs les plus mystérieux et par là les plus purs, n'y eut il pas certain jour où nous fûmes au bord de briser un carcan devenu inutile, pour enfin provoquer le réel? Je veux mettre ici en valeur le côté lumineux de ce mot, c'est-à-dire le seul capable de « nous faire partir d'un système » ainsi que le commande la morale hégélienne, le seul capable d'un comportement lyrique entièrement neuf. L'adorable expression que nous ne pardonnerons pas à la police réactionnaire d'avoir outragée, cette provocation à la pudeur dont quelques hommes sont seulement dignes, rejoint dans ses phénomènes extérieurs autant qu'inconnus le sens bouleversant exigé par moi<sup>2</sup>. [...]*

On reconnaît l'incipit des *Champs magnétiques*: « Prisonnier des gouttes d'eau », et la maison de verre dans *Nadja*, le recours à l'imparfait du subjonctif, l'allusion à Hegel, le lexique de la polémique politique, l'exagération constante et lyrique.

Le texte se termine devant un restaurant, face à une vespasienne, sur une plaisanterie sur l'aversion de Breton envers l'homosexualité. Breton avait invoqué cet édifice contre Maurice Saillet dans *Flagrant délit* (« Monsieur Saillet se confie à nous sur l'ardoise d'une vespasienne »):

*De là, durant tout le repas, nous aurions l'œil ouvert, à flanc d'abîme, sur un palais minuscule comme le voulait Beckford, vêtu d'une fine armure ronde, architecture fantastique dont l'esthétisme délibérément formel*

1. Philippe Jullian et Bernard Minoret, *Les Morot-Chandonneur ou une Grande Famille*, décrite de Stendhal à Marcel Aymé, peinte d'Ingres à Picasso, illustrations de Philippe Jullian, Plon, 1955. (Réédité en 1965, puis dans « Les Cahiers rouges », Grasset, 2009).

2. *Ibid.*, p. 253.

*abolissait le sordide, que Man Ray a photographié sous une lune d'argent pour illustrer le troisième chant de Maldoror. Erma Froditt s'imbibait aussi chaque jour de cet édifice magique qu'elle désirait rendre dans un tableau qui la hantait depuis des mois: Imaginaire en pied de l'empereur Vespasien. Nous marchions en silence, happés par l'attrance qu'exerçait sur nous ce lieu sacré de prodiges, lorsque soudain, tandis que j'essayais d'échapper aux yeux d'une très belle femme blonde dont le sourire était le contraire parfait de celui de Nadja, Morot-Chandonneur s'écria :*

*— C'est drôle, je cherche, je cherche, mais devant le restaurant où nous allons, je n'ai jamais vu qu'un édicule public.*

*Le charme faillit se rompre, mais nous comprîmes tacitement, Erma ainsi que moi, à quels pas perdus l'on devrait obliger cette âme abîmée de vestiges bourgeois, avant que de lui faire atteindre les champs magnétiques de l'inconscient<sup>1</sup>.*

« À flanc d'abîme » est un rappel du château étoilé dans *L'Amour fou*. Le texte, où domine la quête du merveilleux, se termine sur les mentions de *Nadja*, des *Pas perdus* et des *Champs magnétiques*. C'est très finement écrit, comme le reste du recueil.

### Michel Perrin, *Monnaie de singe* (1962)

Critique au *Crapouillot* de Galtier-Boissière, ce journaliste a publié un livre sur Arletty (1952) et une *Histoire du jazz* (1967). L'image de la couverture montre un singe devant une machine à écrire, singeant un écrivain.

Il présente trente écrivains, presque tous sous forme de proses. Sur le canevas de l'*Union libre*, il propose d'autres images, fournies essentiellement par des calembours (que nous proposons entre crochets à chaque vers de cet extrait du début et de la fin) :

#### *L'amour conjugal*

*Ma femme a la chevelure de comète* [chevelure de comète]

*Ma femme à la bouche en cœur de céleri* [bouche en cœur + cœur de céleri]

*À la bouche de métro Denfert* [bouche de métro + métro Denfert] [Denfert : d'enfer, connotation antireligieuse]

*Ma femme aux dents de midi-moins-le-quart* [les dents du Midi, montagnes de Suisse + midi moins le quart]

1. *Ibid.*, p. 256-257.

ALAIN CHEVRIER

*Aux dents de peigne d'écaille des Îles Galapagos* [dents de peigne +  
peigne d'écaille + écaille (de tortue) des Îles Galapagos]

[...]

*Ma femme au sexe de sextant* [à peu près]

*Ma femme aux yeux de chèvrefeuille* [yeux de chèvre]

*Ma femme aux yeux de guillotine* [le trou de la guillotine, les paupières qui  
s'abaissent ?]

*Aux prunelles de geai pailletées de points du globe* [prunelles de jais + en  
tous points du globe (oculaire)]

*Au regard de guichet de gare* [rime]

*Au regard de Quatorze Juillet où défilent les armées de terre de mer et de  
l'air*<sup>1</sup> [militarisme... trois des quatre éléments].

Le recours au calembour, « fiente de l'esprit qui vole » selon Hugo, est lui-même un procédé de dégradation. Remarquons toutefois que le calembour a été initié par Breton lui-même : « Ma femme à la chevelure de feu de bois (chevelure de feu + feu de bois) », et dans le cours du poème.

Le parodiste cherche à faire dire à l'auteur le contraire de ses préoccupations (le titre antinomique, la mention de l'armée à la fin).

Charles Pornon,

*Anthologie (apocryphe) de la poésie française* (1963)

Il présente son ouvrage comme un pastiche, dans la lignée de Reboux et Müller. Il a aussi publié *L'Écran merveilleux : le rêve et le fantastique dans le cinéma français* (1959).

Les préfaces de ce livre sont de Sainte-Beuve et de Marcel Proust, qui tous deux avouent ne pas connaître Charles Pornon.

## GELÉE BLANCHE

*Shampoing métaphysique*

*Au fur et à mesure*

*Que de crimes*

*Bicyclette de l'azur*

*Les épingles passent leur certificat*

*D'études*

*Avec mention fragile*

*Ma femme aux fesses d'écureuil*

*Presse-légumes solitaire en désespoir inoxydable*

1. Michel Perrin, *Monnaie de singe*, Calmann-Lévy, 1962, p. 35-36.

À tout prendre  
Le destin n'est pas un fox-terrier  
Au feu  
Une choucroute Renaissance  
Fusillés pour l'exemple  
Colonne de juillet sur la jetée avec du lait caillé  
Sans sucre  
Le navire fulgurant fait la femelle gracieuse  
Aspirine aspirine  
La logique est mon violon d'Ingres  
Violon d'Inde cochon d'Inde  
Au secours  
J'ai le pied montagnard  
Mon cœur à voiles moissonne les bagues  
Dans les pendules du vinaigre  
Tant et si bien  
Féerie<sup>1</sup>.

Ce texte rappelle la fin des *Champs magnétiques*, et surtout ses poèmes de transition en associations libres, et à la disposition typographique sur quatre niveaux, réunis à la fin de *Mont-de-Piété*: «Forêt-Noire», «Pour Lafcadio», «Monsieur V», «Le Corset mystère».

La dévalorisation est apportée par le presse-légumes et la choucroute, celle-ci Renaissance, comme un meuble. On note l'emploi d'expressions toutes faites. «La logique est mon violon d'Ingres» est une autodescription antinomique, suivi de «violon d'Inde cochon d'Inde»: association par le son.

«Ma femme aux fesses d'écureuil» est une allusion à «Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre», et à Écusette du Noireuil. «C'est l'azur. Tu n'as rien à craindre de l'azur» se trouve dans *Au regard des divinités (Mont de Piété, 1919)*. «Au secours» provient de *Clé de sol*. «J'ai le pied montagnard» démarque «J'ai le pied marin» du *Corset Mystère*.

Suit *le cœur à voiles* qui est construit comme bateau à voile. Les *bagues* sont mises à la place des *vagues*. Les «pendules du vinaigre» peuvent avoir un sens sexuel comme le titre «Gelée blanche». Son poème pastichant Éluard se termine par «Tu n'en finirais pas de mesurer/ La banane bleue de mon désir».

1. Charles Pornon, *Anthologie (apocryphe) de la poésie française*, Poche-Club, Nouvel Office d'Édition, 1963, p. 144-145.

Jean-Louis Curtis, *La Chine m'inquiète* (1972)

Jean-Louis Curtis (1917-1995), romancier, académicien, a donné 5 livres de pastiches : *Haute école* (1950), *À la recherche du temps posthume*, Fasquelle, (1957), *La Chine m'inquiète. Pastiches* (1972), *La France m'épuise* (1992), *Un rien m'agite* (1985).

Dans ce recueil, 16 auteurs s'expriment en prose, de De Gaulle et Proust à Sarraute, face à l'irruption de mai 68. Le titre poétique est une allusion à *Arcane 17*.

*Clepsydre 1968*  
(*Quatrième Manifeste surréaliste*).

*Eu égard à la coalition inqualifiable que l'on voit se former aujourd'hui, des perversions mentales les plus aberrantes qui aient jamais dressé contre la vie la horde frénétique des aboyeurs de l'inhumain, le Comité directeur de la Permanente Révolte Surréaliste, assemblé en session extraordinaire chez Mme Josyane, voyante, 27 bis, rue des Petits-Champs, a jugé de la dernière urgence la création d'un consistoire appelé à jeter un discrédit définitif sur les tentatives, tant larvaires que déclarées, dont la fin, des plus impudentes, n'est autre que l'avilissement sans rémission de l'Homme, et à promulguer une doctrine susceptible, dans les meilleures conditions d'efficacité, de stimuler le groupement et la coopération des énergies viriles encore intactes, dignes d'opposer à l'agression infatigable des ténèbres la turgescence paroxystique de l'Amour et de la Poésie<sup>1</sup>.*

L'auteur se moque de la résurgence occultiste chez l'André Breton d'après-guerre.

Il l'imagine face à mai 68. « Certes, les slogans que l'on a vus s'épanouir sur les murs de la Sorbonne s'inspirent de nos poèmes, de nos textes proclamatoires, quand ils n'en sont pas un simple démarquage ». Ainsi « À chacun selon son désir », ou l'interdiction d'interdire. Et il donne une tirade contre la fascination du président Mao et « la soumission sectaire de plusieurs séminaristes marxistes ». Puis il condamne les « retombées morales » de Mai : « Il s'est trouvé de bons apôtres pour faire remonter à la source surréaliste la vague d'obscénité qui submerge présentement les librairies, la scène, l'écran et le spectacle de la rue ». Contre « ces crapuleux souillons de l'intelligentsia », il rappelle « le libertinage est le pire ennemi de l'amour électif ». Il s'élève conte « les officines pestilentiennes qui,

1. Jean-Louis Curtis, *La Chine m'inquiète*, Grasset, 1972, p. 153-154.

sous le titre usurpé de maisons d'éditions d'avant-garde [allusion de Curtis à Losfeld, Pauvert, Desforges ?] se maquillent d'une vague teinture surréaliste pour couvrir les élucubrations sans style de quelques demi-mondaines retraitées» [*Histoire d'O, Emmanuelle?*]. Pour peu que ces messieurs et dames continuent de souiller de leurs déjections ce que la vie offre de plus exaltant et de plus pur, nous ne tarderons pas à passer aux repréailles.

