

ÉRIKA PINTO DE AZEVEDO

L'écriture automatique
chez trois écrivains surréalistes français:
André Breton, Benjamin Péret et Claude
Courtot

PORTO ALEGRE
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS

L'écriture automatique
chez trois écrivains surréalistes français:
André Breton, Benjamin Péret et Claude
Courtot

ÉRIKA PINTO DE AZEVEDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS
como requisito final para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de
Literaturas Francesa e Francófonas.

ORIENTADOR
PROF. DR. ROBERT PONGE

PORTO ALEGRE
2012

Agradecimentos

Meus agradecimentos,

ao professor Robert Ponge, mestre e orientador desde 2005, à orientação atenta e competente, à amizade e humor, ao fato de ter me apresentado o surrealismo – o *ouro do tempo* – e alguns surrealistas, ao fato de ter pego em minhas mãos para me mostrar caminhos que atualmente trilho

aos professores Maristela Gonçalves Souza (UFPel), Nara Helena Naumann Machado (PUC-RS) e Ruben Daniel Méndez Castiglioni (UFRGS) que aceitaram compor a banca de exame de qualificação, em maio de 2009, e a de defesa de tese, em janeiro de 2012: às leituras atenciosas, comentários criteriosos e grande apoio que concorreram para o término do meu doutorado

a Capes que, no período de maio a outubro de 2009, financiou o Estágio de doutorando no exterior/PDEE, no Centro de pesquisas sobre o surrealismo da universidade Paris-III/Sorbonne nouvelle, em Paris

ao senhor Henri Béhar, professor emérito e diretor do Centro de pesquisas sobre o surrealismo da universidade Paris-III/Sorbonne nouvelle (Paris), co-orientador de minhas pesquisas doutorais durante o estágio de doutorando no exterior/PDEE

ao senhor Claude Courtot, escritor surrealista e tipo humano precioso, pepita do ouro do nosso tempo: à atenção e às conversas que me foram tão generosamente concedidas

ao senhor Marc Quaghebeur, escritor e diretor dos Archives et Musée de la littérature, em Bruxelas, e a Leonor Lourenço de Abreu, professora no Instituto de Línguas Vivas da Universidade de Lovaina (UCL) e estudiosa de Benjamin Péret: à orientação sobre o surrealismo belga e Marcel Leconte, sobre Benjamin Péret; agradecimentos à acolhida em casa de teto de vidro, paredes de estantes de livros, mobília plena de amabilidade

a Patrícia Reuillard, Rosa Maria de Oliveira Graça, Robert Ponge, Ana Lúcia Paranhos, Beatriz Gil, Fabíola Oliveira, Cristina Birk, Cristiane Rigolin, companheiro(a)s de trabalho no setor de francês da UFRGS e profissionais de muito mérito

a Canísio Scher, secretário do PPG-UFRGS, seu profissionalismo e sua gentileza costumeiros

aos professores da UFRGS e às disciplinas ministradas que contribuíram direta ou indiretamente para a escrita da dissertação (2005-2007) e da tese (2007-2012) e para a aquisição progressiva do fazer acadêmico consciente: Denis Germano Schell, Robert Ponge, Ana Zandwais, Maristela Gonçalves, Ana Maria Lisboa de Mello, Gilda Neves da Silva Bittencourt, Zilá Bernd, Michael Korfmann, Ruben Daniel Castiglione, Sandra Sirangelo Maggio, Rita Terezinha Schmidt

aos professores da licenciatura em francês na UFPA (Belém-PA), no período de 1999 a 2004 – Maísa Navarro, Sônia Lume, Rosistela Oliveira, Tânia Vergueiro, Lilian Chaves, José Carlos Cunha – e a Lúcia Cardoso, ex-presidente da Associação de Professores de Francês de Belém

a Günter Pressler, primeiro orientador de pesquisa que me expôs à leitura de Walter Benjamin, me incentivou a partir para me desviar do caminho comum e encontrar novas vias de acesso à literatura e ao viver

a Junior, *mon amour*

a meus pais, Vera e Edison Azevedo, que me iniciaram na leitura e na procura da liberdade; aos meus irmãos Erikson e Emilyn, faces de uma só moeda muito valiosa; ao Juninho, imaginação em estado puro, olhos cristalinos e amor

à Rosistela Oliveira, pela qualidade do pensar e da amizade que nunca estremecem

aos amigos que, em Porto Alegre, dividiram comigo seus braços, seus livros, suas conversas, sua casa, seus jantares e sua bebida: Melissa Moura, Camila do Nascimento Fialho, Maria Otília Lima, Vanessa Costa e Silva Schmitt, Cristina Birk, Ana Lúcia Paranhos, Letícia Fialho, Rodrigo de Oliveira Lemos, Fernanda Vieira Fernandes, Sônia Regina Vieira, Nara Machado, Robert Ponge.

Table des matières

Agradecimentos.....	3
Table des matières.....	5
Résumé.....	9
Resumo.....	10
Avertissement	11
Introduction.....	14

PARTIE I : ÉLÉMENTS D'HISTOIRE DU SURREALISME ET DE L'AUTOMATISME AUTOUR D'ANDRÉ BRETON
--

CHAPITRE 1 : NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT DU SURREALISME AUTOUR D'ANDRÉ BRETON ET APRÈS CELUI-CI

ANDRÉ BRETON DE 1896 À 1913	19
LA « DÉCOUVERTE DE LA RÉSISTANCE ABSOLUE » (1914-1918)	20
DE LA FONDATION DE <i>LITTÉRATURE</i> AU LANCEMENT DU SURREALISME (1919-1924)	24
LE LANCEMENT DE <i>LITTÉRATURE</i> ET LA DÉCOUVERTE DE L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE	24
LA PHASE DADAÏSTE DE <i>LITTÉRATURE</i> (1920-1922)	25
<i>LITTÉRATURE</i> , NOUVELLE SÉRIE (1922-1924)	28
LE LANCEMENT DU SURREALISME (OCTOBRE-DÉCEMBRE 1924).....	31
DU MANIFESTE (1924) AU SECOND MANIFESTE DU SURREALISME (1929) ET UN PEU APRÈS	32
LA « DÉCLARATION DU 27 JANVIER 1925 »	32
LE RAPPROCHEMENT DU PCF ET L'ADHÉSION À CELUI-CI (1925-1927).....	34
<i>LE SURREALISME ET LA PEINTURE. NADJA</i> (1928)	36
<i>LE SECOND MANIFESTE DU SURREALISME</i> (1929) ET <i>LE SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION</i> (1930).....	36
LA DÉFENSE DE MAÏAKOVSKI : LES ENJEUX (1930)	37
DES DIVERGENCES CROISSANTES ENTRE LE SURREALISME ET LE PC À LA RUPTURE DE BRETON AVEC CELUI-CI (1930-1935).....	38
LES GUERRES (1936).....	42
LA GUERRE EN ESPAGNE (1936)	42
LA SECONDE GUERRE MONDIALE (1939) ET L'EXIL (1941-1946).....	44
LE MOUVEMENT SURREALISTE À PARIS APRÈS LA GUERRE (JUIN 1946-SEPTEMBRE 1966)	48
LE RETOUR D'ANDRÉ BRETON EN FRANCE	48
LE MOUVEMENT SURREALISTE APRÈS LA MORT DE BRETON (1967-1968)	53
LE LANCEMENT DE <i>L'ARCHIBRAS</i> (1967) LES ÉVÉNEMENTS DE 1968 EN TCHÉCOSLOVAQUIE ET EN FRANCE (PARIS).....	53
DES DIVERGENCES ENTRE SURREALISTES AU QUATRIÈME CHANT (FÉVRIER-OCTOBRE 1969)	60
« AUX GRANDS OUBLIEURS, SALUT ! » (FÉVRIER 1969) ET « SAS » (MARS 1969)	60
<i>LE QUATRIÈME CHANT</i> (OCTOBRE 1969).....	61
BILAN (1968-1969).....	63
SUITE (D'OCTOBRE 1969 À ...)	65
ÉLÉMENTS DE CONCLUSION	66

CHAPITRE 2 : ANDRÉ BRETON, HISTORIEN ET THÉORICIEN DE L'AUTOMATISME

LES PREMIERS TEMPS DE L'AUTOMATISME SURREALISTE (1919-1924)	70
DES EXPÉRIENCES PRÉALABLES À LA DÉCOUVERTE DE L'AUTOMATISME	70
La poésie et la guerre de 1914	70
La science du temps	71
Quelques tentatives en poésie.....	73

L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE	74
La découverte de l'écriture automatique : l'avènement d'une certaine phrase	74
La première expérimentation de l'écriture automatique ou écriture surréaliste : <i>Les Champs magnétiques</i> (1919/1920)	76
LES RÉCITS DE RÊVES (1)	80
LES SOMMEILS HYPNOTIQUES OU SOMMEILS INDUITS	80
LES RÉCITS DE RÊVES (2)	84
BILAN : <i>LE MANIFESTE DU SURRÉALISME</i> (OCTOBRE 1924) ET LE NUMÉRO 1 DE <i>LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE</i> (DÉCEMBRE 1924)	85
L'AUTOMATISME EN 1929-1930 : <i>SECOND MANIFESTE DU SURRÉALISME</i>	87
L'AFFIRMATION DU SURRÉALISME ET DE L'AUTOMATISME EN 1929-1930	89
LA MISE EN VALEUR DE L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE ET DES RÉCITS DE RÊVES EN 1929-1930	92
LES JEUX COLLECTIFS EN 1929-1930	96
L'AUTOMATISME EN 1933 : <i>LE MESSAGE AUTOMATIQUE</i>	97
« OH NON NON J'PARIE BORDEAUX SAINT-AUGUSTIN... C'EST UN CAHIER ÇA »	98
D'AUTRES FORMES D'EXPRESSION SPONTANÉE	99
LES RISQUES DANS LES TEXTES D'ÉCRITURE AUTOMATIQUE ET LES LACUNES DANS SA DÉLIMITATION THÉORIQUE	102
L'AUTOMATISME MÉDIUMNIQUE : DESSINS ET TEXTES	104
L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE SURRÉALISTE	107
LE TRIOMPHE DE LA DICTÉE AUTOMATIQUE	108
L'AUTOMATISME EN 1936-1937: <i>LIMITES NON-FRONTIÈRES DU SURRÉALISME</i>	112
LE SURRÉALISME EN EUROPE EN 1936 : L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURRÉALISME À LONDRES	112
LES PREMIERS PRINCIPES INVARIABLES DU SURRÉALISME	115
LA GRANDE AVENTURE MENTALE SURRÉALISTE	116
L'AUTOMATISME	118
Les Romans noirs anglais	119
L'AUTOMATISME EN 1942:	122
<i>PROLÉGOMÈNES A UN TROISIÈME MANIFESTE DU SURRÉALISME OU NON</i>	122
LE SURRÉALISME EN EXIL LORS DU SECOND CONFLIT MONDIAL	123
LE MYTHE D'AVENIR : L'HYPOTHÈSE DES GRANDS TRANSPARENTS	126
DE L'AUTOMATISME?	127
<i>SITUATION DU SURRÉALISME ENTRE LES DEUX GUERRES</i>	129
LA SITUATION DU SURRÉALISME ENTRE LES DEUX CONFLITS	129
LES LEÇONS DE MESSIEURS APOLLINAIRE, TESTE ET FREUD	131
LA SURVIVANCE DES THÈSES SURRÉALISTES	133
L'AUTOMATISME EN 1947: <i>DEVANT LE RIDEAU</i>	136
L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURRÉALISME EN 1947 À PARIS	137
L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE, LE RÊVE, LA TRADITION ÉSOTÉRIQUE ET LE MYTHE MODERNE	139
L'AUTOMATISME EN 1953: <i>DU SURRÉALISME EN SES ŒUVRES VIVES</i>	143
LE LANGAGE SURRÉALISTE OU L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE : DE SON ORIGINE À 1953	144
L'IMAGE POÉTIQUE SURRÉALISTE	147
L'AUTOMATISME EN 1960: <i>LE LA</i>	149
BRETON : LA DICTÉE DE SA PENSÉE, L'ÉCOUTE DE SA VOIX	149
QUATRE PHRASES DE DEMI-SOMMEIL	152
ÉLÉMENTS DE CONCLUSION	152

PARTIE II
BENJAMIN PÉRET, CLAUDE COURTOT, LE SURREALISME ET L'AUTOMATISME

CHAPITRE 3 : BENJAMIN PÉRET, LE SURREALISME ET L'AUTOMATISME

PARCOURS INTELLECTUEL, POÉTIQUE ET MILITANT DE BENJAMIN PÉRET (1899-1959)

UN JEUNE POÈTE NANTAIS (1899-1919)	161
PÉRET ET DADA À PARIS (1920-1922)	163
DES EXPÉRIENCES DE SOMMEILS PROVOQUÉS (1922-1923) AU LANCEMENT DU SURREALISME (OCTOBRE-DÉCEMBRE 1924) : LES CONTES D'ÉCRITURE AUTOMATIQUE	166
L'ADHÉSION INCERTAINE AU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS, L'ADHÉSION PROFONDE AU TROTSKISME (1925-1928)	168
SÉJOUR AU BRÉSIL (1929-1931)	172
LE RETOUR EN FRANCE, LA GUERRE CIVILE EN ESPAGNE ET LA SECONDE GUERRE MONDIALE (1931-1941)	175
L'EXIL AU MEXIQUE (1942-1948)	179
LE RETOUR EN FRANCE (1948-1955)	181
LE DEUXIÈME SÉJOUR AU BRÉSIL (1955-1956)	183
MORT DE PÉRET (1959) ET ANTHOLOGIE DES MYTHES, LÉGENDES ET CONTES POPULAIRES D'AMÉRIQUE (1960)	186
ÉLÉMENTS DE CONCLUSION	187

L'ÉCRITURE SURREALISTE DANS « LA CHAIR HUMAINE » (1925)

QUELQUES ÉLÉMENTS DE RÉCIT DANS LE POÈME	188
TITRE ET INTRIGUE	188
LES PERSONNAGES, LE NARRATEUR ET LA NARRATION	189
LES DÉCORS ET LEURS MÉTAMORPHOSES	191
LE TEMPS	192
COMMENT SE PRÉSENTE « LA CHAIR HUMAINE » ?	192
DES ÎLOTS DE COMPREHENSION	193
Chute (1).....	193
Errance	194
Chute (2).....	196
AU FIL DU TEXTE, AU FIL DES IMAGES	196
DES UNITÉS D'IMAGES.....	196
L'ENCHAÎNEMENT DES UNITÉS DU POÈME	197
LES LIENS À L'INTÉRIEUR D'UNE UNITÉ.....	200
ÉLÉMENTS DE CONCLUSION	204

L'ÉCRITURE SURREALISTE DANS « NÉBULEUSE » (1935)

QUELQUES ÉLÉMENTS DE RÉCIT DANS LE POÈME	205
TITRE ET INTRIGUE.....	205
LES ESPACES ET LEURS MÉTAMORPHOSES.....	206
LE TEMPS	208
COMMENT SE PRÉSENTE « NÉBULEUSE »?	209
DES MOUVEMENTS ET DES UNITÉS D'IMAGES PLUS OU MOINS REPÉRABLES.....	210
Partie 1	210
Partie 2	211
AU FIL DU TEXTE, AU FIL DES IMAGES	212

LES SUBORDONNÉES DANS LA PREMIÈRE UNITÉ DE LA PREMIÈRE PARTIE DU POÈME	212
LES RELATIVES-IMAGES	213
LES PARTICIPES	216
QUELQUES PROCÉDÉS DE RÉPÉTITION : PARALLÉLISME ET SONORITÉS	217
ÉLÉMENTS DE CONCLUSION	218

CHAPITRE 4 : CLAUDE COURTOT, LE SURREALISME ET L'AUTOMATISME

PARCOURS INTELLECTUEL, POÉTIQUE ET MILITANT DE CLAUDE COURTOT (1939)

1939 À 1963	220
L'ACTIVITÉ COLLECTIVE SURREALISTE À PARIS, À PRAGUE ET AILLEURS (1964-1968)	221
CLAUDE COURTOT ET LES NÉGOCIATIONS AUTOUR DE L'EXPOSITION <i>PRINCIPE DE PLAISIR</i> EN TCHÉCOSLOVAQUIE (1967-1968)	222
LE QUATRIÈME CHANT (1969)	224
DE L'ACTIVITÉ SURREALISTE À L'ŒUVRE PERSONNELLE (1970-1971 À AUJOURD'HUI)	226

L'ÉCRITURE SURREALISTE DANS LA « LETTRE À ÉVA » (OCTOBRE 1966)

TITRE ET EXERGUE	230
LE CHEMINEMENT DE LA « LETTRE À ÉVA » DE CLAUDE COURTOT	232
LES BOURREAUX CIVILISÉS	232
PARTIR ... (AU SENS SURREALISTE)	233
LA CIVILISATION VEILLE	236
« UN GESTE DE DÉFI ULTIME »	239
QUELQUES THÈMES	240
LES PIÈGES DE L'ÉCRITURE	240
L'AMOUR	243
LE PRINCIPE DE PLAISIR ET LE PRINCIPE DE RÉALITÉ	244
L'EXPOSITION SURREALISTE DE 1967 À SÃO PAULO	245
ÉLÉMENTS DE CONCLUSION	246

L'ÉCRITURE SURREALISTE DANS « ET RIEN N'A DÉRANGÉ LE SÈVÈRE PORTIQUE » (1984)

BONJOUR MONSIEUR COURTOT ! (1984)	248
« ET RIEN N'A DÉRANGÉ LE SÈVÈRE PORTIQUE »	250
UNE LECTURE EN PARTIES	251
Une première association à l'origine d'« Et rien n'a dérangé... »	251
« La Main enchantée »	253
« Les premiers instants du sommeil ... »	256
« Et rien n'a dérangé le sévère portique »	260
« [...] l'épanchement du songe dans la vie réelle »	263
AUTOUR D'« ET RIEN N'A DÉRANGÉ LE SÈVÈRE PORTIQUE »	267
LA CRÉATION ET LA MORT	267
AURÉLIA, AURÉLIE	269
LES COÏNCIDENCES	270
L'ÉCRITURE	271
ÉLÉMENTS DE CONCLUSION	274
Conclusion	276
Références	284
Annexes de la partie II	291

Résumé

Le titre de cette thèse est « Le rôle et la place de l'écriture automatique chez trois écrivains surréalistes français : André Breton, Benjamin Péret et Claude Courtot ». Elle a pour objet l'étude du rôle et de la place de l'écriture automatique dans le surréalisme, c'est-à-dire dans la vision du monde surréaliste et, particulièrement, dans la pratique poétique et dans les activités surréalistes. Le mot *automatisme* est souvent pris pour synonyme de *surréalisme* et la pratique de l'écriture automatique est souvent considérée comme obligatoire pour tous les écrivains surréalistes. Le présent travail propose d'évaluer dans quelle mesure cette association (cette synonymie) est correcte et de le faire en analysant le point de vue de trois écrivains surréalistes français sur l'automatisme ainsi que leur adhésion (et la façon dont ils y adhèrent) – ou non – à cette pratique : André Breton (1896-1966), Benjamin Péret (1899-1959) et Claude Courtot (1939).

Mots-clés : surréalisme, automatisme, BRETON André, PÉRET Benjamin, COURTOT Claude.

Resumo

O título da tese é “O papel e a importância da escrita automática em três escritores surrealistas franceses: André Breton, Benjamin Péret e Claude Courtot”. Seu foco reside no estudo do papel e da importância da *escrita automática* (no surrealismo, ou seja, na visão de mundo surrealista e, especificamente, na prática poética e nas atividades surrealistas. A palavra *automatismo* é frequentemente considerada como sinônimo da palavra *surrealismo* e a sua prática tida por obrigatória para todo escritor surrealista. Este trabalho pretende avaliar em que medida essa associação é correta, através da análise do ponto de vista de três escritores surrealistas sobre o automatismo bem como da verificação de sua adesão e forma de adesão – ou não adesão – a essa prática. Os três escritores que formam o corpus desta pesquisa são: André Breton (1896-1966), Benjamin Péret (1899-1959) e Claude Courtot (1939).

Palavras-chave: surrealismo, automatismo, BRETON André, PÉRET Benjamin, COURTOT Claude.

AVERTISSEMENT

Le besoin d'étudier les rapports entre le surréalisme et l'automatisme est né pendant la rédaction de mon mémoire de *mestrado*, réalisé à l'Université fédérale du Rio Grande do Sul en 2005-2007, et dont le sujet de recherche était *L'Homme au complet gris clair* (1931), nouvelle de Marcel Lecomte (1900-1966), écrivain surréaliste bruxellois. Marcel Lecomte est surréaliste dans la thématique – la raison y est sans cesse déjouée par les énigmes du hasard – et dans l'ironie. *L'Homme au complet gris clair* n'est nullement un récit automatique ; l'apparente exactitude qui commande les événements et l'enchaînement des propositions sont la conséquence d'une écriture extrêmement contrôlée et de la préciosité du langage. Avec l'aide de mon directeur de recherche, le professeur Robert Ponge, nous avons formulé ainsi la question qui allait diriger la rédaction de la thèse et qui était celle d'évaluer l'importance de l'automatisme pour le surréalisme en France et dans d'autres contextes culturels francophones du surréalisme.

Le titre originare de mon projet de doctorat, tel qu'il a été présenté dans l'*exame de qualificação*, en avril 2009, était « Le rôle et la place de l'écriture automatique chez cinq écrivains surréalistes francophones ». Les auteurs français et francophones qui constituaient originarement le corpus de cette thèse, c'est-à-dire André Breton (1896-1966), Benjamin Péret (1899-1959), Marcel Lecomte (1900-1966), Aimé Césaire (1913-2008) et Claude Courtot (1939), offrent des preuves suffisantes de la diversité d'expressions du surréalisme : Breton, Péret et Césaire pratiquent l'écriture automatique proprement dite ; Lecomte et Courtot ne l'utilisent pas. Faute de temps et en butte aux exigences de la vie courante, je n'ai pu travailler sur Lecomte ni sur Césaire, écrivain martiniquais qui publia *Les Armes miraculeuses* (1946), un recueil de textes automatiques. Le corpus de ma thèse renonce donc au large domaine de la francophonie pour se restreindre aux trois écrivains français nommés plus haut, ce qui n'en dénature pas pour autant le propos général.

Les chapitres ici présentés indiquent l'état de ma thèse en cette année 2012 et ne constituent pas la version finale de l'examen approfondi que requiert la question fondamentale qui est posée. Des travaux ultérieurs, des articles, des parutions apporteront des précisions.

Cette thèse a été possible grâce à Monsieur Robert Ponge qui a dirigé mes travaux, à l'apport de Monsieur Henri Béhar, professeur émérite et directeur du Centre de recherches sur le surréalisme de l'université Paris-III Sorbonne nouvelle à Paris qui a gentiment accepté la codirection de mes travaux, et aux contributions d'une valeur inestimable de Monsieur Claude Courtot, écrivain surréaliste avec qui j'ai eu des entretiens très riches, qui m'a suggéré des directions à suivre et donné des indications bibliographiques.

INTRODUCTION

L'objectif principal de cette thèse est d'étudier le rôle et la place de l'écriture automatique dans le surréalisme, dans la vision du monde surréaliste et, particulièrement, dans la pratique poétique et dans les activités surréalistes.

Dans le cadre des recherches menées au Brésil, il y a quelques études importantes sur le surréalisme, mais celles-ci ne sont pas nombreuses et, en plus, elles ne portent pas ou ne portent que très rarement sur l'analyse de l'automatisme.

Outre l'intérêt que ce travail présente pour la constitution, au Brésil, d'un patrimoine de recherche sur le sujet, il se justifie tout d'abord par le fait qu'il se propose de mettre en question la croyance selon laquelle les mots *automatisme* et *surréalisme* seraient des synonymes parfaits et que le premier serait une technique d'usage indispensable et obligatoire pour tout écrivain surréaliste. Or, une telle association ignore l'attitude philosophique et sociale qui est la nature même du surréalisme et, à titre d'illustration simpliste, elle oppose le surréalisme à l'écriture réfléchie, préméditée et très élaborée de *L'Homme au complet gris clair* (1931), de l'écrivain surréaliste belge Marcel Lecomte (1900-1966), dont le jeu des coïncidences prend aux yeux de Breton une valeur exemplaire ainsi que lui-même le déclare en 1937 dans « Limites non frontières du surréalisme ».

La nécessité de procéder à un examen de la pensée de Breton (et de son évolution) sur l'automatisme permettra de mieux comprendre l'automatisme et de contribuer à préciser son rôle et sa place dans le surréalisme. Cette question est vraiment importante car en dernière analyse elle concerne l'usage utilitaire de l'imagination en opposition à sa libre manifestation dans la vie comme dans la représentation littéraire ou poétique de celle-ci ; c'est évidemment ce dernier usage de la faculté de créer que le surréalisme n'a jamais cessé de mettre en valeur. Comme ces implications peuvent être aperçues dans des œuvres surréalistes, qui constituent des documents authentiques de l'expression de cette pensée, elle présuppose le fait que le nombre d'auteurs surréalistes qui ne pratiquent pas l'automatisme est aussi important que le nombre de ceux qui le pratiquent. C'est pourquoi, nous prendrons en considération non l'aspect quantitatif de l'écriture automatique ni sa présence totale ou partielle dans les ouvrages surréalistes, mais son statut de référence épistémologique pour le mouvement.

Ainsi, le centre de ce travail est l'étude de l'automatisme, des éléments qui ont permis sa découverte, de la réflexion de Breton et de deux autres écrivains sur l'automatisme, de ses implications éthiques, épistémologiques, théoriques, poétiques et de la place qu'occupe l'automatisme dans le surréalisme tout au long de son développement.

Il ne s'agit pas d'une étude sur le surréalisme en général, ni sur les rapports entre le surréalisme et la psychanalyse. En ce qui concerne les trois écrivains du corpus, cette thèse n'a pas l'intention d'étudier l'ensemble de la production poétique et théorique de chacun, mais un choix de leurs textes poétiques et/ou théoriques.

Outre l'écriture automatique proprement dite, la thèse se penche sur les phrases de demi-sommeil (état compris entre le sommeil et la veille), les récits de rêve et les expériences de sommeil induit.

Le cadre théorique de ce projet est l'histoire et la théorie du surréalisme, l'histoire et la théorie de l'automatisme, l'histoire et la théorie de l'intérêt surréaliste pour l'art médiumnique, l'art des fous, l'art naïf et l'art des cultures primitives, précolombiennes et populaires. Concernant les trois écrivains surréalistes mentionnés, des monographies déjà existantes offrent des bases solides pour leur étude. Ce travail de recherche permettra, d'une part, de mieux comprendre le rôle et la place de l'automatisme dans les écrits et dans la réflexion de ces trois écrivains français surréalistes; d'autre part, de porter à la connaissance ou de mieux faire connaître l'œuvre et la pensée de ceux-ci au public universitaire et aux spécialistes brésiliens des études littéraires.

Les procédés méthodologiques pour écrire la thèse ont été la recherche bibliographique, la lecture et l'analyse de textes théoriques et poétiques des auteurs désignés, la lecture d'études sur le surréalisme, sur l'automatisme et sur les écrivains surréalistes étudiés, la réalisation d'interviews avec des (ex-)membres du groupe surréaliste et des spécialistes du surréalisme au cours du stage PDEE à Paris réalisé du 01 avril 2009 au 30 octobre 2009, et enfin la rédaction en français des chapitres de la thèse, selon une organisation en parties et chapitres.

Cette thèse est donc constituée d'une introduction, d'une conclusion et de deux grandes parties qui sont une analyse de textes théoriques sur l'automatisme et/ou

poétiques des trois écrivains nommés plus haut. La première partie qui s'intitule « Éléments d'histoire du surréalisme et de l'automatisme autour d'André Breton » est divisée en deux chapitres. Le premier chapitre, « Naissance et développement du surréalisme autour d'André Breton et après celui-ci », tâche de comprendre l'itinéraire d'André Breton qui est à l'origine de l'*aventure mentale* qu'on appelle surréalisme : il s'agit d'étudier la naissance et le développement du surréalisme. Le deuxième chapitre qui a pour titre « André Breton, historien et théoricien de l'automatisme », porte sur des éléments d'histoire et de théorie de l'automatisme : du processus de sa découverte par Breton en 1919 à l'une des dernières références à l'automatisme faite par Breton dans un article paru en décembre 1960. L'objectif de ces deux chapitres, qui sont complémentaires, est de mieux comprendre les rapports entre surréalisme et automatisme (seraient-ils conflictuels ou dialectiques?), de définir et vérifier les formes de l'automatisme surréaliste ainsi que sa place dans l'histoire du mouvement.

La deuxième partie de cette thèse, « Benjamin Péret, Claude Courtot, le surréalisme et l'automatisme », a également deux grands chapitres qui étudient respectivement la vision du monde surréaliste et, particulièrement, la pratique poétique de Benjamin Péret et de Claude Courtot. Le troisième chapitre, « Benjamin Péret, le surréalisme et l'automatisme », a trois sous-parties, dont la première étudie le « Parcours intellectuel, poétique et militant de Benjamin Péret » de 1899 à 1959 et qui a pour objectif de faire connaître celui qui, d'après Courtot (2009), « pratiqua l'automatisme sans renoncer pour autant à une action politique militante [...], celui qui porta le plus fidèlement les espoirs que Breton plaçait dans son mouvement »¹.

La deuxième sous-partie du chapitre 3 analyse la pratique poétique de Benjamin Péret. Elle étudie l'écriture surréaliste dans « La Chair humaine », poème à l'origine paru en 1925 et qui, en 1928, est repris dans *Le grand Jeu*, recueil de poèmes automatiques dédié à André Breton. La troisième et dernière sous-partie du chapitre 3 analyse « Nébuleuse », un autre poème d'écriture automatique publié d'abord en 1935, puis en 1936 dans *Je Sublime*, recueil d'écriture automatique qui célèbre l'amour.

Le chapitre 4 est entièrement consacré à Claude Courtot, écrivain surréaliste né à Paris en 1939 et qui habite à Saint-Ouen, banlieue nord de cette ville. Un être précieux,

¹ COURTOT Claude, « Entretien, octobre 2009 ». Voir l'annexe à la fin de cette thèse.

un témoin irremplaçable du surréalisme, un spécialiste de Benjamin Péret. Ce quatrième chapitre s'intitule « Claude Courtot, le surréalisme et l'automatisme » et, comme le chapitre précédent, a trois sous-parties. Il s'ouvre par l'exposition du « Parcours intellectuel, poétique et militant de Claude Courtot » qui rencontre André Breton et ses amis en 1964, abandonne vite son projet universitaire pour devenir un des membres les plus actifs du groupe surréaliste. Après la mort de Breton, en 1966, et l'autodissolution de ce groupe, en octobre 1969, il participe à *Coupure*, revue parue en 1969-1971. Voilà pour la première sous-partie du chapitre 4 qui se poursuit par la lecture de la « Lettre à Éva », texte que Courtot écrit en octobre 1966 pour ouvrir *A Phala*, catalogue de l'exposition surréaliste de 1967 à São Paulo. Après sa parution dans le catalogue, la « Lettre à Éva » est reprise en volume, dans *Carrefour des errances*, en 1971. L'analyse de la « Lettre à Éva », texte dont l'écriture très réfléchie comporte des éléments d'errance poétique, constitue la deuxième sous-partie du chapitre 4.

Ce chapitre 4 finit par l'étude d'« Et rien n'a dérangé le sévère portique », autre texte d'écriture consciente de Claude Courtot, mais avec des éléments d'automatisme : des rêves, des souvenirs, des coïncidences. « Et rien n'a dérangé le sévère portique », texte dont le titre reprend un vers des *Chimères* de Gérard de Nerval, paraît dans *Bonjour Monsieur Courtot!*, recueil de 1984. Cette troisième sous-partie clôt le quatrième chapitre et donc la deuxième partie de la thèse.

Des documents en annexe suivent cette dernière partie : la transcription de deux entretiens que j'ai eus avec Claude Courtot en mai-octobre 2009 à Paris et qui portent sur sa participation au mouvement surréaliste, sur l'automatisme et sur son œuvre personnelle. J'y joins les textes poétiques de Péret et Courtot analysés précédemment.

Nous vous souhaitons une bonne lecture de ce que nous avons pu vous offrir d'André Breton et de sa réflexion sur le surréalisme et l'automatisme, de Claude Courtot et de Benjamin Péret. Puissiez-vous y trouver de quoi repassionner la vie, y compris la vie universitaire.

PARTIE I

ÉLÉMENTS D'HISTOIRE DU SURREALISME ET DE L'AUTOMATISME AUTOUR D'ANDRÉ BRETON

CHAPITRE 1

NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT DU SURREALISME AUTOUR D'ANDRÉ BRETON ET APRÈS CELUI-CI

« La vie humaine est à *repassionner* »

André Breton, « Lumière noire » (1943), repris dans *Arcane 17* (1944/1947)

Au XX^{ème} siècle, le mouvement surréaliste rassemble des personnalités et des groupes partageant un esprit, une pensée, un projet de vie. La première partie de cette thèse décrira le trajet d'André Breton qui est à l'origine de l'*aventure mentale* qu'on appelle surréalisme. On y donnera des informations sur la formation de la sensibilité poétique et politique d'André Breton, sur ses premiers essais dans ces deux domaines, sur la constitution du groupe et du mouvement surréaliste, sur l'expression progressive de celui-ci et sur les domaines d'intervention choisis par Breton.

ANDRÉ BRETON DE 1896 à 1913

André Breton naît en février 1896 à Tinchebray, village de l'ouest de la France. Il est d'abord élevé par son grand-père maternel à Saint-Brieuc, en Bretagne, et, à partir de l'âge de quatre ans, il habite à Pantin, petite ville de banlieue limitrophe de Paris.

De 1906 à 1913, au collège Chaptal, il reçoit une formation moderne, sans latin ni grec. En 1911, à l'âge de 15 ans, Breton est initié par son professeur Albert Keim à la littérature moderne, notamment à Victor Hugo, à Charles Baudelaire et à des écrivains liés au symbolisme comme Stéphane Mallarmé, J.-K. Huysmans, Paul Valéry. En dernière année de lycée, il commence à s'intéresser aux arts plastiques – spécialement à Gustave Moreau (1826-1898) qui devient une de ses prédilections parmi les peintres symbolistes – et aux arts primitifs.

En octobre 1913, après la réussite au baccalauréat, il commence à suivre les cours de l'année préparatoire de médecine.

LA « DÉCOUVERTE DE LA RÉSISTANCE ABSOLUE » (1914-1918)

En mars 1914, lorsque Breton a 18 ans, il rend visite à Paul Valéry (1871-1945), commence avec lui une correspondance qui dure jusqu'à 1922 et par laquelle Valéry juge ses premiers essais poétiques. Toujours en mars, Breton publie dans *La Phalange*, une revue néo-symboliste², trois sonnets inspirés de Mallarmé dont l'un (*Hommage*) est dédié à Paul Valéry. Cela peu de temps avant de découvrir quelques textes d'Arthur Rimbaud (1854-1891), dont il lit trois lettres inédites parues dans *La Nouvelle Revue française* du 1^{er} juillet 1914.

Cette année-là commence également une correspondance avec Guillaume Apollinaire (1880-1918). En octobre, à son retour à Paris, il reprend ses études de médecine.

En février 1915, pendant la Grande Guerre, Breton est appelé sous les drapeaux. Au début d'avril, il est envoyé comme infirmier militaire dans l'artillerie en Bretagne, à Pontivy, où il lit Alfred Jarry. Puis, en juin-juillet, il est versé au service de Santé à Nantes où, au début de 1916, il fait la connaissance de Jacques Vaché (1896-1919), un jeune Nantais qui, blessé au front, avait été envoyé à l'hôpital militaire où Breton est médecin auxiliaire. Cette rencontre est très importante. D'après Victor Crastre, Vaché, qui n'est pas un écrivain, « attaque comme un acide son goût [celui de Breton] des poètes 'révolus' »³. Son moyen d'attaque est l'humour – ou *umour* (sans h), comme Vaché lui-même préfère écrire –, comportement de dérision qui, selon Marguerite Bonnet, offre « un exemple de 'résistance absolue', à la guerre bien sûr, mais aussi, par-delà, aux hiérarchies et aux valeurs consacrées par la civilisation capable d'enfanter cette guerre »⁴.

À propos de la réflexion poétique d'André Breton dans cette période-là, Sarane Alexandrian fait observer qu'il « était dans le même temps obsédé par Rimbaud, dont Ernest Delahaye venait de révéler des inédits ; il ne cessait d'y penser en se promenant

² *La Phalange* réunit les derniers poètes symbolistes : Francis Viélé-Griffin, Saint-Pol-Roux, René Ghil.

³ CRASTRE Victor, *André Breton: trilogie surréaliste*, Paris, Sedes, 1971, p. 10. Michel Carassou apporte quelques précisions sur Jacques Vaché. Il collabore à l'édition de journaux contestataires où d'ailleurs il publie ses premiers poèmes d'influence symboliste, il dessine aussi. CARASSOU Michel, « Vaché Jacques », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, PUF, 1982, p. 419.

⁴ BONNET Marguerite, « André Breton », in *Encyclopaedia Universalis*, « Corpus », t. 4, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1989, p. 531.

dans le parc de Procé à Nantes. Il se fixa pour idéal de concilier Mallarmé et Rimbaud, en des poèmes brisés, torturés, tels *Âge, Façon* [...]»⁵.

L'admiration de Breton pour Vaché va diriger sa lecture de la poésie, tout en provoquant un changement d'orientation : « paradoxalement, ce temps de Nantes où la rencontre de Jacques Vaché entraîne la révision de la plupart de mes jugements antérieurs, est aussi celui où je m'initie véritablement à Rimbaud, où j'en viens à l'interroger en profondeur et à y mettre toute passion »⁶. Or, si Vaché plaide contre la poésie et le lyrisme, son énorme influence sur Breton oblige celui-ci à lire Rimbaud différemment : plus qu'éprouver l'effet des trouvailles imagières de Rimbaud, Breton essaye de saisir la source poétique de ce jeune poète, en excluant préalablement toute forme de transcendance.

En mai 1916, pendant une permission à Paris, Breton rend visite à Guillaume Apollinaire. Apollinaire dont le génie poétique exerce une grande influence sur Breton, car il incarne une résistance contre la tradition en poésie telle que l'évoque Philippe Soupault : « Tout nous semblait perdu puisque nous ne pouvions même plus accepter la poésie telle qu'elle nous était proposée ou imposée. Nous jugions dérisoires les tentatives des poètes que nous avons aimés »⁷. En 1917, Breton consacre un article à Apollinaire⁸.

En juillet 1916, Breton correspond avec Vaché. Breton est affecté au centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier où, dans un manuel de psychiatrie, il découvre la psychanalyse et l'œuvre de Sigmund Freud et où il est initié à l'observation des mécanismes de fonctionnement de la pensée inconsciente chez les malades mentaux, à la notation des délires, des libres associations d'idées et à l'interprétation des rêves.

⁵ ALEXANDRIAN Sarane, *Breton*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1971, p. 10-27.

⁶ BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, (1952), in idem, *Œuvres complètes*, t.2 : 1931-1935, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne Alain-Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1992, p. 441.

⁷ SOUPAULT Philippe cité par ABASTADO Claude, « Les jalons d'une histoire (1918-1969) », in idem, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, coll. « Faire le Point/Espaces Littéraires », 1975, p. 8.

⁸ BRETON André, « Guillaume Apollinaire », (1917), in idem, *Les Pas perdus*, (1924), in idem, *Œuvres complètes*, t.1 : 1911-1930, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne Alain-Hubert et José Pierre. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988, p. 203-215.

À Saint-Dizier, Breton commence à lier son approche de la folie à ses réflexions sur la nature de la poésie, comme l'atteste une lettre du 15 août 1916 envoyée par Breton à Apollinaire :

« Rien ne me frappe tant que les interprétations de ces fous [à Saint-Dizier]. Est-ce que je ne rapporte pas de nos discussions le même trouble qu'eux ? Mon tort, dit Breton, est, instinctivement, de soumettre l'artiste à une épreuve analogue. De pareil examen je doute que Rimbaud sorte indemne (*Une Saison en enfer*), et je regarde avec effroi ce qui va sombrer de moi avec lui »⁹.

À la fin de janvier 1917, Breton est attaché au centre neurologique de l'hôpital de la Pitié à Paris, dans le service du professeur Babinski¹⁰ où il reste jusqu'en septembre 1917. Il commence une correspondance avec Pierre Reverdy qui fonde en mars *Nord-Sud*¹¹; par l'intermédiaire d'Apollinaire, il rencontre Philippe Soupault. En juin, c'est la première des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire où Vaché cause un scandale en entrant dans la salle pendant le spectacle, et tirant au revolver pour protester contre la médiocrité de la pièce. Il faut signaler qu'Apollinaire qualifie ce spectacle de drame *surréaliste*, terme que Breton emploiera plus tard dans un autre sens.

Vers la fin de septembre ou le début d'octobre 1917, Breton fait la connaissance de Louis Aragon au Val-de-Grâce, hôpital militaire parisien où les deux étudiants font leur stage en médecine. Aragon lit dans une revue le premier chapitre des *Chants de Maldoror*, lecture envoûtante qu'il communique à Breton. Au printemps de 1918, tous les deux lisent avec Soupault le livre entier, puis Breton découvre dans un article l'existence de *Poésies*, dont il trouvera un volume à la Bibliothèque nationale en 1919¹². Il s'agit de deux œuvres insolites rédigées par un même auteur mais qui les avait signées différemment : *Les Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont (pseudonyme d'Isidore

⁹ BRETON André cité par HUBERT Étienne-Alain, « Breton (André) », in JARRETY Michel (Dir.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 93.

¹⁰ Joseph Babinski est un éminent neurologue français. Après être passé par le centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier (de la fin juillet à la fin novembre 1916), Breton travaille auprès du docteur Babinski (à la Pitié, de la fin janvier à septembre 1917), ce qui contribue à son apprentissage psychiatrique. Dans une note de bas de page de l'édition de 1962 de *Nadja*, Breton déclare : « Je garde grand souvenir de l'illustre neurologue [...], à ma manière, je crois avoir tiré parti de son enseignement, auquel rend hommage la fin du *Manifeste du surréalisme* ». BRETON André, *Nadja*, (1928), in idem, *Œuvres complètes*, t.1 : 1911-1930, op. cit., p. 673.

¹¹ Selon Étienne-Alain Hubert, le titre de cette publication, dont 14 fascicules ont paru de 1917 à 1918, évoque « la ligne de métro joignant les deux foyers de l'avant-garde, Montmartre et Montparnasse » (HUBERT Étienne-Alain, « Breton (André) », op. cit., p. 539).

¹² BONNET Marguerite, « Rencontres et cassures : l'écriture en procès », in idem, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, (1975), 2^e éd., revue et corrigée. Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 121.

Ducasse) et *Poésies*, signé de son vrai nom : Isidore Ducasse. *Les Chants de Maldoror* inaugure le procédé du *beau comme* : « Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure [...] »¹³; *Poésies* déclare : « La poésie doit être faite par tous. Non par un »¹⁴.

Breton reste dans cet hôpital jusqu'en mai 1918. Il est envoyé à Moret-sur-Loing (Île-de-France) après avoir échoué à l'examen de médecin auxiliaire. Le 22 septembre 1918, il est de nouveau affecté au Val-de-Grâce où il se trouve au moment de l'armistice, le 11 novembre¹⁵.

Dorénavant, A. Breton, L. Aragon, P. Soupault partagent leurs lectures et surtout, d'après Étienne-Alain Hubert, « une sensibilité à une atmosphère moderne qu'ils éprouvent particulièrement dans la publicité, la 'réclame' [...] », dans la poésie involontaire des affiches¹⁶. Ils collaborent à la revue *Nord-Sud* ainsi que Max Jacob, Vicente Huidobro, Hélène d'Oettingen, Paul Dermée et Tristan Tzara.

Les années 1914-1918 correspondent à la période de la trajectoire d'André Breton que Marguerite Bonnet nomme « la découverte de 'la résistance absolue' », expression qui évoque en même temps la réaction de Breton à l'expérience de la guerre et les quatre figures – Rimbaud, Jarry, Vaché et Lautréamont-Ducasse – qui incitent Breton à la résistance, à la révolte et à la recherche d'une poésie nouvelle. Ces quatre influences et inspirations (parfois contradictoires, car Vaché n'aime pas les poètes – même Rimbaud !) conduisent Breton à se demander : que lire ? qu'écrire ? comment écrire ? – questions qui constitueront le fond de l'enquête « Pourquoi écrivez-vous ? » à laquelle un peu plus tard Breton et ses camarades inviteront certains littérateurs à répondre

¹³ LAUTRÉAMONT Comte de, « Les Chants de Maldoror », in LAUTRÉAMONT Comte de, DUCASSE Isidore, *Œuvres complètes* : « *Les Chants de Maldoror* », « *Poésies* », « *Lettres* », Paris, Librairie José Corti, 1953, p. 32.

¹⁴ DUCASSE Isidore, « *Poésies II* ». op. cit., p. 386.

¹⁵ BONNET Marguerite, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 70-71.

¹⁶ HUBERT Étienne-Alain, « Breton (André) », op. cit., p. 93.

DE LA FONDATION DE *LITTÉRATURE* AU LANCEMENT DU SURREALISME (1919-1924)

LE LANCEMENT DE *LITTÉRATURE* ET LA DÉCOUVERTE DE L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE

En janvier 1919, Vaché meurt à Nantes d'une surdose d'opium, une perte qui éprouve vivement Breton. Tout compte fait, Vaché offre à Breton une nouvelle direction dans la lecture de Rimbaud et l'exemple de la résistance par *l'umour* le prépare à son rapprochement avec Dada. Pendant cette même période, Breton lit le « Manifeste Dada 1918 » publié par Tristan Tzara (1896-1963), l'un des fondateurs du dadaïsme à Zurich. Breton retrouve dans ce manifeste l'esprit caustique de Jacques Vaché et commence une correspondance avec Tzara au début de l'année 1919, sa première lettre datant du 22 janvier.

En mars, il rencontre Paul Éluard (1895-1952). Aragon, Breton et Soupault lancent le premier numéro de *Littérature*, revue où ils publient des écrits divers: *Poésies* d'Isidore Ducasse (dans les numéros 2 et 3); *Lettres de guerre*, une suite de lettres rédigées par Vaché entre 1916 et 1918, rassemblées et publiées par André Breton sous ce titre (dans les numéros 4 et 6); *Les mains de Jeanne-Marie*, inédit de Rimbaud ; des textes d'écrivains modernes tels que Max Jacob (1876-1944), Blaise Cendrars (1887-1961), Paul Valéry (1871-1945), Léon-Paul Fargue (1876-1947), André Gide (1869-1951), André Salmon (1881-1969), Pierre Reverdy (1889-1960); les premiers résultats des expériences d'écriture automatique menées par André Breton et Philippe Soupault, c'est-à-dire des textes poétiques provenant de l'écriture non préméditée. Étienne-Alain Hubert note que les lettres de Vaché écrites « dans un style désaccordé d'où émergent des formulations corrosives n'épargnent ni Apollinaire, ni Reverdy, ni Max Jacob »¹⁷. On peut ainsi remarquer l'éclectisme de *Littérature* dans sa phase initiale.

C'est donc en mai 1919 que Breton fait la découverte de l'écriture automatique (il raconte comment dans *Entrée des médiums*, en novembre 1922, et dans le *Manifeste du surréalisme*, en 1924). Une *phrase de demi-sommeil*, état compris entre la veille et le sommeil, survient d'abord. Breton la note afin de la retenir et l'analyser *a posteriori*. En

¹⁷ Ibidem, p. 93.

mai-juin, Breton communique à Philippe Soupault sa découverte et ses conclusions et ils prennent la décision de procéder ensemble à l'expérimentation de l'automatisme : la reproduction et la notation de la pensée spontanée. Ils obtiennent, au bout du premier jour, une cinquantaine de pages d'écriture. En mai-juin 1919, à peu près en huit ou quinze jours, ils écrivent une série de textes automatiques.

En juin de cette même année, Breton publie son premier recueil poétique, un volume intitulé *Mont de piété* où il a réuni des poèmes écrits entre 1913 et 1919, recueil qui, selon Jacqueline Chénieux-Gendron, « montre le glissement des goûts [...] : de Mallarmé et Valéry à Rimbaud, Apollinaire et Reverdy ; mais surtout de la poésie à la nature de son avènement »¹⁸. En septembre 1919, Breton est enfin démobilisé.

Une partie des textes automatiques de Breton et Soupault, écrits en mai-juin, paraît initialement dans les numéros d'octobre, novembre et décembre 1919 de *Littérature*. À la fin du printemps de l'année suivante, on réunira le tout en un volume sous le titre *Les Champs magnétiques*, achevé d'imprimer le 30 mai 1920 et dédié à la mémoire de Jacques Vaché.

Le dadaïsme arrive maintenant à Paris.

LA PHASE DADAÏSTE DE *LITTÉRATURE* (1920-1922)

José Pierre remarque que le dadaïsme ne naît pas à Paris. Des manifestations artistiques qui le préfigurent commencent à avoir lieu lors des retrouvailles de deux artistes importants à New York : le 15 juin 1915, Marcel Duchamp (1887-1968) y arrive pour rejoindre Francis Picabia (1879-1953). La revue *291*, auparavant *Camera work*, « accueille largement Picabia dès son numéro 4 [et] pourrait passer pour la première publication de caractère dadaïste »¹⁹.

Après ces premiers signes, vers la fin de 1915 et le début de 1916, quelques exilés se concertent à Zurich, en Suisse et à Barcelone, en Espagne, pays neutres pendant la guerre.

¹⁸ CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, « Breton », in BEAUMARCHAIS J.-P. de, COUTY Daniel, REY Alain (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 326.

¹⁹ PIERRE José, *Le Dadaïsme*, Lausanne, Rencontre, 1966, p. 308-309.

À Zurich, Hugo Ball (un Allemand) ouvre avec Emmy Hennings, sa femme, le cabaret Voltaire, un cabaret artistique où se rencontrent des écrivains très marqués par le cubisme et le futurisme tels que Hans Arp (un Alsacien) et Marcel Janco (un Roumain). Bientôt, Tristan Tzara (Roumain lui aussi) et Richard Huelsenbeck (un Allemand) se joignent au groupe de Hugo Ball.

Le 5 février 1916, ce cabaret est le décor d'une première représentation qui, d'après José Pierre, réunit « chansons françaises et danoises, poèmes roumains de Tzara, orchestre de balalaïkas ! »²⁰. Le 8 février, une réunion au même cabaret marque symboliquement le commencement de Dada et ce nom, *Dada*, paraît avoir été trouvé de façon aléatoire dans un dictionnaire. En juin, le mot *Dada* surgit pour la première fois dans *Cabaret Voltaire*, plaquette publiée à l'occasion de la première exposition dadaïste à Zurich. Le 14 juillet, la première soirée dada inaugure une série de manifestations plus spécifiques, comme le lancement du *Manifeste de monsieur Antipyrine* de Tzara.

Le 25 janvier 1917, Picabia, qui est à Barcelone, publie le premier numéro de *391*, revue que José Pierre considère comme « un instrument d'agitation intellectuelle remarquable »²¹. En cette même année, à Zurich, l'éloignement volontaire de H. Ball révèle que « Dada [à Zurich] traverse une crise de croissance »²².

En février 1918, Picabia est à Lausanne pour la publication de ses *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* et, par l'intermédiaire de son imprimeur, entre en contact avec les dadaïstes zurichois. En décembre 1918, Tzara publie le *Manifeste dada 1918* dans le numéro 3 de la revue *Dada* et Picabia, qui participe à ce numéro et s'intéresse vivement à ce texte explosif, se joint au dadaïsme.

En février 1919, Tzara collabore à *391*. Au lendemain de la grande soirée dada du 9 avril 1919, des artistes liés au dadaïsme – Arp, Bauman, Eggeling, Janco, Richter – participent à la fondation d'un groupe d'artistes radicaux, l'« Association des artistes révolutionnaires », qui le 11 avril lance un manifeste où on peut lire que « l'esprit d'un art abstrait représente l'élargissement énorme du sens de liberté de l'homme »²³. Or, il était impossible à Tzara d'adhérer à une telle position, car Dada qui, comme le dit Henri

²⁰ Ibidem, p. 310.

²¹ Ibidem, p. 309.

²² Ibidem, p. 317.

²³ Ibidem.

Béhar, adopte une « attitude foncièrement négative » était contre tout et contre toute forme d'art²⁴. En mai 1919, après la publication de l'*Anthologie dada* (dans le numéro 3-4 de *Dada*, dernière parution de la revue à Zurich), Tzara commence de préparer son arrivée à Paris.

La première prise de contact entre les dadaïstes zurichois et *Littérature* est la correspondance entre Breton et Tzara, commencée le 22 janvier 1919. Tzara exerce sur Breton, d'après Marguerite Bonnet, un « énorme pouvoir de cristallisation affective » et les rapprochements se succèdent : en mars 1919, un court commentaire d'Aragon sur *Vingt-cinq poèmes*, recueil de Tzara, paraît dans le premier numéro de *Littérature* ; le 15 mai 1919, des poèmes d'Aragon, Breton et Soupault paraissent dans l'*Anthologie Dada* ; en décembre 1919, Breton commence d'établir des rapports avec Francis Picabia²⁵.

En janvier 1920, Tzara débarque à Paris pour s'unir à *Littérature*, à laquelle Paul Éluard participe déjà. Selon José Pierre, « Picabia l'héberge et lui fait connaître tous ceux qui sont susceptibles de permettre à Dada de se réincarner »²⁶. *Littérature* devient un organe d'affirmation du mouvement Dada et organise des rencontres (telles que le premier « vendredi de *Littérature* » qui se tient le 23 janvier 1920) et des manifestations publiques, publie des tracts et des manifestes (tels les vingt-trois manifestes dada qui paraissent le 20 mars dans le numéro 13 de la revue). Benjamin Péret prend contact avec le groupe de *Littérature*.

Au cours de cette année, Breton reprend irrégulièrement la pratique de l'écriture automatique.

En mai 1921, Breton fait la connaissance de Max Ernst, peintre qui est pour lui une révélation. Or c'est à partir de cette année 1921 que des doutes suivis de désaccords à l'intérieur de Dada commencent d'apparaître et ne cessent d'augmenter. Progressivement, l'explosion, la destruction et le nihilisme dadaïstes deviennent inefficaces à cause de la répétition de certains procédés qui affaiblissent les

²⁴ BÉHAR Henri, LE BOT Marc, « Dada », in *Encyclopædia Universalis*, « Corpus », t. 2, Paris, Encyclopædia Universalis, 1989, p. 959.

²⁵ BONNET Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 204.

²⁶ PIERRE José, *Le Dadaïsme*, op. cit., p. 317.

manifestations jusqu'à ce qu'un épisode, en mai 1921, souligne les désaccords et la nature des contradictions. Claude Abastado rappelle que, pendant les spectacles dada :

« [...] la répétition des mêmes scènes distille l'inintérêt et l'ennui ; les salles se vident et les locations coûtent cher. La pauvreté des ruses et des moyens employés n'échappe pas à certains participants. Aussi le 13 mai 1921, le Procès de Maurice Barrès traduit-il déjà *un autre esprit*. »²⁷

Qu'est-ce que le procès Barrès ? *Littérature* organise un procès simulé intenté symboliquement à Maurice Barrès. Celui-ci, représenté par un mannequin de bois, y comparait en jugement devant un tribunal où la question centrale est le changement de position intellectuelle entre *Un Homme libre*, œuvre de jeunesse de l'écrivain, et les articles qu'il publie dans *L'Écho de Paris*, journal dans lequel il soutient des positions de la droite nationaliste. Plus tard Breton formulera ainsi l'accusation : « comment l'auteur d'*Un Homme libre* a-t-il pu devenir le propagandiste de *L'Écho de Paris* ? S'il y a trahison, quel a pu en être l'enjeu ? »²⁸. Tristan Tzara reste indifférent à cette manifestation éthique et morale, ce qui désole Breton et ses amis.

Ainsi, à partir de son numéro 20 (août 1921), *Littérature* cesse temporairement de paraître mais les activités dadaïstes parisiennes continuent.

En septembre 1921, Breton épouse Simone Kahn et, en octobre, il rend visite à Freud, à Vienne. À la fin de 1921, Breton et ses compagnons commencent d'élargir leurs recherches sur l'automatisme psychique grâce aux récits de rêves.

En janvier 1922, Breton propose l'organisation d'un « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne », projet que Tzara s'efforce de contrarier et qui échoue. En février 1922, Breton et ses amis abandonnent Dada qui se scinde, s'affaiblit, puis disparaît.

LITTÉRATURE, NOUVELLE SÉRIE (1922-1924)

En mars 1922, après l'échec du « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne », *Littérature* prend un nouvel essor et réapparaît sous le titre « *Littérature*, nouvelle série ». Elle exhibe une nouvelle couverture (dont

²⁷ ABASTADO Claude, « Les jalons d'une histoire (1918-1969), in idem, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, coll. « Faire le Point / Espaces Littéraires », 1975, p. 15. C'est moi qui souligne.

²⁸ BRETON André, *Entretiens*, (1952), op. cit., p. 469.

la responsabilité est d'abord confiée à Man Ray, puis à Francis Picabia), est dirigée par Breton et Soupault et n'a plus aucun rapport avec le dadaïsme. Un nouveau groupe, avec plus de cohésion, se constitue autour d'Aragon, Breton et Soupault que rejoignent Paul Éluard, Benjamin Péret, René Crevel, Robert Desnos, Roger Vitrac, parmi les écrivains, et Francis Picabia, Pablo Picasso, Marcel Duchamp et Max Ernst, parmi les peintres.

Trois récits de rêves d'André Breton sont publiés dans le numéro 1 de *Littérature*, nouvelle série, préparé avant la crise du « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne » et la rupture avec le dadaïsme (janvier-février 1922). Son numéro 2, du premier avril 1922, présente « Lâchez tout ! », article où Breton fait le procès de Dada et consacre la rupture avec celui-ci : « Lâchez tout. Lâchez Dada [...]. Partez sur les routes »²⁹. Le 1^{er} septembre, les dernières lignes de « Clairement », article de Breton qui paraît dans le quatrième numéro de *Littérature*, nouvelle série, fait une mise au point : « Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner avec lucidité vers ce qui nous réclame »³⁰.

Plus tard, Breton expliquera comment comprendre les rapports entre Dada et le surréalisme :

« La vérité est que dans *Littérature*, aussi bien que dans les revues Dada proprement dites, textes surréalistes et textes dada offriront une continuelle alternance. [...] Dada et le surréalisme – même si ce dernier n'est encore qu'en puissance – ne peuvent se concevoir que corrélativement, à la façon de deux vagues dont tour à tour chacune va recouvrir l'autre.»³¹

À partir du numéro 4 (septembre 1922), les couvertures de *Littérature*, nouvelle série, sont dessinées par Picabia. Le groupe est alors composé de Paul Éluard, Benjamin Péret, René Crevel, Robert Desnos ; y adhèrent aussi Roger Vitrac, Pierre de Massot, Max

²⁹ BRETON André, « Lâchez tout », (1922), in idem, *Les Pas perdus*, (1924), in idem, *Œuvres complètes*, t.1 : 1911-1930, op. cit., p. 263.

³⁰ BRETON André, « Clairement! », (1922), in idem, *Les Pas perdus*, (1924), in idem, *Œuvres complètes*, t.1 : 1911-1930, op. cit., p. 108.

³¹ BRETON André, *Entretiens*, (1952), op. cit., p. 462.

Morise, Jacques Baron et les peintres Francis Picabia, Pablo Picasso, Marcel Duchamp et Max Ernst.

De la fin septembre 1922 à février 1923, le groupe procède à l'investigation des sommeils hypnotiques, comme le souligne Marguerite Bonnet : « à l'écriture [automatique] et aux récits de rêves s'ajoutent les dessins automatiques, les jeux, les paroles ou écrits obtenus dans le sommeil hypnotique »³². Ce dernier désigne les expériences collectives où René Crevel, Robert Desnos et Benjamin Péret cèdent au sommeil provoqué et, sous ces conditions, arrivent à noter ou à dessiner les productions mentales ainsi obtenues.

Le 6 juillet 1923, la soirée du *Cœur à barbe* marque la fin de l'activité dada. Breton, Desnos et Péret se rendent au théâtre Michel pour interrompre la représentation d'une pièce de Tzara et en sont expulsés. En cette même année, Breton, en vacances en Bretagne, écrit à Saint-Pol-Roux (1861-1940), poète symboliste dont il apprécie hautement l'œuvre, et lui rend visite à Camaret (7 septembre). Suivant les propos de Marianne van Hirtum, après cette visite, Breton est « outré par l'abandon, voire l'oubli, où est laissé 'Saint-Pol le Magnifique', créateur du 'magnificisme', il lui promet de tout faire pour réparer la fatalité qui pèse sur lui et la lâcheté de ses amis »³³.

Breton qui subissait la tentation du silence (Rimbaud l'a sentie, Valéry lui aussi jusqu'en 1917) surmonte la difficulté par la publication, le 15 novembre 1923, de *Clair de terre*, un volume de poèmes dédié à Saint-Pol-Roux et dont la superbe dédicace mérite d'être reproduite : « Au grand poète SAINT-POL-ROUX. À ceux qui comme lui s'offrent le magnifique plaisir de se faire oublier ».

En ce qui concerne l'automatisme, *Clair de terre* est un volume important car Breton y regroupe des textes rédigés à l'époque dada (comme « PSTT » qui reproduit les noms et adresses des Breton apparaissant dans l'annuaire des téléphones), des récits de rêves datant de 1922 et des poèmes (dont « Tournesol », pièce née de l'automatisme)³⁴.

³² BONNET Marguerite, "Breton (André)", op. cit., p. 531.

³³ HIRTUM Marianne van, « Saint-Pol Roux », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, op. cit., p. 373.

³⁴ HUBERT Étienne-Alain, « Breton (André) », op. cit., p. 95.

Malgré ce qui a été exposé plus haut, 1923 est, selon Marguerite Bonnet, une année difficile, car le surréalisme « hésite encore sur lui-même »³⁵.

En février 1924, Breton publie *Les Pas perdus*, recueil d'articles qui témoignent de son activité entre 1918 et 1923, dont des documents de grande valeur portant sur ses rapports avec Jacques Vaché, sur la période dadaïste et sur les expériences de sommeils. Au début de mai 1924, Breton entreprend avec Louis Aragon, Max Morise et Roger Vitrac un « voyage expérience », c'est-à-dire qu'ils se rendent en train à Blois, ville choisie au hasard sur la carte, et partent de là à pied pour la Sologne, tentative d'exploration du fonctionnement du psychisme humain par l'errance dans l'espace réel »³⁶.

En juin, le treizième numéro de *Littérature*, nouvelle série est le dernier. En tout, *Littérature* de 1919 à 1924 a compté 33 numéros. La décision est prise de préparer une nouvelle revue, *La Révolution surréaliste*, qui doit être l'expression du groupe constitué depuis la rupture avec Dada. En septembre 1924, Breton achève la rédaction de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (cet essai dont l'écriture avait commencée à la fin 1923, paraît dans *Commerce* en 1924, sous la forme de plaquette en 1927 et est repris dans *Point du Jour* en 1934). Ce texte important révèle des changements et des nouveautés chez Breton, ainsi que le constate Gérard Legrand. Il s'agit d'« une rêverie d'une extrême liberté d'allure à laquelle préside la même revendication des droits illimités de l'imagination qui est à l'œuvre dans le *Manifeste* » ; c'est aussi « où surgit pour la première fois assez clairement, et c'est un élément nouveau, la conception qu'a Breton de l'amour et de la femme aimée »³⁷.

LE LANCEMENT DU SURRÉALISME (OCTOBRE-DÉCEMBRE 1924)

Le 11 octobre 1924, se tient l'ouverture du Bureau de recherches surréalistes. Dorénavant le groupe a un qualificatif, *surréaliste*. Trois jours après, Breton publie le *Manifeste du surréalisme*, suivi de *Poisson soluble*, un recueil de textes automatiques dont le *Manifeste* devait à l'origine être la préface. Dans le *Manifeste*, Breton fait le récit

³⁵ Ibidem.

³⁶ BONNET Marguerite, « Chronologie (1896-1966) », in BRETON André, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 139.

³⁷ LEGRAND Gérard, « Introduction au Discours sur le peu de réalité », in idem, *Breton*, Paris, Pierre Belfond, coll. « Les Dossiers Belfond », 1977, p. 115.

de la découverte et de la première expérimentation de l'écriture automatique, expose les sources du surréalisme, ses objectifs, ses valeurs, ses moyens d'action, en le caractérisant comme un *non-conformisme absolu*³⁸. Le mot *surréalisme* cesse de se référer uniquement à l'automatisme pour désigner un état d'esprit, une pensée, une manière de vivre³⁹.

De son côté Louis Aragon vient de publier *Une Vague de rêves*, texte qui a également la valeur d'un manifeste et qui, comme celui de Breton, contribue à la définition du mouvement.

Le 18 octobre, Aragon, Breton, Delteil, Drieu la Rochelle et Paul Éluard signent « Un Cadavre », pamphlet de quatre pages d'accusations violentes et d'injures contre Anatole France. Le texte de Breton s'intitule « Refus d'inhumer » et celui d'Aragon, « Avez-vous déjà giflé un mort ? ». Anatole France y est désigné comme un « âne officiel »⁴⁰.

Le 1^{er} décembre 1924 sort le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, la première revue spécifiquement surréaliste dirigée par Pierre Naville et Benjamin Péret. La couverture déclare qu'« il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme ». Ce numéro inaugural est particulièrement consacré aux récits de rêves et aux réflexions sur l'onirisme.

DU MANIFESTE (1924) AU SECOND MANIFESTE DU SURRÉALISME (1929) ET UN PEU APRÈS ...

LA « DÉCLARATION DU 27 JANVIER 1925 »

En janvier 1925, le Bureau de recherches surréalistes publie le numéro 2 de la *Révolution surréaliste* (15 janvier), qui présente le résultat d'une enquête sur le suicide, et la « Déclaration du 27 janvier 1925 », un tract collectif signé par L. Aragon, A. Artaud, J. Baron, J. Bousquet, J.-A. Boiffard, A. Breton, J. Carrive, R. Crevel, R. Desnos, P.

³⁸ BRETON André, « Manifeste du surréalisme », (1924), in idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979. C'est Breton qui souligne.

³⁹ Cette définition du *Manifeste*, comme d'ailleurs d'autres passages de ce chapitre, doit beaucoup aux cours sur le surréalisme professés à l'UFPA (à Belém) et à l'UFRGS par M. Robert Ponge (UFRGS) et à ses commentaires en tant que directeur de mes recherches.

⁴⁰ ABASTADO Claude, « Les jalons d'une histoire (1918-1969) », op. cit, p. 16-17.

Éluard, M. Ernst, T. Fraenkel, F. Gérard, M. Leiris, G. Limbour, M. Lubeck, G. Malkine, A. Masson, M. Morise, P. Naville, M. Noll, B. Péret, R. Queneau, P. Soupault, D. Sumbeam et R. Tual.

Cette déclaration réaffirme les définitions du mot *surréalisme* dans le *Manifeste*, alerte le public sur la nature du mouvement : « Le SURREALISME n'est pas une forme poétique. Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves, et au besoin par des marteaux matériels »⁴¹. Par surcroît, elle essaie de préciser le sens du mot *Révolution*, tel qu'il est compris dans le surréalisme, et malgré la formulation qui clôt le document (*des marteaux matériels*), les premières lignes laissent entendre que les surréalistes en 1925 croient que la seule révolution nécessaire est celle de l'esprit et que c'est par elle que l'homme atteindra les transformations sociale et matérielle.

Le 30 janvier, Antonin Artaud assume la direction du Bureau de recherches surréalistes. Le 9 mai 1925, les surréalistes signent un hommage collectif à Saint-Pol-Roux dans *Les Nouvelles littéraires* (Breton a tenu parole, il l'avait promis à Saint-Paul-Roux lors du rendez-vous de Camaret, en septembre 1923). Puis, à l'occasion d'un banquet en l'honneur de celui-ci (le poète étant présent), ils protestent contre la liste des invités : des gens « du monde des lettres et du théâtre ». Une lettre ouverte à Paul Claudel, qui avait accusé les activités surréalistes et dadaïstes d'être « pédérastique[s] », est imprimée sur un papier sang de bœuf et un exemplaire est mis sous chaque couvert pendant le banquet⁴².

La réflexion sur la folie et la légitimation des délires, la mise en cause de la raison continue d'être des sujets privilégiés, cette fois, dans le numéro 3 de *La Révolution surréaliste* du 15 avril 1925, par une lettre aux médecins chefs des asiles de fous. À partir du numéro 4 de *La Révolution surréaliste* paru le 15 juillet 1925, Breton prend seul la direction de cette revue. Vers la même époque, il y a un rapprochement entre les surréalistes et quelques membres de *Clarté*, revue qui est animée par de jeunes intellectuels communistes : G. Altman, J. Bernier, V. Crastre, M. Fourier. En août, la

⁴¹ DÉCLARATION COLLECTIVE, *Déclaration du 27 janvier 1925*, in PIERRE José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1 : 1922-1939, organisation, présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Éric Losfeld/Le Terrain Vague, 1980, p. 34-35.

⁴² ABASTADO Claude, « Les jalons d'une histoire », op. cit., p. 17.

lecture du *Lénine* de Léon Trotsky, qui a joué un rôle éminent dans la révolution de 1917 en Russie et qui n'est pas encore exclu par Staline du Parti communiste de l'Union Soviétique, rapproche Breton du communisme.

LE RAPPROCHEMENT DU PCF ET L'ADHÉSION À CELUI-CI (1925-1927)

L'alliance entre *Littérature* et *Clarté* est motivée principalement par l'anticonformisme partagé envers la guerre que la France mène au Maroc, aussi nommée guerre du Riff, dont les origines remontent au début du siècle.

En 1912, le traité de Fez partage le Maroc en deux protectorats attribués à la France et à l'Espagne. Le Riff est un territoire montagneux au nord du Maroc et sous domination espagnole. De 1921 à 1923, une tribu du Riff se soulève contre l'Espagne et vainc son armée au Maroc. En Espagne, le général Primo de Rivera s'empare du pouvoir par un coup d'état et, au printemps 1924, le gouvernement français de Raymond Poincaré (1860-1934), craignant une rébellion dans ses propres territoires marocains, prend la décision d'aider l'Espagne dans la reconquête des territoires perdus.

Au printemps de 1925, le Cartel des Gauches, qui succède à Poincaré lors des élections de mai 1924, poursuit la répression au Maroc. Une contre-offensive française au Maroc commence le 1^{er} mai 1925 et le Parti communiste français décide de mener une campagne contre cette guerre en organisant un « Comité d'action contre la guerre du Maroc » auquel se joignent les rédacteurs de *Clarté*. Le 2 juillet 1925, *Clarté* publie dans *L'Humanité*, le journal du PCF, « Les travailleurs intellectuels aux côtés du prolétariat contre la guerre du Maroc », déclaration collective qui demande aux intellectuels : « QUE PENSEZ-VOUS DE LA GUERRE DU MAROC ? ». *La Révolution surréaliste* réagit en signant le document. À titre d'information, cette déclaration est publiée à nouveau le 15 juillet avec le titre « Appel aux travailleurs intellectuels », dans le numéro 76 de *Clarté*.

Ensuite, *La Révolution surréaliste* lors d'une réunion secrète avec *Clarté* aboutit à un accord idéologique et, peu après, établit des contacts avec *Philosophies*, revue de pensée révolutionnaire. À *La Révolution surréaliste*, *Clarté* et *Philosophies* se rallient Camille Goemans et Paul Nougé de la revue bruxelloise *Correspondance*. Tous approuvent et contresignent *La Révolution d'abord et toujours!*, tract rédigé collectivement, essentiellement par *Clarté* et par le groupe surréaliste, et qui, dirigé contre

la guerre du Maroc, est surtout, un appel à la Révolution : « en définitive, nous avons besoin de la Liberté, mais d'une Liberté calquée sur nos nécessités spirituelles les plus profondes, sur les exigences les plus strictes et les plus humaines de nos chairs » car « l'idée de Révolution est la sauvegarde la meilleure et la plus efficace de l'individu ». ⁴³

Ce tract est publié à Paris en août 1925 et envoyé à tous les députés et sénateurs, aux journaux et aux abonnés de *La Révolution surréaliste* et de *Clarté*. Il est ensuite publié simultanément le 15 octobre 1925 dans le numéro 5 de *La Révolution surréaliste* et dans le numéro 77 de *Clarté* ⁴⁴. La guerre du Maroc amène les surréalistes à reconnaître le besoin d'une action politique; les relations entre surréalistes français et belges (*Correspondance*, groupe surréaliste bruxellois) se resserrent.

En 1926, Pierre Naville, qui avait été un des directeurs de *La Révolution surréaliste*, adhère au parti communiste. Le 26 mars, la Galerie surréaliste est ouverte, animée par Breton. Le 30 septembre 1926, paraît *Légitime défense*, essai où Breton, suivant Marguerite Bonnet, tout « en affirmant l'adhésion de principe au programme communiste, refuse vigoureusement tout contrôle extérieur » que ce soit communiste ou autre ⁴⁵. Sa disponibilité d'esprit lui permet de connaître par hasard Nadja, rue Lafayette, rencontre qui a lieu le 4 octobre 1926 et qui se révélera très fructueuse.

En novembre, toujours d'après Marguerite Bonnet, « l'éventualité de l'adhésion au PC crée des tensions dans le groupe » et entraîne le départ volontaire d'Artaud et l'exclusion de Soupault ⁴⁶. En janvier 1927, Breton adhère au Parti communiste et, en mai, publie *Au grand Jour*, brochure contresignée par Aragon, Éluard, Péret, Unik qui réunit des lettres destinées à plusieurs personnalités : aux surréalistes communistes, aux surréalistes non communistes et aux communistes, tous, français ou non. Le sujet de cette plaquette est l'adhésion au communisme et la polémique qu'elle suscite avec Artaud.

⁴³ TRACT COLLECTIF, *La Révolution d'abord et toujours !*, (1925), in PIERRE José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1: 1922-1939, op. cit., p. 54-56.

⁴⁴ PIERRE José, « *La Révolution d'abord et toujours !* », in idem, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1 (1922-1939), op. cit., p. 398.

⁴⁵ BONNET Marguerite, « Chronologie (1896-1966) », op. cit., p. 140.

⁴⁶ Ibidem, p. 141

LE SURREALISME ET LA PEINTURE. NADJA (1928)

En février 1928, paraît en volume *Le Surréalisme et la peinture* dont la publication en plusieurs parties avait commencé en 1925 dans *La Révolution surréaliste*. Marguerite Bonnet fait observer que Breton y regarde la peinture, de même que la poésie, comme « moyen de libération et non seulement objet de délectation [...] »⁴⁷. En mars, le « Cinquantenaire de l'hystérie » est commémoré dans le numéro 11 de *La Révolution surréaliste*. Le 25 mai 1928, paraît en volume *Nadja*, récit basé sur le personnage réel éponyme que Breton a connu en 1926 et qui, comme Claude Abastado le rappelle « pose déjà les problèmes essentiels soulevés par le surréalisme (le rapport de la poésie et de la vie, le hasard, l'amour) ». Breton y envisage « le travail comme la plus astreignante et la plus dégradante des contraintes »⁴⁸. En 1929, André Breton se sépare de Simone Kahn.

LE SECOND MANIFESTE DU SURREALISME (1929) ET LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION (1930)

En juin 1929, sort le numéro spécial de la revue belge *Variétés* consacré au « Surréalisme en 1929 ». Il donne lieu à une nouvelle édition du *Manifeste du surréalisme* et de *Poisson soluble*, augmentée d'une préface et de « La lettre aux voyantes », texte écrit en 1925⁴⁹. En décembre, Breton publie un « Avis au lecteur » pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst et fait paraître le 12^e et dernier numéro de *La Révolution surréaliste* (décembre 1924 - décembre 1929) qui contient une enquête sur l'amour. Breton y publie le *Second Manifeste du surréalisme*.

Comme l'explique Marguerite Bonnet, le deuxième manifeste « redéfini[t] les fondements du surréalisme, pour l'extérieur comme pour lui-même », c'est-à-dire que ce texte prend position sur les divergences au sujet de l'adhésion des surréalistes au PCF en même temps qu'il s'engage avec violence pour la défense des valeurs élues comme essentielles par le surréalisme depuis ses débuts : la révolte, la rigueur morale, la volonté d'action dans tous les domaines. Il réaffirme « l'autonomie totale de la recherche

⁴⁷ BONNET Marguerite, « Breton (André) », op. cit., p. 532.

⁴⁸ ABASTADO Claude, « Les jalons d'une histoire », op. cit., p. 24.

⁴⁹ Dans le cadre de la réflexion sur l'automatisme, ce texte fait l'éloge du pouvoir de révélation des voyantes mais critique le fait qu'elles croient « recevoir » des messages d'une source qui serait extérieure à elles-mêmes.

surréaliste, la récupération par l'esprit de tous ses pouvoirs, la liberté toujours »⁵⁰. Sur le plan personnel, cette même année, Breton éprouve des difficultés matérielles.

Le 15 janvier 1930, *Un Cadavre*, tract de douze signataires dont le titre est repris du pamphlet contre Anatole France (1924), est lancé contre Breton en réplique aux attaques de celui-ci dans le *Second Manifeste* ; parmi les signatures, celles de Robert Desnos, Michel Leiris, Raymond Queneau et Georges Bataille. De nouvelles expérimentations poétiques sont publiées en recueil : *Ralentir travaux* écrit en mars en collaboration avec René Char et Paul Éluard paraît le 20 avril. Ce même mois a lieu la rupture avec Desnos. Le 25 juin, le *Second Manifeste* est publié en volume : cette édition définitive est enrichie de réponses à *Un Cadavre*.

En juillet 1930, *Le Surréalisme au service de la Révolution*⁵¹, deuxième revue spécifiquement surréaliste et dirigée par Breton, succède à *La Révolution surréaliste*.

LA DÉFENSE DE MAÏAKOVSKI : LES ENJEUX (1930)

À l'occasion du suicide de Maïakovski, le 14 avril 1930, Breton écrit un texte qui paraît peu après, en juillet 1930. Son titre, « La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante »⁵², reproduction de l'épithète russe que Maïakovski lui-même avait rédigée suggère ce qui aurait pu pousser le poète à mettre fin à ses jours.

L'article de Breton porte justement sur la forte contrainte vécue par Maïakovski, les rapports angoissants existant entre « le dévouement inconditionnel à la *cause* qui, entre toutes, lui⁵³ paraît juste – en espèce, ici, la cause révolutionnaire – et le sort qu'en tant qu'être particulier lui fera la vie, [...] la vie qui dispose, entre autres, de l'arme terrible du concret contre l'abstrait »⁵⁴.

Contrairement à Trotsky qui avait « écrit un peu sommairement » que le suicide du poète russe s'inscriv[ait] dans les actes de « la bohème révoltée » et non d'un bolchevique⁵⁵, Breton reconnaît en Maïakovski « un poète révolutionnaire » pour qui

⁵⁰ BONNET Marguerite, « Breton (André) », op. cit., p. 532.

⁵¹ Cette revue est aussi connue des spécialistes, par ses initiales : *Le SASDLR*.

⁵² BRETON André, « La Barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante », 1930, in idem, *Le Point du jour*, (1934), Paris, Gallimard, 1970, p. 70-82.

⁵³ Dans le texte de Breton, « lui » renvoie à « l'homme le meilleur », en l'occurrence, Maïakovski.

⁵⁴ BRETON André, « La Barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante », op. cit., p. 70.

⁵⁵ Ibidem, p. 73.

l'amour est un « droit d'élection » et « vital » ; il est de ceux qui « proclament l'inanité absolue de la littérature à prétention prolétarienne ». Breton y explicite ainsi sa position en ce qui concerne la politique culturelle du parti communiste :

« Nous en sommes encore à demander qu'on nous montre une œuvre d'art 'prolétarienne'. La vie enthousiasmante du prolétariat en lutte, la vie stupéfiante et brisante de l'esprit livré aux bêtes de lui-même, de notre part il serait par trop vain de ne vouloir faire qu'un de ces deux drames distincts. Qu'on n'attende de nous, dans ce domaine, aucune concession. »⁵⁶

L'affirmation de la vie, de l'amour et de la liberté de pensée est ici considérée comme la cause révolutionnaire par excellence, qui ne peut pas être soumise à l'engagement politique⁵⁷. Les divergences entre les conceptions surréalistes (André Breton et Benjamin Péret étaient alors des marxistes authentiques mais s'opposaient à la dictature stalinienne) et celles du parti communiste (stalinien) ne cesseront pas, ce qu'explique fort bien Marguerite Bonnet qui affirme que, pour Breton, « toute œuvre digne de ce nom porte en elle-même une contestation de la réalité présente, toute œuvre digne de ce nom est libératrice ». Ainsi, l'œuvre d'art, qui répond au besoin d'émancipation de l'esprit, concourt, en dernière analyse, au besoin d'émancipation matérielle de l'homme⁵⁸.

DES DIVERGENCES CROISSANTES ENTRE LE SURRÉALISME ET LE PC À LA RUPTURE DE BRETON AVEC CELUI-CI (1930-1935)

En novembre 1930, est publié *L'Immaculée Conception* que Breton écrit en collaboration avec Paul Éluard. D'après Breton, parmi les « voies qui mènent à l'inconnu » et que les surréalistes commencent seulement d'entrevoir, il y a la simulation de délires dont la pratique fait l'objet de *L'Immaculée Conception*, livre né dans le but de « prouver que l'homme normal peut avoir accès dans les lieux provisoirement condamnés de l'esprit humain »⁵⁹.

Ensuite, Breton s'oppose à une déclaration de la 2^e Conférence internationale des écrivains révolutionnaires, à Kharkov, où Freud est tenu pour « dangereusement

⁵⁶ Ibidem, p. 81-82.

⁵⁷ Ibidem, p. 71-72. Breton en dit plus de l'engagement politique : « cet idéal en fonction duquel [...] nous sommes aptes à tenir les conditions successives de notre vie, joie, douleur, pour de misérables accidents ».

⁵⁸ BONNET Marguerite, « Breton (André) », op. cit., p. 532.

⁵⁹ BRETON André, « *Qu'est-ce que le surréalisme ?* », (1934), in idem, *Œuvres complètes*, t.2 : 1931-1941, op. cit., p. 257.

idéaliste »⁶⁰. Le 3 décembre, le studio où a lieu la projection de *L'Âge d'or*, film de Luis Buñuel et Salvador Dali, est saccagé, les toiles exposées dans le hall du cinéma sont détruites et le film est interdit.

Le 30 mars 1931, Breton publie anonymement *L'Union libre*, poème que son extrême beauté a rendu célèbre et qui exalte l'amour et la femme. Entre mai et juillet, plusieurs tracts, en particulier ceux contre l'exploitation coloniale, sont publiés par le groupe et, en décembre, paraissent les numéros 3 et 4 du *Surréalisme au service de la Révolution*.

En 1932, « Aragon ayant été inculpé pour son poème *Front rouge*, Breton, malgré son refus de la poésie de propagande, prend sa défense contre la censure dans une brochure, *Misère de la poésie* »⁶¹ (Marguerite Bonnet). Paradoxalement, ce texte provoque des désaccords entre Breton et Aragon qui abandonne le groupe surréaliste et donne son « adhésion totale »⁶² au Parti communiste. Pour Breton la rupture définitive avec Aragon est une des périodes les plus sombres de sa vie.

En juin 1932, Breton publie *Le Revolver à cheveux blancs*, un recueil de poèmes, et, en novembre, *Les Vases communicants*, un essai.

En janvier 1933, Breton est nommé membre du bureau de « l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires » dont il est exclu en juin avec Paul Éluard et René Crevel. Ferdinand Alquié, fidèle ami du groupe surréaliste, écrit une lettre antistalinienne qui paraît dans le numéro 5 du *SASDLR*⁶³, ce qui contribue à la rupture des surréalistes avec l'association, qui à ce moment-là est déjà stalinisée.

En juillet, le *SASDLR* cesse de paraître. Les surréalistes collaborent alors à *Minotaure*, revue fondée par Albert Skira et désormais transformée en un instrument d'investigation des domaines surréalistes. Dans son numéro 3, de décembre 1933, paraît *Le message automatique*, un important essai d'André Breton qui traite de la spécificité de

⁶⁰ BRETON André cité par ABASTADO Claude, « Les jalons d'une histoire », op. cit., p. 24.

⁶¹ BONNET Marguerite, « Chronologie (1896-1966) », op. cit., p. 142.

⁶² BONNET Marguerite, « Breton (André) », op. cit., p. 532.

⁶³ BRUN Jean, « Alquié, Ferdinand », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, op. cit., p. 19.

l'automatisme surréaliste, en revenant sur ses sources et en le distinguant de l'automatisme médiumnique, une des pratiques les plus anciennes du procédé.

Le 6 février 1934, Breton prend l'initiative d'une première réplique (au nom de quelques intellectuels) et d'un appel à la grève générale contre la menace du putsch fasciste par un *Appel à la lutte*, document qui apporte l'adhésion des surréalistes au « Comité de vigilance des intellectuels antifascistes ». Le 24 février, surréalistes belges et français lancent « La Planète sans visa », tract qui s'oppose à l'expulsion de Trotsky du territoire français⁶⁴. Dans le cadre de *Minotaure*, exposition qui se tient du 12 mai au 1^{er} juin au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles et qui présente un numéro considérable de tableaux surréalistes, Breton prononce une conférence *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (le 1^{er} juin 1934). Cette conférence essaie de dresser sommairement un historique du surréalisme ainsi que de préciser sa situation « dans les domaines poétique, pictural, moral et *politique* »⁶⁵. En avançant l'idée de révolution esquissée dans *La révolution d'abord et toujours* (1925) à l'occasion de la protestation publique contre la guerre du Maroc, Breton distingue dans l'évolution du mouvement « une époque purement *intuitive* [1919-1925] et une époque *raisonnante* »⁶⁶ pendant laquelle le mouvement éprouve « le besoin de franchir le fossé qui sépare idéalisme absolu [« la *primauté de la pensée sur la matière* »] du matérialisme dialectique » [le « *primat de la matière sur la pensée* »] »⁶⁷. Le texte de la conférence est publié en juillet 1934.

En ce même mois, paraît *Point du jour*, nouveau recueil d'essais (où se retrouvent *Introduction au discours sur le peu de réalité*, daté de septembre 1924, et *Le message automatique*, daté de décembre 1933). En décembre, Breton publie *L'Air de l'eau*, un recueil poétique.

En mars-avril 1935, Breton et Jacqueline Lamba, en compagnie d'autres surréalistes, voyagent à Prague où il donne une série de conférences; en mai, Breton, Jacqueline et Benjamin Péret partent aux îles Canaries.

⁶⁴ En janvier 1929, Trotsky avait été expulsé du territoire de l'URSS. Le trotskysme représente l'opposition communiste au Stalinsisme.

⁶⁵ Mesens dans sa lettre du 12 mai 1934 à Breton. BERNIER Philippe, « *Qu'est-ce que le surréalisme ?* Notice », in idem, *Œuvres complètes*, t.2 : 1931-1941, op. cit., p. 1423.

⁶⁶ BRETON André, « *Qu'est-ce que le surréalisme ?* », in idem, *Œuvres complètes*, t.2 : 1931-1941, op. cit., p. 231. C'est Breton qui souligne.

⁶⁷ Ibidem, p. 233.

En juin, la liaison conflictuelle de Breton avec le PC (stalinien) prend fin définitivement. La rupture se produit lors du Congrès des écrivains pour la défense de la culture, organisé par les communistes. D'après Claude Abastado, le discours que Breton adresse aux communistes met en cause un accord d'assistance militaire mutuelle entre Moscou et Laval, et il « expose [...] sa conception d'un art révolutionnaire et revendique à nouveau l'indépendance des créateurs à l'égard de tous les régimes ». Il est interdit de parole. René Crevel qui tente de faire rendre la parole à Breton se suicide au gaz la nuit qui précède le congrès. Selon José Pierre, il porte « ce mot épinglé à son revers : 'dégoûté' », lui qui avait fait tous ses efforts pour maintenir le contact entre surréalistes et communistes⁶⁸. Son « discours est lu par Éluard, mais dans les pires conditions, en extrême fin de séance »⁶⁹.

En août 1935, Breton publie à Bruxelles le discours qu'il avait rédigé pour le Congrès des étudiants pour la défense de la culture ; il s'agit du tract « Du temps que les surréaliste avaient raison » et qui consacre la rupture des surréalistes avec les staliniens. Le 7 octobre 1935, Breton et Georges Bataille fondent *Contre-attaque*, groupe antifasciste. Le tract de lancement, « Contre-attaque », joint à « Du temps que les surréaliste avaient raison » et deux autres conférences prononcées à Prague constituent *Position politique du surréalisme*, qui paraît en novembre.

Gérard Legrand précise que le passage tumultueux de Breton par le communisme (le rapprochement en 1925, l'adhésion en 1927, le retrait en 1933 et la rupture en 1935) témoigne « de la sincérité de son 'engagement' révolutionnaire, puis de son refus tout aussi profond et tenace de laisser subordonner à quelque instance que ce soit le 'libre exercice de ses facultés' que Marx assignait comme une fin à l'émancipation de l'homme »⁷⁰.

Dans le bilan de cette période-là (1930-1935), il faut remarquer la grande audience du surréalisme, comme le prouvent les voyages à Bruxelles, à Prague et à Santa Cruz de Ténérife (aux îles Canaries), les expositions internationales dans ces deux dernières villes ainsi qu'à Copenhague et les liens noués avec le groupe surréaliste bruxellois.

⁶⁸ PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, op. cit., p. 45.

⁶⁹ ABASTADO Claude, « Les jalons d'une histoire », op. cit., p. 26.

⁷⁰ LEGRAND Gérard, « Introduction au Discours sur le peu de réalité », in idem, *Breton*, Paris, Pierre Belfond, coll. « Les Dossiers Belfond », 1977, p. 115.

Le 20 décembre 1935, naît Aube, fille d'André Breton et de Jacqueline Lamba, épousée le 14 août, rencontrée l'hiver précédent.

LES GUERRES (1936)

LA GUERRE EN ESPAGNE (1936)

Le 24 mars 1936, les surréalistes rompent avec *Contre-attaque* car ils sont « alarmés par les tendances ‘surfascistes’ » qu'ils dénoncent chez Bataille⁷¹; en même temps, les relations entre Breton et Paul Éluard se détériorent.

En juin, Breton part pour Londres où s'ouvre une Exposition internationale du surréalisme ; quelques mois après, il publie « Limits not frontiers of surrealism », article qui porte sur l'internationalisation et les implications du mouvement surréaliste à une époque où des rumeurs de guerre commencent à se répandre (il sera publié en français l'année suivante). À Paris, il y a une exposition d'objets surréalistes et à New York (*Museum of Modern Art*), l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism ».

Comme l'observe Abastado, le surréalisme essaye vainement un rapprochement avec Léon Blum, leader socialiste qui après les élections d'avril-mai 1936 forme le gouvernement du Front populaire en France. Le 18 juillet 1936 éclate la Guerre en Espagne : le général Francisco Franco, appuyé financièrement et militairement par Mussolini et Hitler, veut éliminer le Front populaire du gouvernement espagnol républicain⁷², et prendre le pouvoir.

Quelques surréalistes, Benjamin Péret, Achille Chavée, Marcel Noll, Eugênio Granell, Wifredo Lam, Remedios Varo et Octavio Paz rejoignent les trotskystes du Parti ouvrier d'unification marxiste (P.O.U.M.), à Barcelone, pour faire opposition à Franco. Le 20 août 1936, les surréalistes lancent un tract « Neutralité ? Non-sens, crime et

⁷¹ BONNET Marguerite, « Chronologie (1896-1966) », op. cit., p. 144. Comme le remarque José Pierre, les rapports entre Bataille et Breton ont toujours été difficiles. Vers 1930, Bataille regroupe des surréalistes qui viennent de se séparer du groupe (la querelle autour d'« Un Cadavre », dans l'édition définitive du *Second Manifeste du surréalisme*) ; en 1935, ils se réunissent dans *Contre-Attaque* pour se séparer à nouveau en 1936. Mais, « au lendemain de la deuxième guerre mondiale l'un et l'autre, sans rien abdiquer de leurs différences, manifesteront à mainte reprise l'estime qu'ils se portaient réciproquement » (PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, op. cit., p. 25).

⁷² Les informations sur la guerre civile en Espagne ont été empruntées à Jean SHUSTER, « A diáspora surrealista na América durante a Segunda Guerra Mundial », in PONGE Robert (Org.), *Surréalisme et nouveau monde*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1999, p. 108.

trahison ! », qui proteste contre la politique de non-intervention du gouvernement français du Front Populaire dans la guerre civile espagnole, en accusant celui-ci et sa pseudo neutralité de participer, selon Breton lui-même, au « plan méthodique de l'inexorable volonté de puissance fasciste »⁷³. Jean Schuster remarque que cette guerre marque un moment important dans l'histoire: « os historiadores estão de acordo em admitir que, na verdade, a Segunda Guerra Mundial começa na Espanha, em 18 de julho de 1936 »⁷⁴.

En 1936, en Russie, commencent les procès de Moscou, conçus par Joseph Staline pour éliminer politiquement et physiquement les vétérans bolcheviques de la révolution russe qui, à ses yeux, mettaient le régime soviétique des bureaucrates en péril. Les surréalistes rédigent la « Déclaration du 3 septembre 1936 au *meeting* 'La Vérité sur le procès de Moscou' », qui dénonce le premier procès de Moscou. Le 26 janvier 1937, Breton fait un nouveau discours contre le deuxième procès de Moscou (ces procès dureront jusqu'en 1938).

En janvier aussi Breton publie *L'Amour fou*, livre où l'analyse de la beauté convulsive occupe une large place et où se trouve un récit de la genèse de « Tournesol », poème automatique écrit en 1923 et dédié, ainsi que « Clé de sol », à Paul Reverdy. En février, il publie pour la première fois en France, à la NRF, *Limites non frontières du surréalisme* ; il ouvre « Gradiva », galerie surréaliste qu'il dirige, rue de Seine.

Du 9 au 14 juin 1937, une Exposition internationale du surréalisme se tient à Tokyo, Osaka, Kyoto et Nagoya. Au début de 1938, Breton et Éluard organisent à la galerie des Beaux-Arts à Paris une exposition qui réunit « 70 artistes venant de 14 pays différents »⁷⁵ ; le catalogue est publié ce même mois sous le titre *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. En octobre, Breton fait une conférence sur l'humour noir et Alfred Jarry, et annonce un prochain ouvrage : une *Anthologie de l'humour noir*.

En février 1938, Breton est chargé par les services culturels de faire des conférences sur la littérature et l'art au Mexique où il arrive avec Jacqueline en août. Léon et Natalia Trotsky accueillent le couple. Breton et Trotsky écrivent *Pour un art révolutionnaire indépendant*, manifeste qui paraît sous la signature de Breton et du

⁷³ BRETON André cité par ABASTADO Claude, « Les jalons d'une histoire », op. cit., p. 28.

⁷⁴ SCHUSTER Jean, « A diáspora surrealista na América durante a Segunda Guerra Mundial », in PONGE Robert (org.), *Surrealismo e Novo Mundo*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1999, p. 108.

⁷⁵ PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, op. cit., p. 8.

peintre Diego Rivera et qui sert de base au projet de création de la FIARI, Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant. Entre-temps, Breton publie *Trajectoire du rêve* où se trouve une note sur Freud, qui est menacé par les nazis.

En septembre 1938, lorsque Breton revient du Mexique, la rupture de l'amitié avec Paul Éluard ne peut plus être évitée. José Pierre rappelle que, entre 1922 et 1938, Éluard joue un rôle de premier plan dans le surréalisme aussi bien par sa poésie (qui n'est pas automatique) que par son intérêt pour la peinture⁷⁶. Néanmoins, Marguerite Bonnet constate que les « divergences d'appréciation que Breton juge insurmontables, de nature à la fois politique et littéraire » consacrent la rupture⁷⁷. Salvador Dali qui, de 1929 à 1938, participe au mouvement surréaliste, rompt lui aussi avec le groupe.

La section française de la FIARI compte sur *Clé*⁷⁸, bulletin dont l'annonce traite des rapports de l'art moderne et du totalitarisme (fascisme et stalinisme) et qui n'a que deux numéros respectivement en janvier et février 1939.

En mai 1939, paraît le numéro 12-13 de *Minotaure*, ce sera le dernier. L'apport surréaliste, essentiel, a donné un grand éclat à cette revue: Breton, Roger Caillois, Éluard, Heine, Pierre Mabille, Benjamin Péret, Henri Matisse y ont collaboré. En août, Breton rencontre Julien Gracq dont *Le Château d'Argol* (1938), paru l'année précédente, avait frappé Breton. Selon lui-même, cet ouvrage est l'aboutissement sur le plan littéraire de « l'automatisme comme méthode avouée » presque vingt ans après sa première expérimentation dans *Les Champs magnétiques*⁷⁹. Éluard se rapproche du PCF.

LA SECONDE GUERRE MONDIALE (1939) ET L'EXIL (1941-1946)

Officiellement, la Seconde Guerre mondiale commence le 3 septembre 1939 quand la France et la Grande-Bretagne, en réaction contre l'invasion de la Pologne, déclarent la guerre à l'Allemagne. Hitler pourtant ne passe pas tout de suite à l'offensive.

À cette même époque, les surréalistes commencent à être dispersés et l'action commune entreprise à la FIARI avait déjà été interrompue. Le 2 septembre 1939, Breton

⁷⁶ Ibidem, p. 65.

⁷⁷ BONNET Marguerite, « Breton (André) », op. cit., p. 532.

⁷⁸ *Clé* n'est pas une revue spécifiquement surréaliste.

⁷⁹ BRETON André, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, (1942), in idem, *La Clé des champs*, Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1985, p. 61.

est mobilisé et, en janvier-février 1940, il est affecté à l'école élémentaire d'aviation de Poitiers comme médecin auxiliaire; une première tentative de publier l'*Anthologie de l'humour noir* échoue. Le 10 mai, Hitler attaque la France et l'Angleterre en mettant fin à la « drôle de guerre », période d'attente commencée le 3 septembre 1939 et caractérisée par l'absence de conflit armé.

Le 1^{er} août 1940, Breton est démobilisé et décide de quitter la France avec Jacqueline et Aube, leur fille, pour se réfugier aux Etats-Unis. Avant d'y aller, ils s'installent à Martigues (où, en septembre, il achève et, en novembre, publie *Pleine marge*, un long poème)⁸⁰ et à la fin d'octobre, à Marseille, en zone dite libre⁸¹, à la villa Air Bel, siège du Comité américain de secours aux intellectuels. Jean Schuster explique que cet espace est créé par le Nord-Américain Varian Fry afin d'accueillir les intellectuels antifascistes sous le régime du maréchal Pétain et « facilitar-lhes a 'evasão' para o mundo livre »⁸². Breton y retrouve Hans Bellmer, Victor Brauner, René Char, Oscar Dominguez, Max Ernst, Wifredo Lam, André Masson, Benjamin Péret, Tristan Tzara. L'activité surréaliste se poursuit à Air Bel et ailleurs : à la fin d'octobre, Breton et ses camarades créent le « Jeu de Marseille », jeu de cartes inspiré du tarot ; en décembre, Breton écrit *Fata Morgana*, poème dédié à Jacqueline ; à Mexico, Wolfgang Paalen (né à Vienne et réfugié en 1939 au Mexique, il participe aux activités du groupe surréaliste depuis 1936) et César Moro, surréaliste péruvien, organisent une Exposition internationale du surréalisme. Toujours en décembre, Breton obtient un visa d'entrée aux États-Unis et au Mexique.

En février-mars 1941, la censure de Vichy refuse à Breton la permission de publier l'*Anthologie de l'humour noir* et *Fata Morgana*. Le 25 mars 1941, en compagnie de Claude Lévi-Strauss, Wifredo Lam et Victor Serge, Breton et sa famille embarquent pour la Martinique, département français d'outre-mer qui est sous le régime de Vichy. À

⁸⁰ Depuis plus d'un an, Breton n'avait rien publié.

⁸¹ À la suite de l'échec des troupes françaises, le maréchal Pétain signe, le 22 juin 1940, un armistice qui divisait la France en deux zones politiques et administratives : au Nord et à l'Ouest, la Zone occupée (ou « le régime de Paris »), dirigée par des militaires allemands ; au Sud, la Zone dite libre sous la direction de Pétain qui constitue le régime de Vichy, « régime dictatorial d'idéologie fasciste [...] qui collabore fortement avec le Troisième Reich ». Ces informations sur le début de la Seconde Guerre mondiale ont été prises dans SCHUSTER Jean, "A diáspora surrealista na América durante a Segunda Guerra Mundial", op. cit., p. 110.

⁸² SCHUSTER Jean, "A diáspora surrealista na América durante a Segunda Guerra Mundial", op. cit., p. 111.

l'arrivée, les autorités pétainistes emprisonnent Breton à Fort-de-France puis le libèrent sous caution. Breton reste en Martinique pendant un mois et y rencontre Aimé Césaire.

Au début de juillet 1941, il arrive à New York, ville qui accueille déjà quelques peintres surréalistes tels Yves Tanguy, Marcel Duchamp, André Masson.

En mars 1942, il devient speaker à « La Voix de l'Amérique parle aux français », émission antinazie destinée à l'Europe. En juin, paraît *VVV (Triple V)*, revue fondée par le sculpteur nord-américain David Hare dont Breton et Max Ernst sont les conseillers. Les surréalistes exilés à New York se regroupent autour de ce périodique qui, dans son premier numéro, publie *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, manifeste dans lequel Breton attaque les anciens systèmes de pensée en exposant leur insuffisance et où il propose le *mythe des grands transparents*, hypothèse pour la constitution d'un mythe moderne basé sur une nouvelle cognition. Ce texte exalte la liberté sous toutes ses formes en tant que valeur surréaliste inaliénable.

En octobre 1942, Breton organise avec Marcel Duchamp *First Papers of surrealism*, Exposition internationale du surréalisme. Le 10 décembre, Breton prononce un discours aux étudiants français de l'université d'Yale, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, qui a été reproduit dans *VVV* (numéro 2-3 de mars 1943) et ensuite dans *La Clé des champs* (1953).

En 1943, une autre édition de *Pleine marge* voit le jour en France (dans les publications de La Main à plume, édition clandestine) ; Breton écrit *Les États généraux*, un de ses grands poèmes, et réussit à publier *Fata Morgana* ; en décembre, il s'éprend d'Elisa Claro qui vivra avec lui jusqu'à sa mort. Paul Éluard adhère au PC, devenant une de ses figures célèbres.

En février 1944, paraît le troisième et dernier numéro de *Triple V*. Au moment de la libération de Paris, Breton voyage avec Éliisa dans la péninsule de Gaspé au Québec et commence la rédaction d'*Arcane 17*, livre né, comme le note Marguerite Bonnet, « dans la lumière d'Elisa »⁸³.

⁸³ BONNET Marguerite, « Chronologie (1896-1966) », op. cit., p. 147.

En avril 1945, Breton publie une édition augmentée du *Surréalisme et la peinture*. En juin-juillet, il épouse Éliisa à Reno, au Nevada, où il commence d'écrire *L'Ode à Charles Fourier*. Marguerite Bonnet ajoute que le « long voyage [de Breton] à travers le Nevada, l'Arizona et le Nouveau-Mexique le conduit chez les Indiens Hopis et Zuni, dont *L'Ode à Charles Fourier* porte là encore la trace »⁸⁴. Puis en décembre, suivant l'invitation de Pierre Mabilie (médecin, psychologue, attaché culturel à qui Breton avait dédié *Pleine Marge*), il séjourne à Port-au-Prince en Haïti où, avec une série de conférences, il enflamme les étudiants et provoque des réactions qui aboutissent à une grève et à la chute du gouvernement. Son séjour dans cette ville dure jusqu'en février 1946.

Le 26 mai 1946, Breton quitte les Etats-Unis et rentre en France avec Éliisa. Les activités qu'il a exercées pendant cet exil de cinq ans (juillet 1941-mai 1946) ont été très variées. Marguerite Bonnet rappelle que les « années passées aux Etats-Unis ont familiarisé [Breton] avec les cultures indiennes et l'Amérique du Nord »⁸⁵. Claude Abastado fait remarquer que le « contact des vieilles civilisations [...] inspire à certains surréalistes le désir d'inventer un mythe nouveau susceptible d'animer une conduite unanime »⁸⁶. Jean Schuster explique la situation du mouvement surréaliste de 1941 à 1946 :

« A atividade coletiva, ligada a um firme antinazismo, tem seqüência em Nova York, no México e em Londres. Em Paris, na maior clandestinidade, Noel Arnaud, Jean-François Chabrun, Adolphe Acker, Jacques Hérold, Édouard Jaguer, J.V. Manuel, Marco Menegoz, Robert Rius, Jean Simonpoli (os três últimos são fuzilados pela SS em 1944) e outros publicam a revista *La Main à plume*, com astúcias inacreditáveis para escapar da censura. Graças a eles, a chama surrealista continua a arder em Paris, assim como na Bélgica onde Christian Dotremont se mantém em contato constante com *La Main à la plume* [...] »⁸⁷

Les manifestations surréalistes à New-York et à Londres étaient publiques tandis qu'à Paris, elles étaient clandestines. Outre *Triple V*, éditée aux Etats-Unis, d'autres revues assurent la poursuite des activités surréalistes dans cette période-là : *Leitmotiv* de Braulio

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ ABASTADO Claude, « Les jalons d'une histoire », op. cit., p. 30.

⁸⁷ SCHUSTER Jean, « A diáspora surrealista na América durante a Segunda Guerra Mundial », op. cit., p. 111.

Arenas au Chili, *Dyn* du peintre Wolfgang Paalen et Benjamin Péret au Mexique, *Tropiques* d'Aimé Césaire à Martinique.

LE MOUVEMENT SURREALISTE À PARIS APRÈS LA GUERRE (JUN 1946- SEPTEMBRE 1966)

LE RETOUR D'ANDRÉ BRETON EN FRANCE

Le groupe surréaliste parisien, d'après José Pierre, « se reconstitue dans un climat d'hostilité dû en grande partie à l'omnipotence culturelle des staliniens »⁸⁸ et se renouvelle autour de Breton par des réunions presque quotidiennes qui se tiennent dans des cafés, par des expositions et des livres de jeunes écrivains que Breton préface. Benjamin Péret restera au Mexique jusqu'en 1948.

Le 7 juin 1946, Breton prononce une conférence à la soirée d'hommage à Antonin Artaud dont l'internement dans l'asile de Rodez venait de prendre fin (Artaud y était détenu depuis son retour du Mexique en 1937).

En 1947, paraît *L'Ode à Charles Fourier*, une réédition d'*Arcane 17 enté d'ajours* ainsi qu'une troisième édition, préfacée par Breton, de *Cahier d'un retour au pays natal*⁸⁹ du poète martiniquais Aimé Césaire. Le 11 avril, une conférence de Tzara à la Sorbonne intitulée « Le Surréalisme et l'après-guerre » est perturbée par la réaction indignée de Breton et ses amis car, d'après José Pierre, « Tzara osera exprimer [...] la thèse officielle des ex-surréalistes devenus staliniens : à savoir que le surréalisme conduisait naturellement au parti communiste français »⁹⁰.

En juillet 1947, Breton, Duchamp et Frederick Kiesler, premier architecte surréaliste, organisent *Le surréalisme en 1947*, une exposition internationale du surréalisme, à la galerie Maeght à Paris ; sous le titre « Devant le rideau » André Breton préface le catalogue de cette exposition. Selon Marguerite Bonnet, deux tracts sont lancés en 1947: « Rupture inaugurale » est le signe du « renouveau du groupe surréaliste d'après-guerre, son éloignement et son refus net de la politique stalinienne », « Liberté

⁸⁸ PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, op. cit., p. 9.

⁸⁹ La première édition date de 1939.

⁹⁰ PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, op. cit., p. 163.

est un mot vietnamien » dénonce la guerre d'Indochine en appuyant la lutte pour l'indépendance du Viêt-Nam »⁹¹.

En janvier 1948 débute la parution de *Néon*, revue où Breton publie *Signe ascendant* et qui, d'après José Pierre, « marquera la reprise des activités surréalistes parisiennes »⁹². En juin 1948, Breton rédige « À la niche les glapisseurs de Dieu », tract qui défend Rimbaud et Jarry contre les tentatives de récupération religieuse de leur œuvre. En août, il publie avec André Masson *Martinique charmeuse des serpents*, livre inspiré de « l'éblouissante nature tropicale » contemplée lors du séjour de Breton en Martinique (1941)⁹³. Des expositions internationales ont lieu à Prague – avec « Seconde Arche » préface signée par Breton – et à Santiago du Chili.

En 1948, Jean Schuster, âgé de 19 ans, adhère au surréalisme et, selon le témoignage de José Pierre, « mérite très tôt la confiance exceptionnelle de Breton »⁹⁴. Ont également rejoint Breton et adhéré au surréalisme, les poètes Jean-Louis Bédouin et Gérard Legrand. Artaud décède et Arshile Gorky (peintre arménien naturalisé américain qui avait rencontré Breton en 1944) se suicide.

Au début 1949, paraît aux Éditions Gallimard une anthologie de *Poèmes* (1916-1948) dans laquelle Breton rassemble des plaquettes devenues introuvables et des textes tels que *L'Union libre* et *Les États généraux*. La même année, il dénonce un faux manuscrit de Rimbaud (*La Chasse spirituelle*) dans *Flagrant délit : Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du trucage*. Cinquième et dernier numéro de *Néon*.

En mars 1950, Breton publie l'*Almanach surréaliste du demi-siècle* et collabore pendant quelques mois à *Combat*, un quotidien clandestin de la Résistance française qui existait depuis 1944. Le 25 mai, Breton publie une édition augmentée de l'*Anthologie de l'humour noir*. En juillet, il achète une maison à Saint-Cirq-Lapopie (dans le Lot, région Midi-Pyrénées), village où désormais il passera ses étés.

⁹¹ BONNET Marguerite, « Chronologie (1896-1966) », op. cit., p. 148.

⁹² PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, op. cit., p. 144.

⁹³ BONNET Marguerite, « Breton (André) », op. cit., p. 532.

⁹⁴ PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, op. cit., p. 148.

En octobre 1951, Breton et d'autres surréalistes collaborent à l'hebdomadaire *Arts* (jusqu'en décembre 1952) et au *Libertaire* (jusqu'en janvier 1953). José Pierre entre dans le groupe surréaliste et participe à toutes ses publications.

De mars à juin 1952, des *Entretiens* de Breton avec André Parinaud sont transmis à la radio et édités la même année. En novembre, le premier numéro de *Médium*, la feuille dirigée par Jean Schuster, commence de paraître. Breton assiste aux conférences hebdomadaires de René Alleau sur l'alchimie, moyen de connaissance et pratique exaltée dans plusieurs textes. En décembre, a lieu l'ouverture de « À l'Étoile scellée », galerie que Breton dirige. Paul Éluard meurt cette année-là.

En 1953, dans le numéro 4 de *Médium*, paraît *Du Surréalisme en ses oeuvres vives*, texte court qui réaffirme tel un nouveau manifeste quelques valeurs (l'amour, la femme, la beauté) et le procédé de l'automatisme, exalte l'image poétique et invite l'homme à changer sa condition. En août, *La Clé des champs* rassemble une quarantaine de textes écrits depuis 1938. En hommage à Picabia, qui meurt cette année-là, Breton écrit « Adieu ne plaise ».

En 1954, *Médium feuille*, huit numéros de 1952 à 1953, devient une revue. Max Ernst est exclu du groupe surréaliste, car il accepte le Grand Prix de la Biennale de Venise. Au long de 1955, des éloignements et de nouvelles adhésions se produisent, *Médium* cesse de paraître (cette revue aura eu 4 numéros).

En 1956, il rédige plusieurs tracts : en janvier, « Cote d'Alerte » qui dénonce « l'élection au parlement de 'cinquante députés qu'il n'y aurait aucune exagération à qualifier de fascistes' »⁹⁵; en avril, « Au Tour des livrées sanglantes ! » contre les crimes de Staline ; en octobre, « Hongrie soleil levant » condamne la répression soviétique à Budapest. *Médium* a cédé la place au *Surréalisme, même*, revue luxueuse dont Jean Schuster et Breton sont les directeurs. Les surréalistes intègrent le « Comité d'action des intellectuels français contre la guerre d'Algérie ». En 1956 et 1957, ils font partie du

⁹⁵ ABASTADO Claude, « Les jalons d'une histoire », op. cit., p. 31. Ces députés étaient des membres du poujadisme, terme qui, d'après *Le Petit Robert électronique*, provient de Pierre Poujade, fondateur en 1956 de l'Union de défense des commerçants et artisans de France. Il désigne un « mouvement et parti politique populaire de droite, à la fin de la IV^e République, soutenu surtout par les petits commerçants », fondé « sur des revendications corporatistes et sur le refus d'une évolution socio-économique ».

« Cercle international des intellectuels révolutionnaires » (dont Jean Schuster a été l'un des fondateurs en 1956).

En 1957, Breton publie, avec Gérard Legrand, *L'Art magique*, livre sur l'art et la peinture dont l'écriture a pris quatre ans et où, selon Marguerite Bonnet, « il s'attache à élucider dans une vaste perspective historique et réflexive la notion de 'l'art magique' »⁹⁶.

En mai 1958, les surréalistes s'expriment dans le *Quatorze juillet*, journal fondé par Dionys Mascolo et Jean Schuster, organe de résistance dont le but est, selon José Pierre, de « regrouper l'opposition des intellectuels de gauche contre le régime issu du coup d'État du 13 mai » en France, le gaullisme⁹⁷. En octobre 1958, avant que *Le Surréalisme, même* disparaisse, Gérard Legrand dirige et publie le numéro 1 de *Bief*, « organe mensuel de jonction surréaliste »⁹⁸. Le 5 décembre, Breton donne son soutien au *Monde libertaire* qui organise le Gala de secours à ceux qui refusent d'accomplir leurs obligations militaires par respect absolu de la vie humaine.

En 1959, Breton publie *Constellations*, recueil constitué de proses inspirées par vingt-deux planches de Miró. À Paris, Breton et José Pierre organisent une Exposition internationale du surréalisme (du 15 décembre 1959 au 15 février 1960), consacrée à E.R.O.S. Cette année-là, sort le dernier numéro du *Surréalisme, même* et Benjamin Péret décède.

En 1960, paraît le douzième et dernier numéro de *Bief*. Mascolo, Schuster et Maurice Blanchot élaborent et signent la *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*, plus connue sous le nom de « Manifeste des 121 ». Breton publie *Poésie et autre* et une exposition surréaliste a lieu à New York.

En mai 1961, une exposition internationale du surréalisme est ouverte à Milan. En octobre, commence la parution de *La Brèche*, « Action surréaliste », revue dirigée par Breton avec un comité de rédaction composé de Gérard Legrand, José Pierre, Jean Schuster et Robert Benayoun : « ils reconnaissent, dans le premier numéro de la revue, que leur efficacité est ailleurs, 'au-delà de l'action politique', dans la 'réévaluation poétique de la pensée' », ils retournent aux études des arts primitifs, de l'occulte, du

⁹⁶ BONNET Marguerite, « Breton (André) », op. cit., p. 533.

⁹⁷ PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, op. cit., p. 148.

⁹⁸ BONNET Marguerite, « Chronologie (1896-1966) », op. cit., p. 149.

hasard objectif⁹⁹. Breton publie *Le La*, texte d'une page qui fait l'ultime bilan de l'automatisme, accompagné de quatre phrases de demi-sommeil.

Le 29 janvier 1962, Breton prend la parole aux obsèques de Natalia Sedova Trotsky. En août, l'édition définitive des *Manifestes du surréalisme* est publiée. En octobre 1963, dans le numéro 5 de *La Brèche*, paraît *Perspective cavalière* qui, d'après Marguerite Bonnet, « insiste sur la continuité du surréalisme dans la jeunesse contemporaine »¹⁰⁰. Tristan Tzara décède.

En 1964, deux expositions attestent le maintien des activités du surréalisme et de ses principes essentiels. En novembre, Breton rédige la présentation de l'exposition de Jean-Claude Silbermann (poète et peintre qui adhère au surréalisme en 1956 et pratique l'automatisme) dans laquelle il « défend plus que jamais, selon Marguerite Bonnet, les trois options fondamentales du surréalisme : la poésie, l'amour, la liberté »¹⁰¹. De même, Breton dénonce l'exposition rétrospective du surréalisme – selon lui frelatée et dépourvue de toute rigueur intellectuelle – organisée par Patrick Waldberg (celui-ci avait momentanément rejoint les surréalistes en 1941, lors de l'exil à New York).

En 1965, à Paris, il organise avec José Pierre une exposition internationale du surréalisme *L'Écart absolu*, dont le titre est emprunté à Charles Fourier et pour laquelle il rédige la préface. L'édition définitive du *Surréalisme et la peinture (1928-1965)* paraît en 1965.

Au printemps de 1966, Breton fait un court voyage en Bretagne. En juin, il décline une invitation de Ferdinand Alquié de participer personnellement à un colloque sur le surréalisme mais désigne plusieurs de ses amis pour y porter la parole surréaliste, parmi lesquels Schuster, Audoin, José Pierre, Legrand, Courtot. En septembre, il est hospitalisé et meurt le 28 d'une crise d'asthme. Le 1^{er} octobre, il est enterré au cimetière des Batignolles auprès de Benjamin Péret. Sa tombe porte l'inscription : « André Breton 1896-1966. Je cherche l'or du temps ».

⁹⁹ CARASSOU Michel, « La Brèche, 'Action surréaliste' », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, op. cit., p. 63.

¹⁰⁰ BONNET Marguerite, « Chronologie (1896-1966) », op. cit., p. 150.

¹⁰¹ Ibidem.

Jean Schuster, désigné par Breton comme son exécuteur testamentaire, prend la relève dans la direction du groupe surréaliste.

LE MOUVEMENT SURRÉALISTE APRÈS LA MORT DE BRETON (1967-1968)

LE LANCEMENT DE *L'ARCHIBRAS* (1967). LES ÉVÉNEMENTS DE 1968 EN TCHÉCOSLOVAQUIE ET EN FRANCE (PARIS)

La Brèche, la dernière revue surréaliste du vivant de Breton aura, d'octobre 1961 à novembre 1965, huit numéros. *L'Archibras*, nouvelle revue du groupe surréaliste, lui succède en avril 1967. Sa création avait été décidée par Breton et son titre inspiré de Fourier. Jean Schuster en est le directeur.

1967 est une année importante pour le renouveau du dialogue entre surréalistes français et surréalistes tchécoslovaques. La reprise du contact entre les deux groupes remonte en fait à 1964, comme Courtot le précise, et André Breton y avait été attentif.

Les liens entre surréalistes parisiens et au tout début ceux de Bratislava¹⁰² deviennent plus étroits grâce aux manifestations d'amitié de la part d'Albert Marencin, qui dirigeait le groupe surréaliste slovaque et qui toujours d'après Courtot « souhaitait 'réhabiliter le mouvement surréaliste' en Tchécoslovaquie. Un congrès était même prévu pour mai 1966 ». Des rivalités personnelles entre Albert Marencin et Vratislav Effenberger, l'animateur du groupe surréaliste de Prague, empêcheront la tenue de ce congrès¹⁰³.

Au début de 1967, Marencin est disposé à organiser à Bratislava une exposition. Par contre, Effenberger et d'autres Pragois, dans une longue lettre de février 1967, exposent leurs réticences, « disent combien ils sont las des 'grands mots' et affirment leur désir de mettre l'accent sur un combat concret »¹⁰⁴. Puis, tout en restant méfiants envers Marencin, les Pragois acceptent finalement d'organiser l'exposition à Prague.

¹⁰² Bratislava est la capitale de la Slovaquie qui, jusqu'en 1992, fait partie de la Tchécoslovaquie.

¹⁰³ COURTOT Claude, « La Préparation de l'exposition », in COURTOT Claude, DUMAS Marie-Claire, KRÁL Petr, « Le principe de plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 », in CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline (org.), *Du Surréalisme et du plaisir*, Paris, José Corti, 1987, p. 262. On ajoute qu'Effenberger reprochait à Marencin son appartenance au PC.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 262-263.

Dans une lettre du 4 juillet 1967, Vincent Bounoure, José Pierre et Claude Courtot, les trois organisateurs de la manifestation, proposent « officiellement, le thème choisi par les surréalistes parisiens, ‘Le Principe du plaisir’, en justifiant [leur] décision », selon le récit de Courtot lui-même¹⁰⁵. Voici un passage indispensable de ce document pour comprendre en quelle mesure la préparation de l’exposition montre l’état du mouvement surréaliste en 1967:

« ‘Le principe de plaisir’ en mettant l’accent sur le rêve, le jeu, l’érotisme, le vagabondage psychique et physique (automatisme, délire, folie), la transgression, l’art de jouir, le langage sensuel ou l’alchimie au détriment des contraintes sociales, politiques et religieuses en général et plus particulièrement de celles qui ont cours dans l’univers poststalinien, a le mérite de conférer à notre intervention une signification dynamique [...]»¹⁰⁶

Contrairement à Marencin, le groupe de Prague ne donne pas d’emblée son accord au thème car, selon Duwa, il « juge la référence à Freud [...] comme dénuée de tout pouvoir subversif »¹⁰⁷.

Au mois d’août 1967, Courtot accepte l’invitation d’Effenberger à se rendre en Tchécoslovaquie. Tout d’abord, écrit-il « je vois Marencin, à Bratislava, puis Effenberger et ses amis, à Prague. En chemin, je me suis arrêté à Brno où j’ai rencontré Adolf Kroupa, directeur de la maison des beaux-arts ». Le contenu du catalogue s’établit durant cet été-là « au prix de concessions mutuelles » ; ensuite, pour répondre au souci des surréalistes tchèques de diffuser les recherches surréalistes d’alors, la décision est prise de publier en encart « Le téléphone surréaliste Paris-Prague »¹⁰⁸.

Toujours en août 1967, la première *Exposição surrealista* se tient à São Paulo, au Brésil. En octobre, la deuxième livraison de *L’Archibras* publie *Décamérêve*, affiche de Robert Guyon, poète, essayiste et peintre qui, comme l’avait fait *La Révolution surréaliste* du 24 décembre 1924, proclame le droit à rêver.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 263. Le titre de l’exposition sera finalement *Principe de Plaisir*, tel qu’il figurera dans le catalogue de l’exposition.

¹⁰⁶ LETTRE COLLECTIVE, « Lettre sur l’exposition ‘Le Principe de plaisir’ », in DUWA Jérôme, 1968, *année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, Paris, Imec Éditeur, 2008, p. 109.

¹⁰⁷ DUWA Jérôme, « Prague, voyage au pays du socialisme trop réel », in idem, 1968, *année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op. cit., p. 97.

¹⁰⁸ COURTOT Claude, « Claude Courtot reprend le fil », in COURTOT Claude, DUMAS Marie-Claire, KRAL Petr, « Le principe de plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 », op. cit., p. 264.

En automne 1967, c'est Petr Kral, poète et théoricien du surréalisme pragois, qui vient à Paris « pour mettre au point avec nous – raconte Courtot – le téléphone surréaliste Prague-Paris et régler les ultimes problèmes matériels posés par l'exposition »¹⁰⁹. Ainsi que l'explique Duwa, ces problèmes qui concernaient la mise-en-scène de la manifestation reflétaient en fait « le choc de deux contextes historiques très différents »¹¹⁰.

Le téléphone surréaliste insiste sur le dialogue et les échanges entre surréalistes de Paris et de Prague qui, toujours selon Duwa, « s'établissent sous le simulacre d'une conversation téléphonique ». Les surréalistes tchèques interrogent leurs amis parisiens sur le principe de plaisir et celui de réalité, l'humour noir, le mythe, l'érotisme, les derniers mouvements artistiques en vogue à l'Ouest, le surréalisme d'avant et d'après guerre et la contestation par les moyens de l'art¹¹¹.

En décembre 1967-janvier 1968, les surréalistes pragois rédigent « Prague aux couleurs du temps », texte exposant la spécificité du mouvement à l'Est et mettant en valeur les rapports entre les deux groupes surréalistes. Il n'est pas aussitôt publié.

Enfin, *Princip Slasti/Le Principe de plaisir*, la dernière exposition surréaliste organisée en collaboration avec les surréalistes de Tchécoslovaquie, se tient en 1968 à Brno (du 18 février au 17 mars), à Prague (du 9 avril au 2 mai) et à Bratislava (entre mi-juin et le mois de juillet). Le 5 avril, une délégation massive des surréalistes se trouve à Prague : Micheline et Vincent Bounoure, Marguerita et Jorge Camacho, Martine et Claude Courtot, Simone et Adrian Dax, Nicole, José Pierre, Jean-Claude Silbermann, Georges Sebbag, Jean Schuster, Michel Zimbacca et Dionys Mascolo¹¹².

Le catalogue de l'exposition contient de nombreuses illustrations en noir et blanc, soutenues par des citations en tchèque¹¹³; en encart, une préface de quatre textes en version bilingue, signés respectivement par Claude Courtot, Vincent Bounoure, Philippe Audoin, José Pierre qui développent, chacun, un thème particulier et jugé fondamental

¹⁰⁹ Ibidem, p. 265.

¹¹⁰ DUWA Jérôme, « Prague, voyage au pays du socialisme trop réel », op. cit., p. 102.

¹¹¹ DUWA Jérôme, « Le Téléphone surréaliste Paris-Prague », in idem, 1968, *année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op. cit., p. 111.

¹¹² DUWA Jérôme, « Prague, voyage au pays du socialisme trop réel », op. cit., p. 102.

¹¹³ DUMAS Marie-Claire, « Présentation du catalogue par Marie-Claire Dumas », in COURTOT Claude, DUMAS Marie-Claire, KRAL Petr, « Le principe de plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 », op. cit., p. 266.

pour le surréalisme en 1968 ; en plus, les échanges du « Téléphone surréaliste Paris-Prague ».

La carte d'invitation indique l'émission du « Journal parlé surréaliste » qui, enregistré à Paris le 15 février 1968, est diffusé à Prague le 2 mai 1968, jour de la clôture de l'événement dans cette ville.

Entre le 5 et le 18 avril 1968, les surréalistes tchèques et français qui se trouvent à Prague rédigent *La Plate-forme de Prague*, ainsi que le signale Jean Schuster : « Une première version, presque entièrement de ma main, avait été envoyée à Prague, Effenberger la retourna avec de nombreuses modifications. Bounoure établit la version définitive en y apportant des améliorations »¹¹⁴. Claude Courtot, qui l'a également signée, fait remarquer que *La Plate-forme* « me[t] d'abord l'accent sur l'exceptionnelle chaleur affective qui a marqué cette rencontre » surréaliste Tchécoslovaquie-Paris¹¹⁵.

L'analyse qu'en fait José Pierre signale quelques phrases qui constituent « la partie la plus neuve » : « 'L'interprétation des rêves embellit les rêves' – et : 'de la réalisation du désir dans le rêve naît le courage d'assumer la pensée magique dans la vie humaine' »¹¹⁶. Par ailleurs, il faut ajouter avec Petr Kral, que *La Plate-forme* précise « la position politique du surréalisme [...], posant comme axe des recherches à venir une critique du langage dominant »¹¹⁷.

En bref, tel que le présente Duwa, les grandes lignes de ce programme sont « la liberté du langage, les alliances stratégiques avec des compagnons de route, la théorie et la pratique révolutionnaires dans ses rapports à l'héritage marxiste, l'usage de l'herméneutique psychanalytique, l'art engagé, le rôle du jeu, les organes d'expression du groupe ». *La Plate-forme de Prague* « scell[e] l'élargissement de la mise en commun de

¹¹⁴ SCHUSTER Jean, « Note de juin 1981 », in PIERRE José, « La Plate-forme de Prague », in idem, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, t. 2 (1940-1969), op. cit., p. 431.

¹¹⁵ COURTOT Claude, « La Plate-forme de Prague », in COURTOT Claude, DUMAS Marie-Claire, KRAL Petr, « Le principe de plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 », op. cit., p. 274.

¹¹⁶ PIERRE José, « La Plate-forme de Prague », in idem, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, t. 2 : 1940-1969, op. cit., p. 431. Ces phrases clés précisent la dimension des rapports entre Surréalisme et psychanalyse freudienne, celle-ci étant un « 'objet trouvé' – rien de plus, mais rien de moins... ».

¹¹⁷ KRAL Petr, « Plateforme de Prague », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, op. cit., p. 336. C'est Kral qui souligne.

la pensée surréaliste »¹¹⁸ et ses signataires envisagent de la publier simultanément à Prague et à Paris.

Tandis que *Principe de plaisir* se déroule à l'Est, la révolte de la jeunesse, la grève générale et la répression policière explosent à Paris, ce sont les événements dits de Mai 1968.