Et toujours l'hyperbole :

*Face aux saboteurs de tout acabit qui, sous couvert de libéralisme, ne tiennent à rien moins qu'à la destruction, pure et simple de l'espèce humaine, le Comité exalte l'amour procréateur, et n'hésiterait même pas, paraphrasant une formule célèbre, quoique toujours mal comprise, du Surréalisme originel, à déclarer que « l'acte de révolte surréaliste le plus simple consiste, sexe au poing, à descendre dans la rue et à procréer de toutes ses forces, au hasard, dans la foule<sup>1</sup>.*

Version érotique de cette injonction controversée. Puis il souligne « le caractère sacré du lien matrimonial », la « monogamie et, pour tout dire, l'institution du mariage, revêt à nos yeux tous les signes et nous paraît réunir toutes les conditions de la plus haute des aventures spirituelles ». Le pasticheur fait en sorte que Breton rejoigne la religion qu'il abhorrait.

Ajoutons que Curtis faisait partie du gotha homosexuel, et que sa contre-attaque est de bonne guerre.

### Raymond Queneau, « Des récits de rêves à foison » (1973)

Queneau publie un petit texte « Des récits de rêves à foison », sur 14 récits de rêves inventés. Voici le second récit :

*Je rencontre un Arabe et je lui apprends la mort d'un ouvrier espagnol qu'il connaissait. Cela ne l'étonne pas, car l'autre travaillait dans un chantier où il avait reçu une boule de fer sur la tête. Je m'approche du chantier voisin : la Seine a envahi les fondations. On a dû couper l'eau<sup>2</sup>.*

1. *Ibid.*, p. 159-160.

2. Raymond Queneau, « Des récits de rêves à foison », *Les cahiers du chemin*, octobre 1973, n° 9, p. 11-14. Repris dans *Contes et propos*, Gallimard, 1981, p. 237.

Dans une note finale, il explique la contrainte génératrice :

*Naturellement aucun de ces rêves n'est vrai, non plus qu'inventé. Il s'agit simplement de menus incidents de la vie éveillée, un minime effort de rhétorique m'a semblé suffire pour leur donner un aspect onirique. /C'est tout ce que je voulais dire.*

### Marcel Mariën, *La Marche palière* (1982)

La parodie vient ici de l'intérieur du mouvement. «La reine automatique» est un poème de circonstance, daté de l'été 1974, écrit pour faire scandale. L'épigraphe donne le contexte :

*La x<sup>e</sup> biennale internationale de poésie, qui aura lieu à Knokke du 29 août au 2 septembre 1974, se propose de célébrer le cinquantenaire du Manifeste du Surréalisme. Ladite biennale ne manque pas, dans sa publicité, de rappeler qu'elle est toujours placée – même en cette singulière occurrence – sous le «Haut Patronage» de S. M. (sic) la reine Fabiola. Elle se demande aussi, dans son langage de plombier, quel est «l'impact» du surréalisme dans la poésie actuelle, en France et hors de France. En voici, sans plus attendre, un petit exemple, exemple à suivre.*

Rendre la reine «automatique» est un crime de lèse-majesté. Le poème originel lui-même était bien peu automatique.

Le déclencheur est l'invocation «Ô reine». Il n'y a pas de «ma femme», mais la liste des parties du corps royal et des métaphores correspondantes se déroule :

*O REINE aux cheveux de court-bouillon et de plombs qui sautent  
au front de peau de banane et de nausées de lundi matin  
aux yeux d'œufs à la russe cernés de mayonnaise ratée  
aux prunelles de machine à coudre sous les paupières de parapluie  
retournés  
aux cils claquant des dents  
aux larmes de brou de noix et de chanson à boire  
aux oreilles de clameurs de culs-de-basse-fosse et de terrains de football  
au nez de pêcheur à la ligne et de poissons solubles  
aux lèvres de vol-au-vent et de mitres décaties  
au sourire de bouchées doubles de cuillerées de sueur  
[...]<sup>1</sup>*

Mariën emploie des métaphores culinaires de bas étage, ou du quotidien, et du corporel le plus bas, dans cette *Union libre travestie*.

1. Marcel Mariën, *La Marche palière*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1982, p. 70-71.



On note des allusions à l'image présurréaliste des *Chants de Maldoror*, ou à *Poisson soluble*. L'anticléricisme est de rigueur.

D'autres parties du corps, plus populaires, sont invoquées :

*à la nuque d'hosties amidonnées  
aux épaules de pétun et de touche-à-tout enchifrenés  
aux omoplates d'escarbilles et de barreaux d'égout  
au dos de bois de justice gravé d'initiales  
à l'échine de museaux de boutons d'or et de braguettes ouvertes  
aux touffes de lampyre et de ténébrions<sup>1</sup>  
[...]  
ô reine aux salières de verre consigné et de coins du voile  
au sternum de haute angoisse et de lunettes lunaires<sup>2</sup>*

Citons encore :

*à la toison de rosée à tête de chatte  
au sexe de strapontin et de pipistrelle  
au sexe de salive de voix blanche et d'index montrant le calendrier du  
désir  
aux sexe de muselet et de pattemouille<sup>3</sup>*

On reconnaît « la rosée à tête de chatte », image sexuelle d'André Breton qu'il a lui-même donnée en exemple dans son manifeste et prêtant à équivoque et interprétation psychanalytique. Le pipi inscrit dans *pipistrelle* est d'un registre plus bas, comme la pattemouille.

Ce texte vaut par lui-même comme texte poétique, surréaliste.

Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud, *Parodies* (1977)

Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud alignent 20 auteurs, de Simone de Beauvoir à Gérard de Villiers. L'ouvrage est dédié à Paul Reboux et Charles Muller, dont ils deviendront les dignes héritiers.

Le texte « Retour à l'envoyeur » se présente comme un dossier de presse d'un « des derniers grands scandales surréalistes des années soixante ». Un article de « France-soir » : « Rue de la gaîté. Les surréalistes se sont mis à neuf pour écraser un fromage sur le nez d'un employé (cardiaque) » présente une réponse collective :

1. *Ibid.*, p. 71.

2. *Ibid.*, p. 71.

3. *Ibid.*, p. 72.

André Breton, Emilio Boracho, René Chassepot, Jean-Pierre Frisson, Paul et Paulette Mustard, Aloysius Normand à M. le directeur de la publication *France-Soir*:

*Monsieur le Directeur,  
Autant prévenir tout de suite ceux qui cherchent à enterrer périodiquement le surréalisme : il va bien, merci. Nous ne sommes pas prêts de quitter la barre que toutes nos mains serrées guident non sans fermeté vers le sud de nos désirs.*

[...]

*Tout porte à croire que M. Jean Maurice a posé un camembert avarié sur le paillason d'André Breton, 41, rue Fontaine, à la dérobee, afin que le poète sortant de chez lui marchât dedans et en souillât sa semelle, puis l'escalier. Neuf camarades, dûment mandatés par l'insulté, se sont ainsi rendus le lendemain au domicile du sieur Maurice. L'homme fut donc barbouillé selon ses mérites avec l'objet même de son délit.  
Dont acte<sup>1</sup>.*

On reconnaît l'expression bretonienne: « Tout porte à croire [...] qu'il existe un certain point de l'esprit... »

C'est une parodie du traitement infligé à Georges Hugnet par un courageux groupe de jeunes épigones en 1962, Vincent Bounoure, Jehan Mayoux et Jean Schuster, qui fit l'objet d'un procès.

Comme *France-Soir* dit ne pouvoir le publier vu l'abondance de l'actualité, il s'attire ceci de la part d'André Breton, dans « Lézardes » n° 2, ce coup de semonce: « Bas les pattes! / Un certain état de fureur est nécessaire lorsqu'on parle de M. Jean Maurice ».

Ils décrivent André Breton au café, *La Promenade de Vénus*, buvant une bière (au lieu d'un ballon de rouge).

Les auteurs déclarent que Jean Maurice fut jugé sévèrement pour son poème *Rouge nuit*, publié dans le n° 4 de *Dynamite*:

*Si vous avez faim  
la lune est ronde  
et les genoux beurrés fondent  
dans le tablier du clown des Quatre-saisons  
comme une couleur méduse  
comme un rire de jungle d'une omelette vapeur  
les incendies ont été mouillés<sup>2</sup>*

Ils se risquent ici à donner un exemple d'écriture automatique. Puis ils passent du sublime au plus bas:

1. Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud, *Parodies*, Balland, 1977, p. 142-143.

2. *Ibid.*, p. 144-146.

*Encore que nous répugnons à porter témoignage, comme tant croient pouvoir le faire, au procès que le monde réel intente à cette part du rêve qui embrase tous nos crépuscules, il ne nous a pas semblé outrecaidant d'affirmer que M. Maurice est une lopette.*

Enfin ils opposent à son poème celui de Justin Dernier, «éblouissant comme une liqueur de cristal», dans le troisième numéro d'*Explosion* :

*Quand vous aurez froid  
le soleil est carré  
et les nez mayonnaise figent  
dans la culotte de l'éléphant des Sept-Péchés  
comme une douleur crabe  
comme un hoquet de jardin d'une pomme frisée  
brilleront les feux de champagne*

Or on peut voir que ce poème est en fait équivalent vers à vers au précédent par le jeu des analogies de sens et de son et des antithèses.

La victime, Jean Maurice, répond à son tour dans *Arts*, n° 74, sur un ton voisin :

*Le vendredi 6 décembre, promenant mon chien, je passais comme à l'ordinaire devant le domicile du flic Breton. Le fromage que je venais d'acquérir ayant glissé de mon panier à provisions, par on ne sait quel hasard comique, sur le seuil de cet appartement que d'aucuns veulent sacré, je n'ai pas cru devoir le ramasser, tout souillé qu'il était par ce contact même<sup>1</sup>.*

Nous passerons sur la suite des aventures autour de ce camembert à signification symbolique anale, d'autant plus que le commando lui mettra le nez dedans, et brisera un pot de chambre sur un tapis cher à la compagne de la victime.

### Patrick Rambaud, *Bernard Pivot reçoit...* (1989)

Patrick Rambaud récidive dans un volume dont la quatrième de couverture avertit :

*Ce livre n'est pas une parodie ni une anthologie, surtout pas un pamphlet. C'est une envie. C'est la réponse à une question qui me turlupine lorsque je regarde les écrivains passer à la télévision : si Bernard Pivot avait officié*

1. *Ibid.*, p. 147.

*au début des années cinquante, avec la formule que nous connaissons, qui aurait-il convié à ses sauteries du vendredi ? N'avez-vous jamais imaginé un plateau idéal ? Qu'aurait dit Céline ? Camus ? ou Malraux ? La situation est inventée mais les propos ne le sont pas. Ces auteurs ont été bavards. Ils se sont livrés dans des articles, des débats, des lettres, des études. Ils ont répondu en leur temps à des journalistes, ils ont causé à la radio. Leurs phrases, authentiques, je les ai montées en conversation afin qu'ils répondent et revivent un instant.*

P.R.