Par des tracts, des affiches, des bulletins, des slogans sur les murs¹¹⁹ ainsi que par *L'Archibras* les surréalistes à Paris soutiennent sans réserve l'anti-autoritarisme et l'antigaullisme¹²⁰ qui caractérise Mai 1968, « forme irremplaçable d'exaltation collective » selon les termes de Courtot¹²¹. Certains d'entre eux, tels Jean Schuster et Gérard Legrand, forment avec une soixantaine d'écrivains (Dionys Mascolo, Robert Antelme, Marguerite Duras, Maurice Blanchot et d'autres) un Comité d'action étudiants-écrivains (le 3 mai) qui publie *Comité*, numéro 1 (octobre 1968), un bulletin largement constitué par des textes non signés qu'on croit de Mascolo et Blanchot. Les surréalistes participaient aussi aux manifestations dans la rue.

« Pas de pasteurs pour cette rage » est un tract rédigé le 5 mai par Jean Schuster au domicile parisien de son ami Claude Courtot et signé du mouvement surréaliste lors des premiers affrontements entre les étudiants et la police. Il salue la spontanéité – ou l'automatisme – de la révolte, réagit contre « les structures bourgeoises et pseudo-communistes parfaitement imbriquées » et contre toute répression policière : « Le mouvement surréaliste est à la disposition des étudiants pour toute action pratique destinée à créer une situation révolutionnaire dans ce pays »¹²². Duwa explique la position prise par les surréalistes qui « misaient toutefois davantage sur la révolte de la jeunesse

¹¹⁸ DUWA Jérôme, « La Plate-forme de Prague », in idem, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op. cit., p. 147.

¹¹⁹ « Les chevelures poussent sur les pavés », « Déchausse ton sexe au pied de la mosquée », « Si tu veux jouir, couche avec la révolte » sont quelques-uns de ces slogans surréalistes conservés dans les papiers de José Pierre (DUWA Jérôme, « Slogans surréalistes », in idem, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op. cit., p. 207).

¹²⁰ Antigaullisme que les surréalistes « dénonçaient souvent de manière très confidentielle depuis exactement dix ans, c'est-à-dire depuis la fondation du journal antigaulliste *Le 14 juillet* » (DUWA Jérôme, « Paris, l'imagination ne pardonne pas », in idem, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op. cit., p. 179).

¹²¹ COURTOT Claude, « Paris, septembre 2007 : entretien avec Claude Courtot », in DUWA Jérôme, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op. cit., p. 236.

¹²² TRACT COLLECTIF, « Pas de pasteurs pour cette rage ! », in DUWA Jérôme, « Paris, l'imagination ne pardonne pas », in idem, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op. cit., p. 195.

que sur la possibilité d'une révolution prolétarienne [en France] où le parti des travailleurs se montrait si peu disposé à favoriser la pratique révolutionnaire »¹²³.

En juin, le numéro 4 de *L'Archibras* subit une triple poursuite judiciaire, comme le fait observer Courtot :

« Ainsi en juin 1968, le numéro 4 de *L'Archibras, le surréalisme le 18 juin 1968*, qui nous [Vincent Bounoure, Claude Courtot, Annie le Brun, Gérard Legrand, José Pierre, Jean Schuster, Georges Sebbag, Jean-Claude Silbermann] vaudra des poursuites judiciaires pour offense au Président de la République, apologie du crime et diffamation envers la police, est recherché par la police qui doit le saisir.»¹²⁴

De cachette en cachette – chez Jean-Jacques Pauvert, au cinéma Ranelagh, chez Michel Leiris –, les exemplaires du numéro 4 de la revue sont sauvés.

Mai 1968, tel que vécu par les surréalistes et rapporté par Claude Courtot,

« fut d'abord et avant tout une insurrection de la jeunesse lasse d'une société bourgeoise qui ne laissait aucune place à ses plus légitimes exigences de liberté. C'est bien comme telle que le mouvement surréaliste la salua à ses débuts. Les syndicats, les organisations politiques de gauche reprirent ensuite certaines revendications à leur compte, canalisèrent la protestation et avec la complicité des jeunes tête pensantes qui tentaient en toute bonne foi d'expérimenter une lecture neuve des textes anciens, réussirent à les réinscrire dans des lexiques et des analyses – notamment marxistes – connus et éprouvés [...]. 1968 a démontré qu'une révolte désormais serait plus redoutable qu'une révolution qui, elle, est contrôlable, car on en connaît les méthodes et les discours. On percevait fort bien à la mi-juin 1968, au moment où nous avons publié le numéro 4 de *L'Archibras*, que la plupart des 'adultes responsables' – bourgeois et ouvriers – souhaitaient la fin de la récréation. La société française, toutes classes confondues, voulait en revenir aux bonnes vieilles habitudes : une démocratie parlementaire, avec de périodiques élections pièges à cons et des fromages politiques à se partager, de quoi replonger le pays dans la confortable léthargie d'antan.»¹²⁵

Le numéro 5 de *L'Archibras*, spécial Tchécoslovaquie, paraît le 30 septembre avec pour titre « Réalité politique et réalité policière ».

¹²³ DUWA Jérôme, « Paris, l'imagination ne pardonne pas », in idem, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op. cit., p. 178.

¹²⁴ COURTOT Claude, « La Règle du Je », in idem, *Les Ménines*, Paris, Le Cherche midi éditeur, 2000, p. 109.

¹²⁵ COURTOT Claude, « Paris, septembre 2007 : entretien avec Claude Courtot », in DUWA Jérôme, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op. cit., p. 238-239.

Selon Jérôme Duwa, ces deux numéros de *L'Archibras* (4 et 5) « semblent alors représenter les efforts les plus développés et les plus virulents dans le sens d'une réalisation à sens unique du surréalisme dans l'aventure politique ». Dire *politique* « revient à ce moment précis à rechercher 'par le fait et par le langage' l'unité des facultés humaines que l'organisation de la société fondée sur la division du travail avait jusqu'alors réprimée »¹²⁶. Il faut ajouter avec Mascolo que la réalité politique n'est qu'« une autre expression de l'exigence poétique »¹²⁷.

Revenons maintenant à *La Plate-forme de Prague*. Prévues pour paraître en même temps à Prague et à Paris, elle n'est publiée qu'à Paris, vu les circonstances, le 30 septembre 1968, dans les dernières pages du numéro 5 de *L'Archibras*, hors-série (« Réalité politique et réalité policière »). Cette édition est entièrement dédiée à une cause très urgente que Jean Schuster précise dans la note que nous reproduisons ci-dessous :

« *La Plate-forme de Prague* devait paraître cet automne (1968) simultanément en tchèque dans *Aura*, revue surréaliste tchécoslovaque en préparation, et en français, dans une livraison de *L'Archibras*, où nous entendions notamment rendre compte de l'exposition surréaliste *Le Principe de Plaisir* [...]. L'invasion du 21 août [...] nous engage à publier sans délai (et sans y changer une ligne) le texte de la plate-forme élaborée en avril. En d'autres circonstances, elle eût porté la signature nominative de vingt-et-un surréalistes tchécoslovaques et de onze surréalistes étrangers résidant en France. »¹²⁸

Le numéro s'insurge violemment contre l'entrée des chars soviétiques à Prague le 21 août 1968. En septembre, Petr Kral et d'autres surréalistes pragois s'exilent à Paris où, en décembre, la sixième livraison de *L'Archibras* publie « Prague aux couleurs du temps » (texte qui avait été rédigé par les surréalistes pragois en décembre 1967-janvier 1968), d'après Courtot « à un moment où Prague, 'normalisée', a perdu jusqu'aux couleurs de la vie... »¹²⁹ et où les activités surréalistes vivent dans la clandestinité avec Effenberger.

¹²⁶ DUWA Jérôme, « Paris, l'imagination ne pardonne pas », in idem, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op.cit., p. 180. C'est Duwa qui souligne.

¹²⁷ Ibidem, p. 181.

¹²⁸ SHUSTER Jean (dir.), « La Plate-forme de Prague », in REVUE COLLECTIVE, *L'Archibras*, 30 septembre 1968, n. 5, hors-série, Paris, Le Terrain Vague, 1968, p. 11.

¹²⁹ COURTOT Claude, « Claude Courtot reprend le fil », in COURTOT Claude, DUMAS Marie-Claire, KRAL Petr, « Le principe de plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 », op. cit., p. 265.

DES DIVERGENCES ENTRE SURREALISTES AU *QUATRIÈME CHANT* (FÉVRIER-OCTOBRE 1969)

« AUX GRANDS OUBLIEURS, SALUT ! » (FÉVRIER 1969) ET « SAS » (MARS 1969)

En janvier 1969, Jean Schuster décide de se retirer des activités collectives du groupe; ce même mois, la rédaction du numéro 7 de *L'Archibras* est achevée.

Le 13 février, paraît « Aux Grands Oublieurs, salut ! », tract qui, selon le commentaire de José Pierre est « beaucoup plus un *document intérieur*, adressé par des Surréalistes à d'autres Surréalistes, qu'il n'est destiné au grand public ». Il est signé par Jean-Claude Silbermann (son rédacteur) Philippe Audoin, Claude Courtot, Gérard Legrand et José Pierre. José Pierre ajoute que le fait que la signature de Jean Schuster n'y figure pas ne signifie nullement une incompatibilité de position, mais réaffirme « son retrait des activités collectives surréalistes », l'un des facteurs qui motive d'ailleurs la rédaction du document.

Les deux passages d'« Aux Grands Oublieurs, salut ! » qui suivent sont adressés à quelques membres du groupe surréaliste d'alors : « D'une façon générale, nous conseillons à tous ceux qui ignorent que la vie se court imprudemment de s'en tenir à des cadences éprouvées. »... « Nous n'aimons plus désormais que les actions et les réflexions qui, relevant de l'inclassable, se présentent comme des hypothèses hasardées »¹³⁰. Ainsi que le considère José Pierre,

« une divergence fondamentale s'est accusée quant à la manière de poursuivre les activités surréalistes, certains se montrant surtout soucieux de maintenir ces activités conformément aux objectifs et aux règles qui avaient fait leurs preuves pendant presque un demi-siècle, les autres affirmant au contraire qu'il fallait tout faire pour se garder de ce conformisme – voire de cet académisme – surréaliste, au besoin en cessant de [...] se réclamer à tout bout de champ du Surréalisme.»¹³¹

¹³⁰ TRACT COLLECTIF, « Aux Grands Oublieurs, salut ! », in PIERRE José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, t. 2 : 1940-1969, op. cit., p. 285-286.

¹³¹ PIERRE José, « Aux Grands Oublieurs, salut ! », in idem, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, t. 2 : 1940-1969, op. cit., p. 432.

Le 23 mars, vingt-sept surréalistes¹³², ceux qui n'avaient pas signé « Aux Grands Oublieurs, salut ! », manifestent leur désaccord par un deuxième tract, « Sas ». Introduit par un titre suggestif qui désigne *grosso modo* passage de zone, les dernières lignes de ce tract apporte au précédent une réponse : « qu'il soit bien entendu que les manifestations publiques de tel ou tel ne sauraient être tenues pour représentatives de l'activité du Mouvement surréaliste »¹³³.

Or, ces deux tracs expriment la divergence de vues entre deux tendances opposées au sein du surréalisme en 1969, *divergence* que José Pierre a tenue pour *fondamentale*. Toujours selon lui, « 'Sas' néanmoins a l'avantage de fournir une date à la suspension de l'ensemble des activités surréalistes : celle du 8 février 1969 »¹³⁴.

Le numéro 7 de *L'Archibras* (achevé en janvier) est publié en mars dans le contexte de ces « trop graves divergences de vue » dont parle José Pierre¹³⁵. La revue a duré à peu près deux ans (avril 1967-mars 1969).

LE QUATRIÈME CHANT (OCTOBRE 1969)

Jean Schuster (en étroite complicité avec les 5 signataires d'« Aux grands Oublieurs, salut ») rédige *Le Quatrième Chant*¹³⁶, publié dans le supplément littéraire du *Monde*, le 4 octobre 1969, soit trois ans après la mort de Breton.

Son titre se réfère au début du quatrième chant des *Chants de Maldoror*, du Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse, mis en exergue : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant »¹³⁷.

¹³² Jean Benoît, Anne et Jean-Louis Bédouin, Guy Cabanel, Margarita et Jorge Camacho, Hervé Delabarre, Xavier Domingo, Nicole Espagnol, Guy Flandre, Henri Ginet, Louis Gleize, Georges Goldfayn, Radovan Ivisic, Charles Jameux, Alain Joubert, Robert Lagarde, Annie Le Brun, Jean-Pierre Le Goff, François Nebout, Mimi Parent, Bernard Roger, Georges Sebbag, Jean Terrossian, Toyen, Marianne Van Hirtum, Michel Zimbacca.

¹³³ TRACT COLLECTIF, « Sas », in PIERRE José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, t. 2 : 1940-1969, op. cit., p. 286.

¹³⁴ PIERRE José, « Sas », in idem, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, t. 2 (1940-1969), op. cit., p. 433.

¹³⁵ PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, op. cit., p. 144.

¹³⁶ SCHUSTER Jean, « Le Quatrième Chant », (*Le Monde* n. 7690, 4 octobre 1969), in PIERRE José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, t. 2 : 1940-1969, op. cit., p. 289-295.

¹³⁷ LAUTRÉAMONT Comte de, « Les Chants de Maldoror », op. cit., p. 153.

Le *Quatrième Chant*, texte d'à peu près cinq pages, commence par faire un bilan de l'activité collective surréaliste en 1969 et analyse la conjoncture historique, celle-ci déterminée « par des conditions subjectives défavorables (les conséquences de la disparition de Breton) et par des conditions objectives favorables (le renouveau de la pensée et de l'action révolutionnaires) » qui ont pesé sur l'histoire du groupe. Schuster y considère le rôle de Breton pour le maintien du groupe, pour la « répartition harmonieuse des matériaux intellectuels et sensibles » tout en validant « les sollicitations individuelles de chacun de ses membres » ainsi que l'esprit démocratique, la droiture, la capacité à harmoniser des sujets et des personnes apparemment inconciliables dont Breton a toujours fait preuve. Dans le paragraphe très court qui clôt cette partie initiale, Schuster se ressent profondément de la mort de son ami : « Rien ne pouvait faire qu'en mourant, Breton n'emporta avec lui le secret de cette harmonie et les règles d'un jeu qu'il ne suffit pas de connaître pour le jouer vraiment »¹³⁸.

Ensuite, le texte est centré sur la « capacité d'intervention théorique et pratique du Mouvement surréaliste » dans les années 1967-1968, déclaration qui anticipe le constat de la perte d'efficacité pour la période ultérieure (« même si le verdict était positif, il [le mouvement surréaliste] ne pourrait tenir lieu de sauf-conduit pour la période ultérieure »). Ainsi que le dit Schuster, « la vitalité de chaque groupe dépend aussi d'un minimum de cohésion interne », cohésion qui manquait déjà au surréalisme en 1969 :

« Ceux qui semblaient prêts à poursuivre indéfiniment une activité où la controverse permanente se greffait sur la moindre proposition d'action ou réflexion et sur la moindre appréciation critique [...] pour se substituer en fin de compte à *toute recherche commune d'un impact sur la réalité*, ceux-ci renoncèrent également à maintenir une pratique sous label, vidée de toute signification.»¹³⁹

En ne perdant pas de vue le but de l'action collective, Schuster fait observer que le numéro 7 de *L'Archibras* (publié en mars quoique rédigé en janvier) « est la dernière manifestation du Surréalisme en tant que mouvement organisé, en France ». Schuster ajoute encore qu'en février 1969, « un certain nombre de mes amis et moi-même décidions de l'abandonner à un sort qui ne nous concernait plus »¹⁴⁰.

¹³⁸ SCHUSTER Jean, « Le Quatrième Chant », op. cit., p. 291-292.

¹³⁹ Ibidem, p. 293. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁰ Ibidem.

Un passage qui est central dans le manifeste précise le double sens du mot Surréalisme :

« Surréalisme est un mot ambigu. Il désigne à la fois une composante ontologique de l'esprit humain, son contre-courant éternel échappant à l'histoire dans sa continuité latente pour s'y inscrire dans sa continuité manifeste et le mouvement, historiquement déterminé, qui a reconnu le contre-courant et s'est donné pour mission de l'exalter, de l'enrichir et de l'armer afin de préparer son triomphe [...]. Manifestation privilégiée [le surréalisme historique] puisqu'elle est celle de la prise de conscience, qu'elle a pris ce même nom pour désigner toutes ses formes tangibles, ses productions individuelles et collectives, son organisation interne, les hommes qui y participent. Toutefois, si privilégié soit-il, le Surréalisme 'historique' ne saurait s'identifier au Surréalisme 'éternel' [...]. En vérité, ce serait là tentative désespérée de durer au-delà du temps permis par la vitesse acquise. Si, au contraire, les Surréalistes s'interrogent sur le rapport d'identité, ils aperçoivent que son fonctionnement cesse lorsque sa composante nominale (le mot Surréalisme) a pris le pas sur sa composante réelle (dont la cohésion interne du groupe est la clef) pour en masquer la dissolution progressive.»¹⁴¹

Le mouvement organisé et daté, véhiculé par un groupe qui a donné le nom au mouvement éternel et constant – le *surréalisme* –, perd sa cohésion interne et prend fin. Ce manifeste, *Le Quatrième Chant*, promulgue ainsi l'autodissolution du groupe surréaliste parisien.

Enfin, le texte annonce que, pour l'avenir, il ne sera pas inventé un mouvement de succession ; en revanche, Schuster annonce au lecteur la naissance d'une nouvelle revue dont nous expliquerons le but ultérieurement. Après avoir fait le point sur l'automatisme en cette année 1969 et souligné le rôle de l'activité onirique dans la vie, Schuster, sûr des origines du surréalisme et soucieux de son avenir (comme l'avait toujours été Breton), avertit que *Le Quatrième Chant* « n'est pas un programme »¹⁴².

BILAN (1968-1969)

A posteriori, la publication dans *Le Monde* du *Quatrième Chant*, en octobre 1969, n'est pas sans rapport avec les événements qui l'ont précédée en 1968, comme Schuster en témoigne :

« Cuba, Prague, Mai 68, c'est l'histoire elle-même qui trace une voie que le surréalisme reconnaît sienne et où il s'engage au présent. La grande fête collective (qui commence en 1967 à La Havane, se prolonge en avril à Prague,

¹⁴¹ Ibidem, p. 293-294.

¹⁴² Ibidem, p. 295.

pour connaître son paroxysme, quinze jours plus tard dans les rues de Paris) révèle qu'une exigence supérieure de l'esprit, l'exigence poétique, conditionne désormais la réalité politique.»¹⁴³

Principe de plaisir, Plate-forme de Prague ainsi que Mai 1968 ont été les dernières manifestations de grande envergure, internationales, produites après la mort d'André Breton et auxquelles le groupe surréaliste a pris part. Bien que momentanément, elles ont marqué la fin de la séparation entre la vie poétique et la vie politique. Sur l'exposition, Courtot déclare :

« cette exposition représente le couronnement de multiples efforts, l'aboutissement de difficiles négociations, annonciatrices peut-être d'une crise interne plus profonde. Elle consacra à la fois l'unité de courte durée du mouvement surréaliste tchécoslovaque et l'ultime cohésion du groupe surréaliste parisien.»¹⁴⁴

José Pierre, à son tour, explicite un autre rapport non moins important :

« On a plus d'une fois voulu voir une contradiction entre la part prise par Jean Schuster et tels de ses amis à l'élaboration de *La Plate-forme de Prague* et leur décision, un an après, d'en finir avec les activités organisées du Mouvement Surréaliste en France. C'est que sans doute, pendant ce laps de temps, il s'est vérifié que ces objectifs ne pouvaient être atteints – ni peut-être même visés – au sein du Groupe parisien tel qu'il fonctionnait.»¹⁴⁵

Courtot lui-même, à propos de mai 1968 :

« Tous nous considérons qu'en mai 1968 nous n'avions jamais été aussi proches de ce point sublime auquel le surréalisme avait aspiré depuis sa naissance. Un seul regret : que Breton n'ait pu assister à ce triomphe de la poésie qui s'écrivait sur les murs, de la liberté qui s'exprimait dans chaque geste ou chaque propos et de l'amour – ô les jeunes couples dans les divers lieux symboliques conquis de haute lutte ! On comprend mieux ainsi que le mouvement surréaliste se soit dissous l'année suivante. Il était impossible de se maintenir à ce niveau d'incandescence.»¹⁴⁶

Duwa constate que la crise qui s'est installée au sein du mouvement ne peut être lue que comme une partie d'un malaise plus général que le XX^e siècle a engendré et qui est celui de « l'appauvrissement par abus du politique à tous les étages de la vie au détriment de

¹⁴³ SHUSTER Jean cité par DUWA Jérôme, « Partir de la fin », in idem, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op. cit., p. 246. Dans le cadre de cette recherche, nous n'avons pas étudié les événements de 1967 à Cuba.

¹⁴⁴ COURTOT Claude, « La Préparation de l'exposition », op. cit., p. 262.

¹⁴⁵ PIERRE José, « La Plate-forme de Prague », op. cit., p. 432.

¹⁴⁶ COURTOT Claude, « Paris, septembre 2007 : entretien avec Claude Courtot », op. cit., p. 239

l'art »¹⁴⁷. De même, *Le Quatrième Chant* : « la récupération bourgeoise (art marchandise) et néostalinienne (art engagé) ne saurait servir d'alibi au crétinisme 'révolutionnaire'. Pour chaque exemplaire de Kafka brûlé, il faut fusiller dix gardes rouges »¹⁴⁸.

La fin des activités surréalistes n'a pas suivi immédiatement la parution du manifeste de dissolution. Dans son commentaire du manifeste, José Pierre avance quelques hypothèses sur ce sujet : *Le Quatrième chant* est « peut-être aussi une nouvelle distribution des cartes, la promesse d'une aube inconnue... »¹⁴⁹, il ajoute que Schuster y « préconise la recherche de *nouvelles modalités d'intervention* tendant à instaurer un présent, voire un avenir, qui ne seraient pas trop indignes des grandes heures déjà vécues par le surréalisme »¹⁵⁰.

José Pierre a raison de le dire vu que Schuster termine le manifeste en déclarant : « Le n. 7 de *l'Archibras* [...] est la dernière manifestation du Surréalisme en tant que mouvement organisé, en France. *Le Surréalisme est-il mort pour autant ? Non.* », répond-il¹⁵¹.

SUITE (D'OCTOBRE 1969 À ...)

Une des *nouvelles modalités d'intervention* surréaliste est *Coupure*, comme l'annonce *Le Quatrième Chant* :

« Fin septembre, paraîtra le numéro 1 de *Coupure*, publication fondée sur un traitement particulier, légèrement pervers, de l'information. Dans ce cadre et hors de ce cadre, nous entendons contribuer à résoudre une crise autrement plus grave que celle dont nous sortons, celle de l'imagination. A cet effet, il nous faudra procéder, d'une part, à l'analyse critique de la situation qui résulte des événements de mai 1968, d'autre part à la recherche systématique de nouveaux moyens de communication entre les hommes.»¹⁵²

Ainsi, à partir de la fin du mois d'octobre 1969, José Pierre, Gérard Legrand et Jean Schuster (directeur responsable) publient *Coupure*. Comme le fait observer Duwa, pour les cinq signataires d'« Aux grands Oublieurs, salut ! » ainsi que pour Jean Schuster,

¹⁴⁷ DUWA Jérôme, « Partir de la fin », op. cit., p. 249.

¹⁴⁸ SCHUSTER Jean, « Le Quatrième Chant », op. cit., p. 295.

¹⁴⁹ PIERRE José, « Le Quatrième Chant », in idem, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, t. 2 : 1940-1969, op. cit., p. 434.

¹⁵⁰ PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, op. cit., p. 148.

¹⁵¹ SCHUSTER Jean, « Le Quatrième Chant », op. cit., p. 293. C'est nous qui soulignons.

¹⁵² Ibidem, p. 294.

« finir ne veut pas dire autre chose que recommencer, mais au prix d'une large et profonde *coupure* »¹⁵³. Les sept numéros de cet organe de rassemblement, parus d'octobre 1969 à janvier 1972, sont, selon Gérard Legrand, « largement constitués de citations et d'emprunts à la presse (d'où son titre), et centrés chacun sur un sujet (le scandale, la 'récupération', le pouvoir...) ou un thème (les murs, les dents). Très illustrée, *Coupure* publia aussi quelques enquêtes»¹⁵⁴.

Le numéro quatre de *Coupure*, publié en juin 1970 et dédié « à la reproduction de textes de *La cause du peuple*, journal 'maoïste' alors interdit », comme le numéro 4 de *L'Archibras*, a valu en juin-juillet un procès à son éditeur Éric Losfeld et à son directeur Jean Schuster, qui se solda par la condamnation à une amende. Ce n'est pas pourtant ce qui entraîna sa disparition, car, comme l'assure Gérard Legrand, *Coupure* cesse en raison de « l'absence d'homogénéité durable entre les personnalités rassemblées autour du titre »¹⁵⁵.

D'autre part un *Bulletin de liaison surréaliste (B.L.S)* paraît en 1970 concurremment à cette revue. Dirigé par Jean-Louis Bédouin (qui en mars 1969 avait signé « Sas ») et Vincent Bounoure, le *B.L.S* a pour objectif de poursuivre une activité collective surréaliste ; Duwa rappelle que les participants veulent « maintenir envers et contre tout l'étiquette surréaliste, ainsi qu'un semblant d'activité commune »¹⁵⁶. *B.L.S* dure jusqu'en 1976.

De 1982 à 1993 Schuster dirigera ACTUAL une association destinée à fonder à Paris un Palais idéal du surréalisme qui aurait conservé les archives du mouvement. Ce projet échoua, faute de crédits gouvernementaux. Schuster décède en 1995 et José Pierre en 1999.

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

Cette chronologie d'André Breton tentait de rendre compte de ses actions les plus importantes pour créer et animer le mouvement surréaliste : lui qui a déclaré en 1952 que

¹⁵³ DUWA Jérôme, « Partir de la fin », op. cit., p. 244. C'est Duwa qui souligne.

¹⁵⁴ LEGRAND Gérard, « *Coupure* », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, op. cit., p. 105.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ DUWA, Jerome « Partir de la fin », op. cit., p. 244.

le surréalisme était « une aventure spirituelle qui a été et qui reste collective »¹⁵⁷, lui qui grâce à ses compagnons tout aussi décidés que lui n'a jamais été privé de chaleur humaine, lui qui gardait le sentiment de ne pas avoir démerité des aspirations de sa jeunesse¹⁵⁸. En même temps, ce chapitre voulait faire comprendre qu'au-delà de l'histoire du mouvement, il n'est pas épuisé, et « qu'il est toujours possible d'en espérer de nouvelles péripéties, *que ce soit par des œuvres ou des manières de vivre* »¹⁵⁹ ; elles existent toujours.

En 1992, dans une conférence à Porto Alegre¹⁶⁰, Jean Schuster a présenté brièvement quelques paramètres dont il faut tenir compte pour bien comprendre ce qu'a été le mouvement surréaliste. Il a déclaré que le surréalisme s'inscrit dans l'histoire contemporaine par le moyen d'un groupe initialement constitué par Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault, Breton étant l'animateur. Ensuite, Benjamin Péret adhère au mouvement. Dans les années 1930, le mouvement s'internationalise. Le surréalisme se définit ainsi par quatre points : son activité collective (représentée par les groupes surréalistes, notamment le parisien et le belge) et les diverses actions individuelles qui se sont manifestées partout, sa durée (1919 à 1969), son lien à l'histoire contemporaine et son absence de prosélytisme. Car le surréalisme n'a jamais été un parti, une doctrine, un système et donc n'a jamais voulu recruter d'adeptes.

Quant à Breton, « Le Surréalisme lui doit non seulement sa trajectoire historique, écrit Gérard Legrand, mais sa permanence comme lieu de références sensibles et d'intuition qui n'ont pas toutes été élucidées »¹⁶¹. Quelques-unes de ces *références* se trouvent avant le XX^{ème} siècle : il suffit de penser à Lautréamont, Arthur Rimbaud, Charles Fourier, Marx et Engels et à d'autres encore dont l'œuvre – ou même le Grand Œuvre, au sens alchimique de transmutation des métaux communs en or – ont trouvé leur continuation dans le surréalisme, en France et ailleurs. Il y aussi des contemporains de Breton qui d'une façon ou de l'autre ont contribué au surréalisme et au débat sur

¹⁵⁷ BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, op. cit., p. 567.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 569.

¹⁵⁹ DUWA, Jérôme « Partir de la fin », op. cit., p. 250. C'est nous qui soulignons.

¹⁶⁰ Il faut remarquer également une manifestation surréaliste importante et antérieure à celle de 1999. En 1992, *Surrealismo Nuevo Mundo*, séminaire international en hommage à Aldo Pellegrini, a été organisé en Argentine (octobre-novembre) et à Porto Alegre au Brésil (10-16 novembre, *Surrealismo e Novo Mundo*). Jean Schuster (1929-1995) et José Pierre (1927-1999) ont joué un rôle essentiel dans la réalisation de ces manifestations surréalistes en Amérique du Sud.

¹⁶¹ LEGRAND Gérard, « Breton, André », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, op. cit., p. 67.

l'automatisme, comme nous le verrons dans le chapitre suivant de cette étude. Tout d'abord, des poètes qui, selon les dires de Breton, avaient le sens, parfois aigu, du « moderne »,

« il y va de l'affranchissement total à l'égard aussi bien des modes de pensée que d'expression préétablis, en vue de la promotion nécessaire de façons de sentir et de *dire* qui soient spécifiquement nouvelles et dont la quête implique, par définition, le maximum d'*aventure*. »¹⁶²

Ensuite, des écrivains qui ont fait preuve de surréalisme dans leurs écrits, automatiques ou non.

Outre cela, le surréalisme est bien le point où la liberté et la beauté s'accompagnent d'exigences morales, libérées du prétendu « bon sens » et de toute forme de coercition. C'est ce qu'on appelle *l'esprit surréaliste*.

¹⁶² BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, op. cit., p. 446.

CHAPITRE 2

ANDRÉ BRETON,

HISTORIEN ET THÉORICIEN DE L'AUTOMATISME

« Il y aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêve »

Phrase de demi-sommeil qui motive l'écriture des *États généraux* (1944), poème d'André Breton

Le but de ce chapitre est de tracer un historique de l'automatisme tel qu'il est compris par André Breton qui le pratique systématiquement avant même le lancement du *Manifeste du surréalisme* (1924). Je tâche ainsi de présenter le processus de la découverte de l'automatisme par Breton en 1919, son développement au long de l'histoire du surréalisme jusqu'à l'une des dernières références faite par Breton dans un article paru en décembre 1960. Pour cela, je fais l'inventaire des témoignages de Breton et, parfois, de quelques-uns de ses compagnons surréalistes sur le sujet. L'exposé de ces témoignages – des articles, des essais, des manifestes, des préfaces aux expositions internationales du surréalisme, des discours qui portent directement sur l'automatisme et/ou l'écriture automatique – est chronologique, donc soumis à la phase de développement de l'écriture automatique évoquée.

Ainsi, ce chapitre se divisera en plusieurs parties qui présentent chacune une étude de textes capitaux pour l'histoire de l'automatisme :

- Les premiers temps de l'automatisme surréaliste (1919-1924): *Entrée des médiums* (Breton, novembre 1922), *Les Mots sans rides* (Breton, décembre 1922), *Le Manifeste du surréalisme* (Breton, octobre 1924), *Une Vague de rêves* (Aragon, octobre, 1924), le numéro 1 de *La Révolution surréaliste* (œuvre collective, le 1^{er} décembre 1924)
- L'automatisme en 1929-1930 : *Le Second Manifeste du surréalisme* (décembre 1929-juin 1930);
- L'automatisme en 1933 : *Le Message automatique* (décembre);

- L'automatisme en 1937 : *Limites non-frontières du surréalisme* (février);
- L'automatisme en 1942 : *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (juin) et *Situation du surréalisme entre les deux guerres* (décembre);
- L'automatisme en 1947 : *Devant le rideau* (juin);
- L'automatisme en 1953 : *Du surréalisme en ses œuvres vives* ;
- L'automatisme en 1960 : *Le La* (décembre).

LES PREMIERS TEMPS DE L'AUTOMATISME SURRÉALISTE (1919-1924)

DES EXPÉRIENCES PRÉALABLES À LA DÉCOUVERTE DE L'AUTOMATISME

La poésie et la guerre de 1914

En 1915, à l'âge de 19 ans, André Breton (1896-1966) est appelé sous les drapeaux : en avril 1915, il est à Pontivy, affecté dans l'artillerie; en juin-juillet, il est versé au service de Santé de Nantes comme infirmier militaire au centre neurologique de l'hôpital auxiliaire; en juin 1916, il est au centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier et, à la fin de janvier 1917, Breton est attaché au centre neurologique de la Pitié à Paris, dans le service du professeur Babinski. À Pontivy, il lit Arthur Rimbaud ; à Nantes, il rencontre Jacques Vaché (début 1916), et à Saint-Dizier (juillet 1916-janvier 1917), il découvre l'œuvre de Sigmund Freud et fait ses premières observations sur le fonctionnement de la pensée inconsciente chez les malades mentaux.

En 1918, il lit Lautréamont (Isidore Ducasse) en compagnie de Louis Aragon et de Philippe Soupault qui, un an plus tard, partagera l'expérience d'écriture automatique – *Les Champs magnétiques* – dont Aragon sera l'un des principaux témoins.

La guerre se termine en novembre 1918 ; le Traité de Versailles est signé en 1919. Mais il faut insister sur le fait que ce conflit a fait évoluer Breton et Aragon qui sentent, comme le dit Philippe Audoin, que la « littérature avait trahi. Par excès de complaisance envers elle-même »¹⁶³. Breton, Aragon et Soupault ont bien compris que la littérature avait soutenu le nationalisme de guerre, ils rejettent ainsi des écrivains contemporains,

¹⁶³ AUDOIN Philippe, « Préface », in BRETON André, SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1980, p. 12.

comme Maurice Barrès, et se tournent vers quelques écrivains du passé, Isidore Ducasse (comte de Lautréamont) et Arthur Rimbaud.

Breton revient de la guerre profondément changé. Il éprouve une sensation d'« étrange disponibilité », dont lui-même témoigne :

« Je tourne pendant des heures autour de la table de ma chambre d'hôtel, je marche sans but dans Paris, je passe des soirées seul sur un banc de la place du Châtelet (...) Cela se fonde sur une indifférence à peu près totale qui n'excepte que mes rares amis, c'est-à-dire *ceux qui participent à quelque titre au même trouble que moi ...* »¹⁶⁴

Ajoutons que, dans la période qui va de 1913, année de ses premières expériences en poésie, à 1919, Alfred Jarry, Arthur Rimbaud, Jacques Vaché et Lautréamont ont une importance extrême pour la formation de la « volonté poétique » de Breton¹⁶⁵; que le contact avec Paul Valéry et avec Guillaume Apollinaire guide également ses choix poétiques ; que la lecture de Freud, les expériences sur des malades mentaux pendant la guerre ainsi que ce trouble que Breton ressent vivement au lendemain de la guerre, le poussent à poursuivre ses recherches personnelles sur l'origine de la poésie, et ces recherches auront comme conséquence la découverte de l'automatisme.

La science du temps

Ce sous-titre pour évoquer particulièrement les découvertes simultanées de l'électromagnétisme en physique et de la psychanalyse de Freud, qui renouvelle la psychologie, et l'importance de ces acquis pour la découverte de l'automatisme.

Audoin ne doute pas que « les premiers essais de ce qui allait devenir le surréalisme, aient pris leurs références dans les investigations de la science du temps », plus précisément de l'électromagnétisme : « L'univers physique et mental n'est plus qu'un champ de forces en perpétuelle vibration où tout interfère et communique 'sans-fil' »¹⁶⁶. Quelle est donc l'analogie entre la téléphonie sans fil et l'écriture ?

¹⁶⁴ BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, (1952), op. cit., p. 457. C'est nous qui soulignons.

¹⁶⁵ ALEXANDRIAN Sarane, *Breton*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1971, p. 10.

¹⁶⁶ AUDOIN Philippe, « Préface », op. cit., p. 11.

C'est dans son *Introduction au Discours sur le peu de réalité* que Breton utilise l'expression *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 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 [...].

Télégraphie sans fil, téléphonie sans fil, imagination sans fil, a-t-on dit. L'induction est facile mais selon moi elle est permise, aussi. L'invention, la découverte humaine, cette faculté qui, dans le temps, nous est si parcimonieusement accordée de connaître, de posséder ce dont on ne se faisait aucune idée avant nous, est faite pour nous jeter dans une immense perplexité. »¹⁶⁷

L'extrait cité ci-dessus, datant de septembre 1924, est quand même bien postérieur à la découverte de l'automatisme par Breton (en 1919) qui ne laisse pas pourtant d'affirmer que la libération de l'imagination correspond à l'une des « déterminations spécifiquement nouvelles » de son esprit. Cette disposition de l'esprit est la même qui le poussera à conquérir l'automatisme. C'est la possibilité de changer la vie par la libération de l'imagination – dans la mesure où elle constitue l'objet de la quête de Breton : « je cherche l'or du temps » – qui le meut et le pousse à la renouveler sans cesse.

D'autre part, Breton interprète les écrits de Freud sur l'inconscient et le rêve comme une possibilité analogue pour le psychisme humain de s'affranchir de l'empire de la logique. C'est dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) que Breton le reconnaît en évoquant l'époque où il prend connaissance des études de Freud, en mai 1916, dans un manuel de psychiatrie :

« Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes, un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires. L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter

¹⁶⁷ BRETON André, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, (1924), in idem, *Point du jour* (1934), Paris, Gallimard, 1992, p. 9-10.

d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison.»¹⁶⁸

Breton ne précise pas quels sont les apports de Freud qui conviennent le mieux à ses desseins mais il souligne la valeur de l'approche freudienne. J'essaierai de la définir plus tard.

En premier lieu, à Saint-Dizier (mai 1916), Breton commence ses observations sur les mécanismes de fonctionnement de la pensée inconsciente chez les malades mentaux en essayant d'appliquer les méthodes d'examen de Freud telles que la notation des délires, les libres associations d'idées, les interprétations de rêves. Ainsi, puisque *un courant d'opinion se dessine*, la publication de Freud autorise Breton à poursuivre ses réflexions et ses expériences. En deuxième lieu, comme Breton s'applique à trouver un moyen – l'on sait que la littérature de son temps l'a déçu –, de rendre vraiment la parole à l'imagination, Freud l'autorise à penser que *l'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits*. En dernier lieu, Breton se propose de trouver ce moyen d'exploration mentale qu'il découvrira en 1919.

Maintenant, il faut s'interroger sur les apports de Freud qui semblent intéresser le plus Breton en ces années-là. Dans le texte du *Manifeste*, Breton fait référence à la critique du rêve entreprise par Freud, selon laquelle il existe une continuité entre les états de veille et de sommeil, ce qui élargit considérablement la notion de réalité. C'est dans ce sens-là que, étonné par le résultat obtenu lorsqu'il note les délires des malades mentaux, Breton croit à une pensée non consciente en tant que « réalité absolue » et qui ne se cherche pas de garants dans le monde apparent.

Quelques tentatives en poésie

Tout d'abord, croyant suivre le procédé de composition poétique de Mallarmé, puis celui de Rimbaud, Breton se cherche dans la lenteur d'élaboration de poèmes, comme il l'avoue dans le *Manifeste* :

« Je composais, avec un souci de variété qui méritait mieux, les derniers poèmes de *Mont de Piété*, c'est-à-dire que j'arrivais à tirer des lignes blanches de ce livre un parti incroyable. Ces lignes étaient l'œil fermé sur des opérations

¹⁶⁸ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, (1924), in idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 20.

de pensée que je croyais devoir dérober au lecteur [...]. Je m'étais mis à choyer les mots pour l'espace qu'ils admettent autour d'eux, pour leurs tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas. »¹⁶⁹

Breton faisait l'ellipse de certains mots après les avoir soigneusement choisis, comme c'est le cas dans quelques poèmes de *Mont de Piété*, son premier recueil paru en juin 1919 qui réunit des poèmes écrits depuis 1913, dont « Forêt-noire », poème de 1918 dont Rimbaud est le thème.

Breton rappelle également qu'à cette époque-là, il était partisan de la théorie de Pierre Reverdy sur l'image : « une création pure de l'esprit » qui, contrairement à la comparaison, naît « du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées »¹⁷⁰.

Breton prend conscience que ces tentatives en poésie sont une erreur. L'esthétique de Reverdy conduisait Breton à « prendre les effets pour les causes » : la manière de composer simulait le mystère mais les images qui en résultaient étaient, en fait, préméditées : « l'image me fuyait », dit Breton¹⁷¹.

L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE

La découverte de l'écriture automatique : l'avènement d'une certaine phrase ...

La découverte de l'automatisme – de l'écriture automatique ou écriture surréaliste – par Breton a lieu en mai 1919, comme il le racontera en 1922 dans *Entrée des médiums* : « En 1919, mon attention s'était fixée sur les phrases plus ou moins partielles, qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable »¹⁷². Breton note ces phrases qui sont d'une correction syntaxique parfaite et poétiquement remarquables; ce n'est qu'*a posteriori* qu'il les nomme *phrases de demi-sommeil, de réveil ou de rêve*, c'est-à-dire des phrases survenant à l'esprit dans un état compris entre le sommeil et la veille.

¹⁶⁹ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, (1924), op. cit., p. 30.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 31.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² BRETON André, *Entrée des médiums*, (1922), in idem, *Les Pas perdus* (1924), Paris, Gallimard, 2004, p. 118.

Louis Aragon de son côté commente cette découverte dans *Une Vague de rêves*, paru en octobre 1924 :

« C'est au milieu de considérations bien particulières, au cours de la résolution d'un problème, à l'heure il est vrai où la trame morale de ce problème se laisse apercevoir, qu'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. »¹⁷³

C'est dans le *Manifeste du surréalisme*, publié lui aussi en octobre 1924, que Breton fait le récit détaillé de l'irruption de cette phrase de demi-sommeil :

« Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus, nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet instant-là, phrase qui me parut insistante, phrase oserai-je dire *qui cognait à la vitre* [...]. En vérité cette phrase m'étonnait ; je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était quelque chose comme : 'Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre' mais elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps [...] »¹⁷⁴.

Dans la phrase *Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre*, il ne s'agit pas d'un homme dont les coudes sont appuyés sur la fenêtre, mais d'un homme qui est en mouvement et qu'une fenêtre transperce. Breton décide alors d'« incorporer à [son] matériel de construction poétique » cette image qu'il juge assez rare, mais un flux continu d'autres phrases séparées par de brèves pauses survient et l'empêche de la noter. La spontanéité d'arrivée de ces phrases remet en question le contrôle que Breton croyait exercer sur sa pensée, comme lui-même l'avoue : « [Elles] me laissèrent sous l'impression d'une gratuité telle que l'empire que j'avais pris jusque-là sur moi-même me parut illusoire [...] »¹⁷⁵.

La notation des phrases de demi-sommeil est la première forme de l'automatisme (l'expression et la notation de la pensée spontanée). La prochaine étape consiste à obtenir de soi-même ce qui est venu par hasard.

¹⁷³ ARAGON Louis, *Une Vague de rêves*, (1924), Paris, Seghers, 1990, p. 12.

¹⁷⁴ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, (1924), op. cit., p. 31-32.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 32.

La première expérimentation de l'écriture automatique ou écriture surréaliste : *Les Champs magnétiques* (1919/1920)

Breton est donc résolu à retrouver de lui-même ce que, pendant la guerre, il avait recueilli des malades mentaux, c'est-à-dire, d'après le *Manifeste*, « un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée* ». La réalisation de cette expérience présuppose que la pensée puisse être notée ; elle implique, toujours d'après le *Manifeste*, « que la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et qu'elle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume qui court »¹⁷⁶.

Breton communique à Philippe Soupault sa découverte et ses conclusions, ce qui les conduit, selon Audoin, à la réalisation d'« une entreprise sans précédent »¹⁷⁷. En prenant le parti d'« un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement »¹⁷⁸, ils procèdent alors ensemble à l'expérimentation de l'automatisme – la reproduction et la notation de la pensée spontanée. Ils écrivent, le premier jour, une cinquantaine de pages. En mai-juin 1919, à peu près en huit ou quinze jours, ils obtiennent une série de textes automatiques dont une partie paraît initialement dans les numéros d'octobre, novembre et décembre 1919 de *Littérature*, le tout constituant, à la fin du printemps 1920, *Les Champs magnétiques*, recueil dédié à la mémoire de Jacques Vaché et tenu dans le *Manifeste* pour le « premier ouvrage purement surréaliste ». Les textes des *Champs*, ainsi que l'ensemble de recherches et d'expériences qu'ils ont impliqués, sont donc antérieurs aux activités dada à Paris.

Les Champs magnétiques sont « la première application de [la] découverte » de Breton¹⁷⁹ et deux autres textes automatiques la suivent : *Vous m'oublierez* et *S'il vous plaît*, pièces de théâtre qui apparaissent déjà dans l'édition de 1920.

L'écriture des *Champs* se caractérise par l'exaltation folle de la découverte, comme le dit Breton : « Il n'en est pas moins vrai que nous vivons à ce moment dans

¹⁷⁶ Ibidem, p. 33. C'est Breton qui souligne.

¹⁷⁷ AUDOIN Philippe, « Préface », op. cit., p. 13.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 33.

¹⁷⁹ BRETON André, *Entrée des médiums*, (1922), op. cit., p. 118.

l'euphorie, presque dans l'ivresse de la découverte. Nous sommes dans la situation de qui vient de mettre au jour le filon précieux »¹⁸⁰. Mais la rapidité des phrases pose des problèmes à Soupault et Breton qui doivent « *recourir à des abréviations* pour les noter »¹⁸¹.

En ce qui concerne le style individuel, Breton conclut que :

« Dans l'ensemble, [les résultats] de Soupault et les miens présentaient une remarquable analogie : même vice de construction, défaillances de même nature, mais aussi, de part et d'autre, l'illusion d'une verve extraordinaire, beaucoup d'émotion, un choix considérable d'images d'une qualité telle que nous n'eussions pas été capables d'en préparer une seule de longue main, un pittoresque très spécial et, de-ci de-là, quelque proposition d'une bouffonnerie aiguë. »¹⁸²

Pourtant, d'après Breton, il serait possible de reconnaître dans les textes automatiques de Soupault son humeur « moins statique » que celle de Breton. En plus, en ce qui concerne l'intervention ultérieure de l'esprit critique, Breton reproche à Soupault l'emploi de titres au haut de certaines pages et se reproche à lui-même son désir de corriger. Heureusement Soupault s'est opposé à la moindre retouche, contrairement à Breton¹⁸³.

La qualité des divers éléments qui constituent les images des *Champs* est remarquable :

« Poétiquement parlant, ils se recommandent surtout par un très haut degré d'*absurdité immédiate*, le propre de cette absurdité, à un examen plus approfondi, étant de céder la place à tout ce qu'il y a d'admissible, de légitime au monde : la divulgation d'un certain nombre de propriétés et de faits non moins objectifs, en somme, que les autres. »¹⁸⁴

Dans *Une Vague de rêves*, Louis Aragon témoigne de l'effet que les images obtenues par l'écriture automatique exerce sur Soupault et Breton. Il déclare d'abord que « ce qui les frappe, c'est un pouvoir qu'ils ne se connaissent pas, une aisance incomparable, une libération de l'esprit, une production d'images sans précédent, et le ton surnaturel de leurs écrits ». Aragon remarque ensuite :

¹⁸⁰ BRETON André, *Entretiens*, (1952), op. cit., p. 62.

¹⁸¹ BRETON André, *Entrée des médiums*, (1922), op. cit., p. 118. C'est Breton qui souligne.

¹⁸² BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, (1924), op. cit., p. 34.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 34-35.

« Ils [Breton et Soupault] reconnaissent dans tout ce qui naît d’eux ainsi sans éprouver qu’ils en soient responsables, tout l’inégalable des quelques livres, des quelques mots qui les émeuvent encore. Ils aperçoivent soudain une grande unité poétique qui va des prophéties de tous les peuples aux *Illuminations* et aux *Chants de Maldoror*. Entre les lignes, ils lisent les confessions incomplètes de ceux qui ont un jour *tenu le Système* : à la lueur de leur découverte la *Saison en enfer* perd ses énigmes, la Bible et quelques autres aveux de l’homme, sous leurs loups d’images. »¹⁸⁵

Soupault et Breton croient découvrir la nature et la source de l’inspiration poétique des écrits de Lautréamont et d’Arthur Rimbaud. Selon Gérard Legrand, ils pensent que la poésie est accessible à tous ceux qui ont le courage de pratiquer l’écriture automatique vu que les sources poétiques sont « les zones interdites du psychisme » humain¹⁸⁶. En 1962, Breton déclarera que la poésie « est toute aventure intérieure », la seule qui l’intéresse en dépit de la littérature¹⁸⁷.

Mais le danger de la pratique de l’écriture automatique se fait très vite sentir et on le perçoit clairement dans ces paroles de Breton :

« On n’en pouvait, malgré tout, plus. Et les hallucinations guettaient. Je ne crois pas exagérer en disant que rien ne pouvait plus durer. Quelques chapitres de plus, écrits à la vitesse v’’’’’ (beaucoup plus grande que v’’) et sans doute ne serais-je pas, maintenant, à me pencher sur cet exemplaire.»¹⁸⁸

La pratique excessive et surtout à grande vitesse de l’écriture automatique s’accompagne d’angoisse, d’hallucinations qui exposent les participants aux risques de la folie et, finalement, à la hantise du suicide.

Suicide, car, comme l’observe Audoin, le procédé de l’écriture automatique se compare à un stupéfiant : « Les propriétés hallucinogènes de l’automatisme consommé ou produit à haute dose, ne pouvaient que renforcer, chez ses premiers adeptes, la hantise du suicide comme solution ». Il est possible d’ailleurs de repérer ce thème dans quelques textes des *Champs*¹⁸⁹.

¹⁸⁵ ARAGON Louis, *Une Vague de rêves*, op. cit., p. 12.

¹⁸⁶ LEGRAND Gérard, « Surréal », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, PUF, 1982, p. 1.

¹⁸⁷ Breton cité par PIERRE José, *Le Surréalisme : dictionnaire de poche*, Paris, Fernand Hazan, 1973, p. 138.

¹⁸⁸ Notes de Breton dans l’exemplaire n. 1 des *Champs magnétiques* in AUDOIN Philippe, « Préface », op. cit., p. 1973, p. 14.

¹⁸⁹ AUDOIN Philippe, « Préface », op. cit., p. 1973, p. 15.

Les deux premiers expérimentateurs de l'écriture automatique arrêtent l'expérience, craignent les responsabilités et les risques de ce vice nouveau et délicat, mais sans regretter de l'avoir vécue. De plus, Breton raconte qu'à un moment donné Soupault et lui ont laissé intervenir « une autre voix que celle de [leur] inconscient » et que, dès lors, la voix automatique leur a résisté : « Jamais plus par la suite, dit Breton, où nous le fîmes [le murmure de l'inconscient] sourdre avec le souci de le capter à des fins précises, il ne nous entraîna bien loin»¹⁹⁰.

La voix automatique est différemment nommée par Breton dans *Entrée des Médiums*. Elle est le « murmure », la « dictée magique », « la précieuse confidence » ou encore les « mots qui tombaient de la 'bouche d'ombre' ». La découverte de l'écriture automatique – cette première forme d'expérimentation de l'automatisme – ne mettra pas fin à ses recherches quant à l'usage de l'inconscient pour la libération de l'imagination :

« Chaque fois qu'elle se présente [la précieuse confidence], presque toujours de la façon la plus inattendue, il s'agit donc de savoir la prendre sans espoir de retour, en attachant une importance toute relative au mode d'introduction qu'elle a choisi auprès de nous. »¹⁹¹

La pratique systématique de la seule écriture automatique est alors temporairement arrêtée.

Dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, conférence prononcée par Breton le 1^{er} juin 1934 à Bruxelles, Breton résumera la signification du procédé de l'écriture automatique en 1919 : « c'est assez singulièrement autour de la divulgation soudaine d'un mode particulier de langage que cherche à s'organiser, dès 1919, ce qui prend pour nous, d'une manière encore confidentielle, le nom de *surréalisme* ». Il ajoute que l'automatisme « ne se présente tout d'abord que comme un nouveau procédé d'écriture poétique »¹⁹².

En 1920, Breton pratique l'écriture automatique de façon irrégulière ; les périodes d'expérimentation alternent avec des pauses. On verra comment.

¹⁹⁰ BRETON André, *Entrée des médiums*, (1922), op. cit., p 118.

¹⁹¹ Ibidem, p. 119.

¹⁹² BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, (1934), in idem, *Œuvres complètes*, t.2 : 1931-1941, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne Alain-Hubert et José Pierre. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1992, p. 236.

LES RÉCITS DE RÊVES (1)

À la fin de 1921, une nouvelle catégorie de textes résulte d'une deuxième forme d'expérimentation de l'automatisme : les récits de rêves, c'est-à-dire leur notation au réveil, sans tarder. Trois exemples sont donnés par Breton, en mars 1922, dans le numéro 1 de *Littérature*, nouvelle série, numéro qui avait été préparé avant la crise du « Congrès pour la détermination des directives et de la défense de l'esprit moderne » (janvier 1922) et la rupture avec le dadaïsme (février 1922).

Breton commente ainsi le passage de la pratique systématique de l'écriture automatique à celle des récits de rêves :

« j'avais été conduit à donner toutes mes préférences à des *récits de rêves* que, pour leur épargner semblable stylisation, je voulais sténographiques. Le malheur était que cette nouvelle épreuve réclamât le secours de la mémoire, celle-ci profondément défaillante et, d'une manière générale, sujette à caution. »¹⁹³

Ce deuxième *mode d'introduction* de l'automatisme présente donc des limites, car la mémoire ne peut récupérer que partiellement le matériel onirique et, de plus, celui-ci peut être altéré par elle. Par conséquent, dans la deuxième moitié de l'année 1922, l'attention des explorateurs mentaux se dirige vers une nouvelle voie d'expérimentation : « tout l'effort de l'homme doit être appliqué à provoquer sans cesse la précieuse confiance », déclare Breton¹⁹⁴.

Néanmoins, les récits de rêves ainsi que l'écriture automatique continueront d'être pratiqués tout au long du surréalisme.

Analysons maintenant un troisième moyen d'accès à l'inconscient, la « troisième solution du problème »¹⁹⁵ qui s'offre à Breton et à ses compagnons.

LES SOMMEILS HYPNOTIQUES OU SOMMEILS INDUITS

La découverte de la troisième voie d'expérimentation de l'automatisme, les sommeils induits, a lieu à la fin 1922. Les réflexions sur l'écriture automatique reprennent

¹⁹³ Ibidem, p. 120.

¹⁹⁴ BRETON André, *Entrée des médiums*, (1922), op. cit., p 119.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 120.

leur cours et l'automatisme connaît un nouvel essor grâce à Breton et à un certain nombre de nouveaux compagnons, comme lui-même l'affirme : « À n'en pas douter, nous y sommes de nouveau »¹⁹⁶. Ceux qui sont avec lui sont René Crevel, Robert Desnos, Benjamin Péret, Paul Éluard, Max Ernest, Max Morise et Picabia.

L'épisode fortuit qui déclenche la période dite des sommeils est dû à René Crevel qui raconte à ses amis qu'un jour de vacances (en septembre 1922), il avait été présenté à une Madame D..., qui avait « distingué en lui des qualités médiumniques particulières ». Cette dame l'initie lors d'une séance spirite – « (obscurité et silence de la pièce, 'chaîne' des mains autour de la table) » – pendant laquelle « il parvenait rapidement à s'endormir et à proférer des paroles s'organisant en discours plus ou moins cohérent auquel venaient mettre fin en temps voulu les passes du réveil »¹⁹⁷.

Le soir du 25 septembre 1922, Crevel répète l'expérience, mais, cette fois-ci, en présence de Robert Desnos, Max Morise et André Breton. Pour la deuxième fois, Crevel « entre dans le sommeil hypnotique et prononce une sorte de plaidoyer ou de réquisitoire [...] ; il est question d'une femme accusée d'avoir tué son mari et dont la culpabilité est contestée du fait qu'elle a agi à la requête de ce dernier [...]»¹⁹⁸. Au réveil, Crevel ne se souvient pas de ces propos qui n'ont d'ailleurs pas été notés.

Lors de la tentative suivante, c'est Robert Desnos qui s'endort, qui « laisse tomber la tête sur son bras et se met à gratter convulsivement sur la table »¹⁹⁹, geste que ses camarades tendent à associer au désir d'écrire. Ils décident de mettre la prochaine fois un crayon et une feuille de papier sur la table devant Desnos. La séance du surlendemain suscite un dialogue auquel participent Desnos endormi et face à lui Breton, Crevel, Éluard, Péret et Ernst, éveillés. Ce dialogue – ou plutôt les réponses orales ou écrites de Desnos aux questions posées par les autres – est entrecoupé de dessins ; pendant la notation, quelques passages se perdent sur la table ou sont illisibles. D'après Breton, la séance finit par un « réveil en sursaut précédé de gestes violents »²⁰⁰.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 116.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 120.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 121.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem, p. 123.

Voici un court extrait de ce dialogue où quelqu'un pose une première question à Desnos :

« *Que voyez-vous ?*

– *La mort.*

Il dessine une femme pendue au bord d'un chemin.

Écrit : *près de la fougère s'en vont deux* (le reste se perd sur la table).

Je pose à ce moment la main sur sa main gauche.

Q. – *Desnos, c'est Breton qui est là. Dis ce que tu vois pour lui.*

R. – *L'équateur* (il dessine un cerce et un diamètre horizontal).

[...] »²⁰¹

D'autres séances ont lieu. René Crevel, Benjamin Péret et notamment Robert Desnos y jouent un rôle important puisque ce sont eux les *dormeurs*, ce sont eux qui cèdent facilement au procédé des sommeils induits et dont sont recueillis les propos, les dessins, les écrits spontanés, les réponses aux questions posées. En revanche, Breton, Ernst et Morise ne s'endorment jamais. Soupault, qui avait participé aux *Champs Magnétiques*, ne prend pas part à ces tentatives de sommeils provoqués.

Sur ce genre d'expérience, Breton tient à préciser : « Il va sans dire qu'à aucun moment, du jour où nous avons consenti à nous prêter à ces expériences, nous n'avons adopté le point de vue spirite. En ce qui me concerne je me refuse formellement à admettre qu'une communication quelconque existe entre les vivants et les morts »²⁰². Les expériences des sommeils induits tendent vers le même but de libération que les textes automatiques et les récits des rêves.

Les expériences de sommeils induits sont nouvelles et difficiles à être saisies par ceux qui y prennent part. Dans *Les mots sans rides*, article paru en décembre 1922, Breton décrit son état d'esprit vis-à-vis de ces expériences. Une fois de plus, il prend en compte le cas Desnos, à l'occasion de certaines phrases écrites par celui-ci en état de sommeil : « Qui dicte à Desnos *endormi* les phrases qu'on a pu lire dans *Littérature* et dont Rose Sélavy est aussi l'héroïne [...] ? »²⁰³. Rose Sélavy était un personnage fictif créé par le peintre français Marcel Duchamp en 1920. Il signe sous le nom de ce personnage six jeux de mots publiés dans l'avant dernier numéro de *Littérature* (avant août 1921). Desnos, à

²⁰¹ Ibidem, p. 122.

²⁰² Ibidem, p. 120-121.

²⁰³ André BRETON, *Les Mots sans rides*, (1922), in idem, *Les Pas perdus*, (1924), Paris, Gallimard, 2004, p. 133. Texte original publié dans *Littérature*, nouvelle série, n.7, 1^{er} déc. 1922, p. 12-14.

partir de septembre 1922, reprend le personnage à son compte lors des séances de sommeil hypnotiques pour inventer des aphorismes.

À ce sujet Breton précise qu'il n'est pas possible « dans l'état actuel de la question », soit en décembre 1922, d'élucider ce qui se passe dans les expériences des sommeils hypnotiques. Outre cela, il ajoute :

« Je prie le lecteur de s'en tenir provisoirement à ces premiers témoignages d'une activité qu'on ne soupçonnait pas encore. Nous sommes plusieurs à y attacher une importance extrême. Et qu'on comprenne bien que nous disons : jeux de mots, quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer.

Les mots font l'amour. »²⁰⁴

Ces essais n'étaient pas moins pourtant sans péril. Aragon fait le récit de l'exaltation des dormeurs mais aussi des incertitudes qui l'accompagnent dans cette période-là :

« Dans d'autres conditions Desnos pour peu qu'il se prenne à ce délire deviendrait le chef d'une religion, le fondateur d'une ville, le tribun d'un peuple soulevé. Il parle, il dessine, il écrit. Les coïncidences accompagnent bientôt les récits des dormeurs. On voit bientôt naître l'ère des illusions collectives, et sont-ce après tout des illusions ? Les expériences répétées entretiennent ceux qui s'y soumettent dans un état d'irritation croissante et terrible, de nervosité folle. Ils maigrissent. Leurs sommeils sont de plus en plus prolongés. Ils ne veulent plus qu'on les réveille. Ils s'endorment à voir dormir un autre, et dialoguent alors comme des gens d'un monde aveugle et lointain, ils se querellent, et parfois il faut leur arracher les couteaux des mains, la difficulté à plusieurs reprises de les tirer d'un état cataleptique où semble passer comme un souffle de la mort, forceront bientôt les sujets de cette extraordinaire expérience, à la prière de ceux qui les regardent accoudés au parapet de la veille, à suspendre ces exercices, que ni les rires ni les doutes n'ont pu troubler. »²⁰⁵

En laissant place à l'incertitude, l'esprit critique reprend ses droits pour quelques-uns qui doutent de l'authenticité des exercices des sommeils induits : « On se demande s'ils dorment vraiment [...]. L'idée de la simulation est remise en jeu », explique Aragon pour qui il n'était pas question de dissimulation²⁰⁶.

²⁰⁴ Ibidem, p. 133-134.

²⁰⁵ ARAGON Louis, *Une Vague de rêves*, op. cit., p. 18.

²⁰⁶ Ibidem, p. 18-19.

Pour Marguerite Bonnet, les « séances semblent avoir été presque quotidiennes dans la fin de septembre et durant la première quinzaine d'octobre »²⁰⁷. Mais la pratique collective des sommeils provoqués se termine en janvier ou février 1923. En décembre 1922 (*Les mots sans rides*), Breton indique le sens qui doit être donné à ces expérimentations lorsqu'il déclare : *Les mots [...] ont fini de jouer. Les mots font l'amour.*

Quel sens nouveau ces expérimentations autour de l'automatisme jusque-là développées – phrases de demi-sommeil, écriture automatique, récits de rêves, sommeils induits – peuvent-elles apporter au mouvement en gestation ? Un extrait important d'*Entrée des médiums* (novembre 1922) ouvre la discussion : par surréalisme, dit Breton, « nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter »²⁰⁸. D'après Marguerite Bonnet, dès cette période-là, Breton « définit nettement le phénomène [de l'automatisme] *non plus seulement comme un procédé d'écriture mais comme une activité générale de l'esprit au champ encore mal circonscrit* »²⁰⁹.

L'investigation de l'automatisme continue.

LES RÉCITS DE RÊVES (2)

En juillet 1923, Tzara organise la soirée du « Cœur à barbe » : poèmes, films, danse et représentation du *Cœur à gaz*, une pièce de théâtre. Breton et ses amis y sont allés : contestation et bagarre. Breton déclare qu'après cet épisode « l'ère du surréalisme proprement dit a commencé », que « l'écriture automatique connaît alors un très grand regain et plus que jamais l'attention commune est attirée sur l'activité onirique »²¹⁰.

Les récits de rêves réapparaissent et, semble-t-il, avec plus de force qu'au début. Aragon, en décrivant essentiellement ce qui s'était passé, déclare que le surréalisme

« [...] retrouve à son point de départ le rêve, d'où il est sorti. Mais maintenant le rêve, à la lueur du surréalisme, s'éclaire et prend sa signification. Ainsi André Breton, s'il note alors ses rêves, ceux-ci pour la première fois depuis

²⁰⁷ BONNET Marguerite, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, (1975), 2^e éd., revue et corrigée. Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 266.

²⁰⁸ BRETON André, *Entrée des médiums*, (1922), op. cit., p. 117.

²⁰⁹ BONNET Marguerite, « Défense et illustration du surréalisme : *Le Manifeste du surréalisme, Poisson soluble* », in idem, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, op.cit., p. 324. C'est nous qui soulignons.