C'est donc un montage *Mont-de-Piété* e, un patchwork, un *found footage*, un centon. La parodie minimale est la citation dans un contexte nouveau, trivial.

J'ai fait une curieuse expérience de lecture, car n'ayant pas lu ce mode d'emploi, j'ai été ébahi devant l'excellence du pastiche du style de Breton.

Voici André Breton, cheveux grisonnants et savamment peignés à l'artiste. Il avait d'abord refusé de venir, estimant sans doute qu'il méritait une émission en solo, mais à l'idée de sermonner d'un coup un large public, en direct, il avait cédé. Très entouré, au milieu d'une véritable cour, il buvait du jus d'orange après avoir confié son manteau au plus proche de ses admirateurs. Il montrait aux photographes son profil de médaille romaine<sup>1</sup>.

« Peut-on tout dire ? » est une émission du vendredi 13 novembre 1953 qui rassemble Breton, Céline, Cendrars, Queneau, Vian. Rambaud fait se confronter Breton et Céline, est attaqué par Cendrars, puis ils parlent de l'enterrement d'Anatole France. Les didascalies annexées aux extraits de Breton dessinent son portrait :

*il lève le menton et regarde discrètement l'écran de contrôle pour vérifier s'il est bien cadré, agacé qu'on l'ait interrompu, dédaigneux, qui persifle, froid et indigné, sec, sentencieux, pincé, méprisant, justicier, imperturbable, rouge brique, qui se recoiffe avec un peigne en corne de Nouvelle-Guinée, dédaigneux, qui se redresse, qui prend son souffle, pincé, ton désabusé, négligeant l'interruption, de plus en plus distant, poseur, pontifiant, paternel, aux anges, qui oublie la remarque de Pivot, qui répond à côté, rudement, hautain, prêchant, agressif, sévère, pour une fois très pratique, pincé, lointain, dans la brume, hautain, vexé, excédé, suffisant, agressif, poursuivant, prophétique.*

1. Patrick Rambaud, *Bernard Pivot reçoit...*, (Balland, 1989), Grasset, 2001, p. 1973.

Ses derniers mots sont : « Chez les malades mentaux, les mécanismes de la création artistique sont libérés de toute entrave », et Boris Vian le remplace dans l'émission.

## Autres parodies

Du fait de leur caractère au dessous du médiocre, nous ne ferons que citer les textes de Grégoire Direz, *Pyramidales*. Mélanges offerts à François Mitterrand pour le dixième anniversaire de son élection sollicités par Grégoire Direz (1991)<sup>1</sup>, et de Karl Zéro, *Farce nationale* (1998)<sup>2</sup>.

De la production sur le net (essentiellement des parodies de *l'Union libre*) nous ne retiendrons que le texte de Jean-Jacques Rondu, 34 pastiches gays, de Carter Brown à Georges Perec.

### UN RÊVE

*J'étais assis dans un taxi en face d'un grand tournesol qui m'apparut auréolé de misère, lorsqu'à l'arrêt du métropolitain, il se pencha et me dit en touchant ma main gauche : Vie végétative. Je titubais un instant puis me jetai dans la piscine.*

*Au fond de l'eau, nous arrivions tous deux dans un salon très ancien et sombre, éclairé par deux fenêtres étroites, d'où filtrait une lumière orange. Le tournesol s'assit sur un fauteuil 1900 sans me regarder, et bientôt une libellule entra par la porte et se mit à lui embrasser les pieds, sans se soucier de ma présence.*

*L'insecte déçu, venait d'échapper à d'insupportables mantes religieuses au nombre de trois. Elles discutèrent à voix basse avant de s'envoler dans un grand froissement d'ailes. Le silence ensuite m'apparut terrifiant puis le tournesol disparut et je demeurai dans le salon à admirer les libellules dévorées par la mante... Un jeune homme m'embrassa avec une bouche en forme de cul<sup>3</sup>.*

Dans ce récit de rêve, on reconnaît la nuit du tournesol d'André Breton, le salon au fond du lac de Rimbaud, le mythe de la mante religieuse. La chute du rêve est une provocation homosexuelle.

1. *Pyramidales. Mélanges offerts à François Mitterrand pour le dixième anniversaire de son élection sollicités par Grégoire Direz*, Belfond, 1991, p. 125-127.

2. Karl Zéro, *Farce nationale*, Éditions du Rocher, 1998, rééd. Points/Seuil 1999, p. 29-32.

3. Textes gays 2014, p. 38, editions<sup>g</sup>@gmail.com, Tête de Gondole, 31 rue Bayen, 75005 Paris. Consulté en juin 2016.

## Conclusion

Au total, André Breton a été assez peu parodié. Aucune comparaison avec Éluard, et en particulier le poème appelé *Liberté*, ou même avec les vers rimés et comptés d'Aragon, et avec Prévert.

Certes, l'*Union Libre* est le texte le plus parodié<sup>1</sup>, et fait un tabac dans la pédagogie, dans les ateliers d'écriture oulipiens ou non, et sur le réseau, où le pire côtoie l'encore pire. Mais les autres poèmes de Breton ne sont que rarement pris pour cible. Est-ce que du fait de son incohérence de surface, sa poésie n'est pas aisément pastichable ?

C'est essentiellement sa prose, le « grand style » à la Bossuet de ses livres comme *L'Amour fou* ou *Arcane 17* qui sont parodiées, ainsi que les invectives des tracts, élevées par lui et ses camarades à la hauteur d'un genre. À quoi s'ajoutent celle des récits de rêves, celle des manifestes, celle des entretiens.

On peut se demander aussi si la figure imposante du chef du surréalisme n'a pas dissuadé les tentatives de pastiches d'autant que ses disciples étaient prêts à en découdre pour défendre la mémoire de leur idole.

Ce corpus confirme en tous cas une constante dans l'histoire de la littérature : les parodies proviennent en général d'auteurs se situant à droite ou à l'extrême droite. On peut le comprendre, puisque ceux-ci « réagissent » devant toute nouveauté artistique ou littéraire, et ce, en mobilisant parfois beaucoup de talent et d'humour, il faut le reconnaître.

1. La réécriture de *L'Union libre* par Jacques Roubaud dans son recueil *Autobiographie, chapitre dix* (NRF, Gallimard, 1977, p. 67) ne peut être vue comme une parodie. On trouvera deux parodies de *L'Union libre* commises par l'auteur de cet article dans le numéro commun *Formules/Mélusine*, n° 11, « Contraintes littéraires et surréalisme » (2007), et dans un livre de poèmes, *Couacs* (2014).

## LE SITE ANDRÉ BRETON COMME MODE DE PÉRENNISATION

Constance KREBS

Depuis 1966, l'entourage d'André Breton, par sa générosité, met en valeur l'œuvre et les engagements de l'artiste : dons aux institutions, accords pour publications, collection de films, et site web. Pérenniser l'œuvre de Breton et les archives du surréalisme en donnant accès à l'atelier de la rue Fontaine est la mission du site [www.andrebretton.fr](http://www.andrebretton.fr)

Ce site web n'est ni une biographie ni un essai ; ni une exposition, ni une galerie, ni un musée ; ni une revue ni un livre. C'est tout cela à la fois, selon ce que ses visiteurs en font. C'est un site. Comme tel, c'est un lieu où l'on se rend. De diverses manières : comme en promenade, quotidienne, récurrente ou occasionnelle – pour y boire à la source du surréalisme, pour s'y égarer avec délices, ou pour y retrouver le chemin qui mène à l'objet de ses recherches, le document ou l'objet convoité, le maillon manquant.

Consacré à la bibliothèque, aux archives et aux objets que conservait Breton dans son atelier de Paris et dans sa maison de Saint-Cirq-Lapopie, ce site constitue sans aucun doute un portrait en creux formé de milliers de signaux.

L'atelier, que d'aucuns, comme moi, n'ont connu que numérisé, décrit par Julien Gracq comme « un refuge contre le machinal du monde », filmé par Fabrice Maze dans *L'Œil à l'état sauvage* ou photographié par Gilles Ehrmann comme un lieu d'*Inspiré*, ne s'apparente pas, nous le verrons dans la première partie de cette intervention, aux habituels ateliers d'artistes : l'œuvre en cours n'apparaît pas d'emblée. On y voit les objets populaires ou les trouvailles côtoyer les tableaux, les fétiches et les livres. En ouvrant archives et manuscrits, l'on se rend compte de la convocation de nombreuses disciplines ou expressions, soigneusement rangées par Breton, et qui recouvrent les talents éclectiques de ses amis. Cet atelier fait ainsi figure d'assemblage – et sa mise en ligne tente de dévoiler cela.

La deuxième partie évoquera l'histoire du site andrebreton.fr. Depuis sa première version en 2005, le site donne peu à peu leur contexte aux ressources afin de montrer le cheminement intellectuel et artistique de Breton. En outre, il s'ouvre aux lecteurs qui souhaitent rédiger des notices, lesquelles seront publiées après modération. Son filtre de recherche croise les références avec objectivité.

Cependant, tout n'est pas virtuel : les objets sont référencés vers les sites des musées et bibliothèques qui référencent à leur tour le site Breton. Des albums permettent d'élaborer en privé des travaux personnels et autorisent des expositions ; tandis que la bibliographie est reliée aux bibliothèques numériques. Quant aux données nécessaires à vos travaux et vos recherches, elles sont désormais aisées à archiver par type de documents dans une bibliothèque collaborative Zotero.

Loin d'une panthéonisation de l'artiste, écrivain, théoricien, c'est le collectionneur, l'organisateur d'expositions, l'homme engagé et sensible qui ressort de cette mise à nu de l'atelier. Est-ce un risque éditorial dont il faudrait éviter les écueils ou une action salutaire ?

## 1. L'atelier comme assemblage

De ces ressources – 7 000 items aujourd'hui –, classées, décrites, indexées, reliées, localisées, de cette mise à nu de l'atelier, ce n'est pas seulement l'artiste que le Candide entrevoit.

Mais qu'appelle-t-on ressources ? Les objets qu'achetait Breton pour lui-même, pour les vendre, les échanger ou les exposer ? Un élément documentaire ou intellectuel classé dans une chemise, un carton, dûment intitulés par le poète ? Un complément d'information glissé dans un livre – tel le dessin d'Helen Smith, l'artiste « martienne » qu'évoquait Masao Suzuki, dessin trouvé entre les pages d'un livre de Théodore Flournoy ? L'objet est-il nu, enfin, ou défini par son contexte ?

### *Objets trouvés*

Ce n'est pas simplement le poète qui se montre d'emblée au visiteur nouveau venu. Ce n'est pas non plus le théoricien du surréalisme ou de l'art magique. C'est l'écrivain qui travaille chaque jour après avoir longtemps hésité, qui tourne autour de sa table avant de



se mettre à écrire, qui griffonne sur une enveloppe, qui dresse des listes, qui va aux Puces ou à Drouot. Qui choisit l'objet qui l'aguiche. Qui le place, le déplace, le fait photographier, le décrit dans un essai ou un récit – l'utilise comme matière première de revues, de récits, de poèmes, d'essais et d'expositions.

La bibliothèque fait évidemment état d'un homme qui lit, d'un auteur qui se documente, qui collectionne parfois quelques livres anciens et qui se montre sensible aux grands papiers et aux tirages de tête.