²¹⁰ BRETON André, *Entretiens*, (1952), op. cit., p. 76.

que le monde est monde, gardent dans le récit (Breton, *Clair de Terre*) le caractère du rêve. »²¹¹

Aragon fait référence à *Clair de terre*, recueil que Breton publie en novembre 1923 et qui contient des récits de rêves datant de 1922.

Ces récits continuent d'être publiés dans *La Révolution surréaliste*, revue dont le numéro inaugural, de décembre 1924, présente sur sa couverture la phrase « Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme » et est partiellement consacré à présenter les résultats de ces expériences et les réflexions qu'elles inspirent. Ainsi, Jacques-André Boiffard, Paul Éluard et Roger Vitrac affirment dans leur préface que « le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté »²¹² et Pierre Reverdy précise :

« Je ne pense pas que le rêve soit strictement le contraire de la pensée. Ce que j'en connais m'incline à croire qu'il n'en est, somme toute, qu'une forme plus libre, plus abandonnée. Le rêve et la pensée sont chacun le côté différent d'une même chose – le revers et l'endroit, le rêve constituant le côté où la trame est plus riche mais plus lâche – la pensée celui où la trame est plus sobre mais plus serrée. »²¹³

Comme on l'a dit, les récits de rêves ainsi que l'écriture automatique continueront d'être pratiqués tout au long de l'histoire du surréalisme.

BILAN : LE MANIFESTE DU SURRÉALISME (OCTOBRE 1924) ET LE N. 1 DE LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE (DÉCEMBRE 1924)

Exposons maintenant très brièvement ce que sont le surréalisme et l'automatisme à partir du texte du *Manifeste* et, ensuite, examinons la synthèse des résultats des premières expérimentations de l'automatisme – les phrases de demi-sommeil, l'écriture automatique proprement dite, les récits de rêves, les sommeils hypnotiques – à laquelle procèdent les directeurs du premier numéro de *La Révolution surréaliste*.

Premièrement, le *Manifeste* offre deux définitions, à la façon d'un dictionnaire, du mot *surréalisme*. La première est la suivante:

²¹¹ ARAGON Louis, *Une Vague de rêves*, op. cit., p. 20.

²¹² BOIFFARD Jaques-André, ÉLUARD Paul, VITRAC Roger, « Préface », *La Révolution surréaliste*, n.1. Paris, 1^{er} décembre 1924, p.1. Reproduction en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1980.

²¹³ REVERDY Pierre, « Le Rêveur parmi les murailles », *La Révolution surréaliste*, n.1, op. cit., p. 19.

« SURREALISME, n.m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »²¹⁴

Le surréalisme y est défini par l'automatisme psychique qui se manifeste *soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière* ou, ainsi que le fait remarquer Marguerite Bonnet, « toutes les errances de l'exploration tentée en divers sens de 1919 à 1924 : les phrases de demi-sommeil, propos des sommeils hypnotiques, récits de rêves, dessins automatiques, jeux de langage, associations, trouvailles et rencontres des questions-réponses ou du 'cadavre exquis' »²¹⁵.

La deuxième définition est d'ordre philosophique et met en relief, plus que l'expression de la pensée, le fonctionnement libre de la pensée et de l'imagination :

« ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie [...] »²¹⁶

Ces deux définitions, à la fois sérieuses (dans leur contenu) et cocasses (dans leur forme), doivent être comprises dans le sens large du *Manifeste* entier.

Le *Manifeste*, texte qui fait le récit et l'éloge de la découverte et de la première expérimentation de l'écriture automatique, expose également les sources du surréalisme, les objectifs, les valeurs et les moyens d'action du mouvement. Dans sa conclusion, le mot *surréalisme* désigne un « *non-conformisme absolu* »²¹⁷. Le mot *surréalisme* cesse de se référer uniquement à l'automatisme pour désigner un état d'esprit, une pensée, une manière de vivre. Le mot *automatisme* cesse définitivement de se référer exclusivement à un procédé d'écriture poétique.

²¹⁴ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 36.

²¹⁵ BONNET Marguerite, « Défense et illustration du surréalisme : *Le Manifeste du surréalisme, Poisson soluble* », in idem, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 346-347.

²¹⁶ Ibidem, p. 36.

²¹⁷ Ibidem, p. 60. C'est Breton qui souligne.

Marguerite Bonnet affirme que dans le *Manifeste*, « c'est d'une redéfinition de l'homme qu'il s'agit ». ²¹⁸

Dans le numéro 1 de *La Révolution surréaliste*, Pierre Naville et Benjamin Péret (les directeurs de la revue) sous la forme d'un « programme » établissent une sorte de bilan de ce qui a été fait jusqu'alors :

« Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine. Certaines idées qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ultérieur. Ce premier numéro de la *Révolution surréaliste* n'offre donc aucune révélation définitive. Les résultats obtenus par l'écriture automatique, le récit de rêve, par exemple, y sont représentés, mais aucun résultat d'enquêtes, d'expériences ou de travaux n'y est encore consigné : il faut tout attendre de l'avenir. » ²¹⁹

Ces résultats déjà obtenus sont, par exemple, des récits des rêves de Giorgio de Chirico, d'André Breton, de Renée Gauthier ; des textes surréalistes (automatiques) de Marcel Noll, Robert Desnos, Benjamin Péret, George Malkine, Jacques-André Boiffard, Max Morise, Louis Aragon et Francis Gérard. Il y a aussi « Le Rêveur parmi les murailles », texte de Pierre Reverdy pour qui, d'ailleurs, le poète est toujours « à l'intersection de deux plans au tranchant cruellement acéré, celui du rêve et celui de la réalité » ²²⁰. Paul Éluard signe une présentation du *Manifeste du surréalisme* et *Poisson soluble* et y déclare qu'« après la *Confession dédaigneuse* [dans *Les Pas perdus*], voici la Confession dédaignée, jetée aux quatre vents comme le sommeil aux astres, voici de nouveau André Breton seul, abandonné sur la paille de ses rêves » ²²¹.

L'AUTOMATISME EN 1929-1930 : SECONDE MANIFESTE DU SURRÉALISME

Avant tout il convient de rappeler que l'année suivant la parution du *Manifeste du surréalisme*, les surréalistes s'éveillent à l'action politique, direction nouvelle qui provoque des modifications dans la façon d'envisager les moyens d'intervention dans la

²¹⁸ BONNET Marguerite, « Défense et illustration du surréalisme : *Le Manifeste du surréalisme, Poisson soluble* », in idem, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 337. C'est Bonnet qui souligne.

²¹⁹ NAVILLE Pierre, PÉRET Benjamin, « Programme », *La Révolution surréaliste*, n.1, op. cit.

²²⁰ REVERDY Pierre, « Le Rêveur parmi les murailles », op. cit., p. 10.

²²¹ ÉLUARD Paul, « André Breton : *Manifeste du surréalisme et Poisson soluble* », *La Révolution surréaliste*, n.1, op. cit., p. 16.

vie que le surréalisme propose. Dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934), Breton lui-même expliquera :

« comment l'activité surréaliste, amenée [...] à s'interroger sur ses ressources propres, a dû en quelque sorte *réfléchir sur elle-même* la conscience qu'elle venait, en 1925, de prendre de son insuffisance relative. Comment l'activité surréaliste a dû cesser de se contenter des résultats (textes automatiques, récits de rêves, discours improvisés, poèmes, dessins ou actes spontanés) qu'elle s'était proposés initialement. Comment elle en est venue à ne considérer ces premiers résultats que comme des *matériaux* à partir desquels tendait inéluctablement à se reposer, sous une forme toute nouvelle, le problème de la connaissance. »²²²

La « défense et illustration » presque exclusive de l'écriture automatique dans le *Manifeste* de 1924²²³ commence à être envisagée différemment. L'automatisme devient un moyen de connaissance.

Le *Second Manifeste du surréalisme*²²⁴, écrit en septembre 1929, paraît d'abord le 15 décembre 1929 dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste*. Le 15 janvier 1930, *Un Cadavre*, tract de douze signataires dont le titre est repris du pamphlet contre Anatole France de 1924, est lancé contre Breton en réplique aux attaques de celui-ci dans le *Second Manifeste*. Le 25 juin 1930, le *Second Manifeste* est publié en volume et cette édition définitive est enrichie des réponses à *Un Cadavre*.

Comme le fait observer José Pierre, en 1929-1930 Breton traverse une longue période de « 'démoralisation' » à laquelle contribuent les « difficultés affectives » (quelques amitiés rompues) et « les tensions très vives dans le groupe » :

« Tout se passera néanmoins comme si les défaillances humaines qu'il a pu constater autour de lui, et aussi les incertitudes qui en résultent quant à l'avenir immédiat du surréalisme, avaient un effet stimulant sur Breton, l'incitant ainsi non pas à la démission, mais au contraire à une exigence renforcée. »²²⁵

²²² BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, (1934), in idem, *Œuvres complètes*, t.2 : 1931-1941, op. cit., p. 233. C'est Breton qui souligne.

²²³ PIERRE José, *Second manifeste du surréalisme*. Notice, in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.1 : 1911-1930, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne Alain-Hubert et José Pierre. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988, p. 1584.

²²⁴ BRETON André, *Second Manifeste du surréalisme*, (1930), in idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.

²²⁵ PIERRE José, *Second manifeste du surréalisme*. Notice, op. cit., p. 1584.

L'exigence portée sur le plan théorique est la matière du *Second Manifeste* du surréalisme en 1929-1930.

Toujours selon José Pierre, « le discours théorique et le discours polémique s'[y] poursuivent ». Le « réajustement des valeurs » qui s'y opère est indispensable à la survie du mouvement. Par contre, la « querelle sociale », celle sur l'adhésion ou non des surréalistes au Parti communiste français, qui y est affirmée avec force, n'est pas l'élément essentiel²²⁶.

Tel sera le cadre du débat sur l'automatisme en 1929-1930 qui, selon Breton, se situe « sur un plan idéologique beaucoup plus étendu » que celui du premier *Manifeste du surréalisme*²²⁷.

L'AFFIRMATION DU SURRÉALISME ET DE L'AUTOMATISME EN 1929-1930

Dès les premières pages du *Second Manifeste*, Breton précise que le but de la quête surréaliste est la détermination d'« 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 ». Autrement dit, le surréalisme tend à la délimitation de « ce lieu mental d'où l'on ne peut plus entreprendre que pour soi-même une périlleuse mais une suprême reconnaissance »²²⁸. Suivant José Pierre, « c'est ce 'point sublime' où s'annulent les contradictions majeures de la pensée et de la vie »²²⁹.

L'affirmation de « la révolte absolue, de l'insoumission totale »²³⁰ vient en premier et, comme le fait observer José Pierre, « demeure le ressort décisif de l'attitude surréaliste, [...] demeure plus importante que la question de savoir si le surréalisme a besoin de se chercher des répondants dans le passé »²³¹. Les éloges ou même les refus des

²²⁶ Ibidem, p. 1585. José Pierre cite Breton. Breton dénonce quelques ex-compagnons qui ont dévié de la cause surréaliste : Pierre Naville, Francis Gérard et Baron, des « êtres révolutionnaires malintentionnés »; Robert Desnos, qui est retourné à l'alexandrin et démerite de la poésie; Antonin Artaud qui était sorti du groupe en novembre 1926; Georges Limbour, André Masson, George Vitrac, Jean Carrive, Joseph Delteil, Philippe Soupault, Robert Desnos, Ribemont-Dessaignes, Leiris qui signent la revue *Documents*, animée par Georges Bataille, et plus tard vont être parmi les signataires du *Cadavre*. Il renoue avec d'anciens membres (Tristan Tzara et René Daumal) et dénombre ceux qui, à cette époque-là, constituent le groupe surréaliste : entre autres, Maxime Alexandre, Louis Aragon, Luis Buñuel, Benjamin Péret.

²²⁷ BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, (1934), op. cit., p. 237.

²²⁸ BRETON André, *Second Manifeste du surréalisme*, (1929), op. cit., p. 72-73. C'est nous qui soulignons.

²²⁹ PIERRE José, *Second Manifeste du surréalisme*. Notice, op. cit., p. 1584. Pierre cite Breton.

²³⁰ BRETON André, *Second Manifeste du surréalisme*, (1929), op. cit., p. 74.

²³¹ PIERRE José, *Second Manifeste du surréalisme*. Notice, op. cit., p. 1588.

ancêtres²³² – Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, Poe, le romantisme – s’accompagnent d’une réflexion sur la pensée de Hegel (la dialectique), celle d’Engels et de Marx (le matérialisme historique) et celle de Freud (sa critique des idées). Ces affirmations de Breton ont l’intention de provoquer « une *crise de conscience* » générale qu’il oppose à quelques ex-compagnons surréalistes.

Ainsi que l’explique Marguerite Bonnet, le texte du manifeste « suggère un parallélisme entre l’action menée par Engels et Marx à partir de Hegel et l’élargissement que Breton et ses amis entendent apporter au matérialisme historique, notamment en sortant de son cadre strictement économique ». En même temps, « dans le *Manifeste du surréalisme*, Freud était salué essentiellement pour l’importance qu’il accordait au rêve mais la réflexion de Breton sur ce phénomène se situait ailleurs que dans la perspective freudienne. Ici, c’est toute ‘la critique freudienne des idées’ qui est globalement reçue »²³³.

Un premier examen des *défaillances humaines* (pour reprendre l’expression de José Pierre citée plus haut), des faiblesses dans le groupe surréaliste est ouvert dans le *Second Manifeste*, avant que l’idée de surréalisme ne soit posée :

« [...] au même titre que l’idée d’amour tend à créer un être, que l’idée de Révolution tend à faire arriver le jour de cette Révolution, faute de quoi ces idées perdraient tout sens, rappelons que l’idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n’est autre que la descente vertigineuse en nous, l’illumination systématique des lieux cachés et l’obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite et que son activité ne court aucune chance sérieuse de prendre fin tant que l’homme parviendra à distinguer un animal d’une flamme ou d’une pierre. »²³⁴

Depuis cinq années (1924-1929), l’idée surréaliste de *la récupération totale de la force psychique humaine par l’illumination systématique des lieux cachés* de la pensée, c’est-à-dire par l’investigation et la pratique surréalistes de l’automatisme, est inscrite « dans l’ordre du fait », du réalisable, de ce qui n’est pas encore mais qui peut être²³⁵. Breton

²³² Bonnet note que le « refus des ‘ancêtres’ marque encore la distance entre le premier *Manifeste* et le second » (BONNET Marguerite, *Second Manifeste du surréalisme*. Notes et variantes, in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.1 : 1911-1930, op. cit., p 1595).

²³³ BONNET Marguerite, *Second Manifeste du surréalisme*. Notes et variantes, in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.1 : 1911-1930, op. cit., p. 1603 et 1611.

²³⁴ BRETON André, *Second Manifeste du surréalisme*, (1929), op. cit., p. 86-87.

²³⁵ Ibidem, p. 86. C’est Breton qui souligne.

avait déjà dit quelques pages plus haut que le surréalisme « déclare pouvoir, par ses méthodes propres, arracher la pensée à un servage toujours plus dur, la remettre sur la voie de la compréhension totale, la rendre à sa pureté originelle »²³⁶. Dans la mesure où l'activité surréaliste est prête à pourvoir ces besoins, sa continuité est assurée.

Breton déclare ouvertement que les surréalistes « ne peuv[ent] pas éviter de [se] poser de la façon la plus brûlante la question du régime social sous lequel [ils] vivent ». Mais, concernant leur adhésion ou non au Parti communiste français en 1929-1930 et à la lutte internationale du prolétariat, les surréalistes se soucient beaucoup du statut et du rôle des écrivains et des intellectuels à l'intérieur du Parti dont la direction et les théoriciens font, selon Breton, acte de « matérialisme primaire » et « n'ont aucun désir de tirer au clair les relations de la pensée et de la matière »²³⁷.

La phase de désertions vécue par le groupe surréaliste exige, aux yeux de Breton,

« à tout instant la remise en question de ses données originelles, c'est-à-dire le rappel au principe initial de son activité [...]. Tout n'a pas été tenté pour mener à bien cette entreprise, ne serait-ce qu'en tirant parti jusqu'au bout des moyens qui ont été définis pour les nôtres et en éprouvant profondément les modes d'investigation qui, à l'origine du mouvement qui nous occupe, ont été préconisés. Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est *celui de l'expression humaine sous toutes ses formes*. »

Le surréalisme se situe « presque uniquement sur le plan du langage »²³⁸.

Au tout début (1919), les incursions faites dans l'univers psychique par l'automatisme (un des moyens de l'activité surréaliste) voulaient libérer la poésie ou l'expression poétique. Le *Second manifeste* soulève le problème plus général de *l'expression humaine sous toutes ses formes* en désirant que le langage tende au bouleversement « de la façon de sentir » :

« On feint de ne pas trop s'apercevoir que le mécanisme logique de la phrase se montre à lui seul de plus en plus impuissant, chez l'homme, à déclencher la secousse émotive qui donne réellement quelque prix à sa vie. Par contre, les produits de cette activité spontanée ou *plus* spontanée, directe ou *plus* directe, comme ceux que lui offre de plus en plus nombreux le surréalisme sous forme

²³⁶ Ibidem, p. 73.

²³⁷ Ibidem, p. 88 et 90.

²³⁸ Ibidem, p. 100. C'est Breton qui souligne.

de livres, de tableaux et de films et qu'il a commencé par regarder avec stupeur, il s'en entoure maintenant et il s'en remet plus ou moins timidement à eux du soin de bouleverser sa façon de sentir »²³⁹.

L'automatisme et les produits de cette activité (des livres provenant de l'écriture automatique ainsi que des peintures et des films) sont réaffirmés. En même temps, il semble que Breton commence à s'apercevoir d'une limitation, il note que la pratique de l'automatisme peut atteindre un degré de spontanéité plus ou moins accru selon celui qui le pratique.

Il convient de rappeler maintenant, avec José Pierre, qu'en 1929-1930 « le surréalisme ne se réduit pas plus à un acte d'allégeance au marxisme qu'il ne se confond avec la pratique de l'écriture automatique : il est une exigence permanente de l'être ou il n'est rien » et que cette exigence, développée au long du *Second Manifeste*, est d'ordre éthique plutôt que de nature esthétique ou politique²⁴⁰.

LA MISE EN VALEUR DE L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE ET DES RÉCITS DE RÊVES EN 1929-1930

Parmi les modes d'investigation de l'automatisme, le *Second Manifeste* préconise tout d'abord l'écriture automatique et les récits de rêves. Cependant, Breton s'aperçoit des risques. Les textes qui en résultent commencent à s'écarter de leur but initial et « font un peu trop l'effet de 'morceaux de bravoure' »²⁴¹, c'est-à-dire qu'ils commencent à être pris pour l'expression brillante du talent de leur auteur et qu'il est possible d'y trouver certains clichés.

Ces critiques sont adressées aux écrivains qui pratiquent l'automatisme mais qui n'observent pas les implications éthiques de cette pratique. La pratique de l'automatisme n'ayant pas un but littéraire (vu que l'automatisme n'est pas une technique d'écriture), n'étant pas un amusement individuel qui consisterait à « rassembler d'une manière plus ou moins arbitraire des éléments oniriques destinés davantage à faire valoir leur

²³⁹ Ibidem, p. 101. C'est Breton qui souligne.

²⁴⁰ José Pierre précise encore que « telle est par-dessus tout la leçon du *Second Manifeste su surréalisme* : non point d'ordre politique, ni esthétique, mais éthique ; ce qui n'empêche pas, il va sans dire, cette éthique de se constituer en esthétique, voire en politique » (PIERRE José, *Second Manifeste du surréalisme*. Notice, op. cit., p. 1585).

²⁴¹ BRETON André, *Second Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 107. Nous ajoutons que, selon le *Robert électronique*, un morceau de bravoure est un récit, ou passage d'une œuvre que son auteur a voulu particulièrement brillant.

pittoresque qu'à permettre d'apercevoir utilement leur jeu », cette pratique présuppose l'observation de ce qui se passe en soi-même au moment de l'écriture afin de saisir la différence et les avantages qu'elle offre si on la compare à l'écriture réfléchie. Breton explique que les opérations d'écriture automatique et de récits de rêves présentent une grande valeur pour le surréalisme en ce sens qu'« elles sont susceptibles de nous livrer des étendues *logiques* particulières, très précisément celles où jusqu'ici la faculté logique, exercée en tout et pour tout dans le conscient, n'agit pas »²⁴².

Le témoignage de Breton réaffirme le fait que la voix qui parle dans la pratique de l'automatisme est semblable au « Je est un autre » de Rimbaud :

« on demeure aussi peu renseigné que jamais sur l'origine de cette *voix* qu'il ne tient qu'à chacun d'entendre, et qui nous entretient le plus singulièrement d'autre chose que ce que nous croyons penser, et parfois prend un ton grave alors que nous nous sentons le plus légers [...]»²⁴³

À propos de cette *voix*, ou *dictée magique* dont Breton avait déjà parlé dans le *Manifeste du surréalisme*, Marguerite Bonnet précise qu'on est dans le cas d'un automatisme verbo-auditif (voix) et non verbo-visuel (vision)²⁴⁴.

Il s'agit toujours pour Breton de « chercher à apercevoir de plus en plus clairement ce qui se trame à l'insu de l'homme dans les profondeurs de son esprit, quand bien même il commencerait par nous en vouloir de son propre tourbillon ». Donc, le domaine privilégié de ces expériences personnelles auquel appartient la pratique de l'automatisme n'est ni celui des « diverses tendances psychanalytiques » ni « la lutte qui se poursuit à la tête de l'Internationale » communiste²⁴⁵.

À partir de ces réflexions sur l'automatisme, Breton le rapproche de la nature de l'inspiration poétique qui, pour lui, n'a rien à voir avec « l'habileté humaine qu'oblitére l'intérêt, l'intelligence discursive et le talent qui s'acquiert par le travail »²⁴⁶. Les commentaires sur l'inspiration ressemblent à ceux sur l'automatisme qu'on a lus dans le

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ BONNET Marguerite, *Second Manifeste du surréalisme*. Notes et variantes, op. cit., p. 1611.

²⁴⁵ Ibidem, p. 108.

²⁴⁶ Ibidem, p. 110-111.

premier *Manifeste* ; l'image qui résulte de la pratique automatique est assimilée aux phénomènes électriques, comme nous pouvons le voir ci-dessous :

« [...] cette prise de possession totale de notre esprit [l'inspiration] qui, de loin en loin, empêche que pour tout problème posé nous soyons le jouet d'une solution rationnelle plutôt que d'une autre solution rationnelle, à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une idée donnée et sa répondante (écrite par exemple). Tout comme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux 'pôles' de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits. Il ne tient et il ne tiendra jamais à rien tant qu'à reproduire artificiellement ce moment idéal [...]»²⁴⁷

Si on prend en compte le caractère logique de toute phrase qui veut communiquer, l'inspiration surréaliste instaure entre une idée quelconque et sa répondante un degré d'absurdité immédiate, tout en maintenant la charpente syntaxique des propositions. En faisant une analogie entre la production poétique et la conduction d'énergie dans une machine, cet effet d'absurdité immédiate serait ce que Breton appelle « court-circuit » et le conducteur qui est en jeu, de « résistance nulle ou trop faible », serait la conscience humaine.

Une fois de plus, Breton insiste sur la valeur de l'écriture automatique mais aussi des récits de rêves :

« ces produits [de l'activité psychique] que sont l'écriture automatique et les récits de rêves présentent à la fois l'avantage d'être seuls à fournir des éléments d'appréciation de grand style à une critique qui, dans le domaine artistique, se montre étrangement désemparée, de permettre un reclassement général des valeurs lyriques et de proposer une clé qui, capable d'ouvrir indéfiniment *cette boîte à multiple fond qui s'appelle homme*, le dissuade de faire demi-tour, pour des raisons de conservatisme simple, quand il se heurte dans l'ombre aux portes extérieurement fermées de l'au-delà, de la réalité, de la raison, du génie et de l'amour. »²⁴⁸

Cette boîte à multiple fond qui s'appelle homme, doué de conscience, d'inconscience, d'émotion, de désir et qui, pour la plupart, ne mange pas à sa faim. Dans l'histoire du surréalisme, l'écriture automatique et les récits de rêves ne doivent pas être pris pour « un

²⁴⁷ Ibidem, p. 111.

²⁴⁸ Ibidem, p. 112-113. C'est nous qui soulignons.

alibi littéraire », comme l'a suffisamment prouvé Robert Ponge²⁴⁹, mais ils peuvent être une voie pour renouveler la vie, l'art – y compris la littérature –, *la façon de sentir* et de connaître.

Le texte du manifeste de 1929-1930 établit aussi une analogie entre l'alchimie et l'automatisme (l'alchimie verbale) et entre celui-ci et d'autres pratiques millénaires qui lui sont proches : l'astrologie, l'ésotérisme, la métapsychique et la faculté des médiums. Néanmoins, concernant l'alchimie, il est important de comprendre avec Marguerite Bonnet que Breton détourne cette tradition et la vide de son contenu, de sa portée métaphysique (les éléments d'une révélation transcendante) « au bénéfice de sa valeur poétique »²⁵⁰. Breton déclare :

« les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le '*long, immense, et raisonné dérèglement de tous les sens*' et le reste.»²⁵¹

Résumons en quelques lignes, avec José Pierre, ce rapprochement entre l'automatisme, la poésie et l'alchimie : « Aux yeux des surréalistes, le '*long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*' auquel recourut Rimbaud implique la pratique de l'écriture automatique »²⁵². Il s'agit de magie verbale.

Dans une note de bas de page, Breton attire aussi l'attention sur les jeux collectifs pratiqués dans le groupe, en particulier ceux du Cadavre exquis et du dialogue :

« textes surréalistes obtenus simultanément par plusieurs personnes écrivant de telle à telle heure dans la même pièce, collaborations devant aboutir à la création d'une phrase ou d'un dessin unique, dont un seul élément (sujet, verbe ou attribut – tête, ventre ou jambes) a été fourni par chacun (« Le cadavre exquis », *La Révolution surréaliste*, n. 9-10, *Variétés*, juin 1929), à la définition d'une chose donnée (« Le Dialogue en 1928 », *Variétés*, juin 1929), à la prévision d'événements qu'entraînerait la réalisation de telle condition

²⁴⁹ PONGE R., *André Breton et l'alibi artistico-littéraire : une étude de la critique surréaliste de la république des arts*, 2 v., Tese (doutorado), directrice: FREITAS, M. T. de, 1994, São Paulo (BR-SP), Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, 1994.

²⁵⁰ BONNET Marguerite, *Second Manifeste du surréalisme*. Notes et variantes, op. cit., p. 1616-1619.

²⁵¹ BRETON André, *Second Manifeste du surréalisme*, (1929), op. cit., p. 124.

²⁵² PIERRE José, *Le Surréalisme : dictionnaire de poche*, op. cit., p. 144-145.

tout à fait insoupçonnable, nous pensons avoir fait surgir une curieuse possibilité de la pensée, qui serait celle de sa *mise en commun*. »²⁵³

Comme on voit, des exemples de cadavres exquis ont été reproduits dans les numéros 9-10 (octobre 1927) et 11 (le 15 mars 1928) de la *Révolution surréaliste* et des transcriptions du jeu du dialogue présentées dans *Variétés*, numéro spécial de juin 1929.

LES JEUX COLLECTIFS EN 1929-1930

À part la note citée, le *Second Manifeste du surréalisme* ne développe pas de réflexion sur l'usage du jeu en 1929-1930 encore que, selon Marguerite Bonnet, son « importance [...] dans le surréalisme ne se démentira pas ». Afin de traiter brièvement ce sujet, nous ferons appel à d'autres textes de Breton des années 1928-1929 et commentés par Marguerite Bonnet dans le premier volume des *Œuvres complètes* de l'écrivain.

Dans la notice du *Dialogue en 1928*, deux pages écrites par Breton et parues dans *Variétés* en juin 1929, Marguerite Bonnet définit ces deux composantes ludiques du surréalisme, en commençant par celle du jeu du cadavre exquis :

« Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) en donne une définition parfaitement explicite : 'Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes'. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière : 'Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau.' »²⁵⁴

Dans la forme de la phrase, du dessin ou des objets ainsi obtenus, toujours d'après Marguerite Bonnet, « triomphent la surprise, l'humour et une étrange poésie de même nature que celle qui jaillit dans l'écriture automatique. Mais le hasard ici règne plus qu'ailleurs en maître et n'a pas à lutter contre les déviations venues de la volonté et de la conscience »²⁵⁵.

Pour le jeu du dialogue, une variante du cadavre exquis, il s'agit de définir à deux une chose non connue : « le questionneur demande par écrit : 'Qu'est-ce que ... ?' et son

²⁵³ BRETON André, *Second Manifeste du surréalisme*, (1929), op. cit., p. 128.

²⁵⁴ BONNET Marguerite, *Le Dialogue en 1928*. Notice, in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.1 : 1911-1930, op. cit., p. 1726.

²⁵⁵ Ibidem.

partenaire, ignorant de la question, doit répondre : ‘C’est’ »²⁵⁶. Le *Dialogue en 1928* est un répertoire de phrases ainsi obtenues. En voici quelques-unes entre Suzanne Muzard et André Breton : « B. – Qu’est-ce que le baiser ? S. – Une divagation, tout chavire » ou encore, « B. – Qu’est-ce que la liberté ? S. Une multitude de petits points multicolores dans les paupières ». Entre André Breton et Benjamin Péret : « P. – Qu’est-ce que l’égalité ? B. C’est une hiérarchie comme une autre », ou encore, « P. Qu’est-ce qu’un flot de sang ? B. Tais-toi. Raye cette abominable question »²⁵⁷.

Une variante est permise, le jeu des « si », « quand » que les surréalistes ont pratiqué : « A.B. – Si l’ère chrétienne allait seulement commencer. L. A. – On ne se lèverait jamais plus » (André Breton et Louis Aragon), ou enfin, « S.M. – Quand l’impossible donnera la main à l’imprévu. A.B. – La peur montera très haut sur son ressort » (Suzanne Muzard et André Breton)²⁵⁸.

La fonction de tous ces jeux qui sans aucun doute font preuve de création poétique, est d’ordre ludique certes mais surtout sociologique dans la mesure où s’y exprime la vie collective, avec ses tensions et ses limitations.

L’AUTOMATISME EN 1933 : *LE MESSAGE AUTOMATIQUE*

Le Message automatique, d’André Breton, est paru en décembre 1933 dans le numéro 3-4 de *Minotaure*, « revue dans laquelle l’illustration tient un rôle primordial » comme l’a bien observé Marguerite Bonnet. Breton, passionné par les productions plastiques des médiums,

« multiplie les reproductions de telles œuvres (écriture, dessin, architecture médiumniques) : vingt-huit illustrations pour onze pages, vingt-neuf si l’on tient compte du titre lui-même, dessiné par Man Ray, de hautes lettres qui ondulent sans perdre toute fermeté, encadrées par deux des célèbres boules de cristal des voyantes. »²⁵⁹

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ TEXTE COLLECTIF, *Le Dialogue en 1928*, (1928), in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.1 : 1911-1930, op. cit., p. 945-948.

²⁵⁸ TEXTE COLLECTIF, *Jeux surréalistes*, (1929), in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.1 : 1911-1930, op. cit., p. 991-994.

²⁵⁹ BONNET Marguerite, *Le Message automatique*. Notice, notes et variantes, in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.2 : 1931-1935, op. cit., p. 1526.

L'iconographie de l'article de *Minotaure* n'est pas reproduite en 1934 dans *Point du jour* 260.

« OH NON NON J'PARIE BORDEAUX SAINT-AUGUSTIN... C'EST UN CAHIER ÇA »

L'écriture du *Message automatique* est apparemment motivée par l'arrivée d'une phrase de *demi-sommeil*, le soir du 27 septembre 1933, « sans que rien de conscient en moi [Breton] ne la provoque » : « *Oh non non j'parie Bordeaux Saint-Augustin... c'est un cahier ça* »²⁶¹ ouvre l'article de Breton.

Tout d'abord, il commente les conditions de l'arrivée de cette phrase : sa spontanéité, sa soudaineté, le manque total d'hésitation, la certitude exceptionnelle qu'elle apporte à l'esprit, tous traits que nous avons notés lors du récit de la venue de la première phrase de *demi-sommeil* – « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre » –, dans le *Manifeste* (1924).

Ensuite, il situe cet événement fortuit (l'arrivée de la phrase de 1933) dans un contexte plus vaste. Il croit que l'homme civilisé moderne « est pris dans l'écroulement des idées reçues » et que la littérature du XX^{ème} siècle en fournit suffisamment la preuve :

« la rature odieuse afflige de plus en plus la page écrite, comme elle barre d'un trait de rouille la vie. Tous ces 'sonnets' qui s'écrivent encore, toute cette horreur sénile de la spontanéité, tout ce raffinement rationaliste, toute cette morgue de moniteurs, toute cette impuissance d'aimer tendent à nous convaincre de l'impossibilité de fuir la vieille maison de correction... Corriger, se corriger, polir, reprendre, trouver à redire et non puiser aveuglément dans le trésor subjectif [...]»²⁶²

L'analogie avec le sonnet semble dénoncer la répétition stérile d'une forme d'écriture qui ne traduit pas l'esprit du temps ainsi que l'habitude de se corriger dans l'art comme ailleurs. Marguerite Bonnet souligne dans ces lignes – *la rature odieuse afflige de plus en plus la page écrite, comme elle barre d'un trait de rouille la vie* – le rôle moral que Breton attribue à l'écriture automatique : « une telle phrase, dit-elle, va au-delà du

²⁶⁰ BRETON André, *Le Message automatique*, (1933), in idem, *Le Point du jour*, (1934), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 159-182.

²⁶¹ Ibidem, p. 159.

²⁶² Ibidem, p. 160. C'est Breton qui souligne.

langage ; pour Breton, l'écriture automatique porte une morale, *morale de la spontanéité, de l'absence de calcul, du don total* dans l'amour »²⁶³.

C'est pourquoi le surréalisme s'élève contre l'ordre préétabli d'« une rigueur mal comprise et une prudence esclave », généralement admises comme la seule façon de conduire la pensée, la vie et leur expression. Cette réaction, c'est son dessein, son but originel : « Le surréalisme part de là », affirme Breton²⁶⁴.

D'AUTRES FORMES D'EXPRESSION SPONTANÉE

Le surréalisme n'a pas été seul à proposer la transgression de cet ordre, car l'automatisme n'est pas né avec lui. Un homme, distrait devant une table de restaurant en proie à ses visions, est « un fumeur de visions » imaginaires, dit Breton. Une référence trouvée chez le comte de Tromelin, occultiste que Breton cite dans son article, rappelle la méthode de Léonard de Vinci, selon laquelle ses élèves devaient contempler un vieux mur crevassé afin de trouver la forme de ce qui serait peint; la pensée spontanée serait, ainsi que la conscience, propre à l'homme et à l'art.

En revenant à la phrase de demi-sommeil (« *Oh non non j'parie Bordeaux Saint-Augustin... c'est un cahier ça.* »), Breton avoue que quoique insatisfaisante du point de vue poétique son intonation enfantine et ses sonorités (la prononciation de « Oh » et de quelques sons consonantiques) lui ont semblé remarquables. Des phrases précédentes, comme celle qu'il a pu rapporter dans le manifeste de 1924, « avaient toujours paru immédiatement adaptables à [sa] voix »²⁶⁵.

Alors, la voix de petit enfant prononçant la phrase rapportée dans *Le Message automatique* d'où venait-elle? Le «'Oh', à voyelle très ouverte et le zéaiement marqué de la seconde phrase, en cette *absence de son* proprement dit qui caractérise la 'parole intérieure' ne permettait point [...] d'attribuer les propos dont il s'agit à un enfant plutôt qu'à un autre »²⁶⁶. La voix dictant la parole automatique continue d'être intérieure, elle est celle de Breton ainsi qu'il le prétend et que le comprend Marguerite Bonnet :

²⁶³ BONNET Marguerite, *Le Message automatique*, in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.2 : 1931-1935, op. cit., p. 1531. C'est nous qui soulignons.

²⁶⁴ BRETON André, *Le Message automatique*, (1933), op. cit., p. 160.

²⁶⁵ Ibidem, p. 162-163.

²⁶⁶ Ibidem, p. 162. C'est Breton qui souligne.

« La ‘voix’ surréaliste reste celle de celui qui écrit, même si Breton reconnaît avoir au départ sous-estimé certaines données. L’accent enfantin de la phrase qui lui est parvenue le 27 septembre 1933 ne remet pas en question à ses yeux l’origine endogène de la dictée automatique.»²⁶⁷

Le problème de l’écriture automatique – quand on tente d’envisager les divers éléments qui peuvent être en jeu lors de l’écoute, en l’occurrence, la perception d’une voix enfantine dictant la pensée ou la parole –, problème que Breton soulève en commentant cette phrase de demi-sommeil ne gagne pas pourtant en précision,

« si l’effort du surréalisme, avant tout, a tendu à remettre en faveur l’inspiration et, pour cela, si nous avons prôné de la manière la plus exclusive l’usage des formes automatiques de l’expression ; si d’autre part, la psychanalyse, au-delà de toute attente, est parvenue à charger de sens pénétrable ces sortes d’improvisations que jusqu’à elle on s’accommodait trop bien de tenir pour gratuites, et leur a conféré, en dehors de toute considération esthétique, une valeur de document humain très suffisante, il faut avouer que la pleine lumière est loin d’avoir été faite sur les conditions dans lesquelles, pour être pleinement valable, un texte ou un dessin ‘automatique’ devrait être obtenu.»²⁶⁸

Breton souligne « la complexité du problème, qu’il ne résout nullement, se bornant à marquer la proximité de ce domaine et de celui de l’hallucination »²⁶⁹. L’écriture automatique continue d’être une énigme aussi bien pour la psychologie (les hallucinations) que pour la philosophie (la certitude ou non de la réalité du monde extérieur) et pour la poésie (la résistance qu’oppose l’idée de génie à la voix subconsciente).

En mettant en relief la pratique et les résultats obtenus, Breton relie la pensée automatique, qu’il reconnaît comme « un besoin général de la sensibilité » du XX^{ème} siècle, au siècle précédent, dans la mesure où elle se revendique comme l’héritage de Lautréamont et d’Arthur Rimbaud, selon la formule de Breton : « en effet, on peut parler, dans le sens de l’automatisme, d’un véritable *mot d’ordre* que ces deux poètes, *qui se sont montrés l’un et l’autre d’implacables théoriciens*, nous ont transmis »²⁷⁰. À titre d’illustration de ce qui vient d’être dit, Marguerite Bonnet fait remarquer dans l’histoire de l’automatisme la référence constante à la phrase clé de Lautréamont, « La poésie doit

²⁶⁷ BONNET Marguerite, *Le Message automatique*, op. cit., p. 1529.

²⁶⁸ BRETON André, *Le Message automatique*, (1933), op. cit., p. 163-164.

²⁶⁹ BONNET Marguerite, *Le Message automatique*, op. cit., p. 1529.

²⁷⁰ BRETON André, *Le Message automatique*, (1933), op. cit., p. 164. C’est Breton qui souligne.

être faite par tous, non par un », qui repousse l'idée de génie, et au passage devenu célèbre de la lettre de Rimbaud à Paul Demeny (Charleville, 15 mai 1871), dite lettre du voyant : « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* ».

Quant à la psychologie précédant Freud, Breton signale l'importance des travaux de Jean-Martin Charcot et son débat sur l'hystérie, ceux de Schrenck-Notzing qui en 1889 examine l'hystérie et l'hypnose et la valeur artistique de ces expressions non conscientes et ceux de Myers.

F. W. H. Myers (1843-1901), écrivain anglais passionné des romantiques surtout de Wordsworth, est connu pour ses recherches en parapsychologie qui, d'après Marguerite Bonnet, « cherche[ent] une preuve de l'immortalité de l'âme, qu'il veut démontrer scientifiquement par l'examen des phénomènes télépathiques, télésthésiques, apparitions des fantômes, etc. »²⁷¹. Ces investigations inspireront ensuite le psychologue William James et les expérimentations de Théodore Flournoy, psychologue suisse qui a développé des travaux sur le spiritisme et la parapsychologie (James et Flournoy sont aussi évoqués dans l'article de Breton).

Myers, auteur de *La Personnalité humaine* (1905)²⁷², semble avoir surtout le mérite aux yeux de Breton qui en parle très sommairement, d'avoir suscité la réflexion de William James sur ce qu'il a nommé la « psychologie gothique » de Myers ou bien le « problème de Myers » selon lequel il est important de « déterminer la constitution précise du subliminal »²⁷³. Qu'est-ce que ce « moi » subliminal ? Marguerite Bonnet l'identifie à l'inconscient freudien : « Breton souligne plus clairement que ne le fait James qu'il s'agit [chez Myers] du domaine 'strictement psychologique', le moi 'subliminal' correspondant à l'activité mentale inconsciente, tandis que le moi 'supraliminal' correspond à ce qui est classiquement appelé la conscience »²⁷⁴.

Les emprunts de Breton à Myers, « essentiellement de l'ordre du vocabulaire » comme l'admet Bonnet, ne se retrouvent nulle part dans son œuvre en dehors de cet article²⁷⁵. À part cela, la lecture de Myers ne fournit à Breton que trois exemples d'autres

²⁷¹ BONNET Marguerite, *Le Message automatique*, op. cit., p. 1525.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ BRETON André, *Le Message automatique*, (1933), op. cit., p. 165.

²⁷⁴ BONNET Marguerite, *Le Message automatique*, op. cit., p. 1534. C'est Marguerite Bonnet qui souligne.

²⁷⁵ Ibidem, p. 1526-1527.

formes d'expression spontanée. Herschel, astronome du début du XIX^{ème} siècle, qui met en oeuvre une espèce de faculté humaine intelligible capable de produire involontairement des images visuelles inconnues des organes de la vue et donc de la volonté du sujet ; Watt qui a créé la première machine à vapeur ; et la cristalloscopie, la voyance à l'aide d'une boule de cristal, qui est d'ailleurs une des illustrations comprises dans la parution originale de l'article de Breton²⁷⁶.

Les références à d'autres formes de pensée spontanée qui abondent dans l'article de Breton proviennent non du livre de Myers mais des phénomènes médiumniques, et donc de revues diverses. Nous y reviendrons.

LES RISQUES DANS LES TEXTES D'ÉCRITURE AUTOMATIQUE ET LES LACUNES DANS SA DÉLIMITATION THÉORIQUE.

La réaction « à la 'belle' et 'claire' ordonnance » qui gouverne l'écriture de la plupart des œuvres littéraires du début du XX^{ème} siècle trouve une voie concrète avec la découverte de l'écriture automatique, sur laquelle Breton fonde alors de grandes espérances.

En 1933, Breton présente un bilan de sa réflexion sur ce sujet :

« L'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme serait, je ne crains pas de le dire, celle d'une infortune continue. Ce ne sont pas, en effet, les protestations sournoises de la critique [...] qui m'empêcheront de reconnaître que durant des années, j'ai compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire. À cet égard, la volonté d'ouvrir toutes grandes les écluses restera sans nul doute l'idée génératrice du surréalisme. »²⁷⁷

La proposition initiale que nous avons mise en italique est devenue extrêmement importante puisque maintes fois reprise par la critique littéraire. En utilisant le verbe *être* au mode conditionnel *serait*, Breton semble dire que l'automatisme n'est pas réellement une infortune continue. Autrement dit, c'est la critique qui en juge ainsi.

Il reconnaît pourtant qu'il s'est fait des illusions sur la pratique de l'automatisme, texte ou dessin, et que les lacunes dans la délimitation théorique de celui-ci ont concouru

²⁷⁶ À ce propos, Breton fait l'éloge de l'honnêteté des voyantes qui, contrairement aux écrivains, ne conçoivent rien et ne se vantent pas de l'effort que la création peut exiger.

²⁷⁷ BRETON André, *Le Message automatique*, (1933), op. cit., p. 165-166. C'est nous qui soulignons.

à l'idée d'une *infortune continue*. Constatation forcément brutale mais qui n'empêche pas que, à l'intérieur du groupe surréaliste, l'automatisme ait pris chaque jour un rôle plus déterminé : la différenciation des partisans et des adversaires du groupe, le degré et le critère d'adhésion ou de défaillance de ses membres passent par l'appréciation de l'automatisme, c'est-à-dire selon que ceux qui le pratiquent « montr[ent] le souci unique de l'authenticité du produit [le produit de l'automatisme] qui nous occupe »²⁷⁸. Breton a suffisamment vu de textes automatiques pour savoir maintenant qu'il y a des textes prétendus automatiques qui ne sont pas authentiques – ainsi qu'il l'avait déjà reconnu dans le *Second Manifeste du Surréalisme* lorsqu'il a dénoncé la falsification, les clichés et la vanité littéraire – et qu'il y a des productions qui ne sont que de mauvais textes. Il semble admettre également que l'écriture automatique n'a pas suffi à nettoyer définitivement la littérature de son temps qu'il appelle *écurie littéraire*.

Il est temps désormais de revenir sur les lacunes de la théorisation du procédé de l'automatisme qui concernent les conditions d'obtention de textes ou dessins automatiques et les critères de leur authenticité. « Sans qu'il ait jamais été question pour moi de codifier les moyens d'obtention de la dictée toute personnelle et indéfiniment variable dont il s'agit », Breton avoue qu'il n'a pas analysé suffisamment les conditions de l'*écoute* qui, par ce manque de définition même, ont paru trop simplifiées; ni les moyens de reprise lors de l'interruption du débit qui ont paru très généraux même si, en réalité, ils sont tout individuels²⁷⁹. Breton rappelle que, même dans les parutions ultérieures à celles des *Manifestes* (1924 et 1929), il n'arrive pas à lever les doutes sur la nature des obstacles. Ainsi l'automatisme, procédé qu'il défend et dont il espère tant, a été sans cesse remis en question. Ces questionnements « très légitimes » d'ailleurs, concernent également le degré d'homogénéité du discours automatique proféré et l'interférence ou non de la représentation visuelle mentale dans ce même discours²⁸⁰.

Mais malgré le manque de théorisation rigoureuse, Breton se plaint plutôt de ne pas avoir pu compter sur les autres. Plusieurs de ceux qui pratiquaient l'automatisme ont

²⁷⁸ Ibidem, p. 166.

²⁷⁹ Ibidem. C'est Breton qui souligne.

²⁸⁰ Ibidem, p. 167. Ces questions qui l'interpellent sont ainsi formulées par Breton : « comment s'assurer de l'homogénéité ou remédier à l'hétérogénéité des parties constitutives de ce discours dans lequel il est si fréquent de croire retrouver les bribes de plusieurs discours ; comment envisager les interférences, les lacunes ; comment s'empêcher de se représenter jusqu'à un certain point ce qui se dit ; comment tolérer le passage si égarant de l'auditif au visuel, etc? ».

voulu en faire une technique d'écriture qui engendrerait des images inouïes, « une nouvelle science littéraire des *effets* ». Nombreux étaient ceux qui adoptaient la demi-mesure et interrompaient le flux automatique pour faire intervenir la pensée consciente. Finalement, les pastiches n'ont pas pu être évités. Ce sont ces mauvaises pratiques qui ont précisément menacé l'écriture automatique surréaliste.

Mais n'y aurait-il que de la mauvaise herbe dans l'écriture surréaliste? Non, et grâce à des surréalistes comme Péret, pour ne citer qu'un nom, l'histoire de l'écriture automatique surréaliste n'a pas été celle d'une infortune continue.

Cette exposition des lacunes et des faiblesses n'est pas gratuite. Après les avoir constatées, Breton propose un moyen de les dépasser : « [...] ces efforts de simulation me paraissent nécessiter plus impérieusement que jamais, dans l'intérêt de l'action que nous voulons mener, un complet *retour aux principes* »²⁸¹. Dans son analyse des autres formes de la pensée spontanée, qui anticipent l'automatisme surréaliste, Breton se consacre aux manifestations de caractère médiumnique.

L'AUTOMATISME MÉDIUMNIQUE : DESSINS ET TEXTES

Selon *Le Petit Robert*, ceux qui sont dotés de médiumnité ont « la faculté de communiquer avec les esprits ».

Le *retour aux principes* que Breton a annoncé consiste donc à distinguer l'automatisme surréaliste de celui pratiqué par les médiums : « Il y a lieu d'établir une distinction précise entre l'écriture et le dessin 'automatiques', au sens où ce mot est entendu dans le surréalisme, et l'écriture et le dessin automatiques, tels qu'ils sont pratiqués couramment par les médiums »²⁸².

Dans son analyse de l'automatisme médiumnique, Breton commence par souligner deux facultés courantes chez les médiums. La première est celle d'écrire ou de dessiner « d'une manière toute *mécanique* : ils ignorent absolument ce qu'ils écrivent ou dessinent et leur main, anesthésiée, est comme conduite par une autre main »; la deuxième est celle de reproduire « comme en calquant des inscriptions ou autres figures qui leur

²⁸¹ Ibidem, p. 167-168. C'est Breton qui souligne.

²⁸² Ibidem, p. 168.

apparaissent sur un objet quelconque». Le médium est plus passif dans le premier des cas, où il ne connaît qu'*a posteriori* le sens du « tracé » qu'il exécute, cependant Breton ne les hiérarchise pas vu que les deux procédés peuvent arriver simultanément, comme le prouvent de nombreux cas²⁸³.

En reproduisant l'observation de Th. Flournoy (dans *Esprits et médiums*), Breton cite le cas de Michel Til (prénomé Marcel par Breton) qui, au moyen de la deuxième méthode, produit l'art de la calligraphie d'après les communications de son fils (des propos qui se montrent faux). Le second cas est celui d'un médium qui « d'un mouvement machinal, tout en continuant à prendre part activement à la conversation, couvre rapidement plusieurs pages de papier sans qu'à aucun moment les mouvements de sa main subissent le contrôle de la conscience ».

Le troisième cas, « le plus riche de tous », est celui d'Élise Muller, pseudonyme d'Hélène Smith, cas sérieusement étudié par Flournoy (dans *Des Indes à la planète Mars*, 1900) :

« La prodigieuse Elise Muller [...] présente successivement des phénomènes d'automatismes *verbo-auditif* (elle note de son mieux des fragments de conversation fictive qui lui parviennent), *vocal* (en état de transe elle prononce des paroles en langue inconnue), *verbo-visuel* (elle copie des caractères exotiques qui lui apparaissent) et *graphique* (complètement intrancée [en état de transe] elle écrit en se substituant par exemple un de ses personnages 'martiens'). »²⁸⁴

Selon Marguerite Bonnet, Breton résume ici les observations de Flournoy sur les manifestations langagières d'Hélène Smith dans sa phase martienne, pendant laquelle elle parle des langues des habitants de Mars²⁸⁵.

Le quatrième cas est celui de Victorien Sardou, auteur dramatique qui fait paraître, dans *La Revue spirite* d'août 1858, « La Maison de Mozart dans la planète Jupiter », sa première eau-forte²⁸⁶, suivie d'un commentaire de sa propre main qui insiste sur le fait qu'il n'a obéi à aucune « idée préconçue » ou « orientation volontaire ». Même procédé chez Fernand Desmoulin, peintre, sauf le côté anecdotique selon lequel « par une

²⁸³ Ibidem. C'est Breton qui souligne.

²⁸⁴ Ibidem, p. 169. C'est Breton qui souligne.

²⁸⁵ BONNET Marguerite, *Le Message automatique*, op. cit., p. 1535 et 1540.

²⁸⁶ *La Revue spirite*, fondée par Allan Kardec, pseudonyme du docteur Hypolite Rirail, chef de file du spiritisme.

précaution que lui imposa un savant allemand, son visage à lui est enfermé dans un sac, ne pouvant ainsi rien dire ni voir » ainsi que chez le comte de Tromelin et sa « Tentation de la jeune fille supposée pure », dessin fait au crayon (revue *Æsculape*, 1913)²⁸⁷.

Breton observe que, d'une façon générale, les dessins médiumniques sont produits par des gens qui, normalement, ne savent pas dessiner et dont les « occupations sociales, *a priori*, ne semblent pas particulièrement disposer aux recherches d'expression graphique ». Pourtant, des associations sont établies entre Machner, le tanneur (*curtidor* en portugais), et « l'aspect ethnographique délirant de certaines peaux séchant au soleil » que Salvador Dali observe dans un article paru dans le même numéro, 3-4, de *Minotaure*²⁸⁸; entre Lesage, le mineur, et les galeries souterraines ; entre le facteur Cheval et « les aspects de plancher de grotte, de vestiges de fontaines pétrifiantes de cette région de la Drôme où, durant trente-six ans, il effectua à pied sa tournée »; pour Breton, le *Palais idéal* de Cheval est un cas « incontesté de l'architecture et de la sculpture médiumniques ».

À ce propos, *Occult Review* d'avril 1910 montre que toute action – mécanique ou intellectuelle – « tend à devenir habituelle, involontaire et automatique depuis le temps qu'elle a été exécutée pour la première fois »²⁸⁹. Assurément, comme le dit Marguerite Bonnet, Breton « tient compte, tant pour le tanneur, le mineur que pour le facteur Cheval, des éléments extérieurs qui ont pu influencer leurs créations fantasmagoriques »²⁹⁰.

Breton rapproche également des exemples d'art *modern style*, parus dans le même numéro de *Minotaure*, de dessins médiumniques et il retrouve des « affinités de tendances » qui peuvent se traduire dans des thèmes (la répétition et la stéréotypie), dans les formes courbées, dans la complexité de la signification. Breton place ces arts sur une ligne qui rejoint les images de Lautréamont – comme celle « du poulpe, au regard de soie » des *Chants de Maldoror* –, les dessins de malades mentaux, ceux des enfants et l'art des naïfs²⁹¹.

²⁸⁷ BRETON André, *Le Message automatique*, (1933), op. cit., p. 170.

²⁸⁸ Et dont le titre est « De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern style » (BONNET Marguerite, *Le Message automatique*, op. cit., p. 1538).

²⁸⁹ BRETON André, *Le Message automatique*, (1933), op. cit., p. 171. Il s'agit dans *Occult Review* d'une revue ressortissant du champ de l'occultisme qui semble comprendre la cabale, l'ésotérisme, l'hermétisme, le spiritisme, la théosophie.

²⁹⁰ BONNET Marguerite, *Le Message automatique*, op. cit., p. 1538.

²⁹¹ BRETON André, *Le Message automatique*, (1933), op. cit., p. 171-172.

Après avoir analysé les dessins des médiums, que son article illustre abondamment, Breton considère brièvement des échantillons d'écriture automatique médiumnique auxquels il témoigne peu d'intérêt. Selon lui, la littérature spirite tend, avec plus d'effort et de manière plus dégradante que le dessin, « à faire accepter et proclamer l'exogénéité du principe dictant, autrement dit l'existence d'« esprits » », terminologie « nauséabonde », encore que très répandue et, qui plus est, divulguée par Victor Hugo et sa famille lors des épisodes de tables tournantes et parlantes à Guernesey²⁹².

On sait déjà que ces quelques rapprochements entre l'art spirite et l'art surréaliste ne sauraient masquer les différences. Quelle est alors la différence fondamentale entre ces arts ? Concentrons l'analyse sur le domaine d'élection de Breton et du surréalisme, la seule écriture automatique.

L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE SURRÉALISTE

La compréhension de l'automatisme surréaliste se distingue de celle de l'automatisme spirite et même s'oppose à elle.

Si avant de désigner l'écriture surréaliste, le terme d'*écriture automatique* était déjà d'un usage courant en spiritisme et en psychologie, la simple adoption du terme par le surréalisme pourrait paraître contradictoire ou faire preuve d'imprécision. Pourtant, le problème de la nomenclature à adopter ou à refuser devient très élémentaire s'il est confronté à la spécificité de l'écriture automatique surréaliste. Elle est, dit Breton,

« la limite à laquelle le poète surréaliste doit tendre et sans toutefois perdre de vue que, contrairement à ce que se propose le spiritisme : dissocier la personnalité psychologique du médium, le surréalisme ne se propose rien moins que d'unifier cette personnalité. C'est dire que pour nous, de toute évidence, la question de l'extériorité de – disons encore pour simplifier – la 'voix' ne pouvait pas même se poser.»²⁹³

L'écriture automatique surréaliste, contrairement à l'écriture médiumnique, dérive d'une source éminemment humaine, Breton réfutant avec une hostilité absolue la croyance dans un « au-delà » et toute explication spirite. Comme il a été montré plus haut, dans l'écriture automatique surréaliste, *la voix reste celle de celui qui écrit*.

²⁹² Ibidem, p. 173.

²⁹³ Ibidem, p. 175.

À quelles manifestations de la pensée spontanée, manifestations qui ont été préalables à celles prônées par le surréalisme, Breton rattache-t-il l'écriture automatique surréaliste ?

« Il ne s'agissait, encore une fois, que d'aller le plus loin possible dans une voie qu'avaient ouverte Lautréamont et Rimbaud [...] et qu'avaient rendue particulièrement attrayante la mise en application de certains procédés d'investigations psychanalytiques, voie qui au XX^e siècle, dans les années qui ont suivi la guerre, devait nécessairement passer par le petit groupe de poètes que nous formions et qui, lorsque nous avons commencé à la suivre, nous est apparue bruissante à l'infini derrière et devant nous. »²⁹⁴

Il ne s'agissait, encore une fois, que de suivre la voie poétique que Lautréamont et Rimbaud avaient ouverte, de comprendre les apports de la psychanalyse naissante dans l'après-guerre (les associations libres d'idées) et de soutenir le vif intérêt du jeune groupe surréaliste pour ces éléments. Ce sont là les principes du surréalisme et l'origine de l'écriture automatique surréaliste, dont Breton ne cessera d'encourager la pratique.

LE TRIOMPHE DE LA DICTÉE AUTOMATIQUE

Dans *Le Message automatique*, Breton souligne que

« Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns. »²⁹⁵

L'automatisme, « langage qui n'a rien de surnaturel et qui est le véhicule même, pour tous et pour chacun, de la révélation », s'oppose à la notion des « vocations particulières, qu'elles soient artistiques ou médianimiques », à la notion de talent, de génie.

De même, les lectures de Breton sur l'hypnose – spécialement une étude du professeur Lipps, psychiatre de Munich, sur les danses automatiques que le médium Magdeleine exécutait pendant son sommeil, vers 1908 –, l'aident à conclure que le rôle de l'hypnose est de libérer les « facultés ou dispositions préexistantes » et paralyser les « facteurs de contraintes »²⁹⁶.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Ibidem, p. 176.

²⁹⁶ Ibidem, p. 177.

Les surréalistes accordent à l'écriture automatique la place et le rôle libérateurs que quelques psychiatres ont accordés à l'hypnose, mais ils veulent mettre l'écriture surréaliste « à la portée de *tous* en la débarrassant de l'appareil impressionnant et encombrant de l'hypnose ». L'écriture automatique est suffisamment « facile, tentante », engageante²⁹⁷ ; mais on doit garder en mémoire les troubles physiques et psychiques vécus lors des expériences de sommeils induits ou hypnotiques, de septembre 1922 à la fin février 1923.

Ainsi le talent artistique et « la vanité qui s'y attache » s'oppose par définition à l'automatisme surréaliste (où la question de l'auteur ne se pose pas) et a empêché son plein développement, a « empêché l'écriture automatique de tenir toutes ses promesses », a été son *infortune continue*. D'où l'affirmation de Marguerite Bonnet : « Mais rien de tout cela n'infirme le but originel : en finir avec la littérature de calcul, avec l'idée de génie, ouvrir à tous les portes de la poésie »²⁹⁸.

Il a été dit quelques pages plus haut que de tristes, mais légitimes suspicions concernant le degré d'homogénéité et de spontanéité du discours automatique ont beaucoup agité Breton et la critique littéraire de l'époque.

Mais un autre phénomène est venu interpellier les expériences d'enregistrement de la parole intérieure. Souvent des suites discontinues d'images visuelles (ou tactiles) sont venues s'interposer entre l'écoute et le poète, en désorganisant leur murmure, car « au plus grand détriment de celui-ci nous n'avons pas toujours échappé à la tentation de [les] fixer », a déclaré Breton²⁹⁹.

La phrase de demi-sommeil qui introduit l'article de Breton, a été accompagnée justement d'une image visuelle, dont Breton décrit le « caractère éruptif » :

« C'est ainsi que le soir même (27 septembre) où je notais les deux phrases liminaires de cet article et où quelque effort que je fisse pour en provoquer par la suite un équivalent verbal [il a essayé d'oraliser ces phrases], celui-ci ne trouva pas le moyen de se produire, j'eus, au moment où je finissais par y renoncer complètement, une représentation de moi-même (de ma main ?) ourlant – comme on doit faire pour apprêter un filtre de papier – les bords, amenuisant les côtes d'une sorte de coquille Saint-Jacques. Il s'agissait

²⁹⁷ Ibidem. C'est Breton qui souligne.

²⁹⁸ BONNET Marguerite, *Le Message automatique*, op. cit., p. 1529.

²⁹⁹ Ibidem, p. 178.

indiscutablement là pour moi d'une autre sorte d'automatisme – obtenu par compensation de l'autre, trop surveillé ? »³⁰⁰

Il faut observer dans cet extrait la référence à trois variantes d'automatisme : l'automatisme auditif, c'est-à-dire la dictée que Breton note; l'automatisme oral qu'il essaye d'obtenir sans succès et l'automatisme visuel. L'image langagière, ressortissant du premier type, est concentrée dans la phrase que je rappelle ici : « *Oh non non j'parie Bordeaux Saint-Augustin... c'est un cahier ça* »; l'image visuelle qui l'accompagne est la représentation de la main de Breton qui ourle une coquille.

La question supplémentaire que soulève l'avènement de la phrase du 27 septembre 1933 est celle de l'interférence de la représentation visuelle dans les propos automatiques, ou encore « le passage si égarant de l'auditif au visuel », comme le dit Breton. Il ne la résout pas non plus et se limite à déclarer qu'il tient, « c'est là l'essentiel, les inspirations verbales pour infiniment plus riches de sens visuel, pour infiniment plus résistantes à l'œil, que les images visuelles proprement dites ». Lautréamont et Rimbaud, qui « se bornaient dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler indistinctement »³⁰¹, qui ne prenaient conscience de ce qu'ils écrivaient qu'a posteriori, fournissent des images éblouissantes qui semblent être nées de l'écriture automatique surréaliste, avant la lettre.

Breton poursuit : « C'est assez dire qu'aujourd'hui comme il y a dix ans, je suis entièrement acquis, je continue à croire aveuglément [...] au triomphe, *par l'auditif*, du visuel invérifiable »³⁰², tout en admettant que cela aurait besoin d'être examiné du point de vue de la peinture. Tout bien considéré, nous réaffirmons, avec Marguerite Bonnet, que l'automatisme verbo-auditif est l'automatisme pratiqué par les surréalistes³⁰³.

L'article de Breton continue d'examiner ce domaine de la représentation, notamment les distinctions entre la perception d'un objet et sa représentation chez l'enfant, sujet des travaux contemporains de l'école de Marburg (Breton cite ceux de Kiesow et Jaensch) ; ces travaux, Breton les connaît par le biais d'*Hallucination (Études sur l'hallucination, 1930)* de Pierre Quercy, qu'il cite également. Sans entrer dans le débat, il n'est pas difficile de prévoir que Breton donne le primat à la puissance

³⁰⁰ Ibidem, p. 179.

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² Ibidem, p. 180. C'est Breton qui souligne.

³⁰³ BONNET Marguerite, *Le Message automatique*, op. cit., p. 1540.

imaginative, à l'hallucination visuelle au sens rimbaldien, beaucoup plus réelle que l'image mimétique.

*

Le récit de l'arrivée de cette phrase de demi-sommeil que rapporte Breton dans *Le Message automatique*, est, comme le précise Marguerite Bonnet, un de ses rares textes théoriques « à n'évoquer aucune des références habituelles de Breton à l'époque – Engels, Marx, Hegel ». Il fait plutôt référence à une partie de la littérature psychologique articulée sur l'exploration du subconscient par le sommeil provoqué ou hypnotique et pour laquelle Breton affirmera partager « un intérêt très vif, quoique défiant » : « tout cela, dit-il, trouve à se lier, à se conjuguer avec mes autres façons de voir à la faveur de l'admiration enthousiaste que je porte à Freud et dont je ne me départirai pas par la suite »³⁰⁴.

Breton « vise vraisemblablement à réaffirmer la spécificité surréaliste et à ramener les lecteurs aux sources originelles du mouvement », dans son contexte particulier³⁰⁵.

Le terme « écriture automatique », se rattachant originellement au spiritisme, désigne, selon José Pierre, « ce que les médiums en transe écrivent sous la dictée des 'esprits' ». Malgré les convergences entre celui-ci et l'automatisme surréaliste, ce qui sans doute justifie l'emprunt du même mot, il s'agit pour Breton, selon José Pierre, d'une écriture rapide qui depuis les *Champs magnétiques* prône la dérobaie « aux divers contrôles de la réflexion, de la logique et de la bienséance ». Une différence centrale entre les deux types d'automatisme s'établit et, toujours d'après José Pierre, pour Breton l'écriture automatique :

« se réfère à l'alchimie verbale de Rimbaud, à la délirante rhétorique de Lautréamont et à d'autres exemples de moindre envergure mais d'égale portée, comme *Onirocritique* (1908) d'Apollinaire. Il songe également à la confession spontanée à laquelle est invité le patient sur le divan du psychanalyste. »³⁰⁶

³⁰⁴ BRETON André, *Entretiens : 1913-1952*, op. cit., p. 474.

³⁰⁵ BONNET Marguerite, *Le Message automatique*, op. cit., p. 1525.

³⁰⁶ PIERRE José, *Le Surréalisme : dictionnaire de poche*, op. cit., p. 63.

Breton est conscient de la portée de cette voie et aussi du fait que sa défaillance est due non seulement à la difficulté de délimiter et de préciser le problème mais surtout aux écrivains qui cèdent à la vanité littéraire.

L'AUTOMATISME EN 1936/1937 : LIMITES NON-FRONTIÈRES DU SURREALISME

*Limites non-frontières du surréalisme*³⁰⁷ est à l'origine une conférence prononcée à Londres le 16 juin 1936 lors de *l'International surrealist exhibition* qui s'ouvre à New Burlington Galleries le 11 juin et se termine le 4 juillet. L'année suivante, le 1^{er} février 1937, le texte de la conférence est publié dans la *Nouvelle Revue française*.

LE SURREALISME EN EUROPE EN 1936 : L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURREALISME À LONDRES

L'exposition internationale du surréalisme à Londres reçoit vingt mille visiteurs et compte des exposants du groupe surréaliste constitué en Angleterre et d'autres ressortissants de quatorze nations différentes, à l'exception du Japon. Pour Breton, elle marque « le point culminant de la courbe d'*influence* [du] mouvement, courbe de plus en plus rapidement ascensionnelle au cours de ces dernières années »³⁰⁸.

D'après Étienne-Alain Hubert, le titre de la conférence-article de Breton, *Limites non-frontières du surréalisme*, suggère néanmoins une réflexion sur les limites du mouvement à cette époque-là,

« en 1937, il est peu contestable que la résonance du surréalisme s'étend au-delà des surréalistes proprement dits, comme en témoigne la production de jeunes poètes, cependant que faiblit son existence en tant que mouvement. Peu contestable aussi que la critique artistique, notamment anglo-saxonne, est

³⁰⁷ BRETON André, *Limites non-frontières du surréalisme*, (1937), in idem, *La Clé des champs*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1985, p. 13-25. Première publication en français dans *NRF*, XLVIII, 281, février 1937, p. 200-215. Texte original en anglais, « Limits not Frontiers of surrealism », publié dans READ Hebert, *Surrealism*, (1936), London, Faber, 1971, p. 95-116. Toutes les indications de page renvoient à l'édition de 1985.

³⁰⁸ Ibidem, p. 13. C'est Breton qui souligne.

tentée de confondre le surréalisme dans une inspiration fantastique traversant les siècles [...] »³⁰⁹

Suivant Etienne-Alain Hubert toujours « contre cet affaiblissement de contours [...], Breton tient à récapituler des fondements et à cerner des programmes »³¹⁰. Et Breton lui-même déclare que la conférence lui offre l'occasion d'affirmer « les premiers principes *invariables* » du surréalisme, de « revenir aux lignes génératrices dont ce point, particulièrement significatif, est l'intersection, d'aider à le situer par rapport aux coordonnées de temps et de lieu »³¹¹. Quelles sont ces lignes ?

En France, le Front populaire, alliance électorale des socialistes, radicaux et communistes, est sous la direction du leader socialiste Léon Blum, qui gouverne depuis les élections des 26 avril et 3 mai 1936³¹² et avec qui les surréalistes avaient vainement essayé un rapprochement. L'exposition s'ouvre à Londres lorsque la lutte ouvrière et l'occupation forcée des usines s'étendent dans l'Hexagone, ce qui rend les lendemains très incertains. D'autre part, elle se ferme peu de temps avant l'éclatement de la guerre d'Espagne. Le 18 et 19 juillet 1936, le général Francisco Franco veut abolir le Front populaire, gouvernement espagnol républicain élu le 16 février, et prendre le pouvoir. Hubert fait observer que « le 19 juillet à l'aube, le commandant de la garnison de Saragosse s'assura de la ville sans éveiller la méfiance des dirigeants ouvriers et en une semaine fit écraser toute résistance, au prix de très nombreuses victimes »³¹³.

Breton fait référence également au rôle médiateur que jouerait l'Angleterre en croyant qu'« il appartient [à elle] d'arbitrer sans cesse le conflit latent des deux *misérables* nationalismes français et allemand »³¹⁴. Il s'agit, d'après Etienne-Alain Hubert, de l'occupation de la zone rhénane par Hitler en mars 1936, en violation du traité de Versailles. Breton espère que l'Angleterre exercera une médiation, en s'opposant aux

³⁰⁹ HUBERT Étienne-Alain, *Limites non-frontières du surréalisme*. Notice, notes et variantes, in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.3 : 1942-1953, édition établie par Marguerite Bonnet sous la direction d'Étienne-Alain Hubert et avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 1339.

³¹⁰ HUBERT Étienne-Alain, *Limites non-frontières du surréalisme*, op. cit., p. 1339.

³¹¹ BRETON André, *Limites non-frontières du surréalisme*, (1937), op. cit., p. 13.

³¹² LABRUNE Gérard, TOUTAIN Philippe, « Le Front populaire », in idem, *L'Histoire de France*. Paris : Nathan, 1986, p. 106.

³¹³ HUBERT Étienne-Alain, *Limites non-frontières du surréalisme*, op. cit., p. 1341.

³¹⁴ BRETON André, *Limites non-frontières du surréalisme*, (1937), op. cit., p. 23.

sanctions militaires et économiques contre l'Allemagne³¹⁵. De plus, l'Éthiopie est menacée par l'Italie.

Les conflits de ces années sont assez vifs aux yeux de Breton pour que la réception de l'exposition réponde à des impératifs d'ordre collectif.

Ces impératifs trouvent justement des échos dans les deux mouvements populaires européens cités auparavant. Breton a conscience que les révoltés en France, les milices en Espagne « constituent deux temps nécessairement successifs d'un même mouvement, du mouvement qui doit porter tout entier le monde en avant »³¹⁶. L'un et l'autre font preuve de l'action de groupes révolutionnaires, organisés sur une base rigoureuse sans pour autant être attachés aux résolutions d'un parti.

Avec *Limites non-frontières du surréalisme* Breton a tout intérêt à montrer que le surréalisme prend part à ce mouvement plus général. La compréhension que Breton a de l'histoire – le surréalisme « ne saurait faire abstraction de telles conjonctures sous peine de perdre de vue la tête de l'histoire » – accorde au mouvement une tâche spécifique dans ce processus historique : « Tout l'avenir, y compris ce que le surréalisme, en tant qu'unique effort intellectuel sans doute concerté et tendu à cette heure sur le plan international, peut engager d'espoir absolu de libération de l'esprit humain sous ce mot »³¹⁷.

L'exposition de 1936 est ainsi une forme actuelle de matérialisation de l'*effort intellectuel* surréaliste et de son internationalisation ; sa réussite relève du fait que, selon Breton,

« elle tient à la rigueur et à l'ampleur de la démonstration qu'elle a comportée, à savoir que le surréalisme tend à unifier aujourd'hui sur son nom les aspirations des écrivains et des artistes novateurs de tous les pays [...] – cette unification, loin d'être seulement une unification de style, répondant à une nouvelle prise de conscience *commune* de la vie. »³¹⁸

³¹⁵ HUBERT Étienne-Alain, *Limites non-frontières du surréalisme*, op. cit., p. 1344-1345.

³¹⁶ BRETON André, *Limites non-frontières du surréalisme*, (1937), op. cit., p. 15.

³¹⁷ Ibidem. C'est Breton qui souligne.

³¹⁸ Ibidem. C'est Breton qui souligne.

LES PREMIERS PRINCIPES INVARIABLES DU SURREALISME

Cette prise de conscience *commune* de la vie que le surréalisme réclame depuis ses origines est basée sur quelques *principes invariables*, « un ensemble fondamental et indivisible de propositions » qui sont rappelées dans l'article de 1937³¹⁹. Quelles sont ces propositions ?

Tout d'abord, l'adhésion des surréalistes au matérialisme dialectique : « primat de la matière sur la pensée, adoption de la dialectique hégélienne comme science des lois générales du mouvement tant du monde extérieur que de la pensée humaine, conception matérialiste de l'histoire [...] ; nécessité de la révolution sociale [...] » au moyen de la lutte de classes et à une certaine étape du développement des forces productives matérielles de la société³²⁰. Breton fait même allusion aux lois de la pensée humaine telles qu'exposées par Karl Marx et Friedrich Engels (*Études philosophiques*): « tous les rapports sociaux et politiques, tous les systèmes religieux et juridiques, toutes les conceptions théoriques qui apparaissent dans l'histoire ne s'expliquent que par les conditions d'existence matérielle de l'époque en question »³²¹.

Ensuite, et toujours selon la pensée de Marx et Engels (*Études philosophiques*), on soutient que le facteur économique n'est pas « le *seul* déterminant dans l'histoire » ; en dernière instance, « 'la production et la reproduction de la vie réelle' » en est le facteur premier³²². Breton conclut que « l'effort intellectuel ne peut être plus électivement appliqué qu'à l'enrichissement de [la] superstructure », déterminante dans la « *forme* » que prennent les luttes historiques³²³.

³¹⁹ Ibidem, p. 15-16.

³²⁰ Ibidem, p. 16.

³²¹ Ibidem. Breton cite un extrait des *Études philosophiques*, 1935, de Karl Marx et Friedrich Engels.

³²² Il est intéressant d'ajouter, avec Gérard Legrand, des éclaircissements relatifs à cette question de l'organisation économique de la société (son infrastructure) et de l'idéologie (la superstructure): « les *infrastructures* économiques commandent et déterminent les superstructures. Mais elle [cette théorie] n'est pas *mécaniste* : Marx et Engels empruntent notamment à la *Logique* de Hegel la théorie du 'saut qualitatif' (selon laquelle, à partir d'une qualité, l'accumulation quantitative se transmute en une qualité nouvelle qui 'emporte' avec elle de nouvelles possibilités quantitatives) et fondent sur elles leur *dynamisme*. » (LEGRAND Gérard, « Marxisme », in idem, *Vocabulaire Bordas de la philosophie*, (1972), Paris, Bordas, 1986, p. 208-209. C'est Legrand qui souligne).

³²³ BRETON André, *Limites non-frontières du surréalisme*, (1937), op. cit., p. 16. C'est Breton qui souligne.

Cette compréhension non mécaniste de la lutte des classes laisse ainsi la place aux événements accidentels, aux « hasards », autre terme que Breton emprunte à Marx et Engels :

« Il s'agit de montrer la route qui mène au cœur de ces 'hasards' (pour garder la terminologie des mêmes auteurs) à travers la foule desquels se poursuivent 'l'action et la réaction réciproques' des facteurs qui déterminent le mouvement de la vie. C'est cette route que le surréalisme prétend avoir creusée. Rien de moins arbitraire que la direction qu'elle emprunte, si l'on songe qu'elle ne peut être que l'aboutissement logique, nécessaire de tous les *chemins de grande aventure mentale* qui ont été parcourus ou indiqués jusqu'à nous.»³²⁴

Breton parle de l'idée marxiste du hasard, dont il sera question bientôt. Pour l'instant, l'élection du hasard et des événements imprévus en tant que parties prenantes de la vie sert à mettre en valeur le travail intellectuel, non celui qui se restreint à la spéculation pure, mais qui, au contraire, sort des sentiers battus et se constitue dans une *grande aventure mentale*.

Breton poursuit son article en montrant les chemins « plus ou moins solitaires, plus ou moins accidentés » que la route appelée surréalisme croise, ainsi que leur « convergence ». Ces chemins élus depuis 1924 dans le *Manifeste du surréalisme*, et leurs convergences, ne laisseront pas d'être actualisés par Breton dans un passage d'un deuxième article, daté aussi de 1936 (*Crise de l'objet*), où il est question de la défense, comme le note Hubert, « d'un matérialisme et d'un rationalisme 'ouverts', prenant en compte les apports de la science la plus moderne, ce qui le conduit à avancer un contenu élargi pour le mot 'surréalisme' »³²⁵.

LA GRANDE AVENTURE MENTALE SURRÉALISTE

Isidore Ducasse et Arthur Rimbaud, « sans se concerter, ni même se connaître », participent à un des courants qui « se rejoignent pour former le surréalisme ».

Ils « ouvrent à la poésie une voie toute nouvelle en défiant systématiquement toutes les manières habituelles de réagir au spectacle du monde et d'eux-mêmes, en se jetant à corps perdu dans le merveilleux ». Breton fait remarquer d'ailleurs que ceux-ci

³²⁴ Ibidem. C'est Breton qui souligne.

³²⁵ HUBERT Étienne-Alain, *Limites non-frontières du surréalisme*, op. cit., p. 1342. L'article de 1936, *Crise de l'objet*, paraît d'abord dans *Cahiers d'art*, n. 1-2, mai 1936.

ont écrit aux environs immédiats de la guerre franco-allemande de 1870, qui a entraîné en France une guerre civile et, en mars 1871, la Commune de Paris, une « ébauche de révolution prolétarienne » qui a été massacrée³²⁶. Que l'exposition surréaliste de 1936 se réalise dans un contexte de lutte ouvrière en Europe, comme l'écriture de Rimbaud-Lautréamont à leur époque, voilà qui relève d'une coïncidence qui n'est pas négligeable. De même, c'est à la veille de la guerre de 1914, que Pablo Picasso et Giorgio De Chirico interviennent de façon décisive dans la peinture en changeant irrémédiablement l'idée de représentation visuelle en art. Enfin, le XX^e siècle ébranle l'édifice prétendu souverain de la pensée rationaliste dans la mesure où Freud « éclair[e], d'un jour cru, le fond de l'abîme ouvert par cette démission de la pensée logique, par cette suspicion à l'égard de la fidélité du témoignage sensoriel »³²⁷.

À ces courants se joignent deux modes particuliers de sentir vers lesquels le surréalisme s'oriente.

Pour Breton, le premier mode trouve son expression dans l'humour objectif, au sens hégélien (*Cours d'esthétique*) de « synthèse de l'imitation de la nature sous ses formes accidentelles, d'une part, et de l'humour, d'autre part ». Cet humour serait une attitude d'intervention intellectuelle dans le monde lorsque celui-ci n'offre que des conditions défavorables à cette même intervention, il serait le « triomphe paradoxal du principe de plaisir » sur la réalité. Etienne-Alain Hubert remarque que cette référence à Freud (*Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*) est chez Breton « significativement accompagnée d'un retour à une perspective hégélienne : l'humour noir est inséparable d'une Histoire lourde de périls »³²⁸.

Aux yeux de Breton, Jonathan Swift et Lewis Carroll en Angleterre, Alfred Jarry et Jacques Vaché en France ainsi que Marcel Duchamp ont franchement pratiqué cet humour. Ajoutons que Péret en constitue une des illustrations les plus raffinées et que les deux textes analysés dans la troisième partie de cette thèse le prouveront suffisamment.

Le deuxième mode de sentir est le hasard objectif qui pour Breton « réside dans le besoin d'interroger passionnément certaines situations de la vie que caractérise le fait

³²⁶ BRETON André, *Limites non-frontières du surréalisme*, (1937), op. cit., p. 17. C'est Breton qui souligne.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ HUBERT Étienne-Alain, *Limites non-frontières du surréalisme*, op. cit., p. 1342.

qu'elles paraissent appartenir à la fois à la série réelle et à une série idéale d'événements ». D'après Engels (*Études philosophiques*) cité par Breton, le hasard objectif est « la forme de manifestation de la *nécessité* »³²⁹. Quelques écrivains se sont réclamés entièrement – Edgar Allan Poe dans *Le domaine d'Arnheim (Histoires grotesques et sérieuses)* –, ou partiellement de cette sensibilité – Novalis, Achim d'Arnim, Gérard de Nerval, Knut Hamsun; Breton fait du hasard objectif le moteur des rencontres imprévues qu'il raconte dans *Nadja*, récit publié en 1928³³⁰.

Pourquoi humour objectif et hasard objectif sont-ils considérés par Breton comme les deux « pôles entre lesquels le surréalisme croit pouvoir faire jaillir ses plus longues étincelles » ? Quel est le lien établi entre eux et d'autres composantes surréalistes ?

L'AUTOMATISME

Breton explique qu'il y a « une mesure commune » qui unit les courants et les modes particuliers de sentir que nous venons d'analyser, au surréalisme : « Notre plus grand souci a été de faire apparaître que cette mesure existe : cette constante, ce mobile – c'est l'*automatisme* ». L'automatisme serait ainsi une impulsion qui porte et incite à agir envers quelque chose d'autre qui va bien au-delà de l'esthétique:

« C'est par l'appel à l'automatisme sous toutes ses formes et à rien autre qu'on peut espérer résoudre, en dehors du plan économique, *toutes* les antinomies qui, ayant préexisté à la forme de régime social sous laquelle nous vivons, risquent fort de ne pas disparaître avec elles [...]. Ces antinomies sont celles de la veille et du sommeil (de la réalité et du rêve), de la raison et de la folie, de l'objectif et du subjectif, de la perception et de la représentation, du passé et du futur, du sens collectif et de l'amour, de la vie et de la mort mêmes.»³³¹

Montrons d'abord avec Etienne-Alain Hubert que la notion d'automatisme dont Breton parle ici était déjà présente dans *Le Message automatique*, qui en 1933 soulignait l'actualité de ce moyen d'intervention dont dispose le surréalisme. Dans l'article de 1937 Breton souligne le fait qu'il ne concerne pas seulement l'écriture, mais *l'automatisme sous toutes ses formes*³³².

³²⁹ Ibidem, p. 18.

³³⁰ Pour le surréalisme, ironie et coïncidences sont deux manifestations, respectivement, de l'humour et du hasard objectifs.

³³¹ Ibidem.

³³² HUBERT Étienne-Alain, *Limites non-frontières du surréalisme*, op. cit., p. 1343.

Ensuite disons que, fondée sur la dialectique, Breton songe à une synthèse qui soit le moyen de lier démarche intellectuelle et praxis sans perdre de vue les éléments vitaux, non moins poétiques d'ailleurs, que la formule « sens collectif et [...] amour » enserre. Pour lui, c'est à l'automatisme d'apporter un sens nouveau au système d'oppositions qui régit la vie.

Cette synthèse résulte de la perception incontestable que les antinomies auxquelles Breton se réfère existent antérieurement au régime d'opposition de classes et ce n'est pas par hasard que le *Second Manifeste* les avait appelées « les *vieilles* antinomies »³³³. Puisqu'elles impliquent une « servitude, mais plus profonde, plus définitive que la servitude temporelle » elles exigent que loin de se résigner on s'emploie à les lever.

Par la suite, Breton justifie la position qu'il a prise avec quelques-uns de ses compagnons, de refuser la conception d'un art prolétarien ou l'idée d'œuvre utile imposée par le réalisme socialiste. Le marxisme était tout à fait hostile à cette conception, selon Breton citant Engels lui-même lorsque celui-ci adresse une lettre à une romancière socialiste pour lui rappeler la liberté de la création: « Plus les opinions [politiques] de l'auteur demeurent cachées, écrit en avril 1888 Engels à Miss Harkness, et mieux cela vaut pour l'œuvre d'art ». Breton précise qu'au lieu de s'attacher à l'expression du seul « *contenu manifeste* » d'une époque, ce que le surréalisme « se propose est l'expression de son *contenu latent* »³³⁴.

Ce rapport entre la fiction et l'histoire, ce ne sont pas les impératifs des œuvres dites prolétariennes qui l'expriment.

Les Romans noirs anglais

Le fantastique dans le domaine littéraire serait pour Breton

« par excellence, la clé qui permet d'explorer ce contenu latent, le moyen de toucher ce fond historique secret qui disparaît derrière la trame des événements. C'est seulement à l'approche du fantastique, en ce point où la raison humaine perd son contrôle, qu'a toutes chances de se traduire l'émotion la plus profonde de l'être, émotion inapte à se projeter dans le cadre du monde

³³³ Selon Hubert, expression empruntée au *Ludwing Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*. Ibidem. C'est nous qui soulignons.

³³⁴ BRETON André, *Limites non-frontières du surréalisme*, (1937), op. cit., p. 19. C'est Breton qui souligne.

réel et qui n'a d'autre issue, dans sa précipitation même, que de répondre à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes. »³³⁵

De définition difficile, le fantastique serait *ce point où la raison humaine perd son contrôle*, point capable de révéler non l'histoire manifeste ou, si nous pouvons le dire officielle, mais l'histoire latente qui va à contre-courant de celle-là. Le *fantastique* est ici distingué du *merveilleux*, présenté dans le *Manifeste* de 1924, ainsi que le montre Jean-Clarence Lambert³³⁶.

Nous dirions que le fantastique serait la qualité étincelante ou l'effet étincelant d'un type déterminé de littérature dont une des caractéristiques est de ne pas se disjoindre de l'histoire. Les romans noirs anglais du XVIII^{ème} siècle, qui ont inspiré de notables auteurs français et autres, excitent l'intérêt de Breton depuis les années vingt : *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs* (1797) ainsi que le *Roman de la forêt* (1791) d'Anne Radcliffe, le *Moine* (1796) de Matthew Gregory Lewis, *Melmoth* (1820) de Charles Mathurin, les *Nuits* (1742-1746) d'Edward Young.

Revanche du principe du plaisir sur celui de réalité, le mérite majeur du roman noir dont les personnages sont « des êtres de *tentation* pure », est d'amener le lecteur à ce point où se trouve le fantastique, c'est-à-dire lui apporter quelques réminiscences de leur enfance, comme en témoigne Breton : « Une œuvre d'art digne de ce nom est celle qui nous fait retrouver la fraîcheur d'émotion de l'enfance. Elle ne le peut qu'à la condition expresse de ne pas tabler sur l'histoire en cours, dont la résonance profonde dans le cœur de l'homme ne doit être attendue que du retour systématique à la *fiction* »³³⁷.

Par l'analyse des romans noirs anglais sous un éclairage hégélien, Breton suggère, selon Etienne-Alain Hubert, « que les jeux effrénés de la fiction peuvent être la réponse la plus adaptée à l'Histoire » ; il en va de même pour l'humour objectif (ou humour noir)³³⁸. La littérature dans sa spécificité cohabite avec l'histoire. Vu le grand trouble

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ LAMBERT Jean-Clarence, « Merveilleux », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, op. cit., p. 278. Dans le *Manifeste*, le merveilleux est « toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau ». De plus, Breton ajoute que « dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman ». Ainsi, selon Lambert, le merveilleux est « l'équivalent même de la beauté ».

³³⁷ BRETON André, *Limites non-frontières du surréalisme*, (1937), op. cit., p. 20-21. C'est Breton qui souligne.

³³⁸ HUBERT Étienne-Alain, *Limites non-frontières du surréalisme*, op. cit., p. 1339.

social qui s'empare de l'Europe à la fin du XVIII^{ème}, les romans noirs anglais ont constitué le mythe collectif de leur époque. Or Breton désigne comme une tâche surréaliste l'élaboration de ce mythe au XX^e siècle.

Si chaque idée nouvelle, ou nouvelle conception de l'homme, exige des formes verbales nouvelles, selon ce qu'avait proposé Rimbaud, l'écriture automatique ne pourrait-elle être une façon d'exprimer ce mythe proposé par le surréalisme pour son siècle ?

Il semble que oui. De toute façon et comme pièce à conviction, Breton trouve des rapports étonnants entre la conception de l'écriture automatique surréaliste et la genèse du *Château d'Otrante* (1764), roman noir anglais d'Horace Walpole. Dans une lettre, Walpole raconte la genèse du roman :

« Voulez-vous que je vous dise quelle est l'origine de ce roman ? Un matin, au commencement du mois de juin dernier, je me suis éveillé d'un rêve, et tout ce dont j'ai pu me souvenir c'est que je m'étais trouvé dans un vieux château [...]. Sur la rampe la plus élevée d'un grand escalier, j'ai vu une main gigantesque revêtue d'une armure. Le soir même, je me suis assis et j'ai commencé à écrire, sans savoir le moins du monde ce que j'allais dire ou raconter. En somme, j'étais si absorbé par mon récit (achevé en moins de trois mois) qu'un soir j'ai écrit depuis le moment où j'ai pris le thé, vers six heures du soir, jusqu'à une heure et demie du matin et que mes doigts étaient alors si fatigués que je ne pouvais plus tenir la plume.»³³⁹

Le récit que Walpole fait de la genèse de son livre est très semblable au récit que Breton fait, dans le *Manifeste* (1924) ou dans *Le message automatique*, de l'arrivée des phrases de demi-sommeil ou de l'écriture des *Champs magnétiques*. Dans tous les cas, les écrivains sont dans un état second, Walpole vient de se réveiller, Breton est à l'approche du sommeil ; aucun d'eux ne décide du flux automatique, qui vient spontanément ; ils sont absorbés par le rythme de l'écriture. Pour Breton, l'« attestation est formelle : le message obtenu [...] ne peut être mis au compte que de l'abandon au *rêve* et de l'usage de l'écriture automatique »³⁴⁰, d'où la conclusion que *Le Château d'Otrante* justifie pleinement « la méthode surréaliste »³⁴¹.

³³⁹ Ibidem, p. 21. Horace Walpole cité par Breton.

³⁴⁰ Ibidem, p. 22. C'est Breton qui souligne.

³⁴¹ Ibidem, p. 21. C'est Breton qui souligne.

D'autres éléments communs aux romans noirs et aux textes surréalistes, telles « l'apparition miraculeuse » et « la *coïncidence* bouleversante »³⁴², corroborent encore l'affirmation de Breton, car ce sont des éléments surgis de *ce point où la raison humaine perd son contrôle*, pour parler encore comme Breton. Il faut dire que la tâche que le surréalisme s'assigne – créer le mythe collectif du XX^{ème} siècle – comprend, selon Breton, l'assemblage des « éléments épars de ce mythe, à *commencer* par ceux qui procèdent de la tradition la plus ancienne et la plus forte » qui, aux yeux de Breton, se trouve en Angleterre.

Pour conclure, le titre de l'article, *Limites non-frontières du surréalisme*, semble se justifier pleinement, car l'exposition qui lui a donné naissance réunit des artistes surréalistes internationaux, en dépit des vieilles haines que les nations nourrissent les unes envers les autres. À part « l'objectivation et l'internationalisation des idées surréalistes, poursuivies d'une manière toujours plus active au cours de ces dernières années »³⁴³ dont l'exposition témoigne, l'article de 1937 montre que l'adhésion au surréalisme est une adhésion de l'esprit. Remarquons de plus que, dans ce texte, Breton place, à côté de l'importance de l'automatisme sous toutes ses formes, l'idée nouvelle du besoin de la création d'un mythe collectif qui raconte l'homme du XX^e siècle.

L'AUTOMATISME EN 1942

PROLÉGOMÈNES À UN TROISIÈME MANIFESTE DU SURRÉALISME OU NON

Les *Prolégomènes*³⁴⁴ sont un manifeste écrit par Breton lors de son exil à New York commencé en 1941. Publié dans le numéro 1 de *VVV (Triple V)*, en juin 1942, cet ample projet se fait accompagner, comme l'écrivent Etienne-Alain Hubert et José Pierre, de trois illustrations de Matta, *Pour la guerre et récréation*, *Portrait of Père Duchesne* et *Los grandes transparentes*³⁴⁵. Matta, peintre chilien, était arrivé aux États-Unis en 1939

³⁴² Ibidem, p. 23. C'est Breton qui souligne.

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ BRETON André, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, in idem, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 146-162. Toutes les indications de pages renvoient à cette édition.

³⁴⁵ HUBERT Étienne-Alain, PIERRE José, *Prolégomènes à un troisième manifeste*. Notice, réception de l'œuvre, notes et variantes, in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.3 : 1942-1953, op. cit., p. 1133.

pour représenter selon José Pierre la nouvelle vague d'automatisme surréaliste en peinture des années 1940³⁴⁶.

Présenté sous la forme de textes courts, composé de réflexions, digressions, allusions à la France sous le gouvernement nazi de Vichy, passages d'écriture poétique, l'ensemble est écrit alternativement en italiques et en romains et est rythmé par des bandeaux typographiques qui le partagent en parties qui se répondent entre elles.

LE SURRÉALISME EN EXIL LORS DU SECOND CONFLIT MONDIAL

Les *Prolégomènes* commencent par mettre en question les systèmes de pensée qui sont par nature faillibles, puisque élaborés par des hommes. Menacée dès son origine, toute grande idée est également « sujette à gravement s'altérer de l'instant où elle entre en contact avec la masse humaine, où elle est amenée à se composer avec des esprits d'une tout autre mesure que celui dont elle est issue »³⁴⁷. Des cas notables de dégénérescence de pensées initialement établies sur des bases solides n'ont pas pu être évités dans les temps modernes : l'usage que pendant la guerre on tente de faire des idées de Robespierre et de Saint-Just, de l'hégélianisme, du marxisme, de Rimbaud, de Freud, mort le 23 septembre 1939, et celui que Salvador Dali fait du surréalisme.

Appelé péjorativement Avida Dollars, anagramme de son nom, Salvador Dali, qui incarne le surréalisme auprès du public américain, est dénoncé dans les *Prolégomènes* pour ses prises de position en faveur de Franco³⁴⁸. Etienne-Alain Hubert et José Pierre disent très justement que « vibrante conviction, l'attaque du texte affirme donc l'attitude vigilante de Breton devant l'inévitable altération de toute grande idée – en l'occurrence le surréalisme »³⁴⁹.

Ainsi, toujours selon eux, les *Prolégomènes* sont pour une part une réponse à la dispersion que le surréalisme éprouve dans l'exil ; ils « sont destinés à être entendus par les sympathisants éventuels que la 'cause' du surréalisme peut se découvrir sur le territoire des États-Unis ou à ses abords immédiats [Montréal, par exemple], mais aussi

³⁴⁶ PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, op. cit., p. 114.

³⁴⁷ BRETON André, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, op. cit., p. 149.

³⁴⁸ HUBERT Étienne-Alain, PIERRE José, *Prolégomènes à un troisième manifeste*. Notice, réception de l'œuvre, notes et variantes, op. cit., p. 1140.

³⁴⁹ Ibidem.

par les surréalistes immigrés ». D'autre part, le manifeste est une réponse à « Farewell au surréalisme », article du peintre Wolfgang Paalen paru en avril-mai 1942 et qui voudrait « démonstr[er] la caducité des références expresses du surréalisme »³⁵⁰.

La crise des pensées est considérée dans le texte comme la conséquence de la fragilité de la condition humaine elle-même, et Breton procède à l'énumération des formes d'aliénation de l'homme :

« Il faut, non seulement que cesse l'exploitation de l'homme par l'homme, mais que cesse l'exploitation de l'homme par le prétendu 'Dieu', d'absurde et provocante mémoire. Il faut que soit révisé de fond en comble, sans trace d'hypocrisie et d'une manière qui ne peut plus rien avoir de dilatoire, le problème de l'homme et de la femme. Il faut que l'homme passe, avec armes et bagages, du côté de l'homme. Assez de faiblesses, assez d'enfantillages, assez d'idées d'indignité, assez de torpeurs, assez de badauderie, assez de fleurs sur les tombes, assez d'instruction civique entre deux classes de gymnastique, assez de tolérance, assez de couleuvres.»³⁵¹

Il oppose ainsi la pensée surréaliste à l'aliénation politique – selon Etienne-Alain Hubert et José Pierre, non seulement le PC mais aussi les partis de gauche et droite en général –, religieuse ou sociale :

« Les partis : ce qui est, ce qui n'est pas *dans la ligne*. Mais si ma propre ligne, fort sinueuse, j'en conviens, du moins la mienne, passe par Héraclite, Abélard, Eckart, Retz, Rousseau, Swift, Sade, Lewis, Arnim, Lautréamont, Engels, Jarry et quelques autres ? Je m'en suis fait un système de coordonnées à mon usage, système qui résiste à mon expérience personnelle et, donc, me paraît inclure quelques-unes des chances de demain. »³⁵²

Jean Schuster, dans *Le Quatrième Chant* (1969), éclairera mieux que personne cette *ligne fort sinueuse* qu'est la pensée surréaliste telle que définie par Breton : « Si, parfois, sa ligne qu'il a dite lui-même 'fort sinueuse', déconcertait ses plus proches amis, il n'en imposait jamais les méandres par l'argument d'autorité ». Schuster considère que l'autorité que Breton exerçait au sein du groupe surréaliste « ne tenait pas tant, je crois, à son prestige historique, ni même, à son pouvoir de fascination intellectuelle, qu'à son

³⁵⁰ Ibidem, p. 1134-1135.

³⁵¹ BRETON André, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, op. cit., p. 153. C'est Breton qui souligne.

³⁵² Ibidem. C'est Breton qui souligne.

aptitude à percevoir, dans un champ sensible ouvert à tous les vents, une essence commune aux manifestations les plus disparates du monde extérieur »³⁵³.

Par ailleurs, Etienne-Alain Hubert et José Pierre font observer que si quelques présences (et absences) surprennent, Engels désigne ceux qui ne peuvent pas être nommés à cause de la censure : Hegel ou Marx³⁵⁴.

La suite des *Prolégomènes*, intitulée « Petit intermède prophétique », a le sens même du mot « intermède », d'une pause. Non moins vibrant que le mouvement précédent, nous dirions même d'un ton passionné et optimiste, Breton raconte une fable dont la première série d'images annonce la venue de quelques équilibristes qui apportent une couleur nouvelle, la couleur de la liberté.

Une fois l'entracte fini, une analyse des pensées en cours est poursuivie. Le ton grave du début est repris pour critiquer péremptoirement « les applications réductrices de la psychanalyse (la 'haine du père' est une notion clef du dernier chapitre de *Totem et tabou* de Freud) et du marxisme à la littérature »³⁵⁵.

Faute de ne pas pouvoir imposer quelque balise de connaissance que ce soit, Breton s'accorde le droit de continuer de se « prononcer contre tout conformisme » et même contre « un trop certain conformisme surréaliste »³⁵⁶. De ce conformisme surréaliste, précisent Etienne-Alain Hubert et José Pierre, « Breton n'a que trop le spectacle sous les yeux dans les expositions à New York », il « lui inspire un salubre rejet et un parti pris en faveur d'une opposition de principe aux idées trop bien installées, fussent-elles révolutionnaires à l'origine », et à tout ce qui risque d'être définitif³⁵⁷.

La suite du manifeste, intitulée « Le Retour du père Duchesne », fait référence au personnage des sans-culottes qui donne son nom à un journal français fondé en 1790 par Jacques Hébert. Hébert, l'« enragé », était un défenseur enflammé des pouvoirs de la

³⁵³ SCHUSTER Jean, *Le Quatrième Chant*, op. cit., p. 291-292.

³⁵⁴ HUBERT Étienne-Alain, PIERRE José, *Prolégomènes à un troisième manifeste*. Notice, réception de l'œuvre, notes et variantes, op. cit., p. 1141.

³⁵⁵ Ibidem, p. 1135.

³⁵⁶ BRETON André, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, op. cit., p. 157. C'est Breton qui souligne.

³⁵⁷ HUBERT Étienne-Alain, PIERRE José, *Prolégomènes à un troisième manifeste*. Notice, réception de l'œuvre, notes et variantes, op. cit., p. 1135.

Commune de Paris et poussait les sans-culottes armés dans les rues³⁵⁸. Breton semble vouloir faire un éloge de la figure du Père Duchesne et de son jargon journalistique « Foutre ! », pour déprécier le Maréchal Pétain, chef de l'État français entre 1940 et 1944, qui a instauré un régime fasciste en France.

Probablement, ce masque du Père Duchesne « permet-il à Breton de prendre des libertés avec le devoir de réserve auquel le plie sa condition de réfugié, de persifler à travers un langage codé le régime de Vichy », en faisant encore appel à l'insurrection populaire pour occuper les rues³⁵⁹.

LE MYTHE D'AVENIR : L'HYPOTHÈSE DES GRANDS TRANSPARENTS

Alors sans craindre l'accusation de mysticisme et en recourant à un instrument ou mode électif de connaissance, Breton reprend l'idée qu'il avait présentée dans *Limites non-frontières du surréalisme* (1937) : « 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 ? »³⁶⁰. Il propose une ébauche, une hypothèse, une version de ce que pourrait être un mythe collectif moderne, « Les grands transparents » :

« L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. Rien ne s'oppose nécessairement à ce que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de références sensoriel [...] »³⁶¹

La preuve de la non omniscience de l'homme, exposée dans le manifeste quelques lignes avant cette citation, avait préparé l'annonce de ce mythe – cette nouvelle façon d'envisager l'homme – qui présuppose l'existence d'êtres plus évolués que l'homme ou, *au maximum*, comme Breton le dira quelques lignes plus tard, vraisemblables pour ce qui concerne la structure et la complexité. La connaissance de ces êtres hypothétiques

³⁵⁸ Ces informations ont été prises chez MIQUEL Pierre, *Histoire de la France*, Paris, Fayard, 1976, p. 270-285.

³⁵⁹ HUBERT Étienne-Alain, PIERRE José, *Prolégomènes à un troisième manifeste*. Notice, réception de l'œuvre, notes et variantes », op. cit., p. 1136.

³⁶⁰ BRETON André, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, op. cit., p. 156. C'est Breton qui souligne.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 161.

exigerait de nouveaux moyens d'investigation, de nouvelles formes de perception et de connaissance humaines et peut-être une sensibilité pareille à celle des enfants. L'homme serait alors soumis à une autre échelle de valeurs.

Cette idée n'étant qu'une hypothèse d'un autre règne animal, la seule chose que Breton affirme est que ces êtres « se manifestent obscurément à nous dans la peur et le sentiment du hasard », états où l'homme est la proie des événements les plus angoissants³⁶².

Néanmoins, elle avait été déjà pressentie par Novalis et par Victor Hugo, comme l'indique le texte de Breton; Etienne-Alain Hubert et José Pierre disposent de notes³⁶³ que Breton envoie à Matta à ce propos : rappelons que *Los grandes transparentes* est le titre même d'une des illustrations de Matta pour le manifeste de Breton, comme nous l'avons indiqué en début d'analyse. De quoi s'agit-il? d'une effervescence créatrice partagée par Duchamp (*Le Grand verre*), Matta (*Los grandes transparentes*), Paalen (*Les Cosmogones*) et Breton qui conçoivent chacun un personnage mythique où l'idée de transparence est toujours présente ; l'anthropomorphisme semble être cher à Breton. En revanche, Matta, référence incontournable, dont l'imagination semble, d'après Etienne-Alain Hubert et José Pierre, « beaucoup plus bouillonnante, se représente le monde comme un champ d'énergie et de pulsions, 'une famille d'océans agités' : 'Le système d'ondes hertziennes, les ondes thermiques, la forme que prend le vent dans un cyclone, les rayons qui donnent de la lumière à l'intérieur d'une ampoule sont des grands transparents »³⁶⁴.

DE L'AUTOMATISME ?

Chaque partie des *Prolegomènes* dénonce la croyance aveugle de l'homme dans une des variantes de la raison étroite : la religion, l'orthodoxie politique, l'orthodoxie intellectuelle. Breton lance des ultimatums successifs et chaque partie se termine par l'éloge d'une révolution future qui soit du côté de l'homme, couleur de liberté. À la fin, Breton expose les principes préliminaires à la formulation d'un possible mythe collectif

³⁶² Ibidem, p. 162.

³⁶³ HUBERT Étienne-Alain, PIERRE José, *Prolegomènes à un troisième manifeste*. Notice, réception de l'œuvre, notes et variantes, op. cit., p. 1134-1139.

³⁶⁴ Ibidem, p. 1137. Ce sont Etienne-Alain Hubert et José Pierre qui soulignent les références aux « Grand Transparents », dans Germana Ferrari, *Matta, Entretiens morphologiques, Notebook n. 1, 1936-1944*, Sistan, Londres et Lugano, 1987, p. 120.

basé sur la croyance que l'homme rationaliste n'est pas le centre de l'univers, que la raison n'est pas la seule façon de connaître ; le hasard en serait la preuve.

Breton n'y parle pas d'automatisme, contrairement aux textes étudiés auparavant et datant de 1919 à 1937. Les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, se dispenseraient-ils de l'automatisme « en ces heures confuses », à « l'épreuve de la Seconde Guerre » et de la dispersion ?³⁶⁵

Rappelons une fois encore que l'automatisme a toujours été présent dans l'histoire du mouvement mais, comme nous avons pu le voir, il n'a jamais été un élément exclusif, il était l'un des moyens surréalistes parmi tant d'autres comme le rêve, le hasard, l'humour, l'amour, la révolution, la liberté ...: que de mobiles surréalistes ! Dans les *Prolégomènes*, il est question du surréalisme en exil, l'automatisme n'est donc pas l'élément principal de la discussion centrée maintenant sur le mythe moderne.

Etienne-Alain Hubert et José Pierre semblent confirmer cela lorsqu'ils écrivent que,

« prenant acte du bouleversement de l'exercice de la pensée au sein d'un monde en convulsion, Breton désigne de nouveaux champs de réflexion, comme ce 'mythe social' qui est effectivement au centre des préoccupations du groupe qui s'est alors constitué autour de lui »³⁶⁶

Durant l'exil aux États-Unis, Breton s'interroge sur une nouvelle façon de penser l'homme et le mythe ; l'automatisme, en 1942, reste présent dans le surréalisme, mais sous une forme latente.

³⁶⁵ Ibidem, p. 1134.

³⁶⁶ Ibidem, p. 1135.

SITUATION DU SURRÉALISME ENTRE LES DEUX GUERRES

Situation du surréalisme entre les deux guerres est un discours prononcé par Breton devant les étudiants français de l'université de Yale, le 10 décembre 1942, et d'abord reproduit dans le numéro 2-3, mars 1943, de *VVV (Triple V)*³⁶⁷.

De même que les *Prolégomènes* (juin 1942), ce discours relève des activités des surréalistes réfugiés aux Etats-Unis pendant la Deuxième Guerre. Comme nous l'apprend Etienne-Alain Hubert, il répondait à une demande d'Henri Peyre, « un animateur important des études françaises dans les universités américaines » ; le titre serait une allusion à la notion de *situation* propre à la « pensée hégélienne et marxiste » et « donne au surréalisme tout son relief dans l'intensité sombre de l'époque »³⁶⁸.

La jeunesse, continuellement exaltée par le surréalisme, l'est de nouveau : « le surréalisme [...] est né d'une affirmation de foi sans limites dans le *génie* de la jeunesse » et l'appel à de jeunes révolutionnaires – Lautréamont, Rimbaud, Chirico, Novalis, Seurat, Jarry – réitéré dans le discours ne fait que confirmer cela. Breton tient ainsi à expliciter comment la guerre est ressentie du point de vue surréaliste et à instruire les étudiants dans la mesure où la guerre réclame leur participation à très brève échéance³⁶⁹.

LA SITUATION DU SURRÉALISME ENTRE LES DEUX CONFLITS

Le discours de 1942 tente également de préciser que dans cette époque où la vie même est la plus menacée, « l'essentiel du surréalisme était demeuré vivant, même si ces constats s'accompagnent de réserves sur le passé du mouvement »³⁷⁰; il faut le dire, plus que jamais, des réserves sur le sort du mouvement sont émises par la critique des revues, journaux, livres qui proclament que « le surréalisme est mort »³⁷¹.

³⁶⁷ BRETON André, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, in idem, *La Clé des champs*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1985, p. 58-73. Texte original publié dans *VVV*, n. 2-3, mars 1943, p. 44-53. Toutes les indications de pages renvoient à l'édition de 1985.

³⁶⁸ HUBERT Étienne-Alain, PIERRE José, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*. Notes, in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.3 : 1942-1953, op. cit., p. 1354-1355.

³⁶⁹ BRETON André, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, op. cit., p. 60.

³⁷⁰ HUBERT Étienne-Alain, PIERRE José, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*. Notes, op. cit., p. 1355-1356.

³⁷¹ BRETON André, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, op. cit., p. 61.

Le surréalisme, ajoute Breton, « est en effet le seul mouvement intellectuel organisé qui ait réussi à couvrir la distance qui sépare » les deux guerres³⁷². Quels aspects du surréalisme, quelles activités surréalistes recouvrant cette période demeurent vivants?

Remontant aux origines, le discours rappelle 1919, l'année de la parution de *Littérature* – organe de diffusion de textes modernes et d'opposition aux idées alors propagées sur l'art et surtout sur la littérature – et de l'écriture des premiers chapitres des *Champs magnétiques*, recueil de textes automatiques résultant de la première expérimentation de l'automatisme par Breton et Soupault.

Or, vingt ans après, en 1938, *Au Château d'Argol*, de Julien Gracq, projette l'écriture automatique et le merveilleux sur le plan littéraire, ce qui montre « l'étendue de [la] conquête » de l'automatisme pour le mouvement surréaliste³⁷³. En cette même année, l'exposition internationale du surréalisme à Paris, à la Galerie Beaux-Arts, montre à son tour le « triomphe mondial, incontestable de l'art d'imagination et de création sur l'art d'imitation »³⁷⁴. Ces deux événements attestent l'accomplissement de la méthode automatique sur le plan de l'écriture et celui des arts plastiques.

Cependant, Breton est forcément obligé de constater qu'« entre temps, la vie n'en a pas moins repris tous ses droits ». Il s'autorise à rappeler que le surréalisme dès ses débuts a « propos[é] un réajustement précipité des valeurs » et qu'il s'est dressé contre « le réalisme positiviste [...], le prétendu 'bon sens' [...], la 'raison' étroite ». En 1942, « il est, hélas, plus facile de comprendre la nécessité de ce réajustement » éthique : « qu'est-ce que la 'raison' étroite qui s'enseigne si cette raison doit, de vie en vie, céder la place à la déraison des guerres ? », demande-t-il. Ou encore : « ne faut-il pas qu'elle usurpe les droits d'une *raison* véritable et sans éclipses que nous devons à tout prix lui substituer et vers laquelle, pour commencer, nous ne pouvons tendre qu'en faisant table rase des modes conventionnels de pensée ? »³⁷⁵.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Ibidem. Breton fait un bilan sur ces premiers pas de l'automatisme : « sans doute pour la première fois, le surréalisme se retourne librement sur lui-même pour se confronter avec les grandes expériences sensibles du passé et évaluer, tant sous l'angle de l'émotion que sous celui de la clairvoyance, ce qu'a été l'étendue de sa conquête ».

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ Ibidem.

Si ces questions posées par les surréalistes lors du premier conflit continuent, hélas, d'être valables en 1942, le surréalisme, ne serait-ce que pour cela, n'est pas mort.

LES LEÇONS DE MESSIEURS APOLLINAIRE, TESTE ET FREUD

À la fin du premier conflit, dans la mesure où ils ne se sont pas suffisamment battus contre les vagues idéologies qui l'ont engendré, les combattants ont assuré sa continuation. Malheureusement, les intellectuels semblent y avoir aussi beaucoup contribué.

Pour Breton, lors de la Première Guerre « beaucoup d'intelligences avaient failli »³⁷⁶; pour n'en citer que quelques-unes : Bergson, Barrès, Claudel, Gide, Valéry, Proust, Matisse et Picasso. Pourtant, il y a ceux qui ont pris une position tout à fait différente.

Pour Breton, Guillaume Apollinaire « incarn[ait] au plus haut degré l'esprit d'aventure intellectuelle » dans la mesure où il croyait que « pour améliorer le monde [...] il fallait encore toucher à l'essence du verbe », comme l'illustre « Victoire », dont nous reproduisons l'extrait cité par Breton: « 'O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage / Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire [...] / La parole est soudaine et c'est un Dieu qui tremble' »³⁷⁷.

Breton reconnaît que « l'écriture et les différentes autres formes d'expression automatique mises en vigueur par le surréalisme n'ont fait que répondre à ce vœu d'Apollinaire », mais que cette évolution est aussi le fait d'autres personnalités.

Elle a été poursuivie avec Paul Valéry, qui reste pour Breton l'auteur de la *Soirée avec Monsieur Teste* (1896). Le protagoniste, M. Teste, a l'habitude de désigner les objets autour de lui d'une façon tout à fait inusuelle : « Je l'ai entendu désigner un objet matériel par un groupe de mots abstraits et de noms propres »³⁷⁸.

Denis de Rougemont (1906-1985), écrivain suisse, rejoint ces deux poètes et les interrogations surréalistes dans la mesure où il s'est aperçu de l'usage accordé au langage

³⁷⁶ Ibidem, 64.

³⁷⁷ Ibidem, p. 64-65. Apollinaire cité par Breton.

³⁷⁸ Ibidem, p. 65. Valéry cité par Breton.

dans son siècle : «Faut-il penser qu'on se tue pour des malentendus ? Ou que les mots ne signifient plus rien... Plus on parle, moins on s'entend. La mort seule met tout le monde d'accord'»³⁷⁹ ; et Breton lui-même constate que le « XX^e siècle apparaîtra dans l'avenir comme une espèce de cauchemar verbal, de cacophonie délirante [...]. Temps où les mots s'usaient plus vite qu'en aucun siècle de l'Histoire [...] », les postes de radio, qui « *ne peuvent* plus se taire ni nuit ni jour », en sont la preuve la plus ordinaire en temps de guerre³⁸⁰.

C'est pourquoi Breton propose :

« Sans préjudice des autres changements qui s'imposent, oui, il faudra remonter à cette source [la source du langage]. L'appel à la pensée non dirigée nous met en possession de la clé de la première chambre. Pour entrer dans la seconde, il ne faut rien moins que rendre à l'homme le sentiment de son absolue dépendance de la communauté de tous les hommes. »³⁸¹

Sans négliger les autres sollicitations pressantes de la vie, Breton propose de remonter et de puiser à l'une des sources du langage et de l'art, c'est-à-dire sonder l'inconscient au moyen de la pensée non dirigée afin de rétablir les relations entre les hommes sur des bases égalitaires, participer de la lutte émancipatrice contre ceux qui y font opposition.

Mais il reste encore une référence importante. Sigmund Freud à son tour a fait reposer sur ces bases la conception moderne du langage, qui avait déjà été avancée par des poètes. Les idées de Freud sont très révélatrices pour Breton qui lui accorde le mérite d'avoir fendu le « roc » des préjugés, des tabous, des dissimulations immémoriales et celui de la parole assujettie à des fins utilitaires.

À cette époque-là, Freud n'était connu en France que par quelques rares psychiatres. Breton essaye alors de communiquer à Apollinaire, Valéry, Gide, « ce qui, à travers Freud [lui] était apparu de force à bouleverser de fond en comble le monde mental »,

« non seulement les mots sont devenus d'une laxité folle [...] mais encore les intelligences qui peuvent en notre temps être tenues pour maîtresses ne sont plus expertes *qu'en leur partie* [...]. Nous sommes placés aujourd'hui au moins devant ce double problème : le sens des mots à recouvrer, je ne suis pas

³⁷⁹ Ibidem. Rougemont cité par Breton.

³⁸⁰ Ibidem. C'est Breton qui souligne.

³⁸¹ Ibidem, p. 66.

assez fou pour dire : l'universalité de la connaissance, mais bien l'appétit d'une connaissance universelle à redécouvrir. »³⁸²

Freud n'a pas été compris tout de suite. La *connaissance universelle* dont parle Breton suggère « de rendre à nouveau fructueux, à nouveau souhaitable les échanges humains », ce qui exige forcément la lutte « contre la dépréciation à perte de vue du vrai numéraire qui est le langage » et l'arrêt de « la répartition du monde en castes d'individus de plus en plus étroitement spécialisés » ; ces questions avaient déjà été indirectement soulignées dans les *Prolégomènes* comme prémisses à la formulation du mythe collectif.

LA SURVIVANCE DES THÈSES SURRÉALISTES

Parmi les idées que Breton énonce, ce n'est pas un hasard si l'exaltation de la liberté du *Manifeste du surréalisme* (1924) : « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore », est réaffirmée, encore une fois, en 1942 : « D'une guerre à l'autre, on peut dire que c'est la quête passionnée de la liberté qui a été le mobile de l'action surréaliste »³⁸³. La conception de la liberté chez Breton est héritière de quelques penseurs maintes fois cités par lui : Saint-Just, penseur du XVIII^{ème} siècle selon lequel il n'y a « pas de liberté pour les ennemis de la liberté », Hegel pour qui « la liberté est la nécessité réalisée », ou encore Sade qui selon Apollinaire est l'« esprit le plus libre qui ait encore existé »³⁸⁴; enfin, la liberté alors réclamée par la « conscience ouvrière » que Breton prend pour l'une des plus pressantes à conquérir.

« Révérée à l'état pur, c'est-à-dire prônée sous toutes ses formes », dans l'histoire du mouvement, nombreux ont été ceux qui en ont pourtant démerité. Chirico et Salvador Dali ont failli : le premier selon Breton en faisant un éloge du fascisme dans sa toile « Légionnaire romain contemplant le pays conquis » (1925); le deuxième, du régime de Franco, en Espagne³⁸⁵.

Ces constats de désistement sont forcément durs dans cette période comprise entre les deux conflits, où le surréalisme cherche par tous les moyens à représenter l'intellectualité désintéressée qui « n'a nullement participé de [l']aveuglement » des

³⁸² Ibidem, p. 67.

³⁸³ Ibidem, p. 68.

³⁸⁴ Ibidem. C'est Breton qui les cite.

³⁸⁵ Ibidem.

gouvernements. Que penser alors des thèses surréalistes soutenues depuis 1919 ? Demeurent-elles valables en 1942 ?

Selon Breton, les thèses du surréalisme présentent par rapport à la Deuxième Guerre « un ‘en deçà’ et un ‘au-delà’ ». Mais comment envisager cet *au-delà* ? D’une part, il est aisé d’affirmer que le surréalisme a été toujours centré sur « l’affirmation d’une volonté non-conformiste à tous égards » ; l’homme a bien pressenti que tous les biens que la société lui « tend sont de nature tout éphémère, que l’éthique même qu’elle lui impose est fallacieuse »³⁸⁶. D’autre part, et en dépit de cette base solide de nature éthique sur laquelle le mouvement s’est construit, personne ne peut décider de ce qui lui arrivera dans l’avenir.

Ainsi, en affirmant que « toute l’activité dépensée sous le nom de surréalisme n’a pu être *en vain* », il lance aux étudiants qui l’écoutent un appel à surmonter les difficultés et à répondre, une fois pour toutes, à l’injonction de Rimbaud selon laquelle « ‘La vraie vie est absente’ »³⁸⁷. Pour Breton, les propositions ou thèses surréalistes « formulées progressivement, mais sans fléchissement » tendent « à mettre en mains de nouvelles clés ».

Il convient de les récupérer. Et pour ce faire, Breton commence par se tourner vers Freud.³⁸⁸

Breton rappelle qu’« on doit accorder à Freud que l’exploration de la vie inconsciente fournit les seules bases d’appréciation valable des mobiles qui font agir l’être humain » ; depuis lors, la pensée consciente n’a donc plus un rôle suprême. Tout bien considéré, « le surréalisme n’a cessé de faire valoir l’*automatisme*, non seulement comme méthode d’expression sur le plan littéraire et artistique, mais encore comme première instance en vue d’une révision générale des modes de connaissance »³⁸⁹.

La deuxième thèse avait été affirmée lors de la parution du *Second Manifeste du surréalisme* dans un passage devenu emblématique. Il s’agit, répète Breton en 1942,

³⁸⁶ Ibidem, p. 69-70.

³⁸⁷ Ibidem, p. 70. C’est Breton qui souligne.

³⁸⁸ HUBERT Étienne-Alain, PIERRE José, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*. Notes, op. cit., p. 1355.

³⁸⁹ BRETON André, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, op. cit., p. 71.

« d'éprouver par tous les moyens et de faire reconnaître à tout prix le *caractère factice des vieilles antinomies* destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme [...] »³⁹⁰. Tout comme dans le texte du *Manifeste* de 1929, on déclare à nouveau en 1942 que l'espoir de détermination de ce point où les oppositions ne sont pas perçues contradictoirement « traduit une aspiration si profonde que c'est d'elle essentiellement que le surréalisme passera sans doute pour s'être fait la substance » :

« opposition de la folie et de la prétendue 'raison' qui se refuse à faire la part de l'irrationnel, opposition du rêve et de l' 'action' qui croit pouvoir frapper le rêve d'inanité, opposition de la représentation mentale et de la perception physique, l'une et l'autre produits de dissociation d'une faculté unique, originelle dont le primitif et l'enfant gardent trace, qui lève la malédiction d'une barrière infranchissable entre le monde intérieur et le monde extérieur [...] »³⁹¹

La troisième thèse surréaliste rappelle des notions qui montrent les limites entre la nécessité et la liberté. Déjà présentées dans *Limites non-frontières du surréalisme* (1937), « les *coïncidences* et autres phénomènes dits de 'hasard' » sont réaffirmés dans le discours : « le *hasard* [...] pourrait être la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain » et, en tant qu'expression de la « *nécessité extérieure* », il met en question le prétendu équilibre de la raison. Une autre notion est celle de l'humour noir, cette « sorte d'humour dramatique » dont Jarry a donné, le premier, l'exemple. L'humour noir, dit Breton, procède en « détente paradoxale dans les moments où les ressorts de la vie sont tendus à se rompre » et met en dérision l'habitude de « tout prendre au sérieux »³⁹².

Ces propositions, qui indiquent le chemin théorique et concret que le surréalisme s'est progressivement forgé pour aborder la zone de l'inconscience, traduisent en effet des mots d'ordre fondamentaux de l'esprit surréaliste.

« Foi persistante dans l'automatisme comme sonde, espoir persistant dans la dialectique (celle d'Héraclite, de Maître Eckhardt, de Hegel) pour la résolution des antinomies qui accablent l'homme, reconnaissance du hasard objectif comme indice de réconciliation possible des fins de la nature et des fins de l'homme aux yeux de ce dernier, volonté d'incorporation permanente à l'appareil psychique de *l'humour noir* [...], préparation d'ordre pratique à une *intervention sur la vie mythique* qui prenne d'abord, sur la plus grande échelle,

³⁹⁰ Ibidem. C'est Breton qui souligne.

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² Ibidem, p. 72. C'est Breton qui souligne.

figure de nettoyage, tels sont ou demeurent bien, à ce jour, les mots d'ordre fondamentaux du surréalisme.»³⁹³

Dans ce discours de 1942, automatisme, dialectique, données marxistes et nouvelles formes d'interrogation sur le mythe sont réunis en tant que parties d'un seul et grand projet qui est renouvelé, reformulé et précisé au besoin, la liberté et la nécessité dictant les règles. Malgré les angoisses de son temps, le surréalisme, conclut Breton, « a réussi à donner une figure nouvelle à la *beauté* »³⁹⁴.

LE SURRÉALISME EN 1947 : *DEVANT LE RIDEAU*

En 1946, cesse l'exil de Breton qui rentre à Paris. Breton dira en 1952 qu'au lendemain de la Libération (printemps 1946) « il fallait à tout prix éviter que le surréalisme offrît l'aspect d'un mouvement toujours vivant, fidèle à ses positions de départ [...]. Ceci était d'autant plus difficile qu'une partie de la jeunesse continuait à lui apporter son appui et qu'il ne cessait d'enregistrer de nouvelles adhésions ».

En juin-juillet de l'année suivante, se tient une exposition internationale à la galerie Maeght, « Le surréalisme en 1947 » organisée par Breton, Marcel Duchamp et Frederick Kiesler, ces deux derniers travaillant aux États-Unis³⁹⁵. Marie-Claire Dumas note que dans les premières pages du catalogue de l'exposition « sont mentionnés les vingt-cinq 'pays représentés' » et, dans les pages suivantes, quatre-vingt-cinq noms d'artistes participant à l'exposition, qui fut un succès³⁹⁶.

*Devant le rideau*³⁹⁷ tel est le titre de la préface qu'André Breton écrit sans doute dans la première quinzaine d'avril pour le catalogue. Après avoir évoqué deux autres expositions internationales consacrées au mouvement – celle de la galerie des Beaux-Arts

³⁹³ Ibidem, p. 73.

³⁹⁴ Ibidem.

³⁹⁵ Frederick Kiesler est l'architecte de la galerie Art of this century, construite à New York en 1942, et défenseur d'une « architecture magique » ou architecture surréaliste (PIERRE José, *Le Surréalisme* : dictionnaire de poche, op. cit., p. 95-96).

³⁹⁶ DUMAS Marie-Claire, *Devant le rideau*. Notes, in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.3 : 1942-1953, op. cit., p. 1365.

³⁹⁷ BRETON André, *Devant le rideau*, in idem, *La Clé des champs*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1985, p. 87-95. Texte original publié dans *Le surréalisme en 1947 : exposition internationale du surréalisme*, Paris, Maeght éditions, 1947 (juin), 139 p. Les indications de pages renvoient à l'édition de 1985.

à Paris, organisée par Breton et Éluard en 1938, et *First Papers of Surrealism*, organisée par Breton en collaboration avec Marcel Duchamp en 1942 à New York –, *Devant le rideau* cherche à « dégager la philosophie et les principes qui ont présidé à l'élaboration de l'exposition de 1947 »³⁹⁸.

Dans le « Projet initial », lettre d'invitation aux participants datée du 12 janvier 1947 et ayant pour but de préparer l'exposition, Breton exprime déjà son désir de « réaffirmer une COHÉSION véritable et [...] de marquer un certain DÉPASSEMENT » de l'exposition la plus récente par rapport aux deux qui l'ont précédée³⁹⁹. Dans un premier moment, *Devant le rideau* analyse ainsi les points communs entre les manifestations pour ensuite en dégager les particularités, « en tenant compte des évolutions et des ruptures de l'Histoire »⁴⁰⁰.

Selon Marie-Claire Dumas, le catalogue, c'est-à-dire l'ensemble composé de la préface, des essais, des illustrations et du « Projet initial », « donne au surréalisme une image forte qui dément les critiques fusant de divers côtés contre un mouvement considéré comme dépassé et quasi défunt » : *L'Humanité* et *les Lettres françaises*, organes de diffusion du PCF qui critiquent constamment la dénonciation du stalinisme entreprise par Breton ; Tzara qui prononce le 11 avril une conférence où il « fustige l'absence du surréalisme durant la lutte sous l'Occupation » ; et les surréalistes révolutionnaires, sous l'orientation de Noël Arnaud et de Dotremont, qui ne croient qu'au parti communiste comme instance de lutte émancipatrice⁴⁰¹.

Voilà pour le contexte enflammé de la rédaction de *Devant le rideau*.

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURRÉALISME EN 1947 À PARIS

L'analyse rétrospective permet de voir que l'attaque dégradante de la critique contre les expositions internationales du surréalisme de 1938 à Paris et de 1942 à New York peut se reproduire en 1947. Ainsi que l'affirme Breton, en 1938 et en 1942 les

³⁹⁸ DUMAS Marie-Claire, *Devant le rideau*. Notes, op. cit., p. 1364 et 1365.

³⁹⁹ BRETON André, « Projet initial », (12 janvier 1947), in DUMAS Marie-Claire, *Devant le rideau*. Notes, op. cit., p. 1367. C'est Breton qui souligne.