Les archives dévoilent quelqu'un d'actif qui lance des appels à textes – on trouve un certain nombre de manuscrits de ses amis –, un homme qui coordonne des numéros de revues, des revues et, s'il ne dirige officiellement le numéro, il fournit quelques textes et images de ses amis et de sa collection. Breton y publie les photos d'objets, les textes que ces objets ont suscités, les dessins et les textes choisis : il lâche prise et il offre.

En ce lieu, rue Fontaine, objets et textes sont intimement liés. Revues et expositions tiennent le même rôle, bien que les acteurs soient parfois différents. Si Duchamp est sollicité pour la scénographie des expositions, Man Ray est convoqué pour photographier des objets et des œuvres qui seront mis en place dans les galeries Pierre, Charles Ratton ou Maeght. La correspondance et les albums de photographies font part des sélections opérées et des décisions prises. Quelques archives conservées dévoilent l'organisation des expositions. Peintures, sculptures, objets mathématiques, trouvailles, collages, mannequins, autels. Les scénographies sont étudiées, la communication établie, la presse convoquée et, une fois passé le vernissage, les articles reçus grâce à l'Argus de la Presse auquel Breton était abonné, archivés. Ces expositions montrent une ouverture totale : du cubisme à l'abstraction lyrique en passant par le symbolisme, l'art brut, l'art des fous, les objets singuliers, l'art populaire.

D'autres archives indiquent au néophyte que Breton édite : épreuves ou manuscrits corrigés, chemins de fer, textes traduits de l'allemand ou de l'anglais, et même une amorce de collection (*Révélation*, chez Gallimard) – je n'évoque pas là des textes de Breton lui-même, mais des textes de Lautréamont, de Novalis, de Mathurin, et ceux des amis surréalistes que vous connaissez mieux que moi.

Des tracts, incomplètement mis en ligne à ce jour car la vente n'en a dévoilé qu'une soixantaine – et que je ne dispose que des archives de la vente –, des tracts montrent à quel point l'engagement social, politique donne l'impulsion nécessaire au surréalisme. – Cruciale parenthèse : il manque un certain nombre de tracts, il manque une expertise de chercheurs pour mettre en ligne ces tracts, éléments de première importance pour le surréalisme, de manière distanciée, subtile et juste. Je prends un exemple au hasard, je tombe sur ce tract consacré à la guerre d'Espagne dont l'introduction, sous le chapô, indique : « notice descriptive à compléter ». L'outil *wiki* placé en marge gauche est fait pour cela. Si vous préférez ne pas intervenir dans le corps de la notice, vous pouvez simplement commenter. L'outil *commentaire* est à votre disposition en marge gauche. Je ferme la parenthèse. –

On pense à un bureau ou un cabinet de travail, plutôt qu'à l'atelier d'un artiste singulier, emmuré dans sa tour d'ivoire. André Breton convoque tant de formes, tant de cultures et de techniques différentes qu'on cherche le sens de ce foisonnement. Éditer, c'est trouver du sens afin de choisir – mais ici, tout est publiable. Quelles conséquences en tirer alors ? Il s'agit de chercher à comprendre afin d'ordonner cet ensemble sans trahir le sens ou le hasard qui l'a réuni. Breton éditeur, militant, Breton poète, théoricien, Breton organisateur d'expositions, Breton hésitant, prudent. Tonitruant, aussi. Ambivalent, complexe.

Ce qui frappe enfin le public de curieux qui découvre ces documents en ne connaissant de Breton que ce qu'il apprend au lycée, c'est que l'auteur de *Nadja* et du *Manifeste* n'est pas seulement un auteur d'avant-garde et un théoricien libéré de toute entrave. C'est un homme qui entreprend. Il organise, il planifie, il conduit. Il donne le ton. Le surréalisme, selon toute évidence ici, c'est lui.

### *Des archives, des amis*

C'est lui, mais pas seulement. Près de 5 000 auteurs sont référencés sur le site. Tous ne furent pas surréalistes, tant s'en faut. Mais lorsqu'on découvre ce foisonnement, on est frappé par le besoin quotidien de Breton d'avoir ses amis auprès de lui. La correspondance publiée en ligne montre un homme sensible au possible, d'une infinie gentillesse et d'une grande courtoisie. Il invite ses amis chaque jour, à moins qu'il ne les retrouve au café. Ce besoin des

autres n'est pas sans évoquer l'angoisse de la solitude – et l'on sent du coup pointer chez Breton, en filigrane, une certaine tristesse. Si les surréalistes peuvent être drôles, *L'Anthologie de l'humour* est bel et bien *noire*.

Breton donne le ton, mais il n'est jamais seul. Jamais seul à Paris, jamais seul en vacances, même pas seul quand il s'agit d'aller au hasard des routes dans le printemps débutant. Comme si la direction à donner pour le mouvement surréaliste ne lui appartenait pas en propre. Comme si seuls l'assemblage de personnalités, l'entremêlement de caractères singuliers créaient une cuisine qu'il ne pouvait concocter seul. Le site ne fait d'ailleurs état d'aucune cuisine, à croire qu'aucun objet n'était présent dans cette pièce habituellement, du moins en France, la plus importante d'un appartement, fût-il un atelier ! André, Simone, Jacqueline ou Éliisa savaient-ils cuisiner ? Or Breton était certainement gourmet, sinon gourmand, et l'on imagine qu'il avait besoin d'un fumet que seul le groupe savait dégager.

Car, du groupe s'échappait le mélange de saveurs orchestrées avec plus ou moins d'équilibre – et fulgurant. Comme un plat fin offert aux amateurs et sitôt avalé. Du groupe, dans l'amitié, le partage et le jeu émerge quelque chose de plus que ce dont un seul artiste est capable – quel que soit son talent, qui n'est produit par personne, mais qui provient de l'assemblage de tous –. Des multiples singularités advient souvent un objet singulier (cadavre exquis, question-réponse, sommeil, jeu des annotations ou du dictionnaire, décalcomanies, découpages, saynète, poésie automatique, tract, collage ou dessin), voire un être singulier. Car Éros, c'est la vie ou plutôt Rose Sélavy, être androgyne créé par Marcel Duchamp et Robert Desnos – avec œuvre, portrait et parfum.

### *Dynamique assemblage*

Cet assemblage d'archives, d'amis, ne laisse pas oublier l'assemblage d'objets.

Quand on regarde l'atelier de près, le Mur longtemps, on se rend compte à quel point il s'agit non seulement d'un « manteau de nécromant » (Julien Gracq), mais d'un meuble qui protège. Au centre du Mur, par des signes disposés sur le meuble à angles droits, la famille aimée : Jacqueline, Aube, Elisa. Au-dessus d'elles, à fins de protection : des talismans, des agates, des ex-voto et des fétiches, voire des crânes enduits, ornés, incisés. Autour, deux boucliers,

un tambour et une corne pour alerter, et même, en première ligne, quelques armes : massues, boomerangs, casse-têtes. Au-dessus de l'ensemble, comme pour donner le ton, les trois âges de la peinture surréaliste (Picabia, Miró, Degottex) et, légèrement cachés, dessins, gravures, objets (Giacometti, Picasso, Duvillier, Matta, Arp, Braque, Jarry, Rousseau, Kandinsky, etc.), ainsi qu'un miroir de sorcière – ou deux, selon les époques. Au cas où.

Se protéger, et protéger les siens. Mais aussi se masquer (on a vu les paravents de foires au costume de Charlot sous le visage de Breton ou un aéroplane biplan pour des voyages imaginaires), se masquer pour laisser son esprit décoller : « Lâchez tout ! »

Chez Breton, on trouve près de 500 portraits dont plus de 300 portraits de lui-même. Il ne s'agit pas d'autoportraits, mais de différentes transfigurations, d'éclipses d'un visage humain individuel. Breton souhaitait-il mesurer l'étendue des prestiges de son visage ou bien, plutôt, dépasser sa propre figure ? Les nombreux masques en pierre ou en bois, les statues anthropomorphes figées les yeux grand ouverts, les poupées katchinas, mais je pense surtout, en réalité, aux masques à transformation – forment-ils à leur tour des figures de dédoublement ?

Pourquoi trouve-t-on sur le bureau tant d'objets associés ? Sont-ils doubles, complémentaires ? Loupe et insectes ; gant de bronze et main de laiton ; crapaud et grenouille en latex sur herminettes noire et verte ; coléoptères verts, coléoptères noirs ; agates et galets ronds dans boîtes de Strepils et de bonbons au suc des Vosges ; femme au nénuphar qui regarde langoureusement les agates et sirène qui pêche dans le filet de ses propres cheveux ; plume en forme de rame et encrier en forme de pieuvre ; pied-de-roi et règle ondulée ; coupe-papier court et coupe-papier long ; boîte tlimsit et coiffe kwakwak'wak ; bol océanien et boîte marquisienne ; timbre à sec de Gradiva et cachets à encre des revues surréalistes... Sont-ils des objets à fonctionnement symbolique ? Uli lui-même n'est-il pas un « dieu trouble », hermaphrodite, au sexe et aux seins dressés ? La lampe n'est-elle pas là pour donner la clé, les clés de ces champs magnétiques ?

L'assemblage est certainement dynamique. La magie des trouvailles et des objets fonctionne pour mettre l'écrivain au travail. Tout est là. Le cabinet de travail se dérobe soudain pour laisser place au cabinet de curiosités, voire à l'atelier. Chaque objet prend place dans son œuvre. Chaque objet fait sens pour André Breton. Et chacun

des objets assemblés converse avec les autres. Sans doute pour donner naissance à quelque hybride nouveau, recette spéciale, mets dont les surréalistes présents vont sans doute se régaler. Le jeu prend forme, le mot se transforme, les traits se transfigurent : on travaille, on s’amuse, on crée. Ensemble. De et avec tout. Pour tout imaginer. C’est ainsi que je comprends le surréalisme : comme une forme d’expression et comme un mouvement polymorphe, né des assemblages d’objets, d’amis, de jeux, de techniques.

## 2. Histoire du site André Breton

Couper, coller, disait Elza Adamowicz l’autre jour. Composer, ajoutait-elle. Couper-coller, c’est aussi toute l’histoire de l’édition numérique. Or éditer, c’est rendre intelligible à qui ne connaît pas le sujet. Il s’agit donc de mettre chaque élément de la collection en contexte, le tout en connaissance de cause. Publier en ligne chaque objet isolément ne rendra pas compte de la dynamique nécessaire à André Breton pour écrire. Il faudra lier, relier les objets et les documents entre eux. De façon objective.

Éditer consiste à publier, autrement dit mettre à la disposition du public. Mais de quel public parle-t-on ? Doit-il entrer librement sur le site ou doit-il faire partie d’un cénacle ? Et à quel moment peut-il intervenir ? Pourra-t-on éditer de façon dynamique, en sorte d’inciter chacun à jouer ?