⁴⁰⁰ DUMAS Marie-Claire, *Devant le rideau*. Notes, op. cit., p. 1366.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 1365.

ambiances avaient été conçues pour n'être pas conformes à une exposition d'art. D'après la synthèse de Marie-Claire Dumas, elles mettaient en œuvre

« une sorte de scénographie qui fait sens et surtout choc émotionnel : celle de 1938 obéit à une 'structure' qui valorise les 'confins du poétique et du réel', révélant le 'climat mental de 1938' ; celle de New York crée un 'cadre' qui 'par un voile lacunaire de ficelles' contraint le visiteur à n'avoir qu'une vue parcellaire de l'ensemble des œuvres exposées.»⁴⁰²

Devant le rideau indique que ces manifestations ont fini par être annonciatrices, voire prophétiques, l'une du malaise ressenti à l'approche des années 1940, l'autre de la terreur des années ultérieures. Breton y prévoit que ce rôle anticipateur sera rempli également par l'exposition de 1947, bien que ce ne soit pas l'objectif visé :

« il se peut que le surréalisme, en ouvrant certaines portes que la pensée rationaliste se flattait d'avoir définitivement condamnées, nous ait mis en mesure d'opérer de-ci de-là quelque incursion dans l'avenir, à condition d'ignorer sur le moment même que c'est dans l'avenir que nous pénétrons, de ne nous en apercevoir et de ne pouvoir le rendre patent qu'*a posteriori*.»⁴⁰³

La mise en scène, comme il le signale, « obéira très vraisemblablement à la même optique » que celles des deux précédentes: « C'est bien sûr, à travers des verres fortement embués, qui, sous un regard quelque peu soutenu, auraient tôt fait de virer à l'opacité totale, que nous tenterions de nous représenter ce que seront, par exemple, les années 1950-1955 ». Les visiteurs habitués à saisir la signification globale d'un tableau – « 'raison' impénitente, prétention de régenter à froid les symboles ? » – doivent se prêter obligatoirement « à la *grande désorientation*»⁴⁰⁴.

Ces choix concernant la mise en scène requièrent la « 'connaissance par la méconnaissance' », attitude spécifique qui « demeure le grand mot d'ordre surréaliste » et qui par cela même répond de certaines attitudes et idées du passé qui intéressent vivement la tradition surréaliste : « Rejetons la démonstration rationnelle pour la foi dans le savoir. Rejetons les haillons pourris de la mémoire pour l'inspiration », a dit William Blake, peintre et poète du préromantisme britannique que Breton cite dans la préface⁴⁰⁵.

⁴⁰² Ibidem.

⁴⁰³ BRETON André, *Devant le rideau*, op. cit., p. 89

⁴⁰⁴ Ibidem, p. 89-90. C'est Breton qui souligne.

⁴⁰⁵ Ibidem, p. 90. Breton cite Blake.

Nous nous demandons si cette attitude n'est pas la même que celle exigée par la pratique de l'écriture automatique, et l'automatisme d'une manière générale; si l'exposition n'oblige pas le public à expérimenter une nouvelle façon de connaître et d'envisager la beauté et la représentation.

Dans ce qui suit, Breton parle de deux formes d'automatisme (l'écriture automatique et les rêves), de la tradition ésotérique et de la façon dont elles apparaissent mêlées dans l'exposition de 1947.

L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE, LE RÊVE, LA TRADITION ÉSOTÉRIQUE ET LE MYTHE MODERNE

La pratique de l'écriture automatique exige que quelques-uns des principes sur lesquels sa pratique est basée soient remémorés. Breton le fait dans la préface, pour se défendre des propos médisants dirigés contre l'exposition de 1947 :

« Nous n'avons pas fini de répéter que quelques lignes d'écriture automatique *véridique* (c'est de plus en plus rare), une action d'ampleur même très limitée qui parvienne à se soustraire aux impératifs utilitaires, rationnels, esthétiques et moraux [...] comme aux premiers jours du surréalisme retiennent trop de lueurs de la pierre philosophale pour ne pas nous amener à révoquer le monde étriqué, misérable qu'on nous inflige.»⁴⁰⁶

En premier lieu, Breton reconnaît, comme il l'avait déjà fait en 1933 (*Le Message automatique*), la limitation concernant les pratiques d'automatisme en écriture dans les années 1940, mais aussi leur importance, leur validité, leur actualité. En deuxième lieu, il faut se demander comment la pratique de ce procédé (fait particulier) peut mener à l'affranchissement de l'esprit (fait général). Breton répond en déclarant que cette écriture va contre les *impératifs utilitaires, rationnels, esthétiques et moraux [...] du monde étriqué, misérable qu'on nous inflige* au milieu du XX^{ème} siècle. Ainsi l'écriture automatique agit au niveau de la pensée (consciente et inconsciente) et aussi au niveau des arts. Voilà l'attitude adoptée elle aussi pour l'exposition : agir au plan de la cognition et de l'art.

De même, l'attention que Breton accorde au rêve vient de loin et les récits de rêves continuent d'être pratiqués en 1940. Dans sa préface de 1947, Breton réaffirme le but

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 91.

libérateur de cette pratique d'abord par les mots de Thomas de Quincey, un romantique anglais qui avait affirmé que « l'homme [...] sous le joug d'une expérience journalière incompatible avec une grande élévation de pensée, stérilise bien souvent nos rêves, rendant leur pouvoir reproducteur inapte à toute espèce de grandeur ». Toujours d'après cet auteur, la « faculté de rêver » est celle qui subit le plus les épreuves de « la vie trop intense des instincts sociaux » et celle qui leur résiste le plus : « la machinerie du rêve plantée dans notre cerveau a sa raison d'être », elle est la seule capable de « communiquer[r] avec l'obscur »⁴⁰⁷.

Cela s'oppose à la conception que les partis politiques de gauche ont du rêve. Breton fait remarquer au lecteur que « le socialisme lui-même, oubliant qu'il a pris naissance dans le rêve éveillé de jours meilleurs pour tous, oppose la plus grande défiance à tout ce qui pourrait lui rappeler son origine, se desséchant sur le plan sensible faute de consentir à s'y retremper ». Il ajoute que, dans des journaux socialistes de l'époque, le « sommeil et le rêve 'improductifs' » sont dénoncés comme étant « un 'luxue inutile' ».

La gauche officielle en 1947 réclame la liberté sociale (matérielle) en même temps qu'elle essaye de supplanter le rêve et l'utopie. Mais Breton se pose en adversaire déclaré des « anciens partis politiques, tous plus ou moins gravement faillis »⁴⁰⁸.

Tout au contraire, dans *Devant le rideau*, écriture automatique et rêve sont justement intégrés dans une tradition poétique, politique et ésotérique – en peu de mots, le « passé presque immémorial » du surréalisme est le « garant de [son] avenir »⁴⁰⁹ – ; l'idée du mythe moderne sera associée à cette tradition.

Parmi les sujets que Breton voit retrouver vigueur à son époque, l'intérêt vers le genre fantastique et vers « ce qu'il est convenu d'appeler l'utopie » est indéniable. Selon lui, « des recherches récentes⁴¹⁰ ont abouti à déceler, aux nœuds des lignes de pensée poétique et d'anticipation sociale – les grands Conventionnels⁴¹¹, Hugo, Nerval et Fourier – la persistante vitalité d'une conception ésotérique du monde – Martinès, Saint-Martin,

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, op. cit., p. 559.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 92.

⁴¹⁰ Ibidem, p. 93.

⁴¹¹ D'après Labruno et Toutain, Robespierre, Danton, Marat sont les grands conventionnels (LABRUNO Gérard, TOUTAIN Philippe, « Le Gouvernement révolutionnaire », in idem, *L'Histoire de France*, Paris, Nathan, 1986).

Fabre d'Olivet, l'abbé Constant »⁴¹². Sur cette ligne de pensées influencées, « de façon plus ou moins directe », par la pensée ésotérique, Breton place Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Jarry et Saint-Yves d'Alveydre, utopiste et occultiste du XIX^e français.

Ce n'est pas la première fois que Breton parle de la pensée ésotérique, aussi nommée pensée hermétique, l'alchimie surtout. Dans *Devant le rideau*, Breton déclare qu'elle « donn[e] à l'exposition de 1947 un cadre 'initiatique' », d'introduction ou initiation à quelque chose.

Selon Marie-Claire Dumas, le « Projet initial » de l'exposition

« joue en quelque sorte le rôle d'un guide pour [la] parcourir et en comprendre les étapes : selon un itinéraire d'inspiration initiatique, le visiteur doit être sensibilisé à l'émergence poétique et plastique d'un mythe nouveau, présent à l'état latent et cherchant sa figuration dans la salle des douze 'autels' mythiques.»⁴¹³

Dans chaque cas, poursuit-elle, « le visiteur est plongé dans une 'ambiance' déjouant toute interprétation rationnelle du monde »⁴¹⁴.

À titre d'exemple, William Blake cité ci-dessus est un de ceux qui est prévu dans le « Projet initial » pour figurer dans la rétrospective de l'exposition intitulée « Les surréalistes malgré eux », au rez-de-chaussée. Un escalier de 21 marches donnerait accès aux salles supérieures ; ces marches seraient « modelées en dos de livres et porter[aient] 21 titres correspondant en signification aux 21 arcanes majeurs du tarot » : *Œuvres complètes* d'Isidore Ducasse (Lautréamont) serait la vingt et unième, correspondant au « Monde »⁴¹⁵.

Qu'est-ce qui justifie le caractère *initiatique* de l'exposition?

Faute de « place[r] l'aspirant à toute connaissance devant un cycle d'épreuves [...] », Breton attribue à l'exposition la fonction « d'amener à laisser errer son esprit [celui du visiteur] sur ce qu'à travers le temps ont pu avoir de troublant et d'insolite certaines

⁴¹² BRETON André, *Devant le rideau*, op. cit., p. 93. Les recherches récentes dont parle Breton ne sont pas celles de la critique universitaire qui, selon lui, ne se dédie qu'aux futilités. Breton souligne d'ailleurs que cette tradition est « tout à fait différente de celle qu'on enseigne : sur [elle] le silence le plus indigne, le plus vindicatif est gardé ».

⁴¹³ DUMAS Marie-Claire, *Devant le rideau*. Notes, op. cit., p. 1365.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 1366.

⁴¹⁵ BRETON André, « Projet initial », op. cit., p. 1367-1368.

conduites individuelles et collectives ». James George Frazer est un anthropologue qui a étudié la magie et qui a déclaré que, malgré les erreurs qu'on lui attribue, elle «‘a contribué à émanciper l’humanité’», elle est «‘la mère de la liberté’»⁴¹⁶ : son *Rameau d’or* composerait la quatrième marche de l’escalier et représenterait la lame du tarot qui s’intitule « L’empereur »⁴¹⁷.

Sans préciser, Breton présente dans la préface sa propre position qu’il oppose à celle des spécialistes du savoir ésotérique traditionnel :

« C’est à ces spécialistes [les spécialistes de l’occulte] qu’il appartiendra d’établir si des œuvres comme *Théorie des quatre mouvements* [de Charles Fourier], *les Chimères* [de Gérard de Nerval], *les Chants de Maldoror*, *la Science de Dieu* de [Jean-Pierre] Brisset, *la Dragonne* de Jarry procèdent du savoir ésotérique traditionnel ou si elles dotent l’esprit de nouvelles clés, l’investissent d’un nouveau pouvoir de compréhension et d’action. »⁴¹⁸

Or, dans le Projet, la *Théorie des quatre mouvements* de Fourier est prévue pour figurer dans la dix-septième marche de l’escalier qui correspondrait à la lame « L’Étoile »; *La Science de Dieu* de Brisset serait à la douzième marche et associée au « Pendu »; *Ubu Roi*, de Jarry, constituerait la quinzième marche, celle du « Diable ».

Nous comprenons maintenant la fonction *initiatique* de l’exposition tout en sachant que, par pensée ésotérique du monde, Breton évoque les « œuvres poétiques [...] sur lesquelles se concentre l’attention moderne » et auxquelles il ajoute Kafka, Rimbaud, Marcel Duchamp, Robert Desnos, Raymond Roussel.

Les références à la place qu’une œuvre donnée occupe dans l’exposition, ainsi que la présente Breton dans le « Projet initial », seraient nombreuses ; nous nous limitons à dire que l’exposition se termine par une salle divisée en douze alvéoles octogonales dont

⁴¹⁶ BRETON André, *Devant le rideau*, op. cit., p. 93-94.

⁴¹⁷ Gérard Legrand s’accorde avec l’opinion de Breton. Selon lui, un des principaux problèmes soulevés par la magie est celui de son rapport avec la science, sur quoi il résume : « Frazer a montré dans la magie la première tentative humaine pour échapper à l’irrationalité totale de l’univers » puisque, toujours selon Legrand, la plupart des peuples archaïques pratiquant la magie avaient « pour but d’agir sur les forces surnaturelles ou naturelles ainsi que sur le psychisme des participants, psychisme qui est considéré comme constitué de forces semblables » (LEGRAND Gérard, « Magie », in idem, *Vocabulaire Bordas de la philosophie*, Paris, Bordas, 1986, p. 204).

⁴¹⁸ BRETON André, *Devant le rideau*, op. cit., p. 94.

chacune « sera consacrée à un être, une catégorie d'êtres ou un objet SUSCEPTIBLE D'ÊTRE DOUÉ DE VIE MYTHIQUE [...] »⁴¹⁹.

Et justement les œuvres auxquelles Breton a fait référence et que nous avons citées constitueraient le point de départ de l'écriture de ce mythe car, dit Breton, « *tout se passe aujourd'hui comme si* telles œuvres poétiques et plastiques relativement récentes disposaient sur les esprits d'un pouvoir qui excède en tous sens celui de l'œuvre d'art »⁴²⁰. Leurs attributs sont le « mouvement d'adhésion » qu'elles inspirent à la jeunesse, à l'exemple des surréalistes eux-mêmes. Enfin, ces œuvres sont « marquées du sceau de la révélation » :

« Le caractère *soulevant* de ces œuvres, aussi bien que l'interrogation, la sollicitation toujours plus ardente dont elles sont l'objet, la résistance qu'elles opposent aux moyens d'appréhension que confère, en son état actuel, l'entendement humain [...] sont pour accréditer l'idée qu'un *mythe* part d'elles, qu'il ne dépend que de nous de le définir et de le coordonner. »⁴²¹

Quant à ces derniers aspects, Breton cite « Royauté », « Dévotion » et « Parade », poèmes en prose de Rimbaud. Sans formuler le mythe qui continue à n'être qu'une hypothèse, Breton l'associe à des auteurs, parfois des prédécesseurs du surréalisme dont l'écriture dote *l'esprit de nouvelles clés, l'investissent d'un nouveau pouvoir de compréhension et d'action*; nous savons que cette écriture est non préméditée. Le tout est placé dans un cadre ésotérique comme une révélation.

L'AUTOMATISME EN 1953 : DU SURRÉALISME EN SES ŒUVRES VIVES

Écrit en 1953, *Du Surréalisme en ses œuvres vives* était destiné à l'origine aux lecteurs américains de la revue *Flair* (*Flair Annual 1954*), mais la publication cesse et le projet ne voit pas le jour. En janvier 1955, le texte à valeur de manifeste est révélé par la revue *Médium* et repris la même année dans la réédition des *Manifestes* en mai 1955⁴²².

⁴¹⁹ BRETON André, « Projet initial », op. cit., p. 1368. C'est Breton qui souligne.

⁴²⁰ BRETON André, *Devant le rideau*, op. cit., p. 95. C'est Breton qui souligne.

⁴²¹ Ibidem. C'est Breton qui souligne.

⁴²² BRETON André, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, (1953), in idem, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 163-173. Toutes les indications de pages renvoient à cette édition.

Ses huit pages font un bilan de trois principes du surréalisme et portent respectivement sur le langage surréaliste ou l'écriture automatique, sur l'amour (et la femme) et sur l'image poétique ou la représentation. Étienne-Alain Hubert affirme que « *Du Surréalisme en ses œuvres vives* répond à un besoin de mise au point et d'approfondissement qui transcende l'individualité des surréalistes, ceux-ci n'étant du reste point nommés »⁴²³.

LE LANGAGE SURRÉALISTE OU L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE : DE SON ORIGINE À 1953

L'origine du mouvement surréaliste – un mouvement organisé dans des groupes, représenté par des manifestations et par des attitudes collectives autant qu'individuelles guidées par des principes éthiques communs –, se trouve « dans une opération de grande envergure portant sur le langage », opération qui n'a pas été régie par « un critère artistique ».

Il s'agit de « retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte. Il importait pour cela de les soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir ». Il s'agit en effet d'un critère *de grande envergure* : rétablir l'entendement humain par la récupération des valeurs poétiques perdues du langage, réagir avec une extrême sévérité « contre la dépréciation du langage », comme l'avaient fait Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Lewis Carroll⁴²⁴.

Au sujet de l'action par le langage, des « tentatives, d'intérêt très inégal » sont exposées dans le texte qui, d'après Étienne-Alain Hubert, ouvre « des larges perspectives où le surréalisme est situé par rapport au futurisme italien et à l'avant-garde anglo-américaine »⁴²⁵.

⁴²³ HUBERT Étienne-Alain, *Du surréalisme en ses œuvres vives*. Notice, note sur le texte et notes », in BRETON André, *Œuvres complètes*, t. 4 : 1954-1966, édition de Marguerite Bonnet publiée sous la direction d'Étienne-Alain Hubert et avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2008, p. 1212.

⁴²⁴ BRETON André, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, op. cit., p. 165.

⁴²⁵ HUBERT Étienne-Alain, *Du surréalisme en ses œuvres vives*. Notice, note sur le texte et notes, op. cit., p. 1212.

On établit donc une distinction entre l'automatisme surréaliste et l'écriture de James Joyce ou d'Henri Michaux qui, suivant les propres termes de Breton, « ont procédé au déchaînement d'une 'révolution du mot' »⁴²⁶, *révolution du mot* étant le titre d'un manifeste signé par seize écrivains américains et anglais⁴²⁷.

Aux yeux de Breton, Joyce (l'auteur de *Finnegans Wake*) n'ignore pas le flux inconscient de son inspiration, mais l'applique à des fins littéraires qui ne s'identifient pas à ceux de l'écriture non préméditée; Joyce se maintient fidèle à « l'illusion romanesque ».

En revanche, « 'l'automatisme psychique pur' qui commande le surréalisme », dit Breton, opposera au courant illusoire des associations conscientes « le débit d'une source qu'il ne s'agit pas que d'aller prospecter en soi-même assez loin et dont on ne saurait prétendre diriger le cours sans être assuré de la voir aussitôt se tarir ». Tout au début, rappelle-t-il, cette source de l'inspiration poétique qui est l'inconscient et lui seul se manifestait par « certaines infiltrations auxquelles [Breton et ses compagnons] ne prenaient pas garde » : c'étaient les phrases dites « de demi-sommeil » ou « de réveil ». Ensuite, ces apparitions prennent forme avec l'avènement de l'écriture automatique et sa pratique : « L'acte décisif du surréalisme a été de manifester [le] déroulement continu » de ces infiltrations⁴²⁸.

Pour les surréalistes, la donnée essentielle est l'arbitraire de ce flux et si des éléments esthétiques sont récurrents dans les produits de l'automatisme cela « suppose un constant retour à l'arbitraire ».

Après avoir insisté sur le caractère arbitraire des associations automatiques, Breton déclare que

« Le tout, pour le surréalisme, a été de se convaincre qu'on avait mis la main sur la 'matière première' (au sens alchimique) du langage : on savait, à partir de là, où la prendre et il va sans dire qu'il était sans intérêt de la reproduire à satiété; ceci pour ceux qui s'étonnent que parmi nous la *pratique* de l'écriture automatique ait été délaissée si vite. »⁴²⁹

⁴²⁶ BRETON André, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, op. cit., p. 166.

⁴²⁷ HUBERT Étienne-Alain, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, op. cit., p. 1214.

⁴²⁸ BRETON André, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, op. cit., p. 166-167.

⁴²⁹ Ibidem. C'est Breton qui souligne.

Etienne-Alain Hubert remarque que « dans le texte paru dans *Médium*, une note d’auteur rattachée à ‘langage’ précisait : ‘Quelque chose comme le langage à l’état brut : sur lequel n’aurait pas encore été opérée la séparation du *parler* et du *dire* »⁴³⁰.

Breton croit avoir découvert l’élément primordial du langage, la source de l’inspiration poétique, la « région où s’érige le désir sans contrainte, qui est aussi celle où les mythes prennent leur essor »; Breton y utilise le vocabulaire de l’alchimie qu’il semble emprunter à René Alleau (*Aspects de l’alchimie traditionnelle*), son ami spécialiste de la question, « le mercure des alchimistes est la matière première unique » avait dit Alleau⁴³¹. Mais, si la découverte a été tellement émouvante et sa pratique essentielle, sa systématisation semble avoir été secondaire et, une fois de plus, Breton affirme que le surréalisme « n’a pas assez insisté sur le sens et la portée de l’opération ». Le mouvement qui en 1924 est nommé *surréalisme* se consacre à la pratique constante, continue mais non exhaustive de l’automatisme par quelques surréalistes.

La fin de la première partie du texte relie ces propos sur le langage à la définition du surréalisme déjà donnée dans le *Manifeste* en 1924 et qui porte justement sur l’automatisme psychique et son but :

« Comme j’ai pu le vérifier à distance, la définition du surréalisme donnée dans le premier ‘Manifeste’, ne fait, en somme, que ‘recouper’ un des grands mots d’ordre traditionnels, qui est d’avoir à ‘crever le tambour de la raison raisonnante et en contempler le trou’, ce qui mènera à s’éclairer les symboles jusqu’alors ténébreux. »⁴³²

Ainsi, si le surréalisme veut accéder et rendre possible l’accès au *fonctionnement réel de la pensée*, comme Breton le souligne dans le texte du *Manifeste* et, puisque cette pensée est plus que jamais asservie à la raison utilitaire et au prétendu bon sens, aux règles morales ainsi que religieuses, le surréalisme doit s’efforcer de la libérer.

L’un des procédés pour y parvenir est le rêve, faculté humaine à la fois si disponible et si négligée; l’autre procédé est l’automatisme. Et pourquoi avoir recours à ces procédés? Parce qu’ils sont également (ainsi que la raison) des formes de connaissance qui concourent à *la résolution des principaux problèmes de la vie*, toujours

⁴³⁰ HUBERT Étienne-Alain, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, op. cit., p. 1214.

⁴³¹ Ibidem.

⁴³² BRETON André, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, op. cit., p. 168. C’est Breton qui souligne.

selon le texte du *Manifeste* de 1924. La raison pourtant ne subsiste pas seule, comme le prouve la catastrophe que sont devenues les relations humaines.

L'IMAGE POÉTIQUE SURREALISTE

Puisque le *Manifeste du surréalisme* (1924) est un texte clé pour l'éclaircissement des questions surréalistes, nous nous accordons le droit de citer une fois encore la célèbre définition de l'image surréaliste que Breton y propose, avant d'examiner ce sujet tel qu'il est exposé dans *Du surréalisme en ses œuvres vives* (1953).

Dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), l'image poétique résulte de l'arbitraire :

« C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs »⁴³³.

L'esprit ne saisit pas consciemment les rapports (la mise en relation) des réalités apparemment incongrues qui constituent l'image en faisant jaillir une unique lumière. Passons aux déclarations sur ce sujet données en 1953.

L'image poétique n'est qu'une façon de nommer le problème « des rapports de l'esprit humain avec le monde sensoriel »⁴³⁴ ou, suivant Etienne-Alain Hubert, « le déchiffrement du monde au-delà des apparences sensibles »⁴³⁵. Ainsi, *Le surréalisme en ses œuvres vives* précise que « l'attitude surréaliste à l'égard de la nature est commandée avant tout par la conception initiale qu'il s'est faite de l'« image » poétique »⁴³⁶.

Cette conception initiale se propose d'obtenir « certains traits de feu reliant deux éléments de la réalité de catégories si éloignées l'une de l'autre que la raison se refuserait à les mettre en rapport et qu'il faut s'être défait momentanément de tout esprit critique pour leur permettre de se confronter »; pour parvenir à ce résultat, l'esprit (la pensée) doit être en état d'extrême détente⁴³⁷.

⁴³³ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 49. C'est Breton qui souligne.

⁴³⁴ BRETON André, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, op. cit., p. 171.

⁴³⁵ HUBERT Étienne-Alain, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, op. cit., p. 1211.

⁴³⁶ BRETON André, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, op. cit., p. 170.

⁴³⁷ Ibidem, p. 170-171.

Le surréalisme s'est forgé cette conception de l'image et, surtout, a découvert son « mode de génération » en même temps qu'il a pris conscience de « ses inépuisables ressources ». Breton déclare qu'une telle image « mène l'esprit à se faire du monde et de lui-même une représentation moins opaque »⁴³⁸, d'où l'idée qu'elle gouverne *l'attitude du surréalisme à l'égard de la nature*.

L'esprit a alors une compréhension que nous pouvons dire ésotérique du monde où « 'tout ce qui est en haut est comme ce qui est en bas' et tout ce qui est en dedans comme ce qui est en dehors »⁴³⁹, comme un cryptogramme dont le déchiffrement exige que soit rompue « la gymnastique acrobatique permettant à volonté de passer d'un agrès à l'autre ». Chez les poètes, cela équivaut à l'idée de correspondances (Nerval, Baudelaire) et, d'une manière générale, à l'image poétique moderne. Les surréalistes pensent que l'image suppose une connaissance universelle et partagée.

Sans qu'il ait recours à l'anthropocentrisme – ou « l'opinion que l'homme jouit d'une supériorité absolue sur tous les autres êtres » mise en question par les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* ainsi que par *Le surréalisme en ses œuvres vives* –, « le grand moyen dont [l'homme] dispose » pour se libérer des contraintes est *l'intuition poétique* ou l'imagination à l'état brut⁴⁴⁰.

L'automatisme surréaliste n'est pas seulement né de ce mode d'appréhension du monde qui permet à l'homme d'accéder aux zones de son inconscience, mais il est la source, dans l'écriture, de ces images poétiques qui tendent à la connaissance de l'homme par l'homme, et non à l'esthétisme.

⁴³⁸ Ibidem, p. 171.

⁴³⁹ Ibidem. C'est Breton qui souligne. D'après ce que nous avons pu lire chez Gérard Legrand, Breton fait référence à la *Table d'Émeraude* de la doctrine philosophique des alchimistes, fondée sur la correspondance entre macrocosme (l'univers) et microcosme (l'homme) (Gérard Legrand, « Hermétisme », in idem, *Vocabulaire Bordas de la philosophie*, op. cit., p. 156). Nous ajoutons avec Etienne-Alain Hubert qu'elle est attribuée à Hermès Trismégiste et citée par Breton dans *Le Second manifeste* (HUBERT Étienne-Alain, *Du surréalisme en ses œuvres vives*. Notice, note sur le texte et notes, op. cit., p. 1214).

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 172. C'est Breton qui souligne.

L'AUTOMATISME EN 1960 : *LE LA*

Daté de décembre 1960, *Le La*⁴⁴¹ paraît la première fois au printemps 1961. Il est composé d'un texte court, d'une page, et de quatre phrases de demi-sommeil, nommées encore de réveil ou de rêve, datant de 1951, 1953 et 1956 et qui dans la version originale figuraient « en bas d'une page de droite, isolée dans son étrangeté »⁴⁴². Portant sur l'automatisme, notamment sur une de ses formes, et sur sa signification, c'est l'ultime bilan que Breton fait sur le sujet.

BRETON : LA DICTÉE DE SA PENSÉE, L'ÉCOUTE DE SA VOIX

Le La est une réflexion – nous dirions poétique, lyrique – très condensée sur l'automatisme, particulièrement des phrases de demi-sommeil; Breton y laisse voir le plaisir qu'il ressent, qu'il a toujours senti lors de l'écoute de ces phrases. Appelé « 'dictée de la pensée' (ou d'autre chose ?) », l'automatisme se trouve à l'origine du surréalisme et est consciemment poursuivi au long du mouvement surtout par le moyen de « l'écriture dite 'automatique' ».

L'écoute « (active-passive) » survient à l'état de veille de façon imprévue, soumise au hasard. Breton a maintes fois traduit les conditions d'arrivée du discours automatique surtout d'une de ses formes et à laquelle sans aucun doute l'histoire de l'automatisme accorde beaucoup de prix, la phrase de demi-sommeil, de réveil ou de rêve, « ces phrases ou tronçons de phrases, bribes de monologue ou de dialogues extraits du sommeil et retenus sans erreur possible tant leur articulation et leur intonation demeurent nettes au réveil – réveil qu'ils semblent produire car on dirait qu'ils viennent tout juste d'être proférés ». Breton insiste sur la limpidité de ces fragments de discours – *leur articulation et leur intonation demeurent nettes au réveil* – ce qui lui a permis de les enregistrer et de les conserver au moment du réveil, « chaque fois que je l'ai pu je les ai recueillis avec tous les égards dus aux pierres précieuses »⁴⁴³.

⁴⁴¹ BRETON André, *Le La, Signe ascendant suivi de Fata Morgana, Les États généraux, Des Épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 174-179.

⁴⁴² DUMAS Marie-Claire, *Le la*. Notice, in BRETON André, *Œuvres complètes*, t.4 : 1954-1966, op. cit., p. 1247.

⁴⁴³ BRETON André, *Le La*, op. cit., p. 174.

La tâche de les capter, les noter au réveil, sans tarder, a toujours exigé beaucoup d'effort et de persévérance de la part de Breton :

« Il fut un temps où je les enchâssais tout bruts au départ d'un texte ('le Message automatique' et quelques autres). Je m'imposais par là d'enchâîner' sur eux, fût-ce dans un tout autre registre, à charge d'obtenir que ce qui allait suivre *tînt* finalement auprès d'eux et participât de leur très haut degré d'effervescence. »⁴⁴⁴

Le Message automatique, article paru en décembre 1933 dans lequel Breton fait le récit de l'arrivée d'une phrase de demi-sommeil – « *Oh non non j'parie Bordeaux Saint-Augustin... c'est un cahier ça* » –, n'est pas le seul cas, comme l'on sait ; « Il y aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêve » motive l'écriture des *États généraux*, poème auquel il est très attaché.

Un commentaire inédit de Breton sur la page de garde de la première publication du *La* a été reproduit par Marie-Claire Dumas :

« 'Certifiées sans la moindre retouche, les phrases figurant sur le premier plat de la reliure ont été arrachées au sommeil : 'arrachées' n'est pas trop dire si l'on songe à l'effort pénible que coûte leur notation sur-le-champ, seul moyen de ne pas les laisser échapper. Elles sont du type même de celles qui nous ont retenus Philippe Soupault et moi, à l'origine du surréalisme. Je n'ai pas cessé de penser qu'elles sont des éléments tout fragmentaires d'un discours qui se poursuit sans interruption à travers chacun de nous et qui, par une opération simple, dont le secret ne nous échappera plus longtemps, doit pouvoir être enregistré sans lacunes. La psychologie et la logique [...] en seront révolutionnées'. »⁴⁴⁵

Le La revient à l'origine du surréalisme.

La conclusion du texte porte finalement sur la signification de l'automatisme. Pour l'annoncer, il évoque Victor Hugo, écrivain prolifique et auteur de *La Bouche d'ombre*, poème dont le titre est repris par Breton dans *Entrée des médiums* pour désigner poétiquement la voix automatique ou la source d'où jaillit la dictée automatique⁴⁴⁶. Dans *Le La*, Breton avoue que, quoique moins fécond qu'Hugo,

⁴⁴⁴ Ibidem. C'est Breton qui souligne.

⁴⁴⁵ BRETON André cité par DUMAS Marie-Claire, *Le la*. Notice, op. cit., p. 1248. C'est Breton qui souligne.

⁴⁴⁶ Voici l'extrait d'*Entrée des médiums* (1922) qui contient l'expression « bouche d'ombre »: « Je n'ai jamais cessé d'être persuadé que rien de ce qui se dit ou se fait ne vaut hors de l'obéissance à cette *dictée* magique. Il y a là le secret de l'attraction irrésistible qu'exercent certains êtres dont le seul intérêt est de

« l'essentiel est qu'elle ['la bouche d'ombre'] ait bien voulu me souffler parfois quelques mots qui demeurent la *pierre de touche*, dont je m'assure qu'ils ne s'adressaient qu'à moi seul (tant j'y reconnais, mais toute limpide et portée à la puissance incantatoire, ma propre voix) et que, si décourageants qu'ils soient pour l'interprétation au pied de la lettre, sur le plan émotif ils étaient faits pour me donner le *la*. »⁴⁴⁷

Le premier point essentiel pour Breton est que les produits automatiques sont l'une des manifestations les plus authentiques et valables de la faculté humaine de créer.

D'après le *Robert électronique*, « pierre de touche » désigne le « fragment de jaspe utilisé pour essayer l'or et l'argent » et connote « ce qui sert à reconnaître la valeur d'une personne ou d'une chose », tel un critère, une épreuve, un test ; on dit souvent : « soumettre quelque chose au test de la pierre de touche ». Les produits automatiques, en l'occurrence les phrases de réveil, fonctionneraient comme une *pierre de touche* ou la preuve elle-même d'une pensée féconde.

Le deuxième point essentiel pour Breton est que les produits de l'automatisme lui ont tracé le chemin de l'exploration mentale qu'a été le surréalisme, autrement dit, lui ont « donné le ton, l'exemple », lui ont *donné le la*. Breton a toujours su que la pratique de l'automatisme était possible et que le surréalisme a été, en grande partie, fondé sur l'automatisme.

L'émotion du texte réside, à notre avis, dans le fait que Breton constate une fois de plus et avec simplicité l'intériorité de *sa propre voix*, dont l'écoute n'a jamais été négligée, bien au contraire.

Marie-Claire Dumas a ainsi raison de constater que, depuis *Les Champs magnétiques* en 1919, en passant par *Message automatique* de 1933 et les *États généraux* en 1942, « Breton n'a pas cessé d'être sollicité par cette donnée intérieure pour y trouver l'élan d'un poème ou le départ d'une réflexion ». Dans *Le La*, en 1960-1962, « il revient de nouveau à ces phrases, non plus pour en enrichir des textes d'autre venue, mais pour

s'être un jour faits l'écho de ce qu'on est tenté de prendre pour la conscience universelle, ou, si l'on préfère, d'avoir recueilli sans en pénétrer le sens à la rigueur, quelques mots qui tombaient de la 'bouche d'ombre' ». (BRETON André, *Entrée des médiums*, op. cit., p. 119).

⁴⁴⁷ BRETON André, *Le La*, op. cit., p. 174. C'est Breton qui souligne.

évaluer leur prix singulier », pour « reconnaître sa propre voix dans des paroles qu'il n'a pas concertées »⁴⁴⁸.

L'imprévisibilité, la limpidité, le haut degré d'effervescence, le fait qu'elles sont passibles d'être notées, la résistance à l'interprétation littérale tout cela est compris dans ces quelques phrases de demi-sommeil qui datent des années 1950 et ont été retenues dans *Le La*.

QUATRE PHRASES DE DEMI-SOMMEIL

« L'O dont le claquement de peau réside en l'ut majeur comme une moyenne »

Nuit du 27 au 28 octobre 1951

« La lune commence où avec le citron finit la cerise »

Nuit du 6 au 7 février 1953

« On composera donc un journal dont la signature, compliquée et nerveuse, sera un sobriquet »

Nuit du 11 au 12 mai 1953

« Si vous vivez bison blanc d'or, ne faites pas la coupe de bison blanc d'or »

Nuit du 11 au 12 avril 1956

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

Les quatre expériences analysées ci-dessus – les phrases de demi-sommeil, l'écriture automatique, les récits de rêves et les sommeils induits – sont toutes des formes d'expression de l'automatisme qui ont été expérimentées et pratiquées systématiquement par André Breton et quelques-uns de ses amis entre 1919 et 1924, période pendant

⁴⁴⁸ DUMAS Marie-Claire, *Le la*. Notice, op. cit., p. 1247 et 1248.

laquelle s'organise le groupe surréaliste et à la fin de laquelle Breton fait paraître le *Manifeste du surréalisme* (1924), essai où l'*automatisme psychique pur* est un élément définissant le surréalisme naissant.

Si l'on revient à juillet 1916-janvier 1917, les expérimentations sur les malades de guerre dans un centre psychiatrique à Saint-Dizier ont déclenché les recherches qui aboutiront à la découverte de l'automatisme à des fins surréalistes. Dans son entretien avec André Parinaud en 1952, Breton fait le point sur la question : « [...] ces rêves, ces catégories d'associations constitueront, au départ, presque tout le matériel surréaliste. Il y aura eu seulement amplification des *fins* en raison desquelles ces rêves, ces associations doivent être recueillis ; interprétation, oui, toujours, mais avant tout *libération* [...] »⁴⁴⁹.

La découverte de ce mode particulier de langage, l'automatisme, a lieu en 1919, avant que Breton ne participe au dadaïsme parisien en 1920. L'automatisme coexiste alors avec le dadaïsme, tout en se développant indépendamment de lui, et devient un objet privilégié de réflexion pour Breton et pour quelques-uns de ses compagnons qui, à la découverte et à l'expérimentation de l'écriture automatique en 1919, font succéder les expériences de récits de rêves – commencées entre la fin 1921 et le début 1922 – et celles de sommeils induits qui ont lieu entre septembre 1922 et le début (janvier-février) 1923.

En 1919, l'écriture automatique « ne se présente [...] que comme un nouveau procédé d'écriture poétique »⁴⁵⁰, « un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée »⁴⁵¹, à la fin de 1922 (novembre), la notation de rêves et les expériences de sommeils étant déjà éprouvées, l'automatisme est reconnu comme une activité générale de l'esprit encore que mal délimitée⁴⁵².

Les expériences de sommeils vécues pendant quelques mois et vite délaissées ont été très importantes pour le développement de l'automatisme et du surréalisme, selon le témoignage de Breton :

« bien qu'antérieures à la publication du *Premier manifeste* », [elles] font partie intégrante de l'histoire du mouvement surréaliste. Les déclarations

⁴⁴⁹ BRETON André, *Entretiens : 1913-1952*, op. cit. p. 442.

⁴⁵⁰ BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, (1934), op. cit., p. 236.

⁴⁵¹ BRETON André, *Entretiens : 1913-1952*, op. cit., p. 451.

⁴⁵² BONNET Marguerite, « Défense et illustration du surréalisme : *Le Manifeste du surréalisme, Poisson soluble* », op. cit., p 324.

théoriques du *Manifeste* reposent non moins sur elles que sur les spéculations auxquelles a conduit le recours de plus en plus étendu à l'écriture automatique. Il se passe de toute autre base de soutènement.»⁴⁵³

Lorsque le *Manifeste* est publié, cinq ans d'« exploration tentée en divers sens de 1919 à 1924 » se sont écoulés ; « les phrases de demi-sommeil, propos des sommeils hypnotiques, récits de rêves, dessins automatiques, jeux de langage, associations, trouvailles et rencontres des questions-réponses ou du 'cadavre exquis' » avaient enrichi les recherches initiales⁴⁵⁴. *Automatisme*, « soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière »⁴⁵⁵, cesse définitivement de se référer strictement à un procédé d'écriture poétique et le mot *surréalisme* – même s'il y est défini par l'automatisme psychique pur – cesse également de se référer uniquement à l'automatisme pour désigner un état d'esprit, une façon de voir, de sentir et de penser, une manière de vivre « qui a eu tout le temps de se dégager et de se réfléchir, de se préciser, de se formuler en termes revendicateurs au cours des années précédentes »⁴⁵⁶.

En 1925, selon Breton, l'activité surréaliste « a dû cesser de se contenter des résultats (textes automatiques, récits de rêves, discours improvisés, poèmes, dessins ou actes spontanés) qu'elle s'était proposés initialement » pour « se reposer, sous une forme toute nouvelle, le problème de la connaissance », qui comprend le renouvellement ou la révision des façons de sentir, de penser et de connaître⁴⁵⁷. Ainsi, dès les premières pages du *Second manifeste*, Breton précise que le but de la quête surréaliste est la détermination d'« un certain point de l'esprit » d'où les oppositions en cours dans la pensée et dans la vie « cessent d'être perçu[es] contradictoirement »⁴⁵⁸. La nature éthique des inquiétudes surréalistes d'alors surmonte de beaucoup celles de nature esthétique et politique que pose le problème de l'adhésion, ou non, des écrivains au Parti communiste. L'automatisme est toujours présent derrière ces questions.

En 1933, tout en marquant « un très vif intérêt à certains phénomènes dont [le spiritisme] avait permis la manifestation »⁴⁵⁹, Breton réaffirme que l'automatisme surréaliste en tant que faculté humaine, voix intérieure, n'a rien à voir avec la prétendue

⁴⁵³ BRETON André, *Entretiens: 1913-1952*, op. cit., p. 474.

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 346-347.

⁴⁵⁵ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, (1924), op. cit., p. 36.

⁴⁵⁶ BRETON André, *Entretiens: 1913-1952*, op. cit., p. 475.

⁴⁵⁷ BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, (1934), op. cit., p. 233. C'est Breton qui souligne.

⁴⁵⁸ BRETON André, *Second Manifeste du surréalisme*, (1929), op. cit., p. 72-73. C'est nous qui soulignons.

⁴⁵⁹ BRETON André, *Entretiens: 1913-1952*, op. cit., p. 478.

communication entre les vivants et les morts prônée par des artistes médiums. L'automatisme surréaliste – texte et dessin – est héritier des révolutionnaires du verbe tels que, d'une part, Lautréamont et Rimbaud, dont le surréalisme ne cessera jamais de se réclamer ; d'autre part, Freud, qui appartient au patrimoine intellectuel toujours rappelé. En même temps, Breton avoue dans les années 1933 que la pratique de l'écriture automatique s'est heurtée à un grand obstacle, car très tôt quelques écrivains ont cédé à la vanité artistique et à l'idée de génie; pourtant, ce constat n'autorise pas la critique littéraire à considérer l'écriture automatique comme une *infortune continue*. Vingt ans plus tard, Breton précisera:

« À vrai dire, cela n'a pas tant d'importance qu'il peut paraître. L'essentiel est que *le climat* des productions automatiques se soit fait sentir, que l'esprit ait eu vent d'une contrée dont la flore et la faune sont reconnaissables entre toutes mais surtout dont la *structure*, apparemment la même pour tous, ne demande qu'à être révélée. La grande difficulté est d'amener chacun à tenter cette reconnaissance pour lui-même, de le persuader que cette contrée n'est pas *ailleurs* mais *en lui* et de le déterminer à se délester de tout bagage, de manière à avoir le pas assez léger pour franchir le pont qui y mène »⁴⁶⁰.

Breton déclare également que la systématisation de cette écriture a été secondaire et reconnaît les lacunes dans sa délimitation théorique sans pour autant renoncer à mettre un espoir lucide dans sa pratique.

Mais Breton n'aurait-il pas dû présenter une théorie stricte du fonctionnement de ces expériences ? Il avouera que

« ces deux champs de prospection, l'écriture automatique et les apports du sommeil hypnotique, sont aussi difficiles à circonscrire l'un que l'autre ; que – dès qu'on entreprend d'en fixer les limites – s'impose une telle marge d'incertitude, de flottement. C'est que sont là terrains mouvants, sur lesquels on n'est jamais tout à fait sûr d'avoir pied. Subsistent bien quelques documents irrécusables tels que les premiers cahiers de textes automatiques, les premiers procès-verbaux de séances hypnotiques : on peut aujourd'hui s'y reporter. Mais ils jalonnent un itinéraire qu'il n'est possible de se retracer sur aucune carte ; quiconque ne se sera pas lui-même cherché dans cette voie aura toutes les peines à se la représenter avec quelque exactitude. »⁴⁶¹

Et il se bornera à relever l'essentiel : « il faut en effet que l'esprit ait réussi à se placer dans des conditions de détachement par rapport aux sollicitations du monde extérieur

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 479.

⁴⁶¹ Ibidem, p. 475.

aussi bien que par rapport aux préoccupations individuelles »⁴⁶². Le génie littéraire ne trouve aucune place ici.

Dans les années précédant la Deuxième Guerre mondiale, 1936-1937, puis en 1942, lorsque quelques surréalistes sont exilés à New York, et dans les années qui ont immédiatement suivi le conflit, Breton place, à côté de l'importance de l'automatisme sous toutes ses formes, l'idée nouvelle du besoin de la création d'un mythe collectif qui raconte l'homme du XX^e siècle. L'indépendance du surréalisme et de la poésie (« cette petite fraction de pensée libre, le surréalisme », dit Breton en 1952⁴⁶³), la mise en valeur des phénomènes de la vie (hasard et coïncidences), des formes de penser et d'agir (les données marxistes, le matérialisme dialectique, l'humour) sont présentes dans des textes théoriques essentiels rédigés par Breton et que nous avons étudiés dans notre deuxième chapitre.

Comme nous avons pu le voir, l'automatisme a toujours existé dans l'histoire du mouvement, mais il n'a jamais été l'élément exclusif, il est un des moyens surréalistes parmi tant d'autres comme la poésie, l'amour, la liberté, la révolte qui constituent les thèses majeures du surréalisme. Les nouvelles formes d'interrogation sur le mythe, qui semblent avoir surtout lieu lors de l'exil américain, paraissent intégrer cette histoire en tant que partie d'un seul et grand projet qui est renouvelé, reformulé et précisé au besoin, la liberté – mot non corrompu – et la nécessité dictant les règles de conduite.

Le recours au rêve, à l'automatisme de la pensée, à la pensée non préméditée en tant que forme de connaissance qui concourt à « la résolution des principaux problèmes de la vie », toujours selon le texte du *Manifeste* de 1924, est renforcé en 1953. La raison ne subsiste pas seule, comme le prouve la catastrophe que sont devenues les relations humaines. Par ailleurs, les images poétiques ressortissant des textes d'écriture automatique déchiffrent le mieux le monde sensible et tendent à la connaissance de l'homme par l'homme lui-même.

En 1960-1962, Breton revient à l'origine du surréalisme et de l'automatisme surréaliste en accordant un prix singulier, une fois de plus, aux phrases de demi-sommeil

⁴⁶² Ibidem, p. 478.

⁴⁶³ Ibidem, p. 571.

prises comme un échantillon de la voix intérieure et un tremplin pour l'essor de la pensée et de l'émotion.

Tout bien considéré, la notation des phrases de demi-sommeil, l'écriture automatique et les récits de rêves ont été pratiqués tout au long du surréalisme; en revanche, il faut rappeler les troubles physiques et psychiques vécus lors des séances de sommeils hypnotiques, entre septembre 1922 et février 1923, facteur qui a sans aucun doute déterminé la fin de ces entreprises trop dangereuses pour la vie du groupe surréaliste d'alors.

De même, tous les surréalistes ne sont pas des automatistes, et l'écriture automatique n'a pas été exhaustivement pratiquée dans l'histoire du groupe. Le mouvement qui en 1924 est nommé *surréalisme* se constitue à partir de la pratique constante, continue mais non exhaustive de l'automatisme par quelques surréalistes. L'exploration mentale entreprise par Breton et quelques amis se traduit par des recherches, des manifestations et des expositions, des actions individuelles et collectives visant la libération totale de l'homme, la mise en valeur de certaines valeurs irremplaçables (la liberté, l'amour, la vie), la proposition d'une révolution culturelle, la redécouverte d'auteurs oubliés, les enquêtes, les manifestes, les revues, les textes à valeur théorique et les textes poétiques. L'automatisme n'a jamais été pensé en séparé de ces éléments qui constituent la démarche surréaliste.

Mais quel peut bien être l'objectif de l'automatisme, indépendamment du moyen, du procédé choisi pour le pratiquer ? Dans son entretien avec André Parinaud en 1952, Breton analyse les aspirations et les conceptions qui les ont conduits, ses amis et lui, à mener des recherches dans le domaine de l'inconscient. Il y révèle que l'objectif est simple, pratique et immédiatement applicable à la réalité : il s'agit de connaître les possibilités que l'automatisme ouvre à l'homme (à sa pensée) de pouvoir échapper aux contraintes, aux coercitions qui s'exercent constamment sur lui dans l'exercice de la pensée contrôlée. Et ces coercitions, aux yeux de Breton, sont « l'assujettissement [de l'homme] aux perceptions sensorielles immédiates [...] » et « l'esprit critique » qui pèse

« sur le langage et, d'une manière générale, sur les modes les plus divers d'expression »⁴⁶⁴.

Enfin, « avant tout *libération* des contraintes – logique, morale et autres – en vue de la récupération des pouvoirs originels de l'esprit... »⁴⁶⁵.

Le but central et premier du surréalisme (et de l'automatisme) est donc la libération de la pensée. L'automatisme est une forme de connaissance et d'accès à la beauté. Tout cela nous permet d'affirmer que l'automatisme ne doit pas être compris comme une technique d'écriture au service des *belles-lettres*, mais comme un instrument de sondage des facultés mentales qui peut conduire à la libération de l'imagination, de la pensée et, par là, de l'action humaine.

⁴⁶⁴ Ibidem, p. 474-475.

⁴⁶⁵ Ibidem, p. 442.

PARTIE II

**BENJAMIN PÉRET, CLAUDE COURTOT, LE
SURREALISME ET L'AUTOMATISME**

CHAPITRE 3

BENJAMIN PÉRET, LE SURREALISME ET L'AUTOMATISME

« Arrosée, la terre donne le rouge à lèvres dont on extrait le baiser »

Benjamin Péret, « La Terre », première partie des « Quatre Éléments » (Mexico 1945), premier chapitre d'*Histoire Naturelle* (1958)

Le but de ce chapitre est d'analyser, d'abord, la vision surréaliste du monde de Benjamin Péret et, ensuite, sa pratique poétique, lui qui, selon André Pieyre de Mandiargues, est « le poète surréaliste par excellence », automatiste par excellence ou naturellement automatiste et naturellement surréaliste.

Nous commençons par la phrase de Paul Éluard définissant Péret comme « un homme ressemblant », c'est-à-dire qui ne porte aucun masque⁴⁶⁶. Ou encore, par ce portrait de Jean-Louis Bédouin, qui a côtoyé Péret presque tous les jours pendant une douzaine d'années et qui a fait paraître le premier livre sur lui :

« Il aimait la nuit pour les étoiles et pour les rêves qu'elle donne ; il n'aimait pas la nuit noire, l'obscurité pour l'obscurité. Il aimait la lumière du soleil car il aimait à y voir clair. Il détestait les faux problèmes, car ils empêchent de s'attaquer aux vrais. Il avait horreur de la fausseté sous tous ses masques, horreur des grimaces ; horreur de tout ce qui jette une ombre sur la vie, de tout ce qui, volontairement, cherche à ternir, à déprécier, à salir. Et il en usait avec tout cela de moyens très directs, très francs, très efficaces : il le balayait d'un grand rire ou d'un mot.»⁴⁶⁷

La chronologie biographique que nous rédigeons dans la première partie de ce chapitre a ainsi pour objectif de faire un peu mieux connaître le poète que fut Péret. D'autre part, puisqu'il est impossible d'examiner ici ses très nombreux poèmes et contes automatiques, nous nous appuierons dans la deuxième partie de ce chapitre sur les travaux des spécialistes de Péret pour étudier deux exemples de son œuvre, en l'occurrence, « La Chair humaine » et « Nébuleuse », deux poèmes d'écriture automatique. Nous concluons

⁴⁶⁶ Définition qu'on peut lire sur le site de l'Association des amis de Benjamin Péret (AABP), fondée en mai 1963, ayant pour but de préserver la mémoire du poète et de diffuser sa pensée et son œuvre. Installée à Lyon, elle est actuellement dirigée par Monsieur Gérard Roche.

⁴⁶⁷ BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, Paris, Seghers, 1973, p. 11.

le chapitre par la présentation de quelques remarques générales sur l'écriture de Péret et l'automatisme.

PARCOURS INTELLECTUEL, POÉTIQUE ET MILITANT DE BENJAMIN PÉRET (1899-1959)

UN JEUNE POÈTE NANTAIS (1899-1919)

Benjamin Péret (Victor-Maurice-Paul-Benjamin Péret) naît le 4 juillet 1899 à Rezé, petite commune de l'arrondissement de Nantes, à l'ouest de la France, dans des conditions sociales modestes. À partir de 1901, après la naissance d'un frère et l'abandon du père, il sera élevé par sa mère : « uma severidade que suporta com dificuldade », selon Robert Ponge⁴⁶⁸. De 1905 à 1912, le « turbulent et peu gâté » Péret fréquente l'école communale non sans y avoir de problèmes.

Il se prépare aux Arts et Métiers de 1912 à 1913, à l'École Livet. Dans sa mémorable *Introduction à la lecture de Benjamin Péret* (1965), Claude Courtot reproduit le registre matricule de Benjamin Péret: « Renseignements et observations : conduite mauvaise, aucun travail sérieux, aucun effort, aucune bonne volonté; cause de trouble en étude; résultats particulièrement faibles; réadmis en 2^e année à titre d'essai précaire seulement ». Dans ce même registre, une note datée du 31 juillet 1913 affirme qu'il renonce à l'école⁴⁶⁹.

1913-1914 : Péret fait un bref passage dans une école de dessin industriel. Son apprentissage scolaire y prend fin. En 1917, il peint une statue à Nantes avec un copain ! Sa mère le contraint à s'engager : il est incorporé au 1^e régiment de cuirassiers, dont il décrit la période d'instruction comme « un véritable bagne »⁴⁷⁰, puis est envoyé à Salonique. Bientôt rapatrié après une maladie – crise de dysenterie amibienne –, il est affecté en Lorraine où il reste jusqu'à la fin de la guerre. En somme, Péret « entre après

⁴⁶⁸ PONGE Robert, « Benjamin Péret: da França ao Brasil, do surrealismo ao quilombo de Palmares », in MELLO Ana Maria Lisboa de, MOREIRA Maria Eunice, BERND Zilá, *Pensamento francês e cultura brasileira*, Porto Alegre, EdiPUCRS, 2009, p. 237.

⁴⁶⁹ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Paris, Le Terrain vague, 1965, p. 11.

⁴⁷⁰ BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 20.

des études sommaires, dans ce qu'on appelle la vie active avec la guerre de 1914-1918, 'ce qui a tout facilité' dira-t-il » plus tard⁴⁷¹.

On connaît assez mal les débuts poétiques de Benjamin Péret, ses premières lectures en poésie. D'après Claude Courtot, Péret a pris connaissance de l'œuvre de Stéphane Mallarmé avant son passage par Salonique. Les essais poétiques initiaux de Péret, d'inspiration symboliste, datent de 1917⁴⁷² et ne semblent pas tous avoir été publiés. « Crépuscule », son premier poème publié dans *La Tramontane*⁴⁷³, se trouve actuellement dans le septième tome de ses *Œuvres complètes*⁴⁷⁴.

En 1918, son orientation poétique commence à se modifier, comme Péret lui-même en témoignera lors d'un entretien réalisé par Gérard Legrand pour l'émission radiophonique *Les Armes parlantes* en 1952 :

« Pendant la guerre, j'avais écrit des poèmes d'inspiration et de facture mallarméennes dont je n'ai rien conservé. Mais en 1918 j'avais découvert Apollinaire par un numéro de *Sic* oublié sur un banc de la gare de Favres, de sinistre mémoire. Je me souviens du choc que me produisit cette publication pourtant assez anodine. C'était comme si j'abordais soudain un rivage inconnu au milieu d'une faune et d'une flore insoupçonnées. Cette rencontre fut suivie peu après par la découverte de Rimbaud. [Lecture de *Vertiges* d'Arthur Rimbaud]. C'est Rimbaud, puis postérieurement Lautréamont et Jarry qui m'ont engagé à abandonner les voies faciles tracées par mes prédécesseurs et à partir à l'aventure.»⁴⁷⁵

⁴⁷¹ COURTOT Claude, « Péret Benjamin, 1899-1959 », in JARRETY Michel (Dir.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 586. Il s'agit d'une réponse à une enquête, pour le *Nouveau Dictionnaire des contemporains*. Au item « Débuts dans la vie », Péret répond : « Guerre de 1914 ce qui a tout facilité ! ». Jean-Louis Bédouin (1973) reproduit le fac-similé de ce questionnaire.

⁴⁷² PONGE Robert, « Benjamin Péret: da França ao Brasil, do surrealismo ao quilombo de Palmares », op. cit., p. 237.

⁴⁷³ Organe de diffusion de L'Association des jeunes littérateurs et artistes français. La section de Bretagne (à Nantes) de *La Tramontane* est sans doute créée en 1918 et son directeur, Étienne Lucas, écrit dans un liminaire que l'« Association des jeunes littérateurs et artistes français n'a pas eu l'intention de réunir les premiers jours des écrivains illustres. Elle veut aider les jeunes dans leur apprentissage des Lettres et des Arts... » (PARNET Gabriel, ALLAIN Patrice, « Benjamin Péret, jeune poète nantais », (1994), in *Signes*, n. 19, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, 1995 (janvier), p. 19.)

⁴⁷⁴ Les *Œuvres Complètes* de Benjamin Péret ont été réunies par L'Association des amis de Benjamin Péret et éditées en sept tomes parus de 1969 à 1995.

⁴⁷⁵ PÉRET Benjamin, *Les Armes parlantes*, (1952), entretien réalisé par Gérard Legrand, in PÉRET Benjamin, *Œuvres complètes*, t. 7 : *Le Déshonneur des poètes*, textes divers, correspondance, bibliographie, Paris, José Corti/Association des amis de Benjamin Péret, 1995, p. 242.

La découverte de la poésie moderne et de Guillaume Apollinaire se produit à la fin de la guerre, en 1918, et grâce à *Sic*, revue d'avant-garde fondée par Pierre Albert-Birot. Celle de l'œuvre d'Isidore Ducasse/comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud et Alfred Jarry semble se produire un peu après, à partir de 1919 et sans doute grâce à *Littérature*, revue publiée depuis mars de cette année-là, dirigée par André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault.

À de rares exceptions près, les quelques poèmes antérieurs à 1920, parus originellement dans des revues nantaises, sont les seuls dont l'écriture et la parution précèdent la rencontre surréaliste. L'expérience de la guerre et la découverte de la poésie comme *aventure* sont, d'après ce qu'on peut supposer, deux données fondamentales qui sans doute disposeraient Péret à la rencontre des trois jeunes poètes animateurs de *Littérature*. Démobilisé, Péret reste à Nantes, faute d'autres moyens d'existence et de ressources pour aller immédiatement à Paris.

PÉRET ET DADA À PARIS (1920-1922)

Péret fait la connaissance de Breton dans les conditions racontées dans *Nadja* (1928) :

« Toujours place du Panthéon [l'hôtel des Grands Hommes où Breton habitait vers 1918], un soir, tard. On frappe. Entre une femme dont l'âge approximatif et les traits aujourd'hui m'échappent. En deuil, je crois. Elle est en quête d'un numéro de la revue *Littérature*, que quelqu'un lui a fait promettre de rapporter à Nantes, le lendemain. Ce numéro n'a pas encore paru mais j'ai peine à l'en convaincre. Il apparaît bientôt que l'objet de sa visite est de me 'recommander' la personne qui l'envoie et qui doit bientôt venir à Paris, s'y fixer. (J'ai retenu l'expression : « qui voudrait se lancer dans la littérature » que depuis lors, sachant à qui elle s'appliquait, j'ai trouvée si curieuse, si émouvante). Mais qui me donnait-on charge ainsi, plus que chimériquement, d'accueillir, de conseiller ? Quelques jours plus tard, Benjamin Péret était là. »⁴⁷⁶

Cet entretien entre Mme Péret et André Breton anticipe l'arrivée de Péret à Paris qui, comme lui-même le déclarera, se situe « après sa démobilisation à la fin de 1919 » ; il poursuit : « Presque aussitôt j'ai connu Breton, dans les conditions qu'il a relatées dans *Nadja* »⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ BRETON André, *Nadja*, (1928), édition entièrement revue par l'auteur, (1963), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 31-32.

⁴⁷⁷ PÉRET Benjamin, *Les Armes parlantes*, (1952), op. cit., p. 242.

Pour faire face aux difficultés d'argent, il devient journaliste pour *Le Matin*, *Le Petit Parisien*, *Le Journal*, tous des journaux parisiens.

Il arrive au « moment où Dada explose comme une vessie de loup », peu après le 1^{er} Vendredi de *Littérature*, soirée du 23 janvier 1920 qui inaugure l'activité dada à Paris⁴⁷⁸. Péret adhère aux idées et aux manifestations dada et publie pour la première fois une chronique (« Assassiner ») dans le numéro 15 de *Littérature*, en juillet-août 1920; c'est sa seule contribution à la première série de la revue⁴⁷⁹.

Mais les lézardes au sein du dadaïsme ne tardent pas à apparaître et le 13 mai 1921, Péret participe au Procès symbolique intenté contre Maurice Barrès, que *Littérature* organise sous le patronage de Dada mais sans l'accord de Tristan Tzara. On sait que, cité comme témoin à charge, Péret « tient le rôle du Soldat Inconnu et 'vêtu d'un uniforme français très fatigué s'avance au pas de l'oie et répond en allemand. Le public réagit par la fureur' »⁴⁸⁰.

La rédaction par Breton de l'acte d'accusation de Maurice Barrès précise que les déguisements adoptés par chacun et par Péret pour le procès Barrès, le 21 mai, « traduisent, chacun à leur manière, le durcissement qui se produit alors au sein d'un groupe assez lâche que constituent les dadaïstes, et l'évolution à laquelle il est lié »⁴⁸¹.

En juillet 1921, Péret publie son premier livre, *Le Passager du Transatlantique*, recueil de poèmes illustré par Hans Arp, au Sans Pareil, dans la collection « Dada ». Comme lui-même l'atteste, après avoir pris connaissance de Rimbaud, Lautréamont, Jarry, il n'a pas été aisé pour lui d'*abandonner les voies faciles tracées par [s]es prédécesseurs et [de] partir à l'aventure* : « ce n'était pas si simple. Je n'y ai réussi qu'en 1921, avec *Le Passager du Transatlantique* »⁴⁸². Suivant Courtot, ce livre inaugural, lancé deux ans après *Les Champs magnétiques* est composé de poèmes courts « fidèle[s]

⁴⁷⁸ RABOURDIN Dominique, « Benjamin Péret », (juillet 1999), in PÉRET Benjamin, *Trois Cerises et une sardine suivi d'autres poèmes et de « Benjamin l'impossible »*, présentation de Dominique Rabourdin et Richard Walter, Paris, Éditions Syllepse, coll. « Les Archipels du surréalisme », 1999, p. 86.

⁴⁷⁹ DUROZOI Gérard, « Péret et le surréalisme », in BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 37.

⁴⁸⁰ BRETON André, « Éphémérides surréalistes », in idem, *Les Manifestes du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1955, in BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 24.

⁴⁸¹ BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 25.

⁴⁸² PÉRET Benjamin, *Les Armes parlantes*, (1952), op. cit., p. 242.

à l'injonction de Baudelaire, d'appareiller... 'pour trouver du *nouveau*' ». L'agencement des mots en vue de la construction du poème n'empêche pas pourtant que

« le langage [y] cess[e] de remplir ses fonctions utilitaires élémentaires, sans encore atteindre le nouveau continent poétique où il va s'épanouir. Ce premier livre – poèmes-conversations hérités d'Apollinaire, dialogues de sourds comme en propose le théâtre Dada, phrases brisées, mots qui se cherchent et ne se trouvent pas – sonne comme un avant-dire dans l'œuvre de Péret.»⁴⁸³

Ce premier recueil met en œuvre des expériences variées autour du langage, qui sont en cours dans la poésie moderne, y compris les expériences dadaïstes.

Entre-temps, les impasses qui se créent au sein du groupe dada augmentent jusqu'à ce qu'une série d'événements les déclarent insurmontables. En 1922, après l'échec du « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne » (proposé par Breton en janvier 1922) et la rupture entre Breton et ses amis avec Tzara (février 1922), *Littérature*, nouvelle série (mars 1922) sanctionne la séparation dans son numéro 2 (avril 1922) qui publie « Lâchez tout », ultimatum de Breton, et dans son numéro 5 (1^{er} octobre 1922) « À travers mes yeux », de Péret où il proclame que, pour lui et ses amis :

« 1° Dada est mort ! Dada est mort ! Dada est mort !

2° Dada se proposait de détruire, mais il s'est désagrégé lui-même avant que son action se fasse sentir.

[...]

4° La grande séduction qui se dégageait des idées apportées par Dada, fit qu'on se satisfît d'elles sans chercher mieux. De là vint, rapidement, une impossibilité de transformation et la mort de Dada.

[...]

10° Je quitte les lunettes dada et prêt à partir, je regarde d'où vient le vent sans m'inquiéter de savoir ce qu'il sera et où il me mènera.»⁴⁸⁴

Les réserves de Péret envers Dada ont augmenté progressivement parallèlement à celles de Breton, Aragon, Éluard et Soupault. La rupture qui en résulte est essentielle pour la formation d'une nouvelle disposition d'esprit, un esprit de groupe qui se définit peu à peu :

« [...] j'ai connu Breton, dans les conditions qu'il a relatées dans *Nadja*. Puis, par lui, Aragon, Éluard, Picabia et Tzara. J'ai très peu participé à Dada, qui

⁴⁸³ COURTOT Claude, « Péret Benjamin, 1899-1959 », op. cit., p. 587.

⁴⁸⁴ PÉRET Benjamin, « À travers mes yeux », (1922), in BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 27-28.

tendait déjà à sa décomposition. [...] L'évolution vers le surréalisme se déroule simplement comme on sort d'une pièce enfumée.»⁴⁸⁵

L'affaiblissement et la rupture des rapports entre eux et Tristan Tzara prend alors toute sa signification, comme le fait remarquer Jean-Louis Bédouin : « Si les bases sur lesquelles va s'édifier le surréalisme sont déjà posées sur le plan des idées, elles le sont aussi sur le plan des relations humaines »⁴⁸⁶.

Selon Gérard Durozoi, Péret publie dans presque tous les numéros de *Littérature*, nouvelle série, « quand les choses deviennent plus rigoureuses – à l'exception du second [avril 1922], du quatrième (septembre 1922) [...] et du dernier (où est cependant annoncée la publication d'*Immortelle Maladie*), soit neuf fois sur douze livraisons ». Durozoi résume :

« [Péret] collabore à cette période de gestation du surréalisme en assurant la diversité de son écriture : poèmes, contes, prise de position 'théorique' (cf. *À travers mes yeux*, dans le n°5 [...]), pratique de l'écriture collective (avec Breton et Desnos : *Comme il fait beau !* dans le n°9), sans oublier sa participation aux séances de sommeil hypnotique (n°6). »⁴⁸⁷

DES EXPÉRIENCES DE SOMMEILS PROVOQUÉS (1922-1923) AU LANCEMENT DU SURRÉALISME (OCTOBRE-DÉCEMBRE 1924) : LES CONTES D'ÉCRITURE AUTOMATIQUE

Au sein d'un groupe qui n'a plus rien à voir avec le dadaïsme mais qui ne s'intitule pas encore « surréaliste », Benjamin Péret prend part aux expériences de sommeils induits avec Breton, René Crevel, Robert Desnos à partir de septembre 1922. Avec René Crevel et Robert Desnos, il joue un rôle primordial dans ces expérimentations puisqu'il cède facilement à l'hypnose, contrairement à Breton, Max Ernst et Morise qui ne s'endorment jamais.

Selon Marguerite Bonnet, les lettres de Simone Breton « racontant au jour le jour les séances et incidents [...] rendent étonnamment présente l'atmosphère de ces soirées »⁴⁸⁸. Ainsi que le note Simone, Péret endormi, « devient un être ailé, hors

⁴⁸⁵ PÉRET Benjamin, *Les Armes parlantes*, (1952), op. cit., p. 242.

⁴⁸⁶ BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 25.

⁴⁸⁷ DUROZOI Gérard, « Péret et le surréalisme », in BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 35.

⁴⁸⁸ BONNET Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, (1975), 2^e éd., revue et corrigée. Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 263.

d'atteinte. Et il est en même temps si comique et si heureux, que c'est un éclat de rire qui l'écoute ». Ses manifestations d'automatisme sont remarquables :

« [...] Hier, il était encore assis droit sur sa chaise quand il s'écrie : 'Tonnerre de Dieu ! Tonnerre de Dieu ! Mais je suis une fleur !' [...]. On essaie de lui persuader qu'il va se faner et tomber. Il entre en colère et d'un énorme coup de poing sur la table, affirme : 'Je ne tomberai pas'. Puis il se débat, renverse tout et s'aplatit par terre. On le réveille. »⁴⁸⁹

Ces expérimentations, qui durent jusqu'en janvier-février 1923, semblent beaucoup apporter à la poésie de Péret et on peut penser qu'il s'agit du premier contact systématique, conscient, voulu de Péret avec l'automatisme. D'après Jean-Louis Bédouin, 1922 est l'année où Péret écrit ses premiers contes qui relèvent tout à fait de l'écriture automatique, comme *Au 125 du boulevard Saint-Germain* qui paraît dans la collection « Littérature » en août 1923. Marguerite Bonnet conclut elle aussi que : « La verve génératrice de mutations incessantes et imprévues qui se donnera bientôt libre cours dans ses contes entraîne déjà ses propos de sommeil ». ⁴⁹⁰

L'année suivante, 1924, Benjamin Péret figure donc parmi les fondateurs du surréalisme : le 11 octobre 1924, l'ouverture du Bureau de recherches surréalistes, précède de trois jours la parution du *Manifeste du surréalisme*. Dans ce manifeste, Breton évoque l'image d'un château merveilleux, le château surréaliste, pour présenter le groupe *surréaliste* constitué; la participation de Péret est ainsi décrite : « Quelques-uns de mes amis y sont installés à demeure : [...] Benjamin Péret, dans ses équations d'oiseaux »⁴⁹¹. Breton souligne dès le début le penchant de Péret pour le merveilleux.

À partir de décembre 1924, Péret partage avec Pierre Naville la direction des trois premiers numéros de *La Révolution surréaliste*, revue spécifiquement surréaliste. Selon Breton, les deux hommes « peuvent être tenus alors pour les plus intégralement animés du nouvel esprit et les plus rebelles à toute concession »⁴⁹². Durozoi attribue la décision

⁴⁸⁹ « Lettre de Simone à Denise », 9 octobre 1922, in BONNET Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 266.

⁴⁹⁰ BONNET Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 266.

⁴⁹¹ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, (1924), in idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979, p. 27.

⁴⁹² BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, (1952), in idem, *Œuvres complètes*, t. 2 : 1931-1935, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne Alain-Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1992, p. 494.

et la reconnaissance de Breton à l'activité intellectuelle intense dont Péret avait fait montre dans ses collaborations à *Littérature*, nouvelle série⁴⁹³.

Toujours en 1924, Péret publie *Immortelle maladie*, son deuxième recueil composé de six poèmes courts qui, selon Claude Courtot, trouvent une certaine unité sémantique et thématique: « un monde blanc comme les os et la neige, d'où la vie se retire sans cesse, inépuisable. Un univers atteint d'un mal indéfini, une sorte de langueur qui se minéralise [...] »⁴⁹⁴.

Dans cette période qui va de 1921, année de la parution du premier recueil de poèmes de Péret, à 1924, en passant par les expériences de sommeils provoqués, l'écriture de Péret change progressivement, comme l'observe Claude Courtot :

«Ainsi, entre 1921 et 1924, Péret, qui particip[e] aux fameuses expériences des sommeils hypnotiques, au cours desquelles il tient, selon Breton, un discours jovial, écrit *la plupart de ses contes où règne une fantaisie débridée*, et explore toutes les voies ouvertes par l'automatisme. Le poète découvre le nouveau monde poétique et s'y installe définitivement. »⁴⁹⁵

L'écriture de Péret, ses contes et ses poèmes, devient inséparable des principes surréalistes et du procédé de l'écriture automatique, dont la pratique sera courante chez l'écrivain. Entre 1922 et 1924 Péret écrit la plupart de ses contes, considérés par les spécialistes de son œuvre comme des illustrations de l'automatisme.

L'ADHÉSION INCERTAINE AU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS, L'ADHÉSION PROFONDE AU TROTSKISME (1925-1928)

Dans les trois premières livraisons de *La Révolution surréaliste* (décembre 1924, janvier et avril 1925), les textes automatiques et les récits de rêves abondent tandis qu'il n'y a presque pas de poèmes⁴⁹⁶. Le numéro 2 de la revue (15 janvier) présente la « Déclaration du 27 janvier 1925 », un tract collectif de 26 signataires, dont Péret, qui reprend les définitions du mot *surréalisme* du texte du *Manifeste* et qui présente la révolution de l'esprit comme étant la seule révolution nécessaire pour que l'homme

⁴⁹³ DUROZOI Gérard, « Breton, Péret (et quelques autres) », in BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 37.

⁴⁹⁴ COURTOT Claude, « Péret Benjamin, 1899-1959 », op. cit., p. 587.

⁴⁹⁵ Ibidem. C'est nous qui soulignons.

⁴⁹⁶ BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, op. cit., p. 494.

atteigne les transformations sociale et matérielle. À partir de son numéro 4, celui du 15 juillet 1925, *La Révolution surréaliste* est dirigée par Breton et non plus par Naville et Péret.

Claude Courtot considère qu'une « période d'approfondissement des préoccupations politiques » s'ouvre alors dans le groupe : « Étude des documents qui viennent d'être traduits en français sur la révolution d'octobre 1917, notamment le *Lénine* de Trotsky. Contacts fréquents des surréalistes avec le groupe *Clarté* », revue de jeunes intellectuels communistes⁴⁹⁷.

En août 1925, les surréalistes signent un autre manifeste de nature politique, *La Révolution d'abord et toujours* qui se dresse contre la guerre du Maroc. Dans une lettre envoyée à Jacques Doucet le 14 août 1925, Péret déclare que la signature de la « Lettre à Paul Claudel », qui a été mise sous chaque couvert pendant un banquet en hommage à Saint-Pol-Roux⁴⁹⁸, ainsi que celle de *La Révolution d'abord et toujours* lui valent de dures sanctions :

« j'ai été [...] congédié du *Petit Parisien*, sans aucune indemnité. Ces gens ont même réussi à m'empêcher d'entrer au *Quotidien*, si bien que je suis sans situation et totalement dépourvu de ressources. Cette période de l'année est très défavorable, je n'ai aucun espoir de trouver un moyen d'existence avant l'automne, d'autant que le champ de mes recherches se trouve considérablement réduit par ces événements et le retentissement qu'ils ont eu. Tous les journaux, par exemple, me sont à présent fermés. »⁴⁹⁹

Pour faire face aux difficultés matérielles, Péret cherche à vendre à Jacques Doucet les manuscrits de *Mort aux vaches et au champ d'honneur* et d'un autre texte d'écriture automatique en préparation⁵⁰⁰.

La guerre du Maroc amène les surréalistes à reconnaître le besoin d'une action politique. Péret écrit alors des articles dans *Clarté* et, en septembre 1925, il commence à apporter sa collaboration à *L'Humanité*, journal du Parti communiste français, en signant

⁴⁹⁷ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 18.

⁴⁹⁸ Paul Claudel avait accusé surréalistes et dadaïstes d'activités pédérastiques.

⁴⁹⁹ PÉRET Benjamin, « Lettre à Jacques Doucet », Paris, 14 août 1925, in idem, *Œuvres complètes*, t. 7, op. cit., p. 317.

⁵⁰⁰ D'après la bibliographie du tome 7 des *Œuvres Complètes*, il s'agit probablement d'un extrait des « Parasites voyagent » qui avait paru dans *La révolution surréaliste*, n. 4, juillet 1925. Le texte porte l'indication à la fin : « Extrait de *Mort aux vaches et au champ d'honneur, roman* ». Le texte est le chapitre V de l'ouvrage publié » : PÉRET Benjamin, *Œuvres complètes*, t. 7, op. cit., p. 513.

« la rubrique de la critique cinématographique et des artistes antimilitaristes et anticléricaux »⁵⁰¹; cela serait le signe d'une approche plus sûre avec le PCF. Pour gagner sa vie, il travaille comme correcteur d'imprimerie.

En novembre 1926, *Dormir, dormir dans les pierres* paraît dans *Les Cahiers du Sud* et, ensuite, aux Éditions surréalistes, en janvier 1927, avec 14 dessins d'Yves Tanguy; ce recueil est formé de cinq longs poèmes provenant de l'automatisme. En décembre 1926, il arrête sa collaboration de plus d'une année à l'*Humanité*. Selon Claude Courtot, Péret a très vite dû renoncer « à toute action à l'intérieur du parti qui lui a manifesté d'emblée comme à ses amis la plus grande méfiance »⁵⁰².

En janvier 1927, avec Aragon, Breton, Éluard, Unick, Péret contresigne *Au grand Jour*, brochure composée d'un ensemble de lettres qui expriment l'adhésion des surréalistes et même de non surréalistes au PC. Les difficultés matérielles l'amènent à faire avec Jacques Prévert de longs et beaux séjours chez Marcel Duhamel qui les héberge⁵⁰³.

Marcel Fourier rappellera dans *Libération* du 23 septembre 1959, l'année de la mort de Péret, un épisode qui a eu lieu en 1927. L'Académie française propose pour le prix de poésie le sujet *Mort héroïque du lieutenant Condamine de la Tour*, officier tué au Maroc à la tête de sa section de tirailleurs. Benjamin Péret adresse au jury un poème qu'il avait publié l'année auparavant et avait fait scandale :

« Depuis sept siècles Condamine de la Tour
 les bras en aiguilles de pendule
 marquant neuf heures un quart
 debout sur son bouc tricolore
 commandait ses quatorze homards
 [...]
 Pourris Condamine de la Tour, pourris
 avec tes yeux, le pape fera deux hosties
 [...] »⁵⁰⁴

⁵⁰¹ « Chronologie : 1899-1928 ». *Trois cerises et une sardine*. Site internet de l'Association des amis de Benjamin Péret (AABP). www.benjaminperet.org/chronologie/chronologie-1899-1941.html. Page consultée le 17 décembre 2009.

⁵⁰² COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 18.

⁵⁰³ Ibidem.

⁵⁰⁴ Paru tout d'abord dans *La Révolution surréaliste*, n. 6, 1^{er} mars 1926, p. 14-15, « La mort héroïque du lieutenant Condamine de la Tour » va intégrer *Je ne mange pas de ce pain-là* (1936). PÉRET Benjamin, *Trois Cerises et une sardine suivi d'autres poèmes et de « Benjamin l'impossible »*, présentation de

Benjamin Péret y exprime son mépris des institutions, de la patrie et de ceux qui la représentent; même mépris pour l'institution littéraire.

En avril 1928, chez Gallimard, paraît *Le grand Jeu*, recueil de poèmes automatiques entièrement dédié à André Breton, avec des poèmes particuliers dédiés à Max Morise, Picasso, Yves Tanguy, Simone Breton, Michel Leiris, Éluard, Aragon, Max Ernst, Desnos. Tous les poèmes ne sont pas inédits car, écrits au cours de l'année 1927, Péret en avait publié quelques-uns dans des revues avant de les réunir en volume. Beaucoup plus long que les précédents, ce recueil réunit des « poèmes généralement très courts, [...] autant de fragments arbitraires surgis du débit ininterrompu d'un discours poétique qui ne connaît d'autre fin que lui-même »⁵⁰⁵.

Péret quitte le PCF, car il est violemment hostile à la politique stalinienne qui y prévaut et, peu de temps après, rejoint le trotskisme, l'opposition de gauche. C'est alors qu'il retrouve deux brésiliens, Mario Pedrosa et Elsie Houston. Mario Pedrosa était militant communiste. « Vers la fin de l'année [1928], [Pedrosa] est à Paris et se rapproche du groupe qui, depuis janvier 1928, publie *La Lutte des classes*, revue qui succède à *Clarté*, avec pour principaux animateurs Marcel Fourier et Pierre Naville, et comme ligne politique, celle de l'Opposition de gauche »⁵⁰⁶. Par l'intermédiaire de Naville, Pedrosa et Péret lient connaissance. Guy Prévan raconte que Mario Pedrosa ne vient pas seul à Paris :

« Mary, compagne de Mario Pedrosa, et Elsie Maryline, cantatrice brésilienne, 'dont l'intelligence et la sensualité resteront sans égales' (Geraldo Ferraz). Cette dernière, devenue parisienne afin de pouvoir travailler sa voix à l'école de la soprano Ninon Vallin, entreprend de faire apprécier du public de la capitale les œuvres de son compatriote Heitor Villa-Lobos [...] puis, le 12 avril 1928, elle épouse Benjamin Péret à la mairie du 7^e arrondissement ; les témoins de leur union furent, je n'invente rien, André Breton et Heitor Villa-Lobos. »⁵⁰⁷

Marié avec Elsie Houston en avril 1928, Péret part pour le Brésil.

Dominique Rabourdin et Richard Walter, Paris, Éditions Syllepse, coll. « Les Archipels du surréalisme », 1999, p. 66.

⁵⁰⁵ COURTOT Claude, « Péret Benjamin, 1899-1959 », op. cit., p. 587.

⁵⁰⁶ PRÉVAN Guy, *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*, Paris, Éditions Syllepse, coll. « Les Archipels du surréalisme », 1999, p. 21.

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 23.

SÉJOUR AU BRÉSIL (1929-1931)

Et les seins mouraient ..., un conte, paraît le 15 janvier 1929 (*Les Cahiers du Sud* à Marseille).

À la mi-février 1929, Elsie et Péret débarquent à São Paulo pour un séjour de près de trois mois, précédant de peu Mario Pedrosa.

D'après Robert Ponge, l'arrivée du couple au Brésil est fort commentée par la presse locale. Péret rencontre à São Paulo le groupe Anthropophage, collectif moderniste de São Paulo qui compte Oswald de Andrade et Mario de Andrade parmi ses animateurs. Péret participe à quelques activités, publie des aphorismes dans la *Revista de Antropofagia*, revue du groupe que Péret en juillet 1929 accompagne en mission à Rio de Janeiro pour l'exposition du peintre Tarsila do Amaral⁵⁰⁸.

Dans la presse brésilienne, Péret écrit des articles « critiques et polémiques » sur le surréalisme, il fait aussi des conférences tendant à familiariser le public avec le sujet⁵⁰⁹. En mars 1929, *Ce que c'est que le surréalisme* paraît dans *Diario de São Paulo* pour répondre à un journaliste brésilien qui en ignorant « tout du surréalisme » avait prétendu interviewer Péret. À ce journaliste qui l'accuse de « venir au Brésil pour 'gagner de l'argent en faisant des conférences' ! », Péret répond en apportant des précisions sur six points (l'art, la logique, la culture, le goût du public, l'écriture automatique, les préjugés de toutes sortes) et en concluant:

« Jusqu'à preuve du contraire, je tiens actuellement le surréalisme pour la seule entreprise valable et désintéressée parce que seule elle amène la libération totale de l'esprit. Le surréalisme appartient à tous les hommes qui sentent déjà l'absurdité de toutes les contraintes qui leur ont été imposées jusqu'ici. Il leur permet de se découvrir tels qu'ils sont, tels qu'ils devraient être. »⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Carlos Drummond de Andrade, qui rompt avec le groupe de la *Revista de antropofagia*, n'accepte pas la présence de Péret, français et « supra-realista » : PONGE Robert, « Benjamin Péret: da França ao Brasil, do surrealismo ao quilombo de Palmares », op. cit., p. 239.

⁵⁰⁹ « Chronologie 1929-1941 ». *Trois cerises et une sardine*. Site internet de l'Association des amis de Benjamin Péret (AABP). www.benjaminperet.org/chronologie/chronologie-1899-1941.html. Sans indication de page. Page consultée le 17 décembre 2009.

⁵¹⁰ PÉRET Benjamin, *Œuvres complètes*, t. 7, op. cit., p. 133.

L'été 1929, Péret écrit *L'Écriture automatique*, une brève et mûre réflexion sur l'écriture automatique, suivie d'un texte automatique; conçu pour le *Diario da noite*, journal de São Paulo, il n'y sera jamais publié.

Péret, comme Elsie Houston qui avait publié en France *Canções populares do Brasil*, s'intéressait vivement aux arts populaires et primitifs des Amériques et du Brésil. Cette information nous aide à comprendre deux projets de Péret conçus dans ce pays : celui de partir en voyage à l'intérieur du nordeste et du nord pour y connaître des tribus indigènes et celui de réaliser un film dont Piolim, clown brésilien, serait le protagoniste. Les deux projets échouent par manque d'argent et Péret concentre ses recherches sur les cultes afro-brésiliens qui subsistent au Brésil, ce qui de novembre 1930 à janvier 1931 donne une série de reportages organisés dans treize articles parus sous le titre « Candomblê e Macumba » (*Candomblé et Makumba*) au *Diário da Noite*. Selon les propres termes de Péret en 1930: « Eu as [les religions africaines] considerarei sobretudo sob o ponto de vista poético, pois, ao contrário do que se passa com as outras religiões mais evoluídas, delas transborda uma poesia primitiva e selvagem que é quase, para mim, uma revelação »⁵¹¹; nous ajoutons avec Claude Courtot : « o que Péret ressalta na sua análise dessas religiões primitivas disfarçadas é a persistência das formas de vida num contexto histórico de servidão e de morte »⁵¹².

D'après Clóvis Moureira, « Candomblê e Macumba » é « um marco significativo dos estudos afrobrasileiros, levando-se em consideração, inclusive, o seu pioneirismo, pois ele precede a Gilberto Freyre, Artur Ramos, Édison carneiro e os demais africanistas brasileiros »⁵¹³.

Le 12 décembre 1929, *La Révolution surréaliste* cesse de paraître : Benjamin Péret a été présent dans tous ses numéros, « dans les trois premiers naturellement, en tant que co-directeur de la publication, avec Pierre Naville, et dans onze numéros sur douze, par

⁵¹¹ COURTOT Claude, « O passageiro do transatlântico (Benjamin Péret e a América) », in PONGE Robert (org.), *Surrealismo e Novo Mundo*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1999, p. 149.

⁵¹² Ibidem, p. 150.

⁵¹³ MOURA Clóvis, *Tres vertentes de interesse de um poeta francês sobre o negro brasileiro*. Conférence présentée le 07 novembre 1985 dans la *Semaine Surréaliste*, organisée par L'Alliance Française de São Paulo, s.d., in PONGE Robert, « Benjamin Péret: da França ao Brasil, do surrealismo ao quilombo de Palmares », op. cit., p. 239-240.

des textes en prose ou des poèmes, sans parler des réponses aux enquêtes et des courtes revues de presse rédigées avec Paul Éluard »⁵¹⁴.

Le 21 janvier 1931, Péret signe son adhésion à la Ligue communiste (de tendance trotskiste ou opposition de gauche) dont il devient secrétaire-général pour la région de Rio de Janeiro. Rappelons, avec Robert Ponge, que la transition politique de Péret avait commencé dès son arrivée au Brésil:

« É no Brasil que Péret rompe definitivamente com o stalinismo (os Partidos Comunistas), aderindo às posições trotskistas. Tudo indica que, em 1929, com Mário Pedrosa e outros, participa do processo de discussões visando à unificação de diversos grupos de militantes que abandonaram o PC brasileiro durante as crises que este vivenciou em 1928. O que resulta, no início de 1930, na constituição do Grupo Comunista Lenin (seção brasileira da Oposição Internacional de Esquerda), que, em janeiro de 1931, transforma-se em Liga Comunista do Brasil. »⁵¹⁵

Péret signe ses écrits pour la Ligue communiste sous des pseudonymes : Maurício ou chiffres « Seis » ou « Sete ». Il milite au sein du syndicat des correcteurs d'imprimerie en s'occupant particulièrement de la propagande. Il est chargé aussi d'« assurer la liaison avec l'Opposition de gauche internationale » et de traduire en portugais des écrits de Trotski, tel *Littérature et révolution*⁵¹⁶.

En 1931, il rédige et publie « O encouraçado 'Potemkin' (história da revolta da esquadra russa na bahia de Odessa, no ano de 1905) », préface au livre de F. Slang publié à São Paulo. Il écrit également *Almirante negro*, livre qui porte sur la Chibalta, insurrection commandée en 1910 par João Candido, nègre marin qui s'est opposé aux châtiments corporels appliqués dans la marine brésilienne. D'après Ponge, Péret a su trouver des données extrêmement riches sur ce sujet, y compris dans les Arquivos Nacionais da Marinha (Fonds Nationaux de l'Armée de mer)⁵¹⁷.

⁵¹⁴ COURTOT Claude, « ... Un fil pour nous guider, dans la babel de notre esprit », in *Signes*, n. 19, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, 1995 (janvier), p. 51.

⁵¹⁵ PONGE Robert, « Benjamin Péret: da França ao Brasil, do surrealismo ao quilombo de Palmares », op. cit., p. 240.

⁵¹⁶ ROCHE Gérard, « Sous le drapeau de Trotsky, 1927-1942 », in PÉRET Benjamin, *Œuvres complètes*, t. 5 : textes politiques, Paris, José Corti/Association des amis de Benjamin Péret, 1989, p. 21.

⁵¹⁷ PONGE Robert, « Benjamin Péret: da França ao Brasil, do surrealismo ao quilombo de Palmares », op. cit., p. 240.

En août 1931 à Rio, naît Geysler, fils de Péret et Elsie. En novembre, Péret est accusé d'être un « agitateur communiste » :

« Le chef de la police demande l'expulsion du territoire national du Français Benjamin Péret, agitateur communiste et orientateur de la Ligue communiste du Brésil. Se livrant à une ample propagande subversive dans cette ville (Rio de Janeiro), Péret possédait, dans sa résidence, 42, rue Carvalho, Monteiro, maison n. 7, une machine à imprimer, type ronéo, sur laquelle étaient tirés les bulletins d'agitation destinés aux milieux prolétariens et militaires. La police le trouva en possession de lettres d'introduction auprès des archivistes et des bibliothécaires des ministères de la Guerre et de la Marine, et du palais de 'Catete', toutes choses révélatrices de l'audace de ses objectifs. »⁵¹⁸

Péret est emprisonné et, à cette occasion, l'original et les exemplaires imprimés d'*Almirante negro* sont détruits. Le 10 décembre, un décret présidentiel de Getúlio Vargas l'expulse du pays :

« O Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, considerando que o francês Benjamin Péret, conforme foi apurado pela polícia desta capital, se tem constituído elemento nocivo à tranqüilidade pública e à ordem social, resolve expulsá-lo do território nacional. »⁵¹⁹

Son séjour de presque trois ans au Brésil prend fin le 30 décembre 1931. Péret quitte le pays accompagné d'Elsie et de leur fils.

LE RETOUR EN FRANCE, LA GUERRE CIVILE EN ESPAGNE ET LA SECONDE GUERRE MONDIALE (1931-1941)

De retour en France, Péret retrouve le groupe surréaliste à Paris et collabore au *Surréalisme au service de la révolution*, la nouvelle revue surréaliste qui paraît en juillet 1930. Que fait-il politiquement ? Des tentatives, observe Guy Prévain :

« dès son retour à Paris, le camarade Mauricio découvrira certaine autre donnée de la partie, une autre face aussi de la difficulté d'être en politique, lorsqu'il se verra refusé sa demande d'adhésion à la Ligue communiste (trotskiste) : *à cause de son appartenance au mouvement surréaliste !* »

⁵¹⁸ « Information du ministère de la Justice », 4 décembre 1931, in PRÉVAN Guy, « Poète, c'est-à-dire révolutionnaire », PÉRET Benjamin, *Œuvres complètes*, t. 5, op. cit., p. 15, note de fin.

⁵¹⁹ PONGE Robert, « Benjamin Péret: da França ao Brasil, do surrealismo ao quilombo de Palmares », op. cit., p. 240.

Il rejoint pourtant des trotskistes – « nous le retrouvons au groupe oppositionnel du 15^e rayon dès novembre 1932 »⁵²⁰, banlieue Ouest, à côté de Fourier.

En 1932, il est admis au Syndicat des correcteurs et teneurs de copie de la Fédération française des travailleurs du livre. Il travaille comme correcteur à l'imprimerie des journaux officiels. Il collabore à *Minotaure*, revue fondée en juin 1933 par Albert Skira et qui devient un instrument d'investigation des domaines surréalistes.

En août 1934, Péret et Elsie divorcent, elle retourne au Brésil avec Geysler. Cette même année, *De derrière les fagots*, recueil de poèmes où l'humour s'exprime avec magnificence, est publié à Paris. Éluard lui a écrit un *Prière d'insérer* que Courtot tient pour une des meilleures définitions de la poésie de Péret : la poésie de Benjamin Péret, écrit Éluard, « tend avec ses images extra-lucides, ses images claires comme *le cri strident des œufs rouges*, à la compréhension parfaite de l'inhabituel et à son utilisation contre les ravages de l'exploitation maligne de la bêtise et d'un *certain* bon sens »⁵²¹.

En mai 1935 (du 4 au 27), Breton, Jacqueline Lamba et Benjamin Péret partent pour Santa-Cruz de Ténérife aux îles Canaries à l'occasion d'une exposition internationale du surréalisme et pour y donner des conférences. Le 7 octobre, le groupe surréaliste rejoint Georges Bataille pour fonder *Contre-attaque*, union éphémère mais d'extrême importance dans le combat antifasciste.

En 1936, *Je ne mange pas de ce pain-là* (31 janvier) paraît aux éditions surréalistes avec une eau-forte de Max Ernst. Claude Courtot y voit un « torrent d'injures » déversées sur la société de l'entre-deux-guerres dans lequel on retrouve « la Révolte et la foi dans la magie réparatrice du langage »⁵²²; la révolte, avec R majuscule, pour signifier qu'il ne s'agit pas de textes politiques ni de poésie engagée. Il est intéressant de noter que ce recueil garde des similitudes thématiques avec *Le Grand Jeu* de 1928. En effet, certains poèmes qui composent *Je ne mange pas...* ont paru entre 1926 et 1929 dans *La Révolution*

⁵²⁰ PRÉVAN Guy, « Poète, c'est-à-dire révolutionnaire », PÉRET Benjamin, *Œuvres complètes*, t. 5, op. cit., p. 6. C'est Prévan qui souligne.

⁵²¹ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 117.

⁵²² COURTOT Claude, « Péret Benjamin, 1899-1959 », op. cit., p. 588.

surréaliste ; un poème a été publié en 1930 dans le numéro 2 du *SASDLR* et deux autres en 1933, dans le numéro 5 de cette même revue⁵²³.

Outre *Je ne mange pas de ce pain-là, Trois cerises et une sardine*, un poème, est édité également en 1936 (en mai) avec un dessin d'Yves Tanguy. Enfin *Je sublime*, daté de janvier-mars 1936⁵²⁴, recueil qui exalte l'amour, paraît le 30 juin aux éditions surréalistes avec 4 frottages de Max Ernst.

Le 18 juin 1936 éclate la guerre civile en Espagne. Le 2 août 1936, Benjamin Péret et d'autres surréalistes, tels Achille Chavée, Marcel Noll, Eugênio Granell, Octavio Paz, Wifredo Lam, Remedios Varo, partent pour Barcelone afin de représenter le bureau du Parti ouvrier internationaliste (P.O.I.), de tendance trotskiste, auprès du *Partido obrero de unificacion marxista*/Parti ouvrier d'unification marxiste (P.O.U.M.) ; ce dernier, selon Robert Ponge, est une fraction de la gauche espagnole qui critique les politiques du PC et du PS espagnols⁵²⁵.

Dans une lettre du 5 septembre 1936 envoyée de Barcelone, Péret interroge Breton sur l'action surréaliste contre les procès de Moscou, en renforçant son adhésion au groupe parisien : « J'apprends à l'instant que [tu] as fait une déclaration contre le procès de Moscou. Veux-tu me l'envoyer d'urgence par avion. Je verrai le moyen de la faire publier ici. J'espère que tu m'as associé à cette protestation »⁵²⁶.

Dans une lettre du 15 octobre 1936, il informe Breton que « l'élan révolutionnaire est passablement tombé » et qu'il a fait la connaissance de Remedios Varo, peintre qui deviendra sa compagne : « En plus j'ai ici une histoire d'amour qui me retient jusqu'à ce que la jeune personne puisse m'accompagner à Paris, si bien que je ne peux rien dire sur mon retour »⁵²⁷. Les amoureux n'avaient pas d'argent pour le voyage.

⁵²³ PÉRET Benjamin, *Je ne mange pas de ce pain-là*, in idem, « Notes et variantes », in idem, *Œuvres complètes*, Tome 1: Poésie, Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1969, sans indication de page.

⁵²⁴ COURTOT Claude, "Couper la lumière en quatre et la jeter aux fauves", in GOUTIER Jean-Michel, *Benjamin Péret*, Paris, Henri Veyrier, 1982, p. 55.

⁵²⁵ PONGE Robert, « Benjamin Péret: da França ao Brasil, do surrealismo ao quilombo de Palmares », op. cit., p. 241.

⁵²⁶ PÉRET Benjamin, « Benjamin Péret à André Breton. Barcelone, 5 septembre [1936] », in COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 31.

⁵²⁷ PÉRET Benjamin, « Benjamin Péret à André Breton. Barcelone, 15 octobre [1936] », in COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 32.

Puis, avec la dégradation complète et la stalinisation des organisations ouvrières (bureaucratisation et contre-révolution), Péret est amené à une constatation qui entraîne une nouvelle prise de décision : « la révolution suit un cours descendant [...]. Dans ces conditions, j'ai décidé d'entrer dans une milice anarchiste et me voici au front – à Pina de Ebro – où je resterai tant que rien d'intéressant ne m'appellera ailleurs »⁵²⁸. Le front dont parle Péret est celui d'Aragon où en mars 1937 il combat avec la division anarchiste, la colonne Durruti.

À la fin d'avril 1937, d'après Robert Ponge, « convencido de que não há mais nada que se possa fazer para a Revolução Espanhola », il rentre à Paris⁵²⁹. Depuis cette année, les dangers d'une guerre imminente se font sentir et Péret – qui n'ignore pas qu'il va être poursuivi pour ses activités – essaie de réagir à cela. En mars-avril 1938, un manifeste qui viserait à la constitution d'une action conjointe de gauche est envisagé : « la constitution d'un 'front unique révolutionnaire', contre l'union sacrée, la guerre et le fascisme, pour le défaitisme révolutionnaire en cas de guerre »⁵³⁰; une lettre du 18 avril informe Breton que le manifeste s'est réduit à une simple déclaration. En juin, la tentative de quitter Paris et de partir pour le Mexique avec Remedios Varo échoue, car ils n'ont pas obtenu leur passeport : « mon passé dans ce domaine [politique] ne permettait pas de me faire confiance, etc. », déclare Péret à Breton dans une lettre du 31 mars 1938⁵³¹.

En 1938, Péret adhère à la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant, FIARI, dont la création était le résultat du voyage de Breton au Mexique et de sa rencontre avec Léon Trotski. Péret collabore aux deux numéros de *Clé*, organe de la FIARI.

Septembre 1939, la Seconde Guerre commence. Péret est mobilisé et, en février 1940, affecté à Nantes. En mai 1940, il est emprisonné à Rennes pour ses activités antimilitaristes dans l'armée (propagandes, discussions, prises de contact), mais il est libéré à l'arrivée des Allemands, le 22 juillet 1940. Péret a dû payer une rançon de mille

⁵²⁸ PÉRET Benjamin, « Benjamin Péret à André Breton. 1^o Compañia del Batallon 'Nestor Makhno', Division Durutti, Pina de Ebro, Frente Aragon. 7 mars [1937] », in COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 36.

⁵²⁹ PONGE Robert, « Benjamin Péret: da França ao Brasil, do surrealismo ao quilombo de Palmares », op. cit., p. 241.

⁵³⁰ PÉRET Benjamin, « Benjamin Péret à André Breton, Mexico. [Paris], 31 mars 1938 », in COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 38.

⁵³¹ PÉRET Benjamin, « Benjamin Péret à André Breton, Mexico. [Paris], 9 juin 1938 », in COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 39.

francs aux nazis : « J'avais commis le crime d'estimer qu'une semblable société était mon ennemie quand ce ne serait que pour m'avoir obligé [...] à la défendre deux fois dans ma vie alors que je ne me reconnaissais rien de commun avec elle »⁵³².

Il regagne Paris où il reste clandestinement jusqu'au mois de mai de l'année suivante. Il parvient alors à rejoindre Breton à la villa *Air Bel*, à Marseille, zone libre de l'occupation mais soumise au gouvernement d'idéologie fasciste de Vichy. Il participe aux réunions surréalistes qui y ont lieu et, ensuite, il s'efforce de suivre Breton aux États-Unis sans y réussir vu que son passé politique l'en empêche.

L'EXIL AU MEXIQUE (1942-1948)

Selon Claude Courtot, « o México acolhia os antifranquistas de várias procedências, enquanto os Estados Unidos proibiam a este perigoso agitador entrar no seu território e o Brasil já lhe estava fechado há muito tempo »⁵³³. Péret arrive à quitter Marseille en octobre 1941, il a obtenu un visa pour le Mexique où il arrive au début de 1942, avec Remedios Varo.

Au Mexique, Péret rencontre quelques amis : Léonora Carrington, Chiqui Weis, José et Kati Horna, Gunther Gerzo. Il milite au sein du groupe trotskiste, collabore avec Nathalie Trotsky et ses anciens compagnons espagnols réfugiés au Mexique, comme Grandizio Munis⁵³⁴, et dans *Contra la corriente*, bulletin du groupe trotskiste espagnol réfugié au Mexique, publie des textes politiques sous le pseudonyme de Peralta. Il vit modestement de son travail pour des revues et des périodiques.

Il s'intéresse à l'étude des peuples précolombiens (la civilisation maya) et commence à répertorier leurs légendes, leurs mythes et leurs contes afin d'en faire une anthologie. En novembre 1942, il termine la rédaction d'un texte destiné à être la préface de cette anthologie et l'envoie à Breton, exilé à New York. Sous le titre de *La Parole est à Péret*, cette préface est ainsi d'abord publiée par ses amis aux éditions surréalistes à New York le 28 mai 1943. La parution est « accompagnée d'un hommage de ses amis surréalistes dispersés dans le monde qui affirment 'leur solidarité à l'égard d'un esprit

⁵³² PÉRET Benjamin, *La Parole est à Péret*, (1943), in BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 57.

⁵³³ COURTOT Claude, « O passageiro do transatlântico (Benjamin Péret e a América) », op. cit., p. 148.

⁵³⁴ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 43.

d'une liberté inaltérable, qui n'a cessé de cautionner une vie singulièrement pure de toute concession »⁵³⁵.

La conclusion de *La Parole est à Péret* porte sur la situation du poète à cette époque-là :

« Le poète actuel n'a pas d'autre ressource que d'être révolutionnaire ou de ne pas être poète, car il doit sans cesse se lancer dans l'inconnu; le pas qu'il a fait la veille ne le dispense nullement du pas du lendemain puisque tout est à recommencer tous les jours et que ce qu'il a acquis à l'heure du sommeil est tombé en poussière à son réveil. »⁵³⁶

Être révolutionnaire, d'après Jean-Louis Bédouin, « correspond à une situation concrète, implique de dures conditions d'existence, exige, de qui s'y expose, un courage et une rigueur de pensée exceptionnels »⁵³⁷. Les difficultés que Péret éprouve dans sa vie sont dues à ce parti pris de révolte.

En février 1945, paraît en France (encore que daté de Mexico) son *Déshonneur des poètes*, pamphlet où il exprime le point de vue révolutionnaire qui est le sien en l'opposant à l'orientation prise par les poètes de la Résistance (y compris deux ex-membres du surréalisme), qui avaient publié une plaquette de poésie de combat, ce que Claude Courtot formule dans les termes suivants :

« [Péret rappelle] de façon cinglante dans son fameux *Déshonneur des poètes* à ceux qui, comme Éluard et Aragon, ses anciens compagnons surréalistes, ont 'engagé' leur plume au service du combat contre l'occupant, associant leurs voix à celles des chrétiens et des nationalistes et s'appliquant ainsi à 'cesser d'être des poètes pour devenir des agents de publicité'. La position de Péret [...] est pourtant sans équivoque : 'L'expulsion de l'opresseur et la propagande en ce sens sont du ressort de l'action politique, sociale ou militaire... En tout cas, la poésie n'a pas à intervenir dans le débat autrement que par son action propre'. »⁵³⁸

Cette sincérité envers lui-même et envers la cause révolutionnaire et poétique vaut à Péret beaucoup d'hostilité qui toutefois ne l'empêche pas de faire publier à Paris, en juin 1945, son *Dernier malheur, dernière chance*, un long poème.

⁵³⁵ « Chronologie 1942-1948 », op. cit., sans indication de page, page consultée le 09 janvier 2010.

⁵³⁶ PÉRET Benjamin, *La Parole est à Péret*, (1943), in BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 14.

⁵³⁷ BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 13-14.

⁵³⁸ COURTOT Claude, « Péret Benjamin, 1899-1959 », op. cit., p. 587-588.

Le 10 mai 1946, à Cholula (État de Puebla), Péret et Remedios Varo se marient (Elsie Houston s'était suicidée à New York en mars 1943). En septembre, Péret publie *Main forte*, recueil de contes automatiques, avec des illustrations de Victor Brauner.

En accord avec Natália Sedova, la veuve de Trotski, il rompt avec la Quatrième Internationale (tenue pour trotskiste), ce qu'il exprime dans le *Manifeste des exégètes*, paru à Mexico en septembre 1946, où il continue à se déclarer marxiste et trotskiste.

En novembre 1947, à Paris, paraît *Feu central*, poèmes illustrés par des gouaches d'Yves Tanguy. Ce recueil rassemble *Immortelle maladie*, *Dormir dormir dans les pierres*, *Je sublime – déjà parus –*, *Un point c'est tout* et *À Tâtons* – des ensembles inédits de 11 et 10 poèmes respectivement.

Maintes fois, il regrette de ne pas être à Paris pour participer de plus près aux activités surréalistes, mais sa « situation matérielle [est] abominable, aucun espoir de prompt retour »⁵³⁹. Au début de 1948, finit son exil de six ans au Mexique et Péret rentre en France, sans Remedios Varo qui reste au Mexique.

LE RETOUR EN FRANCE (1948-1955)

En arrivant à Paris, il poursuit son travail de correcteur et reprend sa collaboration aux revues surréalistes : *Néon*, *Almanach surréaliste du demi-siècle*, *Médium* (feuille puis revue) ainsi qu'à *Combat* et *Arts*. Son action de militant politique s'exerce au sein d'un petit groupe, et, selon Claude Courtot, Péret « se consacre plutôt à l'analyse du phénomène stalinien et à la dénonciation des erreurs de la pensée politique de gauche »⁵⁴⁰. Il travaille pour le cinéma en rédigeant des articles dans des revues comme *L'Âge du cinéma*.

En avril 1948, il rompt définitivement avec la Quatrième Internationale et rejoint l'Union ouvrière internationale (U.O.I.).

En 1949, il consacre un long poème à Breton, *Toute une vie*.

⁵³⁹ PÉRET Benjamin, « Benjamin Péret à André Breton. Mexico, 27 mars 1947 », in COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 44-45.

⁵⁴⁰ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 48.

En 1951, il publie *Les Syndicats contre la révolution*, une série d'articles parus dans *Le Libertaire*. En juillet 1952, Péret rédige *Air mexicain*, un long poème qu'il publie avec quatre lithographies de Rufino Tamayo.

Les trois poèmes cités plus haut introduisent de la nouveauté dans l'ensemble de l'œuvre de Péret. Claude Courtot fait remarquer que *Dernier malheur, dernière chance* (1946), *Toute une vie* (1949) et *Air mexicain* (1952) sont de « très longs poèmes, de tonalité épique, où les trouvailles automatiques *s'inscrivent cette fois-ci dans une structure logique, voire narrative* ». Courtot constate encore qu'*Air mexicain*, le plus récent de ces trois poèmes, « est comme le résumé de toute l'expérience mexicaine de Péret : opérant une sorte de 'greffe de culture' comme on parle de 'greffe du cœur en médecine, Péret devient la parole vivante des Indiens auxquels le 'sauvage' qu'il fut toujours s'identifie sans peine »⁵⁴¹.

Cependant Jean-Louis Bédouin ne laisse pas d'observer que les « moyens d'existence [de Péret] sont toujours aussi précaires, et le manque d'appartement l'oblige à mener un genre de vie qui convient de moins en moins à sa santé »⁵⁴².

En 1954, il fait un bref voyage en Espagne pour « aider à la libération de ses camarades Jaime Fernandez et Grandizio Munis incarcérés pour activité révolutionnaire »⁵⁴³. Dès son retour, ses problèmes de santé s'aggravent, surtout en hiver. Sa santé s'affaiblit, car il souffre de ses longues journées de travail comme correcteur de presse et, jusqu'en 1952, est très précairement logé. Mais désormais, il sera hébergé par ses amis Anne et Jean-Louis Bédouin. Une lettre adressée à Eugenio Granell, à qui Péret s'excuse d'un long silence, apprend au lecteur qu'en décembre 1954, des complications cardiaques l'amènent à être hospitalisé en Suisse : « Conclusion : on m'interdisait le tabac et on m'imposait un régime alimentaire très désagréable. Par bonheur, on me permettait encore de boire un peu de vin. Le résultat de cette suppression de tabac [...], c'est que je ne peux rien faire. Écrire une lettre signifie un effort inimaginable »⁵⁴⁴.

⁵⁴¹ « Biographie ». *Trois cerises et une sardine*. Site internet de l'Association des amis de Benjamin Péret (AABP) : www.benjaminperet.org/chronologie/chronologie-1899-1941.html. Sans indication de page. Page consultée le 17 décembre 2009.

⁵⁴² BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 58.

⁵⁴³ « Chronologie 1954-1956 », op. cit, sans indication de page, page consultée le 09 janvier 2010.

⁵⁴⁴ PÉRET Benjamin, « À Eugenio Granell. Paris, 2 mai 1955 », in PÉRET Benjamin, *Œuvres complètes*, t. 7, op. cit., p. 414-415.

En 1955, il publie sa traduction de l'espagnol du *Livre de Chilam Balam de Chumayel*, un manuscrit maya trouvé en 1936 à Tusik, un village mexicain. Il la fait précéder d'une introduction où il déclare l'objectif de cette entreprise qui, d'après les termes de Claude Courtot, est celui de « devolver a palavra àqueles que falam a verdadeira linguagem, toda a linguagem, a linguagem poética que foi a nossa e que séculos de adestramento racionalista nos fizeram esquecer »⁵⁴⁵. *Air mexicain* et cette traduction sont le fruit de son expérience mexicaine et de sa recherche sur les civilisations précolombiennes.

LE DEUXIÈME SÉJOUR AU BRÉSIL (1955-1956)

Le 24 mai 1955, Péret embarque au Havre pour atteindre Rio de Janeiro le 7 juin 1955. À la fin du mois, il part pour São Paulo. Ce deuxième séjour brésilien semble doublement motivé : d'un côté, Péret y est invité par son fils Geysler qui se marie à São Paulo et qui paie le billet du voyage ; d'un autre côté, Péret y voit la chance de poursuivre ses recherches sur les arts populaires et primitifs brésiliens, surtout sur l'art et la culture des tribus indiennes de l'Amazonie. À ce sujet, Robert Ponge déclare :

« Um amigo brasileiro lembra 'a febre que o possuía de ler tudo que tratasse do Brasil; as obras sobre Palmares solicita[vam] em especial seu interesse'. Péret esforça-se também em obter, das mais diversas fontes, borboletas (que adora colecionar), bem como objetos e/ou fotos de objetos de arte brasileira indígena e popular. Além do ensaio sobre Palmares, está projetando dois outros livros: um de fotos de peças de arte primitiva, pré-colombiana e popular do Brasil; outro, bem mais volumoso (150 a 200 páginas), no qual desenvolveria seus trabalhos de etnografia já publicados em 1950-1952. Nunca serão editados. »⁵⁴⁶

En août 1955, il rédige la deuxième partie de l'« Introduction » de *l'Anthologie des mites, légendes et contes populaires de l'Amérique* commencée au Mexique : la première partie, on l'a vu, a été écrite en novembre 1942 et publiée par Breton à New York sous le titre *La Parole est à Péret*.

En septembre 1955, Péret achève l'écriture d'un article sur la communauté noire de *Palmares* qui, en avril-mai 1956, sera publié par la revue *Anhembi* à São Paulo, sous le titre « Que foi o quilombo dos Palmares ? ». Dans cet essai original, il analyse et

⁵⁴⁵ COURTOT Claude, « O passageiro do transatlântico (Benjamin Péret e a América) », op. cit., p. 153.

⁵⁴⁶ PONGE Robert, « Benjamin Péret: da França ao Brasil, do surrealismo ao quilombo de Palmares », op. cit., p. 242.

interprète ce qui a été l'organisation des nègres fugitifs brésiliens au XVII^{ème} siècle, en la rapprochant du phalanstère (communauté conçue par Charles Fourier). Il examine les avancées et les défaillances de cette forme de résistance qui a duré à peu près cinquante ans⁵⁴⁷.

Après plusieurs tentatives ratées, Péret réussit à entreprendre des voyages au Nord, au Nordeste et en Amazonie. Le 5 octobre 1955, il commence un voyage de six semaines qui le conduira en avion à Manaus, Belém, São Luis, Fortaleza, l'intérieur du Ceará, Recife et Salvador. Péret retourne à São Paulo et, ensuite, à Rio de Janeiro. Le 26 janvier 1956, dans un avion de FAB, il se rend au Mato Grosso où il visite la tribu d'indiens *Xavantes* (à Xavantina, aujourd'hui Nouvelle Xavantina). Il retourne à Rio et le 10 février, voyage de nouveau au Mato Grosso, cette fois-ci pour connaître la tribu indienne des *Karajàs* (au nord de l'île du Bananal) et, ensuite, *o posto do Coronel Vasconcelos* (aujourd'hui *posto Leonardo Villas boas*, au bord du fleuve Kuluene dans le Haut Xingu, actuellement Parc indien du Xingu). Initialement prévu pour 10 jours, le voyage prend un mois⁵⁴⁸.

Revenu à Rio, le 12 avril, Péret comptait rentrer en France si la police politique et sociale brésilienne ne l'avait pas emprisonné, dans des conditions précisées par Robert Ponge :

« com considerável atraso, a Polícia Política e Social [via Serviço de Registro de Estrangeiros] acabava de descobrir que o decreto de expulsão de 1931 continuava em vigor! Pressionado por uma campanha que mobilizou importantes setores da intelectualidade brasileira, o governo revogou às pressas o referido decreto. Péret saiu da cadeia para preparar as malas e embarcar, como previsto, para a França. »⁵⁴⁹

Pour protester, Péret fait une grève de la faim pendant que, à São Paulo et à Rio de Janeiro, un manifeste est en 24 heures signé de 76 écrivains, artistes, journalistes et d'autres encore, dont Manuel Bandeira, Antonio Callado e Murilo Mendes, et envoyé au président de la République qui reconnaît l'invalidité du décret de 1931. Péret est libéré au bout de

⁵⁴⁷ PONGE Robert, « Benjamin Péret: surrealista e historiador de Palmares », in BENJAMIN Péret, *O Quilombo dos Palmares*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2002, p. 13-45.

⁵⁴⁸ PONGE Robert, « Benjamin Péret: da França ao Brasil, do surrealismo ao quilombo de Palmares », op. cit., p. 243.

⁵⁴⁹ PONGE Robert, « Benjamin Péret: surrealista e historiador de Palmares », op. cit., p. 18.

deux jours (le 14 avril) et, le 18 avril, comme il l'avait prévu avant l'emprisonnement, il prend le bateau pour la France où il arrive le 3 mai.

Les deux livres dont le projet a été conçu lors de son deuxième séjour au Brésil n'ont pas vu le jour. Entre juin 1955 et mai 1956, Péret publie de nombreux articles dans des revues surréalistes, mexicaines et, bien sûr, brésiliennes comme *Anhemi*, à São Paulo (« Nos traços dos grandes itzas », traduction portugaise de l'« Introduction » du *Livre de Chilam Balam de Chumael*; « Que foi o quilombo dos Palmares ? »), *Diário de Pernambuco* à Pernambuco (« A Poesia surrealista ainda continua viva no panorama literário francês »), *A Tribuna* à Santos (« Fidelidade de um poeta-viajante: entrevista expressa com Benjamin Péret », por Geraldo Ferraz). Il a aussi préfacé des catalogues d'expositions, comme celle de Maria Martins au Musée d'Art Moderne du Rio de Janeiro (mai 1956), celle de Meret Oppenheim à l'Étoile scellée à Paris (juin 1956).

En 1956, il publie l'*Anthologie de l'amour sublime*, avec une préface le *Noyau de la comète*⁵⁵⁰, texte où il définit l'amour sublime, conception exprimée dans les poèmes de *Je Sublime* (1936). L'*Anthologie de l'amour sublime* (1956) avec deux autres ouvrages parus précédemment – *La Parole est à Péret* (1943) et *Le Déshonneur des poètes* (1945) –, assurent, selon Claude Courtot, « plusieurs fois au cours de l'histoire du mouvement surréaliste, le relais théorique d'André Breton »⁵⁵¹.

Jean-Louis Bédouin souligne la dimension humaine et intellectuelle des voyages faits par Péret au Brésil et en Espagne :

« Il parlait remarquablement l'espagnol et le portugais pour les avoir appris [...], comme il me le dit un jour lui-même, pour 'se sentir dans le coup', pour pouvoir, au Brésil et en Espagne, vivre réellement de la vie des habitants [...]. S'il entreprenait quelque chose, dans quelque ordre d'idées que ce soit, il ne s'y donnait pas à moitié. Connaître un peuple, pour lui, c'était non seulement penser dans sa langue, mais prendre part à ses luttes [...]. »⁵⁵²

⁵⁵⁰ Péret avait déjà publié quelques fragments du *Noyau de la comète* dans *Médium, communication surréaliste*, n. 4, janvier 1955, avant qu'il ne devienne la préface de l'anthologie en 1956.

⁵⁵¹ COURTOT Claude, « Péret Benjamin, 1899-1959 », op. cit., p. 586.

⁵⁵² BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 31.

MORT DE PÉRET (1959) ET ANTHOLOGIE DES MYTHES, LÉGENDES ET CONTES POPULAIRES D'AMÉRIQUE (1960)

Revenu du Brésil, en mai 1956, Péret continue son activité surréaliste et poursuit son action politique d'orientation marxiste ainsi que son travail de correcteur de presse. En 1957, il publie *Le Gigot, sa vie et son œuvre*, édition de ses principaux contes parus précédemment. Il participe aux manifestations des surréalistes et des partis de gauche en faveur de la guerre d'indépendance de l'Algérie et, en 1958, il s'oppose à la prise du pouvoir par le Général de Gaulle, par les moyens qui ont toujours été les siens (et ceux des surréalistes) : en collaborant à *14 juillet*, revue fondée par Jean Schuster et Dionys Mascolo, et à *Bief*.

Histoire naturelle paraît en 1958 : « Arrosée, la terre donne le rouge à lèvres dont on extrait le baiser », la citation mise en exergue dans ce chapitre, ouvre ce recueil de prose automatique.

Son état de santé s'aggrave de plus en plus. Il est opéré d'une névrite en Suisse. Au printemps 1959, il est hospitalisé d'urgence pour des problèmes cardiaques et, au début de l'été, il est opéré une deuxième fois. En juillet et août, il séjourne au Marteau puis à Oléron chez des amis. Il rentre à Paris et, peu de temps après, le 18 septembre 1959, il meurt d'une thrombose de l'aorte à l'hôpital Boucicaut.

Plusieurs textes sont écrits en hommage à Péret et, lors du 30^e anniversaire de sa mort, en 1989, ils sont recueillis par Jean Schuster et publiés par l'Association des amis de Benjamin Péret sous le titre *Benjamin, l'impossible 1899-1959-1989*, titre inspiré de Paul Éluard. Plusieurs des textes de cette plaquette insistent sur le fait que Péret a été trop peu lu de son vivant.

En 1960, un an après sa mort, paraît l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, précédée de *La Parole est à Péret* (1943), texte repris et légèrement augmenté, et d'un texte écrit à São Paulo en août 1955. D'après Claude Courtot, dans *La Parole est à Péret*, l'écrivain « établit magistralement l'analogie [qui

existait à l'origine] entre la démarche poétique et la pensée mythique », analogie qui en effet s'applique à toute son œuvre⁵⁵³.

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

Péret a été le « fidèle compagnon d'André Breton » presque quarante ans durant⁵⁵⁴ et l'un des fondateurs du surréalisme, ce que Jean-Louis Bédouin formule dans les termes suivants : « Jusqu'à son dernier souffle, il fut fidèle au surréalisme. Il en avait vécu la genèse, avait puissamment contribué à son développement, lui avait donné une expression inoubliable »⁵⁵⁵. Son œuvre poétique est sans aucun doute presque toute empreinte d'automatisme, comme le fait remarquer Claude Courtot : « De tous les poètes surréalistes, il est celui qui a pratiqué l'écriture automatique avec le plus de ferveur, de régularité et de spontanéité »⁵⁵⁶. Enfin, Guy Prévau explicite la relation complémentaire mais nullement secondaire établie par Péret entre poésie et militantisme politique révolutionnaire : « confronté à cette double exigence, jamais, nulle part, Péret ne laissa s'installer le moindre malentendu quant à ces démarches parallèles ni un quelconque mélange des genres »⁵⁵⁷.

Benjamin Péret accordait à la liberté dans tous les domaines une place essentielle.

L'ÉCRITURE SURRÉALISTE DANS « LA CHAIR HUMAINE » (1925)

« La Chair humaine » est un texte publié à l'origine avec « L'Arête des sons » et « La Lumière dans le soleil », sous le titre collectif « Poèmes », dans le numéro 6 de *La Revue européenne* d'avril 1925. Ensuite Péret l'intègre dans *Le Grand Jeu* (1928, Gallimard), recueil de poèmes automatiques dédié à son ami André Breton avec qui il avait fait ses premiers pas dans les expériences d'écriture surréaliste⁵⁵⁸. Comme nous

⁵⁵³ COURTOT Claude, « Péret Benjamin, 1899-1959 », op. cit., p. 588.

⁵⁵⁴ PIERRE José, « Péret (Benjamin) », in idem, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, Paris, Fernand Hazan, 1973, p. 136.

⁵⁵⁵ BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 15.

⁵⁵⁶ COURTOT Claude, « Péret Benjamin, 1899-1959 », op. cit., p. 586.

⁵⁵⁷ PRÉVAN Guy, « Poète, c'est-à-dire révolutionnaire », op. cit., p. 4-5.

⁵⁵⁸ PÉRET Benjamin, « La Chair humaine », in idem, *Le grand Jeu*, in idem, *Œuvres complètes*, t. 1: [Poésie], Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1969, p. 179.

l'avons dit précédemment certains poèmes sont dédiés à Max Morise, Picasso, Yves Tanguy, Simone Breton, Michel Leiris, Éluard, Aragon, Max Ernst, Desnos; tous ne sont pas inédits car, écrits en 1927, Péret les avait publiés dans des revues avant de les réunir en volume. Beaucoup plus long que les précédents, ce recueil réunit des « poèmes généralement très courts, [...] autant de fragments arbitraires surgis du débit ininterrompu d'un discours poétique qui ne connaît d'autre fin que lui-même »⁵⁵⁹.

« La Chair humaine » est un poème de 44 vers qui couvre deux pages et dans lequel une dimension narrative est développée. Notre analyse commencera par l'étude du récit dans le poème – l'intrigue, quelques-unes de ses composantes et son organisation – et de son architecture. Ensuite, elle sera attentive à quelques aspects particuliers du langage, les liens syntaxiques et l'enchaînement du poème qui constituent une charpente solide pour accueillir les images poétiques les plus fugaces.

QUELQUES ÉLÉMENTS DE RÉCIT DANS LE POÈME

TITRE ET INTRIGUE

Le titre, dans son sens littéral, évoque la chair, partie extérieure du corps humain. Certes le poème fait parfois référence explicite ou discrète à des parties du corps féminin, et évoque le désir sensuel. Quelques parties du poème font également un clin d'oeil à la mort – « ce jour où mourut le cuivre », « suaires », l'homme s'assoit « sur un banc de sel attendant le coup de poignard définitif » – : or face à la mort, la chair humaine perd toute son importance. Par ailleurs, rien n'empêche de prétendre que le titre n'a aucun rapport objectif avec le poème. Ainsi et avant toute chose, on doit dire qu'une intrigue possible de « La Chair humaine » est purement hypothétique.

Initialement, une femme jette un homme « par la fenêtre du ciel ». On s'attend à ce que cet homme, personnage-narrateur, raconte ce qui lui arrivera pendant ou après la chute, mais ce sont des faits apparemment antérieurs à l'action présentée dans lesquels l'homme était impliqué qui sont évoqués. Il raconte donc ce qu'il faisait habituellement avant qu'il ne rencontrât la dite femme qui l'a poussé : il passait par des lieux qui lui sont habituels (« j'errai alentour des suaires et j'attendais devant les gares »), traversait des contrées exquises pourvues de nouvelles flore (« les champs bordés de jambes de

⁵⁵⁹ COURTOT Claude, « Péret Benjamin, 1899-1959 », op. cit., p. 587.

femme ») et faune (« la nuit et ses poissons »). Pendant cette errance furtive l'homme avait fait la rencontre successive de quelques femmes jusqu'au jour où il a rencontré celle même qui l'a jeté du ciel et lui avait demandé de se taire. Le récit rétrospectif prend fin pour laisser place à celui de la chute. On apprend que l'homme se laisse « emport[er] par le courant » et, enfin, s'assoit « sur un banc de sel attendant le coup de poignard définitif ».

Le poème ressemble donc à un conte.

LES PERSONNAGES, LE NARRATEUR ET LA NARRATION

C'est dans les trois premiers vers du poème que les deux protagonistes sont présentés : un homme et une femme qui le jette « par la fenêtre du ciel ».

Parmi d'autres figures féminines qu'on rencontre au long du texte, cette femme est décrite au minimum : « une femme charmante qui pleurait habillée de noir et de gris » (vers 1-2). Ces seules caractéristiques suffisent à l'identifier lorsqu'un renvoi dans les vers 33 et 34 invite le lecteur à se reporter à ce personnage ainsi qu'il avait été présenté dans l'en-tête du poème : « Alors vint une femme charmante, habillée de noir et gris » (vers 33-34). Une seule remarque : aux vers 33 et 34, elle ne pleure pas, mais supplie l'homme en le tutoyant : « Pour l'amour des meurtres tais-toi ».

L'homme est celui qui raconte à la première personne le récit auquel il participe. Il n'est pas du tout décrit, on ne le connaît que progressivement par ses actions. Ce n'est qu'au vers 30 que le lecteur apprendra que celui qui est jeté par la fenêtre est un *je* masculin : « mais lassé des Parques et autres Pénélopes je courbai le front... ».

Tout d'abord, on remarque qu'il a le sens de la fatalité ou de l'humour ou des deux ensemble, c'est-à-dire de l'humour noir : *Ah que la chute était grande ce jour où mourut le cuivre*, commente-t-il avec un air d'évidence après avoir été poussé. Ensuite, on découvre qu'il a *la tête pleine de becs d'oiseaux multiformes*. On apprend aussi qu'il est quelqu'un qui normalement voit *la nuit et ses poissons*. Mais c'est un personnage qui souffre également : lorsque son échine est blessée, « l'indispensable vinaigre » (vers 20) est versé sur elle, ce qui le fait soupirer (de plaisir ou de douleur ?); lorsqu'il passe par de dures épreuves et se courbe (« je courbai mon front couvert de mousses sanglantes et cachai mes mains sous le silence d'une allée », vers 31-32).

Sa caractéristique la mieux connue fait référence au fait qu'il est constamment en mouvement : il marche, il court, il traverse des contrées exquises et fait des rencontres inouïes. Pendant son errance, l'homme croise successivement des femmes – d'abord celle qui fait irruption au début du poème – ou leurs fragments vu que parfois ce n'est qu'une partie de leurs corps qui est mise en évidence, comme dans les vers ci-dessous :

« Parfois une femme au regard courbe
m'offrait son sein ferme comme une pomme » (vers 9-10)

« Alors j'allais par les champs bordés de jambes de femme
cueillir la neige et les liquides odorants » (vers 13-14)

« Et je courais et je courais à la recherche de la pierre folle
que garde une jambe céleste » (vers 21-22)

« Un jour pourtant plein d'une brumeuse passion
je longuais un arbre abattu par le parfum d'une femme rousse » (vers 23-24)

« mais lassé des Parques et autres Pénélopes
je courbai mon front couvert de mousses sanglantes » (vers 30-31)

Ces femmes qui surgissent tout au long du texte et qui y tiennent un rôle de figurant seraient-elles des avatars de cette même *femme charmante habillée de noir et de gris* ? Il semble que non. Malgré les interrogations, une comparaison simple – *un sein ferme comme une pomme* –, des métaphores plus rares – *un regard courbe*, des champs qui sont bordés de jambes qui semblent verser des liquides odorants ... – attribuent à la femme/aux femmes un rôle de premier plan : dans « La Chair humaine », les plus belles images sont associées à la beauté de la femme et à la sensualité féminine⁵⁶⁰.

Les apparitions de ces femmes ne sont pas sans conséquences pour l'homme. À titre d'exemple :

« Parfois une femme au regard courbe
m'offrait son sein ferme comme une pomme
Alors j'étais pendant des jours et des jours
sans revoir la nuit et ses poissons
Alors j'allais par les champs bordés de jambes de femme
cueillir la neige et les liquides odorants » (vers 9-14)

⁵⁶⁰ Sur ce sujet, on peut lire dans « L'Ardeur désespérée », poème du *Grand Jeu* : « Des secrets si fluides qu'ils couleront entre vos doigts comme les minutes entre les cuisses d'une jolie femme » (PÉRET Benjamin, *Œuvres complètes*, t. 1: [Poésie], op. cit., p. 59).