### *Mise en ligne : 2005*

Le site existe depuis 2005. Il n’est ouvert que sur inscription préalable. Seuls chercheurs et connaisseurs y ont accès, ils comptent sans doute parmi les rares à savoir son existence. Les textes des notices ont été rédigés pour le catalogue de la vente de 2003. Par conséquent, par des experts et leurs assistants (Marcel Fleiss pour la peinture, Claude Oterelo pour les livres et les manuscrits, par exemple). Certains objets d’Amérique du Nord ont été décrits par Marie Mauzé du laboratoire d’anthropologie sociale du Collège de France. Tous les intervenants ont été conseillés par Jean-Michel Goutier, qui vient de publier les *Lettres à Simone Kahn* chez Gallimard et qui a connu André Breton dès 1962. Ces notices précises étaient destinées à décrire des objets et documents aux fins de vente aux enchères. On trouve des adjectifs tels que « rare »,

« bel exemplaire » ou « bel envoi » – mais rien qui décrive le contenu du livre : ni table des matières, ni résumé du texte, ni reproduction exhaustive des illustrations, ni nombre de pages. Là n'était pas la question. Le matériel numérisé et décrit à cette occasion constitue le matériau de base du site André Breton. C'est infiniment précieux.

En 2005, lors de la première édition du site, il faut toute l'organisation et l'efficacité de Jean-Michel Ollé et de son équipe pour publier lettres, manuscrits et archives. Dans les notices des manuscrits, une introduction de Pierre-Yves Agasse donne le contexte historique avec concision. Mais dans ce premier site, l'ordre suit la table des matières du catalogue de la vente. C'est par conséquent la logique d'un livre : textes d'introduction, parties ou volumes, chapitres ; auteurs et notices complètes. Or un site n'est pas un livre : on n'en tourne pas les pages, on y relie deux éléments entre eux. Dans ce premier site, pas moyen de relier deux objets entre eux. Aucun point commun indexé sinon l'auteur.

Pourtant, déjà, c'est un trésor considérable. C'est d'ailleurs dans l'estaminet de Cerisy qu'on entendait en 2005 la voix d'André Breton répondre à André Parinaud qui l'interrogeait en 1952. C'était magnifique : on avait l'impression d'avoir accès à l'écrivain, malgré la présence des ordinateurs. Aube Elléouët et sa fille Oona ont été les premières héritières à ouvrir à ce point les archives de leur père et grand-père, l'antre de l'écrivain, l'atelier de l'artiste. Le site s'intitulait d'ailleurs AtelierAndréBreton. Une fois inscrit, on avait l'impression d'entrer dans l'atelier. Ne restait alors aux chercheurs et aux amateurs inscrits qu'à lire et à observer attentivement. À exposer, avant de publier.

Pour cela toutefois, il fallait encore trouver les œuvres qui avaient été dispersées en 2003. Or rien n'indiquait où elles se trouvaient. Des musées, bibliothèques et centres d'archives ont pourtant acquis ou reçu en don des œuvres d'importance. Nul numéro des lots de la vente de 2003 non plus, pourtant référencés dans le quatrième volume des *Œuvres complètes* conduit par Étienne-Alain Hubert et Philippe Bernier dans la Pléiade.

### *2009, mise en liens*

En 2008, la société Oséa qui édite le site Atelier André Breton dépose son bilan. Elle confie les clés du site à la société GiantChair, alors dirigée par l'informaticien Cory McCloud. GiantChair modifie

tout de fond en comble : mots qui étiquettent des données pour les qualifier afin de les relier, ce qu'on appelle des *tags* ; champs d'indexation reconnus comme tels par les moteurs de recherche afin de classer les *métadonnées* (*alias* tout ce qui constitue l'œuvre, sauf son titre : date, auteur et son *rôle* [artiste, traducteur, directeur de revue, etc.], dimensions, note bibliographique, éditeur, techniques utilisées, etc.) ; création d'un outil qui permet aux lecteurs du site d'en commenter les fiches en regard de ce qu'elles contiennent ; ouverture du site à tous les publics ; changement de titre en *andre-breton.fr* ; partenariat avec Google pour que le site soit référencé parmi les Page Rank, autrement dit les premières pages du métamoteur de recherche américain.

Des *commentaires*, certes, mais publiés après modération. Et puisque le conseil scientifique modère, que les technologies et les pratiques s'ouvrent, pourquoi ne pas proposer aux visiteurs de compléter les notices lorsqu'ils auront vérifié une information (date, précision, personne représentée, nouvelle image, etc.) ? GiantChair met donc en ligne un outil dans ce but : le *wiki*. Il s'agit désormais d'ouvrir le site à tous, les notices étant publiées en licence de création contributive non commerciale et signées par leurs auteurs (*by, cc, nc*). Aube Elléouët s'enthousiasme pour ces nouveaux procédés : elle comprend instantanément qu'il s'agit, selon sa propre expression, d'« offrir le surréalisme au monde ».

Autre question, et non des moindres. Une large partie des données a été désindexée lors de la migration d'un site à l'autre. Il s'agit de retrouver une bonne part des textes et des images, de les mettre en ligne, de les relire et de les compléter en fonction des éléments à disposition sur le catalogue de la vente. On me charge alors de l'édition du site. J'estime le travail de sauvetage à accomplir aux deux tiers des données. Je propose également d'indiquer le lieu de conservation des données mises en ligne par un lien aller-retour : chaque lien unique et permanent (*URL*) de document ou d'œuvre conservé dans un musée ou une bibliothèque sera donc relié à son correspondant sur le site André Breton. Je propose d'indiquer les numéros de lot de la vente Breton, de relier les objets et les documents en relation sur le site, de mettre à jour la bibliographie et les expositions qui les concernent ; d'établir des séries de revues, de dossiers, d'archives, d'exposition, etc. Bref d'éditer.

Éditrice de livres numériques sur supports électroniques, auteur d'une étude sur les incidences du numérique sur l'édition et la librairie

– mais ni chercheuse ni érudite sur la question du surréalisme –, les conseils des connaisseurs me seront nécessaires. Le conseil d'administration qui, avec la famille, se compose du galeriste Marcel Fleiss et du consultant Jean-Michel Goutier, s'ouvre aux universitaires et aux conservateurs pour devenir conseil scientifique. Henri Béhar, que vous connaissez, détient une profonde connaissance de l'édition numérique des textes. Jacqueline Chénieux-Gendron (Paris 7, CNRS, *Pleine Marge*) est proposée par Jean-Michel Goutier ; Marie Mauzé puis Anne Egger (chercheuse indépendante) sont introduites par Oona Elléouët ; Didier Schulmann (Bibliothèque Kandinsky) et Camille Morando (Musée national d'Art moderne) sont proposés par le centre Pompidou, partenaire officiel depuis 2014 ; Isabelle Diu, par la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, partenaire de longue date ; David Fleiss et le galeriste d'art océanien Anthony J.P. Meyer sont introduits par Marcel Fleiss, tandis qu'Aube Elléouët propose Gilles Mioni, informaticien. Le conseil scientifique ainsi constitué ne peut agir sans correspondants, tels Masao Suzuki et l'éditeur Alain Pierrot. Leur concours est indispensable. Qu'ils en soient tous remerciés.

Mais ce site deuxième version trouvera-t-il son public ? Son infrastructure et son référencement sont conçus pour un large public, alors que les notices décrivent des objets connus des seuls chercheurs et des amateurs éclairés. De ce fait, personne n'ose intervenir pour compléter les notices – alors que celles qui ont été perdues en ont bien besoin.

En outre, le moteur de recherche interne ne fonctionne pas parfaitement : cela prouve bientôt que le cadre standard des métadonnées correspond aux données de livres vendus en librairie numérique, et non pas à un standard ouvert aux archives et aux œuvres d'art. Bien souvent, cela m'oblige à faire entrer de force les métadonnées du site... Compléter les données perdues, ce travail d'indexation, d'édition, de bibliographie, d'expositions et de liens s'avère donc assez long. En 2016, il reste un tiers des données à compléter...

### *2014, mise en perspective*

Logilab reprend l'infrastructure informatique du site en 2014. Le Mur Breton, tel qu'on l'appelle depuis qu'il a été reçu en dation par le Centre Pompidou, est cartographié en sorte que chacun des objets qui le composent soit relié à leur notice. Ainsi l'objet décrit



est-il replacé dans son contexte. Le public, qu'il connaisse ou non l'atelier, voit avec quoi Breton a mis en relation l'objet en question. À chacun d'en tirer les conclusions ou les ouvertures qui s'imposent : synthèse, exégèse, tout est envisageable.

On commence à voir se dessiner l'assemblage. Les séries se mettent en place. Les objets voient leurs corrélats en regard. Les ramifications de la Toile éclairent les correspondances entre les objets et les documents. On peut, sous le *Presse papier*, apposer des signets. Afin de classer les données par type de documents, l'icône placée dans l'angle supérieur droit de l'écran automatise les rangements bibliographiques. Une *bibliographie* est amorcée dans une bibliothèque collaborative Zotero qui se trouve en partie indexée sur le site André Breton : vous êtes invités à la compléter. Elle sera mise en ligne sur le site après modération. Le filtre de recherche fonctionne. Des *albums* vous aident à les faire résonner à votre tour, selon votre regard ou les perspectives que vous souhaitez donner à votre étude. Ces albums peuvent rester *privés* ou devenir *publics*. Dans ce dernier cas, ils s'affichent en page d'accueil.

Il manque encore le bureau d'André Breton, me dit Aube Elléouët. Offert à la bibliothèque Jacques Doucet, il est exposé lors des journées du patrimoine. Mais l'exiguïté des lieux ne permet pas de le montrer à un large public. Il s'agit donc de l'exposer, au moins en ligne. Or, à l'automne 2014, le Musée de Cahors organise une exposition André Breton. Grâce à Laurent Guillaut et Isabelle Diu, le bureau se trouve au cœur du dispositif, avec les tableaux, les trouvailles, les objets d'art tribal, les objets d'art populaire, œuvres et objets de l'ancienne collection André Breton, presque tous conservés dans des collections privées. À cette occasion, un panorama de photographies prises rue Fontaine par le photographe du Centre Pompidou, Jacques Faujour, en 1994 est présenté dans le musée et publié en ligne. Cartographiés à leur tour, les photos de l'atelier relient chaque objet visible à sa notice. Mur et Bureau trouvent naturellement leur place sur la page d'accueil du dernier site André Breton, auprès du texte d'Étienne-Alain Hubert et Philippe Bernier.

Et, comme si la vie réelle des objets rejoignait leur représentation en ligne, le Centre Pompidou et la bibliothèque littéraire Jacques Doucet conviennent d'un accord selon lequel le bureau sera exposé devant le mur, dans les collections permanentes du Musée national d'art moderne du centre Pompidou. Mur et bureau reprennent désormais leur place. Aube Elléouët donne la lampe à clés, comme pour

offrir les clés de la maison de verre à Bernard Blistène. L'ensemble, si vous regardez bien, fait dialoguer les objets entre eux, qui résonnent dans les textes d'André Breton. Leur polyphonie est accessible à tous, en ligne – et en vrai.

*Le site comme atelier*

Des liens existent désormais entre le site et les institutions : musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Musée de la Ville de Paris, Musée LaM de Villeneuve-d'Ascq, bibliothèques de Nantes, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Centre Pompidou, Musée Cantini, etc. On pourrait craindre qu'il devienne muséifié, si je puis dire. Il n'en est rien. Il n'en est rien parce que le site Breton fonctionne comme un atelier, vivant. Comme tel, il change au fil des interventions. Le dynamisme du site est conçu comme une manière de transmission du surréalisme : vivante, éclectique, créative ou savante. Le site est organisé comme un atelier pour vos travaux. Albums publics ou privés, bibliographie, commentaires et wikis vous appartiennent désormais. C'est à vous de pénétrer dans l'atelier de Breton pour dévoiler ce qu'il recèle ou dévoiler ce que vous en avez compris. À vous de jouer, maintenant !

*ASSOCIATION ATELIER ANDRÉ BRETON*

# DE LA MYTHOLOGIE MODERNE ET DU MYTHE PERSONNEL AU MYTHE COLLECTIF: FONCTIONS DU MYTHE CHEZ BRETON

Wolfgang ASHOLT

*Pour Carlo Barck (1934-2012)*

## Le mythe dans l'horizon d'attente de l'époque

La *mythologie moderne* accompagne Breton depuis ses débuts littéraires : dans un texte consacré à « Giorgio De Chirico » qui paraît dans le numéro de janvier 1920 de *Littérature*, il constate, en se référant au peintre italien, mais aussi à Lautréamont et à Apollinaire : « J'estime qu'une véritable mythologie moderne est en formation.<sup>1</sup> » La conception de cette « mythologie » n'est pas encore très claire, « tout, au besoin, peut servir de symbole » (*ibid.*), et cette « mythologie moderne » semble être influencée par « L'esprit nouveau et les poètes » d'Apollinaire, publié un an plus tôt (*Mercur de France*, déc. 1918).

Mais je crois que les réflexions sur le mythe de deux autres philosophes forment l'horizon de l'appréciation de Breton. D'abord, même si la liste des « Lisez / Ne lisez pas » de 1931 en décommande la lecture, il ne faut pas oublier l'influence de Georges Sorel pour une réévaluation des mythes, surtout avec sa « théorie des mythes sociaux » qu'il développe depuis *l'Introduction à l'économie moderne* (1903). Et, d'autre part, Nietzsche qui constate, dans *L'origine de la tragédie* (1872) : « Le seul mythe peut préserver de l'incohérence d'une activité sans but les facultés de l'imagination et les vertus du rêve apollinien. »

« Toutes les forces de la fantaisie et du rêve apollonien ne sont sauvées que grâce au mythe de leur vagabondage sans but.<sup>2</sup> » La liaison entre l'imagination et le rêve d'un côté et le mythe de l'autre

1. André Breton, « Giorgio De Chirico », OC I, 251.

2. Friedrich Nietzsche, *L'Origine de la tragédie*, *Mercur de France* 1906, p. 98.

est donc clairement établie et « La Révolution d'abord et toujours ! » de 1925 aussi bien que l'*Anthologie de l'humour noir* renvoient à Nietzsche, même si le mythe dans ce contexte n'est pas mentionné<sup>1</sup>.

Même si Aragon quelques années plus tard, en écrivant *Le Paysan de Paris*, lit Schelling (et Hegel), il est très peu probable qu'avec cette appréciation de la « mythologie moderne », Breton, au début des années 1920, se réfère au romantisme ou à l'idéalisme allemands, que ce soit du côté philosophique ou du côté littéraire. Dans la fameuse liste « ERUTARÉTTIL », n'apparaissent que les noms de Fichte et de Hegel. La découverte d'Arnim, de Hölderlin, de Novalis ou de Schlegel se fera bien plus tard. Breton aurait pu trouver une notion du mythe chez Hegel, qu'il lit d'abord à travers l'étude de Benedetto Croce, *Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel* (1910) et un peu plus tard grâce aux traductions d'Augusto Véra. Hegel avait remarqué dès 1793/94, dans ses *Fragments sur la religion populaire et le christianisme*, qu'il importait de « lier avec la religion le mythe pour montrer à la fantaisie un beau chemin qu'elle pourrait ensuite encenser de fleurs<sup>2</sup> », mais ce texte n'était pas traduit à l'époque et Hegel développe plus tard une attitude plus critique de la notion de « mythe<sup>3</sup> ».

## Le rôle de l'idéalisme et des romantiques allemands

Et pourtant cette découverte des philosophes et romantiques allemands était nécessaire et peut être qualifiée de « hasard objectif ». Leurs travaux sur la fonction du mythe furent assez longtemps méconnus, aussi bien par Breton que par d'autres surréalistes. Il semble qu'il fallait à Breton les « détours » par Hegel d'un côté et par Achim von Arnim de l'autre pour découvrir au fur et à mesure de sa réflexion sur « la mythologie moderne » les précurseurs historiques et leur conception de cette notion. Avec l'*Introduction aux*

1. Nietzsche en relation avec le « Surhomme » est même promu au stade d'un « mythe » dans « De la survivance de certains mythes » en 1942 (OC III, 141).

2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel : « Fragmente über Volksreligion und Christentum », dans : *ibid*, *Werke*, vol. 1, Frankfurt 1969, p. 41 (je traduis, W.A.)

3. Notons que Hegel est mentionné dans « Forêt-Noire » (1918) et que le « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet » recommande « le véritable Messie : Hegel » (OC I, 632) et dans son ascendance immédiate Fichte et Schelling. Pour une appréciation générale de l'époque des avant-gardes, je renvoie à l'article de Karlheinz Barck : « Avant-garde », dans : *ib. e. a.* (éds.), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 1, Stuttgart, Metzler 2000, p. 544-577.

Contes bizarres d'*Achim d'Arnim* de 1933, Breton prépare le terrain pour sa conception du mythe et la réception de celle du romantisme allemand, comme en témoigne la citation d'une déclaration d'un des protagonistes du troisième conte : « Je discerne avec peine ce que je vois avec les yeux de la réalité *de ce que voit mon imagination.* » (OC II, 350) Dans son « Introduction », Breton oppose Arnim aux « ultra-réactionnaires » Novalis et Schlegel, et constate une distance justifiée entre Arnim et Schelling. Ceci l'empêche probablement de prendre note pendant cette époque de leurs travaux sur la mythologie.

Il est connu qu'une connaissance approfondie des romantiques allemands ne débute qu'avec le fameux numéro des *Cahiers du Sud* de mai 1937 (*Le Romantisme allemand*). Il ouvre des perspectives sur le romantisme allemand, mais ne s'occupe qu'accessoirement de mythe et de mythologie (à l'exception de « L'Angoisse mythique chez Goethe » de Walter Benjamin), les grands travaux sur le mythe de Schelling et de Schlegel ne sont pas abordés.

Ceci est en partie le cas pour Novalis que Breton réévalue positivement dès *Arcane 17* (1944-45). Dans la deuxième partie de *Heinrich von Ofterdingen* (1802), que Breton mentionne dans sa « Deuxième conférence » d'Haïti, Novalis parle de son roman en fragments comme d'une « wunderbare Mythologie » (une mythologie merveilleuse), qu'il définit ainsi : « La mythologie est une invention poétique libre, qui symbolise la réalité de manière très multiple » (OC III 340)<sup>1</sup> Et dans le fragment 302, Novalis précise : « Le roman est pour ainsi dire l'histoire libérée – on peut aussi dire la mythologie de l'histoire.<sup>2</sup> » Cette conception de la mythologie du roman comme mythologie de l'histoire est clairement compatible avec les réflexions de Breton à partir du *Manifeste du surréalisme*, et l'élaboration du mythe des « Grands Transparents » (1942) emprunte aux écrits de Novalis, Breton citant le *Journal intime* de Novalis : « Nous vivons en réalité dans un animal dont nous sommes les parasites. La constitution de cet animal détermine la nôtre et vice versa » (III, 14)<sup>3</sup>

1. Novalis, *Schriften* (HKA), vol. 3, n° 571 (je traduis, W. A.). Roger Caillois a abordé la conception de Novalis dans le numéro des *Cahiers du Sud* (L'Alternative), p. 111- 121), en y critiquant indirectement Breton.

2. Novalis, *op. cit.*, Nr. 607 (je traduis, W.A.).

3. Je viens de citer un passage de la notice « Novalis » du *Dictionnaire André Breton* d'Henri Béhar.

Le « Discours sur la mythologie » (1800) de Friedrich Schlegel semble être inconnu de Breton et pourtant, ce que Schlegel appelle la « mythologie nouvelle » ressemble à la « mythologie moderne » de Breton. Mais c'est surtout le *Programme systématique de l'idéalisme allemand* de Schelling (découvert par Franz Rosenzweig en 1927) qui esquisse un projet que le philosophe poursuivra avec tout son œuvre : « la mythologie doit devenir philosophie et le peuple raisonnable, et la philosophie doit devenir mythologique pour rendre les philosophes sensuels (*sinnlich*).<sup>1</sup> » De cette manière, la « mythologie nouvelle » du romantisme allemand se développe à partir d'une appréciation critique de son époque<sup>2</sup>. Elle ne veut pas faire le procès de l'époque des Lumières, mais compenser ses déficits et représente de cette manière une première étape de la dialectique des Lumières. En liaison étroite avec la « poésie », la mythologie nouvelle reçoit une fonction esthétique qui intègre tous les autres domaines, jusqu'à la philosophie et aux sciences. Dans son *Travail sur le mythe (Arbeit am Mythos)*, Hans Blumenberg remarque le caractère double (bifrons) de la mythologie romantique : « en parlant et en programmant une "mythologie nouvelle", la théorie du mythe se transforme elle-même en mythe ». Et Blumenberg continue : « Cette révolution devient le retour, sous le nom nouveau, de l'ancien qui ne peut pas avoir de place dans l'histoire telle qu'elle est, mais doit devenir un "point fixe" contre elle.<sup>3</sup> » Si on met à la place du retour de l'ancien (et encore) l'arrivée d'une promesse, cette appréciation vaut aussi pour la « mythologie » surréaliste de Breton.

### La conjoncture historique et idéologique de la « découverte » du mythe

Dans le développement du mythe chez Breton, vu la conviction de 1920, « qu'une véritable mythologie moderne est en formation », il est étonnant que les positions et les conceptions des années 1920, et surtout après le *Manifeste du surréalisme*, ne mentionnent pratiquement jamais cette notion (de mythologie moderne). Mais de la

1. Cité d'après : Hans Jörg Sandkühler, « F.W.J. Schelling – ein Werk im Werden », dans : ib. : *F.J.W. Schelling*, Stuttgart, Metzler, 1998, p. 1-39, ici : p. 8 (je traduis, W. A.).

2. Pour l'histoire de la notion de mythe voir : Ernst Müller : « Mythos, mythisch, Mythologie » dans : Karlheinz Barck e.a. (éds.) : *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 4, Stuttgart : Metzler 2002, p. 309-345.

3. Hans Blumenberg : *Arbeit am Mythos*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, p. 70-71.

même manière que les surréalistes étaient convaincus que la révolution russe « ne pouvait manquer de promouvoir un monde *libertaire* (d'aucuns disent un monde surréaliste, mais c'est le même) » (*La Clé des champs*, OC III, 936), on peut supposer que les surréalistes étaient convaincus que ce « monde *libertaire* » allait représenter le « point de l'esprit », et qu'il représentait ainsi la réalisation et la « *Aufhebung* » de la mythologie moderne.

Ce n'est donc pas un hasard si la notion de mythologie/mythe réapparaît chez Breton au moment même où il rompt ouvertement avec le mythe d'une société sans classes en URSS. À la fin de sa « Préface » à *Position politique du surréalisme* (1935), qui consomme cette rupture, Breton parle de « la préoccupation qui est depuis dix ans la mienne de concilier le surréalisme comme *mode de création d'un mythe collectif* avec le mouvement beaucoup plus général de la libération de l'homme » (OC II, 414). La rupture termine donc une période de 15 ans où la mythologie et le mythe ont été ajournés. Ulrich Vogt constate dans ce contexte : « À partir de ce moment, ce postulat (de la création d'un mythe collectif) s'avère comme central pour sa pensée, spécialement au cours des années 1940.<sup>1</sup> » Dans la situation concrète de novembre 1935 à Prague, la revendication du projet d'un mythe collectif par Breton réagit à une prise de position d'André Malraux qui avait revendiqué contre la conception d'un « réalisme socialiste » lors du Premier congrès des écrivains soviétiques à Moscou (17 août – 1<sup>er</sup> sept. 1934) le droit à un « mythe personnel » pour les écrivains. Se référant à ce « mythe personnel » (OC II, 437), Breton y répond en caractérisant la recherche surréaliste comme celle d'un « trésor », « mais ce trésor ne lui appartient pas [...] : *ce trésor n'est autre que le trésor collectif* », et ce « *trésor collectif* », s'il ne le représente pas entièrement, est une autre forme de la recherche de « l'or du temps » et il n'est pas exclu de voir dans ce « mythe » aussi un « absolu littéraire » dans la tradition romantique<sup>2</sup>. Breton prévoit : « Le climat de la poésie de Benjamin Péret ou de la peinture de Max Ernst sera alors le climat même de la vie. » (OC II, 440). Michael Sheringham parle à juste raison d'un « glissement, au niveau du mythe et de l'inconscient, de l'individuel au collectif [qui] qui fournit à Breton l'occasion de revenir, *in fine*,

1. Ulrich Vogt, *Le Point noir. Politik und Mythos bei André Breton*, Frankfurt, Lang, 1982, p. 179. (je traduis, W.A.)

2. Voir : Philippe Lacoue-Labarthe-Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil 1978.

sur l'obscurité, voire [...] leur manque de contenu ou d'efficacité politique.<sup>1</sup> » Qu'il s'agisse d'un « glissement » est hors de question et que le contexte politique y ait joué un rôle ne l'est pas moins. Mais cette appréciation ne tient peut-être pas assez compte du contexte de la discussion philosophique et sociologique du mythe et de la « découverte » des précurseurs de la mythologie moderne que sont les romantiques allemands.

### Limites non frontière du « mythe collectif »

Dans le discours programmatique (« Limites non frontière du surréalisme ») prononcé à l'occasion de l'Exposition internationale surréaliste de Londres, en juin 1936, Breton revient plusieurs fois sur le « mythe collectif », soulignant ainsi l'importance que cette conception est en train de gagner dans le surréalisme. Il résume son exposé conceptuel ainsi : « Aucune tentative d'intimidation ne nous fera renoncer à la tâche que nous nous sommes assignée et qui est, avons-nous déjà précisé, l'élaboration du *mythe collectif*, propre à notre époque » (*ib.*) Le « mythe collectif » représente donc le dénominateur commun de tous les efforts surréalistes<sup>2</sup>. Et Breton revendique pour le « mythe collectif » un héritage qui ressemble à celui des écrivains précurseurs du surréalisme dans le *Manifeste du surréalisme* (OC I, 328-29). Le dessein déclaré d'aborder cette « tradition », sera réalisé en 1942 avec la contribution au catalogue de l'exposition *First papers of surrealism* sous le titre « De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation ». (OC III, 127-142).

Breton revient au mythe moderne et collectif dans l'article mentionné du catalogue de l'exposition de New York, et il n'est pas surprenant que l'énumération des « mythes », dans ce cas de « survivance », s'ouvre avec « L'Âge d'or », illustré par une photo du film de Buñuel-Dalí, par « La Fontaine de la vie » du *Jardin des délices*

1. Michael Sheringham : « Subjectivité et politique chez Breton », dans W. Asholt- H.T. Siepe (éds.), *Surréalisme et politique – Politique du surréalisme*, Amsterdam : Rodopi, 2007, p. 107-119, ici p. 117.

2. Que le mythe collectif correspond à l'horizon d'attente de l'époque, ceci est montré par la conclusion de la « Fonction du mythe » de Roger Caillois : « Des mythes humiliés aux mythes triomphants, la route est peut-être plus courte qu'on ne l'imagine. Il suffirait de leur socialisation. » Roger Caillois, « Fonction du mythe », *Œuvres*, Gallimard, 2008, p. 235-245, ici p. 245.



de Jérôme Bosch et une citation tirée des *Poésies* de Lautréamont : « Dès que l'aurore a paru, les jeunes filles vont cueillir les roses. » (III, 128) Les 15 mythes, composés chaque fois d'une citation (littéraire) et de deux illustrations, sont assemblés de manière chronologique et les textes et les illustrations explicitent dans quelle perspective se situe leur compatibilité avec le surréalisme<sup>1</sup>. Il est pourtant surprenant qu'il n'existe qu'un seul mythe qu'on pourrait qualifier de « collectif » : « Les Grands Transparents ». Leur fonction s'explique au moins partiellement par un passage antérieur des « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non » en juin 1942. Vu la situation et se référant aux « plus lucides » et aux « plus audacieux » de ses contemporains (e. a. Bataille, Caillois, Duthuit, Masson...), qui partagent un souci commun, Breton pose la question : « Que penser du postulat "pas de société sans mythe social" ; dans quelle mesure pouvons-nous choisir ou adopter, et *imposer* un mythe en rapport avec la société que nous jugeons désirable ? » (OC III, 10) La question du mythe social et collectif est donc de la plus grande actualité, y compris pour l'avenir du surréalisme, mais la fonction des « Grands Transparents » est donc aussi précaire que leur statut. Leur caractère de « mythe en formation » est provisoire et pour l'appréciation générale, je cite Henri Béhar : « On notera que Breton s'est borné à émettre une hypothèse au sujet des Grands Transparents, et qu'il a surtout cherché la caution des scientifiques à ce propos. Il n'y est jamais revenu, si ce n'est, en 1950 »<sup>2</sup>.

L'importance du « mythe » pour le surréalisme est cependant plusieurs fois soulignée par Breton, à commencer par « Situation du Surréalisme entre les deux guerres », un discours devant les étudiants de Yale, en décembre 1942. En résumant à la fin les acquis du surréalisme (automatisme, hasard objectif, humour noir), il mentionne comme conclusion « la préparation d'ordre pratique à une intervention sur la vie mythique qui prene 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. » (OC III, 725)

1. Je renvoie aux notes de l'édition de la Pléiade (OC III, 1205-1210).

2. Henri Béhar : *Dictionnaire André Breton*, Garnier 2012, p. 470.

## Conclusion

Les différentes étapes des conceptions « mythologiques » de Breton représentent sans aucun doute ce que Hans Blumenberg a appelé *Arbeit am Mythos* (1979), la préposition allemande pouvant être traduite (comme le « à » de l'arbre à pain) comme « travail au, du, sur le mythe ». C'est surtout dans l'interprétation de Schlegel et sa « mythologie nouvelle » que Blumenberg développe des conceptions valables aussi pour la « mythologie » de Breton : avec une telle notion, « la théorie du mythe se transforme elle-même en mythe ». Et ce « mythe permet de se situer hors de l'histoire ». La théorie d'une « mythologie moderne » ou d'un « mythe collectif » serait donc elle-même un « mythe » : « C'est pour cette raison que le mythe nouveau devient possible, « lorsque la fantaisie poétique se (re) trouve elle-même et quand sa propre histoire devient son sujet.<sup>1</sup> » Cette explication tient compte du caractère « poétique » du mythe romantique, caractère aussi valable pour le surréalisme, et elle permet de mieux comprendre le développement de la conception du « mythe » chez Breton qui n'a plus besoin de « réaliser » une mythologie moderne ou un mythe collectif en tant que tels parce que la théorie de ces « mythes » les a remplacées. Cette même thèse du surréalisme en tant que tel devenu un mythe est aussi défendue par Annette Tamuly à la fin de sa belle étude, *Le surréalisme et le mythe*<sup>2</sup>.

La thèse d'une « théorie du mythe [qui] se transforme elle-même en mythe » montre certaines analogies avec celle de « L'absence du mythe » de Georges Bataille, texte avec lequel celui-ci contribue au catalogue de l'exposition surréaliste de 1947. Dans ce très bref texte, Bataille écrit : « comme les fleuves dans la mer, les mythes, durables ou fugaces, se perdent dans l'absence de mythe, qui en est le deuil et la vérité.<sup>3</sup> » C'est certainement ce texte que Breton

1. Blumenberg, p. 23, 70/1, 71.

2. Annette Tamuly : *Le Surréalisme et ses mythes*, Frankfurt, Pter Lang, 1995. Elle écrit : « ... Non seulement que le surréalisme est marqué par les mythes qui le hantent, mais encore qu'il se définit comme une vaste entreprise de mythisation, qu'il est lui-même un mythe. » J'ai consacré à cet aspect plusieurs articles, à commencer par « L'avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire », dans : V. Léonard-Roques-J.-Ch. Valtat (éds.) : *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, PU, 2003, p. 19-32. L'excellent livre de Tamuly poursuit une autre approche que mon article qui veut analyser les fonctions du mythe pour le développement de la conception du surréalisme.

3. Georges Bataille : « L'absence de mythe », *Œuvres complètes*, vol. XI, Gallimard, 1988, p. 236.

envisage quand il évoque dans «Devant le rideau», la préface au catalogue auquel collabore Bataille : «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.» (OC III, 749). Breton esquive cette «question» en «accréditant» à la fin de son article «l'idée qu'un *mythe* part d'elles [les œuvres exposées], qu'il ne dépend que de nous de le définir et de le coordonner.» (*ib.*) Bataille développe sa thèse plus longuement dans sa conférence, «La religion surréaliste» du 24 février 1948. Pour lui, «il n'y a pas d'homme qui ne soit obligé, même dans la mesure où il s'efforce de créer un mythe particulier, de recevoir l'image de l'absence du mythe comme un mythe réel.<sup>1</sup>» Il est clair, dans ce contexte, qu'il vise Breton. Pour Bataille, cette situation résulte des conditions de la société moderne : «ni ces mythes ni ces rites ne seront de véritables mythes ou rites du fait qu'ils ne recevront pas l'assentiment de la communauté.<sup>2</sup>»

D'autant plus se pose la question de savoir pourquoi Breton ne suit pas l'«épineuse» solution suggérée par Bataille, mais qu'il tient tant à la formation ou à la création d'un mythe, de préférence collectif. Je crois que cette persévérance est intimement liée à ce qu'on pourrait appeler avec Georges Bataille «Le surréalisme en 1947» (*Critique*), mais finalement, c'est une situation dans laquelle le surréalisme se trouve depuis le milieu des années 1930, donc depuis la rupture définitive avec un communisme devenu stalinien. Une fois venu le «Temps où les surréalistes avaient raison», c'est-à-dire en août 1935, ce n'était plus possible et c'est exactement le moment de *Contre-Attaque* et de l'accentuation du «mythe collectif». D'une part, le mythe, pour les raisons citées, mais aussi à cause de la «mythologie» fasciste et national-socialiste et de ses «succès», est devenu un idéologème important de l'entre-deux-guerres et surtout de l'immédiat avant-guerre. Mais d'autre part, il représente pour le groupe surréaliste un espoir désespéré de possibilités d'actions politiques. On pourrait presque avancer la thèse que plus que les difficultés d'action s'aggravent pour le surréalisme, plus Breton insiste sur la nécessité d'un mythe collectif, de la même manière que la «découverte» de Fourier et l'*Ode à Charles Fourier* (1947) qui en résulte fait «à ses yeux figure de recours inespéré en

1. Bataille: «La religion surréaliste», *Œuvres complètes*, vol. 7, Gallimard, 1976, p. 381-395, ici, p. 394.

2. Bataille, *ib.*, p. 393.

incarnant à la fois le rêve de réforme universelle à travers les lois de l'Harmonie sociale, et le souci de donner pleine expression aux "passions" de l'individu.<sup>1</sup> » Pour Breton, Fourier représente un mythe non pas « survivant » ou « en croissance », mais en « formation ». Mais le besoin de projeter en 1947 ses espoirs dans l'inventeur des phalanstères et de l'harmonie sociale montre le peu de place pour la création d'un mythe collectif contemporain, je rappelle l'appréciation de Benjamin : « C'est seulement au milieu estival du 19<sup>e</sup> siècle, sous son soleil, qu'on peut imaginer la réalisation de la fantaisie de Fourier<sup>2</sup> », ce qui confirme les appréciations de Bataille ou de Blumenberg, sur l'absence ou les limites d'un mythe moderne.

Si Ulrich Vogt a pu appeler son étude sur *Politik und Mythos bei André Breton*, *Le Point noir*, le « point noir » représente aussi un mythe. Breton ouvre le *Second Manifeste* avec cet espoir :

*Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.* (OC I, 781)

Dans *Les Vases communicants*, Breton voit dans la subjectivité « le point noir » (OC II, 207), et seuls les poètes sont capables de « replacer l'homme au cœur de l'univers » pour surmonter le « divorce irréparable de l'action et du rêve » (*ib*, 208)<sup>3</sup>. Dépasser ce divorce serait une des tâches d'un mythe moderne ou collectif qui aurait replacé l'homme au cœur de l'univers. Dans ce sens, le mythe chez Breton, en tant que mythographe du devenir permanent, rejoint l'impossibilité de la réalisation du mythe et du merveilleux chez les romantiques allemands<sup>4</sup>, compris comme *L'absolu littéraire*.

De la même manière que Walter Benjamin, qui pose dans son fameux essai sur le surréalisme en tant que « Dernier instantané de l'intelligence européenne », la question (rhétorique) « comment

1. Etienne-Alain Hubert, « Notice » (*Ode à Charles Fourier*), OC III, p. 1244-1247, ici, p. 1246.

2. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V,2, « Fourier Konvolut des Passagenwerks », Frankfurt, Suhrkamp, 1982, p. 785.

3. Dans *L'Amour fou*, Breton mentionne le « point sublime », une autre forme du « point noir », pour expliquer qu'il était impossible de s'y « établir » (j'eusse, moi, cessé d'être un homme », OC II, 780).

4. Voir Karlheinz Bohrer : « Mythologie et non-révolution », dans : W. Asholt / H.T. Siepe (éds.) : *Surréalisme et politique – Politique du surréalisme*, Amsterdam : Rodopi 2007, 45 – 56, ici : p. 51 et 55.

devons nous imaginer une existence (*Dasein*) qui s'aligne entièrement sur le Boulevard de la Bonne Nouvelle», pour montrer les limites du projet de «gagner les forces de l'ivresse pour la révolution<sup>1</sup>», on doit constater les limites du projet surréaliste de réaliser et de pratiquer une mythologie moderne ou collective. Mais grâce à cette recherche d'une mythologie moderne et collective, le surréalisme reste l'expression d'une conception radicale de la liberté.

UNIVERSITÉ HUMBOLDT  
BERLIN

1. Walter Benjamin: „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, dans: ib., vol. V,2, Francfort: Suhrkamp 1977, p. 295 – 310, ici: p. 307 (je traduis, W.A.)



# TABLE

## L'OR DU TEMPS — ANDRÉ BRETON 50 ANS APRÈS

### I

#### « JE CHERCHE L'OR DU TEMPS »

Henri BÉHAR et Françoise PY André Breton désocculté .....	11
Georges SEBBAG André Breton 1713-2016 .....	29
Hans T. SIEPE « C'est l'attente qui est magnifique ». L'actualité d'André Breton de nos jours .....	41
par Jean-Michel DEVÉSA André Breton et l'écriture contemporaine de soi ou le « plus-que-roman » de Philippe Sollers .....	53
Stamos METZIDAKIS — Violaine WHITE Coup de grâce surréaliste à la collaboration littéraire ? .....	67

### II

#### « DIS-MOI QUI TU HANTES »

Patrice ALLAIN Nantes. Qui me hante ? .....	85
Daniel BOUGNOUX Le duel Aragon-Breton .....	103

Thomas GUILLEMIN Comment André Breton a suicidé Jacques Vaché.....	117
Alessandra MARANGONI Laforgue et Max Jacob Lacunes d'André Breton comblées par le Grand jeu .....	131
Alexandre CASTANT Le Belvédère Breton (dans les yeux d'André Pieyre de Mandiargues) .....	145
Bruno DUVAL Le calendrier parfait de Proust à Breton en passant par Hardellet.....	159

### III ANDRÉ BRETON CRITIQUE D'ART, ARTISTE ET COLLECTIONNEUR

Misao HARADA André Breton critique d'art : l'exemple de Watteau .....	173
Jean ARROUYE Histoire de la main de feu ou les enseignements de l'angoissant voyage ou l'énigme de la fatalité de Giorgio De Chirico dans <i>Nadja</i> .....	187
Pierre TAMINIAUX André Breton et l'art des fous : l'appel de la liberté .....	197
Stéphane MASSONET André Breton, collectionneur de primitivisme.....	207
Sophie BASTIEN Les suites des « grandes proses » dans la production contemporaine .....	221



Elza ADAMOWICZ  
Relire les collages d'André Breton : entre les ciseaux et la vie . 233

Sébastien ARFOUILLOUX  
Le domaine musical et sonore d'André Breton ..... 247

#### IV ANDRÉ BRETON ET LA SCIENCE

Jean-François RABAIN  
André Breton, l'écriture automatique et la psychanalyse..... 263

Jean-Claude MARCEAU  
L'Entre-deux du surréalisme et de la psychanalyse  
ou la rencontre de la guêpe et de l'orchidée ..... 279

Gabriel SAAD  
André Breton et la science de son temps  
vers une épistémologie du surréalisme..... 291

#### V « DIS CE QUI EST DESSOUS, PARLE »

Masao SUSUKI  
Les médiums et leurs traces : Breton lecteur de Flournoy..... 303

Cédric PÉROLINI  
Aragon est mort, André Breton est vivant :  
le surréalisme face à la presse libertaire ..... 315

#### VI MYTHOLOGIE DU FUTUR

Noémie SUISSE  
Iconographie d'André Breton : une mythologie de la tête ..... 329

Alain CHEVRIER	
André Breton au miroir de ses parodies .....	339
Constance KREBS	
Le site André Breton comme mode de pérennisation.....	359
Wolfgang ASHOLT	
De la mythologie moderne et du mythe personnel au mythe collectif : fonctions du mythe chez Breton .....	371



**Le Centre Culturel International de Cerisy** propose, chaque année, de fin mai à début octobre, dans le cadre accueillant d'un château construit au début du **xvii<sup>e</sup>** siècle, monument historique, des rencontres réunissant artistes, chercheurs, enseignants, étudiants, acteurs économiques et sociaux, mais aussi un vaste public intéressé par les échanges culturels et scientifiques.



#### **Une longue tradition culturelle**

- Entre 1910 et 1939, Paul Desjardins organise à l'abbaye de Pontigny les célèbres **décades**, qui réunissent d'éminentes personnalités pour débattre de thèmes littéraires, sociaux, politiques.
- En 1952, Anne Heurgon-Desjardins, remettant le château en état, crée le **Centre Culturel** et poursuit, en lui donnant sa marque personnelle, l'œuvre de son père.
- De 1977 à 2006, ses filles, Catherine Peyrou et Edith Heurgon, reprennent le flambeau et donnent une nouvelle ampleur aux activités.
- Aujourd'hui, après la disparition de Catherine, puis celle de Jacques Peyrou, Cerisy continue sous la direction d'Edith Heurgon grâce au concours d'Anne Peyrou-Bas, de Christian Peyrou et de Dominique Peyrou, également groupés dans la Société civile du château de Cerisy, et à l'action de toute l'équipe du Centre.



#### **Un même projet original**

- Accueillir dans un cadre prestigieux, éloigné des agitations urbaines, pendant une période assez longue, des personnes qu'anime un même attrait pour les échanges, afin que, dans la réflexion commune, s'inventent des idées neuves et se tissent des liens durables.
- La Société civile met gracieusement les lieux à la disposition de l'**Association des Amis de Pontigny-Cerisy**, sans but lucratif et reconnue d'utilité publique, présidée actuellement par Jean-Baptiste de Foucauld, inspecteur général des finances honoraire.



### Une régulière action soutenue

- Le **Centre Culturel**, principal moyen d'action de l'Association, a organisé près de **750 colloques** abondant, en toute indépendance d'esprit, les thèmes les plus divers. Ces colloques ont donné lieu, chez divers éditeurs, à la publication de près de **550 ouvrages**.
- Le **Centre National du Livre** assure une aide continue pour l'organisation et l'édition des colloques. Les **collectivités territoriales** (Conseil régional de Normandie, Conseil départemental de la Manche, Communauté du Bocage coutançais) et la **Direction régionale des Affaires culturelles** apportent leur soutien au Centre, qui organise, en outre, avec les **Universités de Caen** et de **Rennes 2**, des rencontres sur des thèmes concernant la Normandie et le Grand Ouest.
- Un **Cercle des Partenaires**, formé d'entreprises, de collectivités locales et d'organismes publics, soutient, voire initie, des rencontres de **prospective** sur les principaux **enjeux contemporains**.
- Depuis 2012, une nouvelle salle de conférences, moderne et accessible, propose une formule nouvelle : les **Entretiens de la Laiterie**, journées d'échanges et de débats, à l'initiative des partenaires de l'Association.

**Renseignements :** CCIC, Le Château, 50210 CERISY-LA-SALLE, FRANCE  
Tél. 02 33 46 91 66, Fax. 02 33 46 11 39  
Internet : [www.ccic-cerisy.asso.fr](http://www.ccic-cerisy.asso.fr) ; Courriel : [info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr](mailto:info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr)







Ce livre a été imprimé par Pulsio  
à Sofia, Bulgarie, en mars 2017