« La Chair humaine » – encore qu’il ne s’agisse pas d’un récit – parodie peut-être le roman dans ce sens où Péret joue avec les personnages qui, tout d’abord, ne sont pas identifiés. L’homme, le héros du poème, subit certes des épreuves – quelques-unes sont dures, d’autres délicieuses –, mais il montre une caractéristique psychologique qui ne relève pas d’un type romanesque, qui ne sert pas à le situer dans ce qu’on appelle réalité : il a *une tête pleine de becs d’oiseaux multiformes*. La réalité absolue, toute la réalité réside dans son psychisme et seul un personnage comme celui-ci, qui touche au merveilleux, peut participer à des images *multiformes* et d’une rare beauté. Dans le texte du *Manifeste* (1924), Breton, en présentant la genèse des *Champs magnétiques* (1919/1920), déclare que les images de ce premier recueil d’écriture automatique ne pourraient pas être obtenues au moyen de l’écriture préméditée. On sait bien que Péret partage cette opinion de Breton, et il le prouve dans « La Chair humaine ». Toujours dans le *Manifeste*, prévu originellement pour être la préface de *Poisson soluble*, Breton lui-même s’identifie à ce titre, c’est-à-dire au poisson soluble, dans le sens où « l’homme, dit-il, est soluble dans sa pensée ! »⁵⁶¹. Ne serait-ce pas aussi le cas de ce personnage dont la tête est *pleine de becs d’oiseaux multiformes* ?

LES DÉCORS ET LEURS MÉTAMORPHOSES

Le ciel est le premier espace du poème, *la fenêtre du ciel*. *Céleste*, dans *une jambe céleste*, est un adjectif qui appartient au même sème ainsi que *des contrées sans lumière et sans voix* qu’on trouve à la fin du texte. Ensuite, on remarque que l’homme attendait devant plusieurs gares : « et j’attendais devant les gares qu’arrive le corbillard qui en fait sept fois le tour ». En outre, il erre *alentour des suaires*, visite des « champs bordés de jambes de femme » (il s’agit d’une culture de jambes de femmes!). De même, il court pendant longtemps « à la recherche de la pierre folle que garde une jambe céleste » (vers 21-22), il longe un arbre : *cet océan tordu*, il s’assoit sur *un banc de sel*. On pourrait continuer le recensement pour enfin conclure qu’il s’agit dans le poème d’ambiances merveilleuses qui se métamorphosent très rapidement : *je passe d’un lieu prodigieux à un autre*. En 1969, Jaques Baron déclare qu’il s’agit chez Péret d’« une poésie qui ne se situe

⁵⁶¹ Les références au *Manifeste* correspondent aux pages 18 et 19, pour ce qui concerne l’analyse psychologique des personnages, page 34 pour les *Champs magnétiques* et page 53 pour *Poisson soluble* (BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, (1924), in idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979).

pas, qui court partout ». C'est exactement ce qu'on ressent à la lecture de « La Chair humaine »⁵⁶².

LE TEMPS

« Ah que la chute était grande ce jour où mourut le cuivre » : cette analogie troublante établie entre le jour de la chute de l'homme et celui de la mort du cuivre est la première indication de temps, au quatrième vers du poème. Si cette indication initiale ne trouve pas de repère dans le temps historique, néanmoins les événements dans le poème semblent donner l'apparence d'une progression dans le temps, une organisation formelle, une disposition chronologique. Alors, il faut se demander ...

COMMENT SE PRÉSENTE « LA CHAIR HUMAINE » ?

L'alternance des temps des verbes au passé nous fait croire à l'hypothèse de lecture suivante. La chute est racontée à l'aide des verbes au passé composé, au passé simple et à l'imparfait :

« Une femme charmante [...] m'a jeté par la fenêtre du ciel » (vers 1-3)

« Et emporté par le courant
j'ai traversé des contrées sans lumière et sans voix » (vers 38-39)

Tandis que le prétendu *flash-back* est raconté au passé simple et, surtout, à l'imparfait:

« Longtemps [...] j'errai [...] et j'attendais » (vers 5-6)

« Alors vint une femme charmante [...] qui me dit » (vers 33)

L'irruption du présent *me dit* signale que le retour en arrière est fini. Le récit de la chute prend sa place.

Un seul événement met en échec cette lecture basée sur l'opposition passé composé/passé simple. Le dernier fait du poème est celui qui évoque ce qui arrive à l'homme après la chute, donc le plus récent ou le plus proche du moment de l'énonciation. Or au lieu d'être raconté au passé composé, il l'est au passé simple :

⁵⁶² BARON Jacques, *L'An 1 du surréalisme*, Paris, Denoël, 1969, in « Florilège », in GOUTIER Jean-Michel, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 22.

« jusqu'au jour [...] où je m'**assis** sur un banc de sel » (vers 42-43)

Alors, l'histoire est bousculée et puisqu'elle l'est nous nous redemandons ce qu'elle raconte. Une réponse possible : le poème raconte des épisodes autour d'un homme qui rencontre successivement des femmes. Comme dans les rêves et leur récit, les épisodes du poème ne suivent pas une chronologie précise. L'intrigue ainsi disposée et pleine d'événements extraordinaires peut être ainsi condensée dans la chute libre qu'un homme subit – chute occasionnée par une certaine femme – et le vagabondage qui l'avait anticipée. Errance et chute arrêtées, l'homme va s'asseoir.

Voilà pour notre héros dont la fin qui lui est réservée reste inconnue des lecteurs qui sont encore témoins d'une ambiguïté d'origine linguistique dans le dernier vers du poème, provoquée par un participe présent *attendant* dans *je m'assis sur un banc de sel attendant le coup...*: est-ce l'homme ou le banc de sel sur lequel enfin il repose qui attend *le coup de poignard définitif* ?

Quant au poème, dans son ensemble, composé de 44 vers, il peut être divisé en trois parties. La première comprend les vers 1 à 4. La deuxième et la plus longue réunit les vers 5 à 37, la troisième partie, les vers 38 à 44.

DES ÎLOTS DE COMPRÉHENSION

Chute (1)

La première partie du poème peut être lue en entier :

« Une femme charmante qui pleurait
habillée de noir et de gris
m'a jeté par la fenêtre du ciel
Ah que la chute était grande ce jour où mourut le cuivre » (vers 1-4)

Dès les premiers vers, le poème pose un problème qui implique des conséquences, voire qui crée une petite histoire. Mais là on peut être attentif au fait que l'homme est jeté par la fenêtre du ciel!⁵⁶³ Après ce premier événement, le commentaire selon lequel l'homme

⁵⁶³ La référence est *Au 125 du boulevard Saint-Germain* (1922), conte de Péret dans lequel une baignoire est jetée sur ce fameux boulevard parisien : « Une baignoire, jetée d'un quatrième étage et venant s'écraser à leurs pieds, confirma leurs soupçons ». La ressemblance des arguments laisse voir que l'absurdité est dans l'un et l'autre texte, dans le poème et dans le récit (PÉRET Benjamin, « Au 125 du boulevard Saint-

est poussé *ce jour où mourut le cuivre*, change le temps du récit qui n'a plus comme référence le passé composé, mais au contraire le passé simple.

Errance

La suite du poème, ou sa deuxième et longue partie centrale, constitue le récit de l'errance de l'homme. En effet, il évoque la situation initiale du poème, les circonstances de départ : ce que l'homme faisait dans une autre époque, dans divers lieux, avant la chute. On pourrait dire qu'elle est composée de deux mouvements.

Le récit du premier mouvement, vers 5 à 22, est introduit par une circonstance de temps qui vient en tête du cinquième vers :

« Longtemps la tête pleine de becs d'oiseaux multiformes
j'errai alentour des suaires
et j'attendais devant les gares
qu'arrive le corbillard qui en fait sept fois le tour » (vers 5-8)

Deux événements passés sont introduits : d'abord, un événement ponctuel annoncé par un passé simple et associé à l'expression « longtemps » : pendant un long espace de temps, « j'errai alentour des suaires » ; ensuite, un autre événement qui, ainsi que l'indique l'imparfait « j'attendais », a lieu fréquemment : l'attente d'un fourgon mortuaire précis qui faisait sept fois le tour de la gare.

Par *mourut*, *suaires* et *corbillard*, la mort est évoquée dans ce début du poème mais sans insistance. On peut néanmoins poser encore quelques questions : le corbillard était prévu pour transporter probablement ceux qui sont ensevelis dans les suaires ? L'homme ? Le cuivre ?

Ce mouvement du poème ne s'arrête pas aussitôt. Le héros étant le même (*je* est utilisé tout au long du poème), l'ambiance dans laquelle il vagabonde se métamorphose énormément. Ce premier mouvement de la deuxième partie du poème donne ainsi le ton, l'exemple, du type d'errance du personnage :

« Alors j'allais par les champs bordés de jambes de femme
cueillir la neige et les liquides odorants

Germain », (1922), in idem, *œuvres complètes*, t. 3 : [Contes], Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1979, p. 21.

dont j'oignais mes oreilles
afin de percevoir le bruit que font les mésanges en mourant » (vers 13-16)

« Et je courais et je courais à la recherche de la pierre folle
que garde une jambe céleste » (vers 21-22)

Il s'agit d'une errance furtive, rapide et discrète, car il passe très rapidement d'un lieu à un autre, dans des contrées merveilleuses, et il s'agit aussi d'une errance qui, parfois, a des buts spécifiques que l'homme veut atteindre. Que veut-il dans ces situations, dans ces ambiances qui se présentent à lui ? D'une part, récolter *la neige et les liquides odorants*, pour imprégner ses oreilles et ainsi mieux entendre le bruit que ces petits oiseaux qu'on appelle *les mésanges* font en mourant. D'autre part, trouver *la pierre folle* : le sexe féminin ? Il n'est pas interdit de le penser !

L'idée de la mort et les femmes réapparaissent dans cette sous-partie.

Par deuxième mouvement de la deuxième partie du poème nous désignons les vers 23 à 37 :

« Un jour pourtant plein d'une brumeuse passion
je longeais un arbre abattu par le parfum d'une femme rousse » (vers 23-24)

Au tout début, un problème semble se poser. L'homme, en proie à « une brumeuse passion », va, d'après ce que suggère *pourtant*, éprouver une suite de rebondissements imprévus : il longe non sans difficulté cet *arbre abattu* : un « océan tordu » (vers 25) de « sabres emmêlés » (vers 27) qu'il écarte des yeux. Il doit forcer une porte et, de plus, il est « lassé des Parques et autres Pénélopes » (vers 30). Puisqu'il ne réussit pas à vaincre ces obstacles, il se courbe et se cache « les mains sous le silence d'une allée ».

Ces rebondissements ne font que renforcer la complexité : « la femme charmante habillée de noir et de gris » qui apparaît ... (vers 33-34) en lui disant :

« Pour l'amour des meurtres
Tais-toi » (vers 34-35)

Ces paroles rapportées en discours direct sont prononcées par l'homme en l'absence de toute ponctuation (« qui me dit », vers 35).

Les deux mouvements de cette deuxième partie du poème *grosso modo* rendent compte de l'errance/vagabondage de l'homme (vers 5 à 32) avant qu'« une femme charmante habillée de noir et de gris » n'apparaisse (vers 33-37).

Chute (2)

Comme nous le savons déjà, c'est elle qui entraîne la chute, dans la troisième et dernière partie du poème qui comprend les vers 38 à 44 :

« Et emporté par le courant
j'ai traversé des contrées sans lumière et sans voix
où je tombais sans le secours de la pesanteur
où la vie était l'illusion de la croissance » (vers 38-41)

La chute libre est ambiguë car, quoique emporté, l'homme n'est pas soumis à l'accélération de la pesanteur... Lors de la chute, un constat fataliste qui résulte des sensations éprouvées s'établit : « la vie était l'illusion de la croissance ». Au niveau des événements, la chute proprement dite (vers 38 à 41) concerne la dynamique, c'est-à-dire les événements ou les images qui découlent du fait que la femme a poussé l'homme. Et ce sera à partir de ce moment-là que, fatalement, l'homme et le poème arriveront à leur terme dans les trois derniers vers du poème :

« jusqu'au jour éclairé par un soleil de nacre
où je m'assis sur un banc de sel
attendant le coup de poignard définitif » (vers 42-44)

La course enfin s'arrête quand le personnage, sous *un soleil de nacre*, s'assoit sur *un banc de sel*. Voilà la résolution : le fait qu'il s'assoit arrête la chute. Mais qu'en résulte-t-il ? On ne sait pas. « Le coup de poignard définitif » viendra ? Qui l'attend, l'homme ou le banc de sel ? Le poème se clora-t-il de façon tragique ? Où sera-ce l'attente qui prévaudra ? On ne sait pas. Le poème finit, malgré l'absence d'un événement final, dans une ambiance blanche, « un banc de sel », aux reflets d'un soleil nacré.

AU FIL DU TEXTE, AU FIL DES IMAGES

DES UNITÉS D'IMAGES

« La Chair humaine » est un poème extrêmement structuré et qui respecte scrupuleusement la grammaire française : temps des verbes, construction des phrases, ordre des mots⁵⁶⁴. Il n'est pas divisé en strophes, n'a pas de ponctuation, est composé d'une longue séquence de 44 vers libres non-rimés que nous avons organisée dans des parties et mouvements qui recèlent des îlots d'une certaine intrigue plus ou moins identifiable. Pourtant, il ne laisse pas moins d'être ce qu'il est : un poème. En tant que tel nous l'envisageons comme un ensemble qui contient 14 *unités*, mot qu'on utilise pour désigner un morceau syntaxique et de sens, c'est-à-dire une unité d'images, formée par une proposition principale qui commande une ou plusieurs propositions subordonnées⁵⁶⁵. Il s'agit d'unités d'images plus ou moins repérables grâce à quelques majuscules, comme dans l'exemple ci-dessous :

Une femme charmante qui pleurait
habillée de noir et de gris
m'a jeté par la fenêtre du ciel (unité 1, vers 1-3)

Dans cette première unité, la principale, en caractère gras, est entourée de propositions subordonnées : qui pleurait, [qui était] habillée de noir et de gris. La ponctuation étant inexistante, seules les majuscules aident à indiquer le début et la fin d'une unité.

Le poème a donc 14 majuscules introduisant 14 unités⁵⁶⁶ dont nous analysons l'enchaînement maintenant. Nous verrons comment chronologie, syntaxe, cohésion et images poétiques sont étroitement liées dans l'écriture de « La Chair humaine ».

L'ENCHAÎNEMENT DES UNITÉS DU POÈME

On sait déjà que les événements ont l'air d'offrir une progression dans le temps, une organisation formelle, une disposition chronologique qui certes n'est pas exacte, comme le prouve l'usage ambigu du passé simple dans le poème. Cinq unités du poème sont introduites par un mot de temps : **Longtemps** ... (vers 5), **Parfois** ... (vers 9), **Parfois aussi** ... (vers 17), **Un jour pourtant** ... (vers 23), **Alors** ... (vers 33). C'est

⁵⁶⁴ COURTOT Claude, « ... Un fil pour nous guider, dans la babel de notre esprit », op. cit., p. 53.

⁵⁶⁵ Par proposition nous comprenons un ensemble de mots dont le noyau est un verbe même si celui-ci est sous-entendu (ellipse) (COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 135).

⁵⁶⁶ Introduites respectivement par : « Une femme ... » (vers 1, début de l'unité 1), « Ah que la chute ... » (vers 4, unité 2), « Longtemps ... » (vers 5, unité 3), « Parfois ... » (vers 9, unité 4), « Alors ... » (vers 11, unité 5), « Alors ... » (vers 13, unité 6), « Parfois aussi ... » (vers 17, unité 7), « Et ... » (vers 21, unité 8), « Un jour pourtant ... » (vers 23, unité 9), « Mes yeux ... » (vers 25, unité 10), « J'aurais pu ... » (vers 28, unité 11), « Alors ... » (vers 33, unité 12), « Pour l'amour ... » (vers 36, unité 13), « Et ... » (vers 38, unité 14).

l'usage que Péret en fait qui donne cette illusion de chronologie dans le poème, ce qui nous oblige à considérer ces mots.

Longtemps est le premier adverbe de temps d'une série expressive quoique pas très longue ni variée existant dans le poème: « Longtemps la tête pleine de becs d'oiseaux multiformes j'errai alentour des suaires » (vers 5-6). Il introduit l'errance du personnage, errance qui a plusieurs phases, introduites, elles aussi, par des mots tels que : « *Parfois* une femme au regard courbe m'offrait son sein ferme comme une pomme » (vers 9-10), « *Parfois* aussi une vague de feuilles et de fruits » (vers 17).

La répétition de cette structure crée ainsi un parallélisme dans le poème: « Parfois ...+ une + substantif + qualificatif introduit par une préposition + verbe à l'imparfait ». Le parallélisme syntaxique donne au lecteur le sentiment de retour, de déjà vu et cela est d'autant plus important dans un poème d'écriture automatique qui, dans le foisonnement d'images, dispose parfois d'éléments de réintroduction de la parole automatique, pour relancer l'image. D'ailleurs, dans une analyse de quelques poèmes du recueil, Claude Courtot précise que : « *Le Grand Jeu* [...] paraît offrir une incontestable unité formelle [...]. Les poèmes progressent à partir de mots répétés qui servent de tremplin pour relancer l'imagination »⁵⁶⁷. C'est le procédé de l'anaphore que Claude Courtot identifie et qui apparaît maintes fois dans *La Chair Humaine* : la double référence à la femme charmante des vers 1-2 et 33-34, *ciel* et *céleste* des vers 3 et 22, *alors* des vers 11 et 13, *parfois* des vers 9-10 et 17.

Dans le vers 23, soudain et en apparence, un changement va avoir lieu, comme le fait pressentir « Un jour pourtant... » (vers 23) qui introduit de nouveau une série de bouleversements, une suite de faits et images également imprévus. *Alors* temporel, synonyme d'« à ce moment », est au début du vers 33 pour faire référence à la femme dont l'apparition avait inauguré le poème.

Longtemps, *parfois* (aussi), *alors*, un jour (pourtant) sont des déclencheurs d'unités ou d'images poétiques et automatiques dans le poème. L'habitude de la structure syntaxique est là pour permettre le dérèglement des images et du sens.

⁵⁶⁷ COURTOT Claude, "Couper la lumière en quatre et la jeter aux fauves", op. cit., p. 57.

Les expressions de temps ne sont pas les seuls mots d'enchaînement dans le poème. Les mots introduisant une conséquence ont ce même rôle d'assurer la liaison ainsi que celui de libérer les images automatiques.

La présence des femmes dans le poème est généralement annoncée par « alors » ou « et » exprimant la conséquence :

« Parfois une femme au regard courbe
m'offrait son sein ferme comme une pomme
Alors j'étais pendant des jours et des jours
sans revoir la nuit et ses poissons
Alors j'allais par les champs bordés de jambes de femme
cueillir la neige et les liquides odorants » (vers 9-14)

La conséquence et sa cause sont présentées par un mot grammatical qui établit ce lien logique, ce qui pourtant ne nous autorise nullement à déclarer que, du point de vue du contenu, du sens, les rapports cause-conséquence soient logiques; au contraire, ils sont arbitraires et libres des conventions formelles qu'elles soient linguistiques ou référentielles (rapport image-réalité), qu'elle soient morales, éthiques ou réglées par le bon sens.

Ainsi, d'une cause telle *qu'une femme [...] m'offrait son sein ...* on lit la conséquence suivante *J'étais pendant des jours et des jours sans revoir la nuit et ses poissons*. Par surcroît, l'homme en extase ne tient plus compte du passage du temps, lecture motivée par l'antithèse formée par les mots *jour* et *nuit*.

Dans la suite du poème, l'unité 8 est enchaînée à la précédente par « Et » à valeur consécutive :

« Parfois aussi une vague de feuilles et de fruits
déferlait sur mon échine
me faisait soupirer
après l'indispensable vinaigre
Et je courais et je courais à la recherche de la pierre folle
que garde une jambe céleste » (vers 17-22)

« Et », mot de liaison logique par excellence, très propice à l'ajout d'éléments nouveaux dans la phrase, est celui qui peut-être s'accorde le plus naturellement avec le flux – le plus ininterrompu possible – de l'écriture automatique. Toutefois, un seul coup d'œil révèle que l'image qu'il lance est de même nature que celles qu'on a vues auparavant, introduites

par une expression de temps ou autre. Et comme l'a dit Claude Courtot à propos du recueil:

« [...] quand viennent à manquer les mots qui ont le pouvoir interne de relancer l'imagination, le poète recourt aux mots et expressions qui, traditionnellement, 'professionnellement' pourrait-on dire, exercent dans le langage une fonction motrice : tous ces mots charnières du récit, les 'mais', 'alors', 'or', tous ces mots de liaison logique qu'on retrouve si souvent dans les contes du même Péret, pour introduire des propositions absurdes aux yeux de la logique habituelle et subvertir le récit. »⁵⁶⁸

De même, l'absence de ponctuation, habitude de la poésie moderne, paraît avoir la même fonction de lancer ou de maintenir le flux automatique.

Il y a en outre des unités qui n'ont pas de mot grammatical particulier pour les annoncer. Il s'agit des phrases (ou des images) des vers 25, 28 et 36 qui n'ont pas besoin de ces mots (adverbe, conjonction ou autre) pour s'intégrer dans le discours automatique dont la charpente linguistique est déjà présente.

LES LIENS À L'INTÉRIEUR D'UNE UNITÉ

La connexion entre les propositions à l'intérieur des unités est faite, d'une part, par des pronoms relatifs et, d'autre part, par des conjonctions (et, mais), par la comparaison par « comme » et par la préposition « jusque ». Pourtant les adverbes de temps et les pronoms relatifs sont les éléments syntaxiques les plus fréquents pour établir ces liens.

Dans son *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Claude Courtot constate que les propositions relatives et les comparatives par comme « sont les subordonnées privilégiées de Péret »⁵⁶⁹. Chez Péret ces propositions introduisent des images bouleversantes, comme celles de « La Chair humaine ». Dans ce poème, les comparatives par *comme* sont moins fréquentes que les relatives,

Parfois une femme au regard courbe
m'offrait son sein ferme **comme** une pomme (vers 9-10)

Mes yeux me précédaient dans cet océan tordu
comme le fer par la flamme (vers 25-26)

⁵⁶⁸ Ibidem, p. 60.

⁵⁶⁹ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 134.

Ces deux occurrences de *comme*, aux vers 10 et 25, terminent le vers. *Ferme* est l'épithète – disons attendue – des mots *pomme* et *sein*. Dans le deuxième cas, *comme* établie une comparaison entre deux propositions : *Mes yeux me précédaient et le fer par la flamme*. Le noyau de la comparaison est le verbe en ellipse – précéder – qui enchaîne une double analogie : les yeux précédant l'homme comme la flamme précède le fer. De plus, entre la principale et la comparative s'interpose un complément circonstanciel de lieu, dont la nature – nous le connaissons déjà – est également troublante : un *océan tordu de sabres emmêlés* qui est à son tour une métaphore pour *un arbre abattu* du vers précédent.

Dans « La Chair humaine », les relatives sont plus employées, avons-nous dit, que les comparatives. Grammaticalement, les pronoms relatifs *qui*, *que*, *quoi*, *dont*, *où* et la série *lequel* introduisant des propositions représentent et reprennent un nom qu'on appelle « antécédent »⁵⁷⁰. Ils ont donc une valeur anaphorique ou de reprise et participent à la cohésion textuelle, ayant pour fonction de faire progresser le texte et d'essayer d'éliminer toute ambiguïté. L'emploi que Péret en fait se fonde toujours sur le principe d'un rapport établi entre un antécédent et un conséquent ; ce qui change c'est la nature du rapport entre eux qui ne prend pas en compte le principe d'identité ou de proximité sémantique.

Le deuxième vers du poème porte une première occurrence d'une série de relatifs : « Ah que la chute était grande ce jour **où** mourut le cuivre ».

L'une des conclusions tirées par Claude Courtot dans l'analyse qu'il fait des relatives dans les poèmes de Péret montre que le relatif partage la phrase en deux moitiés, comme s'il était « une aiguille de balance [...] laissant dans chacun des plateaux, un mot qui fait écho et contrepoids à l'autre » ; Courtot ajoute que, au lieu d'équilibrer les deux plateaux, la subordonnée pèse beaucoup plus lourd⁵⁷¹.

Dans l'exemple ci-dessus, nous voyons d'une part, *jour*, l'antécédent, et d'autre part, *où*, mot de rappel. C'est la relative qui contient l'élément d'humour. Ainsi, Courtot, qui n'a pas laissé non plus de regarder à la loupe cet aspect humoristique de la poésie de Péret, aspect qui découle des détournements de la logique tout en maintenant la syntaxe

⁵⁷⁰ Ibidem, p. 141.

⁵⁷¹ Ibidem, p. 147.

de la phrase, parle de « cet emploi du mot de rappel de l'antécédent, ridiculisant l'introduction logique en utilisant ses propres armes »⁵⁷².

Ensuite, dans les vers 8 de la troisième unité, la relative introduite par « qui » présente un usage semblable à celui de « où » que nous venons de commenter : « et j'attendais devant les gares qu'arrive le corbillard / **qui** en fait sept fois le tour ». L'analogie entre gare et corbillard devient plus troublante encore quand on apprend par un deuxième relatif (*qui*), l'histoire des *sept tours* : le complément descriptif annoncé par le relatif met définitivement à bas la logique du monde.

Avançons un peu plus, avec Claude Courtot, afin de comprendre ce renouvellement de l'usage des relatives par Péret :

« [...] loin de restreindre l'extension de l'image qu'elles circonscraient, les relatives de Péret sont un rebondissement, un développement anarchique du mot antécédent, non plus de ce fait *déterminé*, mais *élargi*. Les relatives de Péret cessent d'entrer dans la définition traditionnelle et générale de ces propositions. On ne peut plus parler de valeur déterminative ou actualisante, quand le déterminant s'emploie systématiquement à battre en brèche l'habituel 'principe d'identité' pour établir de troublantes analogies entre les objets les plus différents, et, du coup, *nie* le déterminé ! »⁵⁷³

Si l'on pense à la fonction anaphorique des relatifs (reprenre un nom, essayer d'éviter l'ambiguïté et rendre la progression du texte cohérente par le système de références), les relatives créées par Péret font, certes, progresser le poème mais sans la cohérence textuelle attendue, c'est-à-dire que les pronoms relatifs que Péret utilise abondamment au lieu de renforcer l'identité de sens de l'élément connu, lui attribuent des significations nouvelles et surprenantes.

Et si l'on parle de surprise, la sixième unité du poème en offre un bon exemple, car Péret y fait un usage encore plus déréglé des relatives si on le compare aux deux cas antérieurs :

cueillir la neige et les liquides odorants
dont j'oignais mes oreilles
 afin de percevoir le bruit **que** font les mésanges en mourant (vers 14-16)

⁵⁷² Ibidem.

⁵⁷³ Ibidem, p. 148.

Le décor de la première action est lubrique, aller par des *champs bordés de jambes de femme*. La deuxième action, *cueillir la neige et les liquides odorants*, rend encore plus saisissante la première sensation donnée par la vue, *les jambes de femme*, et que Péret associe au toucher, *cueillir*, et à l'odorat, *odorants*. C'est dans ce décor, les sens déjà éveillés et profitant de ces délices, que *dont* introduit la subordonnée des vers 15 et 16 qui annonce que le produit cueilli sert de baume pour l'homme qui pourra ainsi écouter les mésanges mourantes (l'ouïe/l'audition), information lancée par *que* pronom relatif.

Péret mélange progressivement les sens. Ainsi, le vers initial du mouvement, « Alors j'allais par les champs bordés de jambes de femme [...] », est *un tremplin*, un premier seuil d'images d'une chaîne où chaque image n'est pas la conséquence logique ou même attendue de ce qui la précède. Il s'agit d'une chaîne d'images extrêmement belles et, de plus, nouvelles poétiquement parlant :

« Dans tous les autres cas la relative bouclait la boucle de l'image ; chez Péret, elle s'envole, elle est décrochée de l'antécédent qui ne sert plus que de *tremplin*. Bien mieux, par une sorte d'effet rétroactif l'antécédent simple, irrécusable, se trouve tout à coup remis en question. Si l'on veut encore, après cela, parler de déterminant, disons qu'il s'agit à tout le moins, d'un déterminant peu serviable, puisqu'il disqualifie le déterminé ! »⁵⁷⁴

Dans la dernière unité du poème, le relatif « où » se répète trois fois :

Et emporté par le courant
j'ai traversé des contrées sans lumière et sans voix
où je tombais sans le secours de la pesanteur
où la vie était illusion de la croissance
jusqu'au jour éclairé par un soleil de nacre
où je m'assis sur un banc de sel
attendant le coup de poignard définitif (vers 38-44)

Le deux premiers « où » (vers 40 et 41) se rapportent à un seul antécédent de lieu, *des contrées sans lumière et sans voix* (vers 39), tandis que le troisième « où » (vers 43) fait référence au temps : un *jour éclairé par un soleil de nacre* (vers 42). L'antécédent faussement repris ne sert pas à établir l'identité entre les deux pôles de la relative mais, au contraire, à relancer l'image.

⁵⁷⁴ Ibidem, p. 149.

Les relatives que Péret met en place dans ses poèmes servent à énumérer des images résultant du flux inconscient de la pensée. Selon Claude Courtot, Péret respecte le « carcan syntaxique » de la relative⁵⁷⁵ sans laisser pour autant de comprendre les possibilités créatrices qu'offrent ces propositions qui se présentent comme « une porte toujours battante, par laquelle l'inconscient se glisse, maintenue par la seule et mince charnière du relatif »⁵⁷⁶. Dans les quatre cas cités, le pronom relatif relance l'image, la fait proliférer et permet au texte de progresser vertigineusement.

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

« La Chair humaine » est un poème provenant de l'écriture non-préméditée, c'est-à-dire automatique avec les images qui en résultent. Pareil à *la poésie qui se dégage d'un rêve*⁵⁷⁷ – et peut-être plus fidèle au flux automatique qu'un *récit de rêve*, pratique où la mémoire interviendrait trop –, ce poème est composé d'un récit onirique et se constitue avec le matériel brut de la pensée rendu dans un vocabulaire très simple et concret.

À ce propos, nous pourrions ajouter avec Gérard Durozoi que : « le dictionnaire de Péret est beaucoup plus restreint : substantifs, verbes, adjectifs sont chez lui ceux de tout le monde – la surprise provenant des rapprochements incongrus qu'ils subissent, mais jamais de l'égarement premier que provoque la lecture d'un vocable peu connu »⁵⁷⁸.

L'humour des phrases déjoue la logique du monde et joue avec la culture acquise : *Parques et autres Pénélopes*, au vers 30, en proposent un cas de plus. Benjamin Péret assimile les Parques et les Pénélopes : or, selon la légende, on compte trois Parques et une seule Pénélope; de la même façon, les Parques, trois sœurs maîtresses du cours de la vie humaine, n'ont rien à voir avec Pénélope, la fidèle épouse d'Ulysse de la guerre de Troie. Ce jeu, il le fait au moyen de l'humour : « l'humour a gagné, il a pulvérisé les derniers obstacles, il peut désormais affirmer invraisemblablement avec une intarissable faconde, avec une rebondissante et invincible évidence »⁵⁷⁹. Et soudain cette pensée – « mais lassé des Parques et autres Pénélopes » (vers 30) – est acceptée par le lecteur qui

⁵⁷⁵ Ibidem, p. 153.

⁵⁷⁶ Ibidem, p. 154.

⁵⁷⁷ PÉRET Benjamin, « Écriture automatique », in idem, *Œuvres complètes*, t. 4 : Contes, Œuvres en collaboration, Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1987, p. 246.

⁵⁷⁸ DUROZOI Gérard, « Breton, Péret (et quelques autres) », in Jean-Michel GOUTIER, *Benjamin Péret*, op. cit., p. 44.

⁵⁷⁹ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 127.

admet parfaitement la suite du poème : *je courbai mon front couvert de mousses sanglantes et cachai mes mains sous le silence d'une allée.*

D'une proposition à l'autre – course étourdie : la vitesse de la notation – la logique du langage (le discours) est aussi bouleversée. Le mot le plus exact pour traduire cette transgression est celui de *tremplin* que Claude Courtot utilise pour parler des antécédents (un nom, un adjectif), signe tout prêt à relancer une relative, proposition subordonnée prolifique en termes d'image dans la poésie de Péret.

Toujours d'après Gérard Durozoi, c'est la spécificité de Péret

« la façon dont l'image y prolifère en toute liberté et l'absence de point de vue démonstratif, ou même plus simplement persuasif [...]. Aussi le monde le plus courant chez Péret est-il spontanément descriptif ou narratif, puisqu'on n'aura jamais épuisé les ressources des nouvelles alliances entre les mots – c'est-à-dire entre les choses ; à la limite, un conte n'est qu'un poème inhabituellement long qui ne respecte pas la disposition en vers séparés, et tout conte (ou tout poème) est bien 'de fée' [...] »⁵⁸⁰

L'ÉCRITURE SURREALISTE DANS « NÉBULEUSE » (1935)

Étudions maintenant « Nébuleuse » qui, comme « La Chair humaine », est un échantillon exemplaire de l'œuvre poétique de Péret.

« Nébuleuse », poème écrit en janvier-mars 1935, paraît en 1936 dans *Je Sublime* (aux Éditions surréalistes), recueil d'écriture automatique où Benjamin Péret célèbre l'amour sublime. Il est reproduit dans le deuxième tome des *Œuvres complètes*, volume entièrement dédié à la poésie. « Nébuleuse » y occupe deux pages⁵⁸¹.

QUELQUES ÉLÉMENTS DE RÉCIT DANS LE POÈME

TITRE ET INTRIGUE

Le seul mot qui compose le titre, « Nébuleuse », peut faire référence, selon *Le*

⁵⁸⁰ DUROZOI Gérard, "Breton, Péret (et quelques autres)", op. cit., p. 46.

⁵⁸¹ PÉRET Benjamin, « Nébuleuse », in idem, *Je Sublime* (1935/1936), in idem, *Œuvres complètes*, t. 2 : [Poésie], Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1971, p. 139-140.

Petit Robert, à « tout corps céleste dont les contours ne sont pas nets » ou à une « galaxie », à savoir un ensemble d'étoiles, une « nébuleuse spirale composée d'une centaine de milliards d'étoiles dont le Soleil, de gaz et de poussières interstellaires, se présentant à l'observateur terrestre sous la forme de la Voie lactée ». Ce vocabulaire particulier au champ sémantique de la nébuleuse est présent au long du poème et associé à des mots qui évoquent des lieux communs de la vie tout court.

Une hypothèse sur une intrigue possible. Le poème présente deux personnes, celle qui raconte (*je* masculin) et qui aime éperdument une autre personne désignée par *tu* (et par les images contradictoires les plus belles!). L'image de *tu* ne sort pas de la tête de celui qui l'aime il la voit n'importe où.

Ainsi, une nuit où *je* est sur le quai d'une gare, l'image de *tu* survient lorsque le métro s'approche et « tous les boutons de col sautent ». En somme, *tu* qui n'est jamais présent *en chair et en os* est sans cesse remémoré jusqu'à ce qu'il réapparaisse – dans la mémoire, en rêve, dans le rêve éveillé, dans la page d'écriture ? – dans un décor merveilleux et sous des formes splendides qui, parfois, rappellent une nébuleuse,

« giclera soudain une colonne de sang et de myosotis qui auront la forme de
tes mains et porteront des oui de phosphore
qui créeront autour d'eux de grandes aurores boréales de plumes d'autruche
et de pêches
s'amplifiant comme une mer qu'on ne veut pas traverser
et qui jappe à tes pieds comme une conque
où se retrouve l'écho de ta voix » (vers 29-33)

Il s'agit sans aucun doute d'un amour (ou d'une *saudade*) infini(e) comme *de grandes aurores boréales [...] s'amplifiant comme une mer*.

LES ESPACES ET LEURS MÉTAMORPHOSES

Une première association installe un décor qui ouvre le poème : le quai de la gare et le métro qui arrive en toute vitesse (vers 2 et 3). En analysant *De Derrière les fagots* (1934), recueil qui anticipe de deux ans *Je Sublime* (1936), Claude Courtot constate la fréquence particulière du thème du chemin de fer :

« On a vraiment l'impression que le verbe poétique fonce comme un train lancé à toute allure, un train fou qui déraile pour aller voir un autre paysage

que celui qu'il parcourt ordinairement, cependant que le lecteur, voyageur bousculé, ébahi, ravi, se demande sans même croire à sa question, ni attendre de réponse [...] »⁵⁸²

Rappelons une image semblable dans « La chair humaine » : « et j'attendais devant les gares qu'arrive le corbillard qui en fait sept fois le tour ».

Dans « Nébuleuse », « taupes des gares » (vers 2), « station de métro » (vers 3) ainsi que « bateau à voiles » et « wagon-lit » (vers 22) appartiennent au même champ sémantique désignant des lieux ou des moyens de transport, de voyage, exception faite du bateau à voiles qui dans le contexte imagé du poème peut avoir, ou non, le sens d'un jouet d'enfant oublié sur un banc de train : « ou bateau à voiles oublié dans un wagon-lit ». En outre, « bateau-lavoir », au vers 21, se rapproche par son nom de quelques mots du poème : « échoué, île, bateau à voiles ». Originellement, ce nom désignait les bateaux amarrés en bord de fleuve, aménagés spécialement pour être utilisés comme lavoir. Ensuite, il désigna un immeuble du quartier parisien de Montmartre qui abrita au XX^{ème} siècle, un atelier d'artistes peintres surtout.

Si l'on revient au vers 6, une poudrière surgit et suscite elle aussi de très fructueuses analogies. À elle viennent s'associer les mots « sauter, lancer » mais aussi « des moutons, cravates » le tout composant : « tous les boutons de col sautent comme des moutons juchés sur une poudrière et lancent au loin de grands jets de cravates » (vers 6 et 7)

L'espace en question, la poudrière, suscite l'événement et l'idée d'explosion qui est présente au long du poème : « la porte de puits de mine la porte de province irrédente » (vers 10-11) ; ou encore : « les tourbillons de tes regards [...] et qui ne cessent d'ouvrir des chantiers de démolition au milieu des forêts » (vers 12-14) ; et enfin : « des oui de phosphore qui créeront autour d'eux de grandes aurores boréales de plumes d'autruche et de pêches » (vers 29-30)⁵⁸³.

La nature et ses éléments sont très présents dans le poème; elle est peut-être l'illustration la plus vivante des métamorphoses du langage et des référentiels spatiaux du monde chez Péret : « un héliotrope affolé par le mal de mer » (vers 5), « au milieu des

⁵⁸² COURTOT Claude, "Couper la lumière en quatre et la jeter aux fauves", op. cit., p. 63.

⁵⁸³ Cette dernière image étant très proche de l'image littéraire devenue commune, *des yeux de phosphore*, mentionnée dans le *Nouveau Petit Robert de la langue française*.

forêts » (vers 14), sans oublier les « chèvrefeuilles en fleurs » (vers 28) ainsi que « la colonne de sang et de myosotis » (vers 29). Sans oublier non plus ni la rue ni l'eau, deux espaces, deux champs sémantiques qui, dans le poème, viennent de façon surprenante ensemble : « [...] une **averse** traversant la chaussée quand la **goutte d'eau** de tes pieds s'y pose » (vers 17 et 18), « s'amplifiant comme **une mer** qu'on ne veut pas traverser et qui jappe à tes pieds comme une **conque** » (vers 31 et 32).

Claude Courtot rappelle encore la « place déserte et blanche » (vers 24) comme étant le « symbole de la totale disponibilité »⁵⁸⁴ à tout ce qui viendra et qui pourrait être (dans l'écriture et hors d'elle, dans l'entretien amoureux). L'« île déserte » (vers 21) semble participer de ce même sens.

Comme dans « La Chair humaine », les décors en jeu dans « Nébuleuse » sont nombreux, se multiplient et se métamorphosent avec une vitesse qui n'est comparable qu'à celle de la pensée et de la main qui écrit. Ces lieux sont responsables d'une grande part du merveilleux qui se développe dans le poème.

LE TEMPS

Les références au temps sont moins nombreuses dans « Nébuleuse » que dans « La Chair humaine ». Toutefois le poème s'ouvre par une indication de temps, introduite par la conjonction « quand », « *Quand* la nuit de beurre », qui réapparaîtra au vers 18 : *quand* la goutte d'eau de tes pieds s'y pose » (vers 16-18).

D'autres notions liées à la durée, « avant que » au vers 21 et « jusqu'à » au vers 24, sont présentes bien que peu nombreuses. En fait, la question concernant le temps dans le poème dépasse largement celle des expressions de temps (occurrences, quantité) et révèle que le temps ainsi que la chronologie sont secondaires.

En analysant l'amour sublime chez Péret, Claude Courtot fait remarquer que dans *Je sublime* « l'envol s'est effectué, la sortie du temps est consommée »⁵⁸⁵.

Dans « Nébuleuse », le temps, élément secondaire, est soumis à deux éléments

⁵⁸⁴ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 93.

⁵⁸⁵ Ibidem, p. 88. Il parle en effet de la question du temps liée à l'amour fou chez Breton (notamment dans *L'air de l'eau*, 1934) et à l'amour sublime chez Péret (notamment dans *Je sublime*, 1935-1936).

primordiaux qui sont la femme et l'amour. Ils gouvernent le temps ou plutôt le *rythment*, comme Claude Courtot préfère dire : « ce rythme n'est réglé qu'au seul gré de la femme aimée. Elle est le sommeil, l'éveil et la veille. Elle est l'heure (on voit que si le temps est ainsi réintroduit, ce n'est que pour mieux en souligner l'arbitraire merveilleux) »⁵⁸⁶.

Nous poursuivons avec Claude Courtot:

« Le temps n'est donc plus que cet intervalle négatif qui relie une présence à une autre présence de l'objet aimé ; c'est une sorte de niveau discontinu, quasi abstrait, destiné à mettre en relief les minutes éblouissantes, une ligne d'absence, une réserve, un appel paisible et sûr d'être entendu. »⁵⁸⁷

Le temps est soumis aux appels de la femme et du désir. Le passé est absent – nous ne voyons aucune mention du passé – au profit du présent et du futur, temps de la *totale disponibilité*.

COMMENT SE PRÉSENTE « NÉBULEUSE » ?

Ces 33 vers forment une seule pièce sans strophes et sont introduits sans alinéa. Il n'y a pas non plus de ponctuation. Un coup d'œil attentif révèle que Péret n'y utilise presque pas de majuscules introduisant les vers, comme il le fait dans « La Chair humaine ». Concernant les majuscules dans « Nébuleuse », il y a seulement trois occurrences : la première sert à introduire le poème ; la deuxième marque l'irruption de la parole rapportée en discours direct : le mot *Non*; la troisième majuscule reprend ce mot en majuscule du discours direct et le commente :

Quand la nuit de beurre sortant de la baratte noie les taupes des gares dont les yeux barrissent (vers 1-2)

(dans l'intervalle : 13 vers)

là où les plus beaux seins du monde s'entrouvrent pour crier **N**on (vers 15)

(dans l'intervalle : 7 vers)

Non n'est qu'une botte de radis qui se sèchent comme un quelconque président de la République (vers 23)

(10 vers avant que le poème ne s'achève)

⁵⁸⁶ Ibidem, p. 93.

⁵⁸⁷ Ibidem, p. 94.

Comme le dit Claude Courtot⁵⁸⁸, les majuscules ainsi disposées dans le poème le partagent en « deux longues phrases » ou deux grandes parties ou mouvements : *Quand* introduit le poème et son premier mouvement qui comprend les vers 1 à 22 ; *Non* est au début du deuxième mouvement qui va du vers 23 au vers 33.

DES MOUVEMENTS ET DES UNITÉS D'IMAGES PLUS OU MOINS REPÉRABLES

Pour des fins d'analyse, divisons le poème en deux parties dont la première, la plus longue (22 vers), peut être séparée en deux unités d'images.

Partie 1

L'unité qui inaugure le poème et qui en est la plus courte va des vers 1 à 7. Les deux premiers vers du poème forment une unité syntaxique parfaite qui s'allonge au long des quatre vers suivants et ne trouve son complément qu'au sixième vers :

Quand la nuit de beurre sortant de la baratte noie les taupes des gares dont les yeux barrissent (vers 1-2)

tous les boutons de col sautent comme des moutons juchés sur une poudrière et lancent au loin de grands jets de cravates (vers 6-7)

Les deux premiers vers de cette première séquence présentent une circonstance temporelle, dont plusieurs événements découlent. *Tu* anime le poème depuis le vers 4 en s'associant toujours au *je*, qui apparaît pour la première fois au vers 5 : les yeux des taupes des gares ...

se recouvrent de **ton** image
qui tourne dans **ma** tête comme un héliotrope affolé par le mal de mer (vers 4-5)

La deuxième unité de la première partie comporte quinze vers, 8 à 21, et commence justement par « mais », mot qui relance l'image concernant *tu* :

mais **tu** passes comme un courant d'air chargé de rosée aux ailes de lampe qui file
et **tu** fermes la porte qui fait un bruit de bêche enfouissant une pomme de terre (vers 8-9)

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 129.

La suite du poème est assurée par la répétition de *porte* qui apparaît pour la première fois au vers 8 et ensuite, aux vers 10 et 11, et qui reçoit des épithètes diverses :

la porte de puits de mine
la porte de province irrédente (vers 9-11)

La séquence n'est pas encore finie (au contraire, il faut soutenir la respiration) et sa continuation est maintenue, d'abord, par une série de relatifs « où ..., qui ..., et qui ... » ensuite par l'apparition d'un nouveau décor, « au milieu des forêts » (vers 14), où la femme, ou mieux une partie de son corps ou du corps de toute autre femme, fait irruption : au milieu des forêt « là où les plus beaux seins du monde s'entrouvrent pour crier Non en agitant leur chevelure de soleil noir » (vers 15-16).

Une nouvelle série de relatifs et quelques expressions de temps (« quand », « avant que ») prolongeront cette séquence au long de laquelle *tu* réapparaît, précisément, dans « tes regards » (vers 12) et « tes pieds » (vers 18). Ce premier mouvement est exemplaire de la prolifération des subordonnées à partir d'une proposition principale au moyen de pronoms relatifs mais aussi du coordonnant *et* ainsi que de quelques autres mots que nous découvrirons plus loin.

Partie 2

Le vers 22 inaugure la deuxième partie du poème composée de 11 vers qui coulent sans arrêt et sans autre interruption que la fin elle-même du poème. Elle commence par *Non* qui n'est en effet que la reprise du premier *Non* (vers 15) : « Non n'est qu'une botte de radis [...] » (vers 22).

Tu continue à participer à des images, « une colonne de sang et de myosotis qui auront la forme de tes mains » (vers 29), et réapparaît dans « tes pieds » (vers 32) et « ta voix » (vers 33 et dernier du poème) : « et qui jappe à tes pieds comme une conque où se retrouve l'écho de ta voix ».

Personne ne doute que « Nébuleuse » soit un poème d'amour dédié à cette femme, désignée par *tu*. Un amour vécu dans la plénitude des mots et au-delà d'eux.

Passons à l'étude de l'enchaînement des propositions, soit une structure qui supporte l'irruption du sens.

AU FIL DU TEXTE, AU FIL DES IMAGES

LES SUBORDONNÉES DANS LA PREMIÈRE UNITÉ DE LA PREMIÈRE PARTIE DU POÈME

« Nébuleuse » est un poème d'écriture automatique formé de 33 vers distribués en deux grandes parties, qui commencent respectivement aux vers 1 et 23. De cette disposition textuelle, nous pouvons attendre que les images, les propositions subordonnées soient beaucoup plus prolifiques dans « Nébuleuse » que dans « La Chair humaine » et penser que, par conséquent, la vitesse d'écriture a été plus grande dans celui-là que dans celui-ci.

Pour essayer de voir comment l'enregistrement de la pensée inconsciente se fait dans « Nébuleuse » analysons, à titre d'illustration, les propositions subordonnées dans la première unité de la première partie du poème.

La première séquence d'images du poème, formée de 7 vers, a comme proposition principale *tous les boutons de col sautent comme des moutons juchés*, qui ne se trouve qu'au sixième vers du poème. Son complément, la chaîne de subordonnées introduites par *Quand*, vient en tête du premier vers : *tous les boutons de col sautent comme des moutons juchés sur une poudrière [...] Quand la nuit de beurre [...] noie les taupes des gares [...]*.

La proposition subordonnée introduite par « Quand » est prolongée, relancée plusieurs fois : tout d'abord par « dont », ensuite par « qui » et par « et ». Cette conjonction s'intègre dans une structure qui se répète dans le poème (« et » + verbe pronominal conjugué à la troisième personne du pluriel), c'est-à-dire : « et s'agrandissent comme une station de métro qui s'approche et se recouvrent de ton image » (vers 3-4). La proposition introduite par ce premier « et » est suivie d'un « comme » et d'un nouveau « qui », avant que ne survienne un deuxième « et ». Après celui-ci, une relative sera une fois de plus lancée par « qui », continuée par « comme ». Enfin, un troisième « comme » apparaît, mais cette fois-ci il appartient à la principale, composée de deux vers enchaînés par « et ». Ce réseau paraît-il compliqué ? Certes, dans l'analyse, dans la description, mais nullement dans la poésie de Péret où tous ces mots glissent au long des vers pour que l'inconscient coule dans ces mots :

Quand la nuit de beurre sortant de la baratte
noie les taupes des gares dont les yeux barrissent
et s'agrandissent comme une station de métro *qui s'approche*
et se recouvrent de ton image
qui tourne dans ma tête comme un héliotrope affolé par le mal de mer
tous les boutons de col sautent *comme* des moutons juchés sur une poudrière
et lancent au loin de grands jets de cravates » (vers 1-7)

Le noyau grammatical, syntaxique de la séquence est signalé en caractère gras et est composé de la principale (vers 6) et de la première subordonnée (vers 1 et 2) ; celle-ci est prolongée par les mots marqués en italique.

Huit⁵⁸⁹ relances d'images forment cette longue relative-image dérégulée, expression chère à Claude Courtot, comme nous le verrons plus loin. Elle s'ouvre par une *nuit de beurre* – dûment extraite d'une baratte (!), instrument qui sert à battre la crème pour en retirer le beurre. Cette nuit noie les *taupes des gares* qui surgissent, leurs yeux s'agrandissant et réapparaissent plus loin ; elles s'approchent et augmentent leur volume, l'intensité de leur lumière et de leur bruit (*les yeux barrissent*). *Les yeux des taupes des gare* sont juxtaposés à une autre image, celle du *tu* qui tourne dans la tête de celui qui parle dans le poème, tourne « comme un héliotrope affolé par le mal de mer ».

Après cela, une explosion de boutons a lieu ; l'image continue par « comme » qui occupe la queue de l'image qui avait été introduite par un pronom relatif « qui » : « tous les boutons de col sautent *comme* des moutons juchés sur une poudrière » (vers 6). « Comme » associe *boutons de col* à *moutons juchés*. Ces deux éléments, qu'ont-ils en commun ? Pourquoi se rassemblent-ils sur une poudrière ? Ces questions n'ont pas de réponses, force est de constater l'autonomie de cette image et la réalité qu'elle-même instaure (image : réalité absolue). Une explosion a lieu (*sautent comme*) : explosion du sens, sans aucun doute.

LES RELATIVES-IMAGES

Nous avons commencé à étudier les relatives et les propositions par *comme* dans « La Chair humaine » en partant du fait que, chez Péret, ces deux genres de subordonnées font preuve d'un double constat : d'une part, leur usage est commun en poésie, chez

⁵⁸⁹ Si l'on excepte *sortant*, du premier vers, qui pourrait bien être lu à l'aide d'un pronom relatif, « qui sort ».

Apollinaire, Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire ou Hugo; d'autre part, Péret leur confère souvent un usage créateur⁵⁹⁰.

Claude Courtot utilise le mot « relatives-images » pour nommer les relatives chez Péret :

« À force de dénouer progressivement les liens qui tiennent la relative prisonnière de l'antécédent, dit-il, nous parvenons à cette relative-image qui aurait enfin perdu toute attache, autre que le relatif bien sûr, avec le groupe qui la précède.»⁵⁹¹

Ce « rapport inhabituel qui lie chez Péret la relative à l'antécédent »⁵⁹² peut être observé dans « Nébuleuse » où les relatives (une suite de quatre relatives) font progresser ce passage du poème :

la porte de province irrédente
 où je rôde dans les tourbillons de tes regards
 qui reverdissent sur tous les arbres et bleussent entre eux
 et qui ne cessent d'ouvrir des chantiers de démolition au
 milieu des forêts
 là où les plus beaux seins du monde [...] (vers 11-15)

« Nébuleuse » présente encore des associations entre des propositions relatives et *comme*, variante que Claude Courtot ne laisse pas de signaler :

« [...] après une image annoncée par *comme* (cas fréquent, nous l'avons vu) la relative, loin de clore une image dont l'essentiel est énoncé, loin de préciser une comparaison que le second membre, précédemment heurté au premier, a épuisée, *les fait rebondir, en enfantant une autre image, encore plus extraordinaire et surprenante que la première [...]*. Et quand bien même la relative n'est que la queue d'une image unique, elle est tellement brillante qu'on ne sait plus lequel préférer de la crête ou du panache final [...]»⁵⁹³

La particularité des relatives-images dans la poésie de Péret se trouve exprimée dans ce commentaire et réside dans le fait que leur antécédent « ne sert plus que de tremplin » : élan linguistique et de la pensée qui crée des images au lieu de les boucler⁵⁹⁴.

⁵⁹⁰ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 134.

⁵⁹¹ Ibidem, p. 145.

⁵⁹² Bailly commente l'analyse que Courtot fait des relatives (BAILLY Jean-Christophe, « *Au-delà du langage* », Paris, Eric Losfeld, coll. « Le Désordre », 1971, p. 36).

⁵⁹³ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 146-147. C'est nous qui soulignons.

⁵⁹⁴ Ibidem, p. 148.

« Nébuleuse » donne à voir cette particularité dans plus d'un cas. Celui où *comme* déclenche une série d'images « relatives en cascade, se déduisant les unes des autres »⁵⁹⁵,

quand la goutte d'eau de tes pieds s'y pose
comme la sonnerie pas libre dans une oreille
que l'attente a déjà faite guérite habitée par des rats *qui* la rongent (vers 18-21)

celui où les relatives appellent un *comme* qui appelle à son tour une cascade de relatives,

des myosotis qui auront la forme de tes mains et porteront des oui de phosphore
qui créeront autour d'eux de grandes aurores boréales de plumes d'autruche et de pêches
s'amplifiant *comme* une mer *qu'*on ne veut pas traverser
et *qui* jappe à tes pieds *comme* une conque
où se retrouve l'écho de ta voix » (vers 29-33)

celui où la relative est la queue brillante d'une image commencée par *comme*,

mais tu passes *comme* un courant d'air chargé de rosée aux ailes de lampe *qui* file (vers 8)

ou encore (et pour augmenter le vertige), la deuxième partie du poème (du vers 23 au dernier vers) tout entière, dans laquelle tous ces cas peuvent être réunis.

Claude Courtot fait ainsi comprendre ce que sont ces relatives-images :

« Reprises incessantes de souffle, qui portent et élèvent la poésie de degré en degré, les relatives se déduisent les unes des autres et se relancent entre elles, sortes d'*images-gigognes*, ou de *cascades* pulvérisant la moindre tentative de réduction du poème à un schéma logique »⁵⁹⁶.

L'image, structure même du poème, n'est pas calculée, c'est-à-dire que les analogies ne sont pas établies d'avance visant l'obtention d'un effet esthétique; elle n'a pas non plus une apparence ou fonction décorative, donc stylistique. Sa beauté intrinsèque et indéniable naît dans la source, celle de la pensée non préméditée, et coule dans les mots.

Nous voyons que très peu de procédés – *comme* et pronom relatif – sont utilisés dans le poème, surtout que, d'après Jean-Christophe Bailly, leur répétition [...] n'exclut

⁵⁹⁵ Ibidem, p. 145.

⁵⁹⁶ Ibidem, p. 149-150.

pas – bien au contraire – [son] caractère automatique⁵⁹⁷.

Le fait que les relatives prolifèrent change les rapports traditionnels existant entre la proposition principale et la(les) subordonnée(s). La phrase française standard est remplacée chez Péret par « d’amples mouvements où la principale occupe une place très réduite, à côté de la prolifération étonnante de subordonnées relatives qui acheminent la pensée, par bonds successifs [...] »⁵⁹⁸.

Outre la place réduite concédée à la principale, on voit que le nom qui précède le pronom relatif n’a pas non plus une grande importance : des rats qui la rongent « avant qu’elle devienne bateau-lavoir échoué dans une île déserte » (vers 20 et 21). Et comme le dit Claude Courtot, « [...] certains mots ne paraissent plus employés que pour susciter la relative qui porte désormais l’essentiel ; le substantif n’est qu’un prétexte, au mieux un signal avant-coureur, une terre fertile sur laquelle la relative va s’épanouir somptueusement »⁵⁹⁹.

LES PARTICIPES

Quel que soit le côté par lequel on aborde le poème, on finira toujours par découvrir son effervescence, son automatisme. L’examen des participes présents et passés dans « Nébuleuse » n’y échappe pas. Tout comme les relatifs, ils sont un pont à franchir pour la continuation du discours automatique qu’ils réclament et relancent :

« Quand la nuit de beurre *sortant* de la barate » (vers 1)

« [...] comme un héliotrope *affolé* par le mal de mer » (vers 5)

« [...] comme des moutons *juchés* sur une poudrière » (vers 6)

« [...] comme un courant d’air *chargé* de rosée aux ailes de lampe qui file » (vers 8)

« [...] un bruit de bèche *enfouissant* une pomme de terre » (vers 9)

« là où les plus beaux seins du monde s’entrouvrent pour crier
Non
en agitant leur chevelure de soleil noir
qui illumine une averse *traversant* la chaussée » (vers 15-17)

⁵⁹⁷ BAILLY Jean-Christophe, « *Au-delà du langage* », op. cit., p. 50, note de bas de page.

⁵⁹⁸ COURTOT Claude. *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 50.

⁵⁹⁹ Ibidem, p. 149.

« [...] guérite habitée par des rats qui la rongent
avant qu'elle devienne bateau-lavoir échoué dans une île déserte
ou bateau à voiles oublié dans un wagon-lit » (vers 20-22)

« [...] une place déserte et blanche
bordée de palais de mica fluorescent » (vers 24-25)

« [...] machines à battre rouillées
et dévorées par des chèvrefeuilles en fleurs » (vers 27-28)

« [...] aurores boréales de plumes d'autruches et de pêches
s'amplifiant comme une mer qu'on ne veut pas traverser » (vers 30-31)

Nous avons souligné les noms et mis en italique les participes présents (forme du verbe qui se termine par « -ant ») et passés (forme qui, dans les cas ci-dessus exposés, se terminent par « -é(e) » et qui, comme l'adjectif, qualifie); « comme » parfois anticipe ou précède ceux-ci.

Comment le *souffle* poétique est-il conduit dans l'écriture automatique de Péret ? En disposant de tout ce que la langue lui offre, répond Claude Courtot : « La poésie de Péret ne s'arrête jamais, c'est le chant de l'incessante *qualification*, l'escalier qui monte vraiment 'à l'assaut du ciel' et dont les paliers sont *les relatives, les compléments du nom ou les adjectifs* [...] »⁶⁰⁰. C'est précisément cela qu'on voit dans les extraits cités ci-dessus.

QUELQUES PROCÉDÉS DE RÉPÉTITION : PARALLÉLISME ET SONORITÉS

Plusieurs cas de parallélisme ont été déjà signalés. Les structures syntaxiques ayant un participe passé se répètent et forment un parallélisme comme, par exemple, dans les vers 5, 6 et 8. Un certain parallélisme a lieu dans les vers 21 et 22 : nom (bateau-lavoir, bateau à voiles) + participe passé en -é (échoué, oublié) + dans un + lieu (île déserte, wagon lit) : « avant qu'elle devienne bateau-lavoir échoué dans une île déserte ou bateau à voiles oublié dans un wagon-lit ».

Un autre, avec des verbes conjugués à la troisième personne du pluriel de l'indicatif présent, apparaît également au début du poème :

« Quand la nuit de beurre ...
noie les taupes des gares dont les yeux **barrissent**

⁶⁰⁰ Ibidem, p. 114. C'est nous qui soulignons.

et s'agrandissent comme ...
et se recouvrent de ton image
 [...] tous les boutons de col **sautent** comme ...
 et **lancent** au loin de ... » (vers 1-7)

L'assonance en [s] (le verbe pronominal avec la terminaison en [s]) est un élément de plus – élément sonore –, qui renforce la répétition des structures et favorise le discours automatique.

Parfois, la parenté sonore s'accompagne de celles qui sont sémantiques. Citons les cas de sonnerie-oreille (vers 19) et rats-rongent (vers 20) :

« comme la *sonnerie* pas libre dans une *oreille*
 que l'attente a déjà faite guérite habitée par des *rats* qui la *rongent* »

Ces assonances (répétition d'un son vocalique) et allitérations (la récurrence d'un son consonantique) sont nombreuses : « bateau-lavoir échoué dans une île déserte » (vers 21) présente la récurrence de [l] et [a], « ailes de lampe » (vers 8) et « bateau à voiles » (vers 22), allitération en [l]. Et encore, le son [k], cacophonie qui se fait présente dans « **conque**-écho » (vers 32-33), à la fin du poème.

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

« Nébuleuse » est certes un éloge de l'amour, l'amour sublime, et du désir, à travers le *tu* aimé. Mais ce poème exprime aussi le désir d'une révolution de la pensée. Nous en avons déjà eu suffisamment de preuves mais j'aimerais pourtant reprendre un extrait du poème :

« les tourbillons de tes regards
 qui reverdissent sur tous les arbres et bleuissent entre eux
 et qui ne cessent d'ouvrir des chantiers de démolition au milieu des forêts
 là où les plus beaux seins du monde s'entrouvrent pour crier Non » (vers 12-15)

C'est le désir d'accéder à une autre réalité qui est ainsi exprimé.

Lyrique, mais pas seulement. Le lyrisme de *Je sublime* (1936) n'exclut pas l'humour :

« Et, de même que l'humour se fait lyrisme, le lyrisme se résout souvent

en humour. Nous touchons là à l'essence même de la poésie de Péret. L'élan poétique fait de l'humour non plus un but, qui lui serait dès lors plus ou moins étranger, mais une sorte de *tremplin* lyrique qui donne un filet d'air à l'ampleur de la phrase étouffante qui se déploie. »⁶⁰¹

Claude Courtot a constaté que « les exemples les plus probants » de cet humour apparaissent dans *Je sublime*. Et il ne manque pas de citer « Nébuleuse » qui, selon lui-même, présente un cas de « parallélisme troublant » en matière d'humour :

« tous les boutons de col sautent comme des moutons juchés sur une poudrière et lancent au loin de grands jets de cravate » (vers 6-7)

« Non n'est qu'une botte de radis qui se sèchent comme un quelconque président de la République » (vers 23)

Il s'agit des vers 6-7 et 23 situés respectivement dans la première et la deuxième partie du poème. Parallélisme car ces vers se situent respectivement au début de chacune des parties. Il est à la fois troublant car la structure du poème – « aussi stricte », dit Claude Courtot – résulte de l'écriture automatique ou du hasard.

Un autre passage du poème montre un deuxième trait d'humour :

« comme la sonnerie pas libre dans une oreille
que l'attente a déjà faite guérite habitée par des rats qui la rongent
avant qu'elle devienne bateau-lavoir échoué dans une île déserte
ou bateau à voiles oublié dans un wagon-lit » (vers 19-22)

Les vers 21-22 (avant qu'elle devienne ... ou...) et l'alternative qu'ils proposent abolissent toute logique ou causalité. Humour et lyrisme mais aussi et, avant toute chose, attitude de défi et de révolte, provocation qui pousse à aller plus loin. L'écriture surréaliste chez Péret remplit un rôle libérateur, revendicatif et révolutionnaire.

⁶⁰¹ Ibidem, p. 128.

CHAPITRE 4

CLAUDE COURTOT, LE SURREALISME ET L'AUTOMATISME

« Il m'importe davantage de comprendre une attitude passée, pour analyser plus lucidement la seule situation qui me préoccupe : l'actualité de mes désirs »

COURTOT Claude, « Opéra 1968 », In idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, Paris, Ellébore, 1984, p. 61

Le but de ce chapitre est d'analyser, d'abord, la vision du monde de Claude Courtot et, ensuite, sa pratique poétique par l'analyse de deux de ses textes « Lettre à Éva » (octobre 1966) et « Et rien n'a dérangé le sévère portique » (1984).

PARCOURS INTELLECTUEL, POÉTIQUE ET MILITANT DE CLAUDE COURTOT (1939)

1939 À 1963

Claude Courtot est né le 6 janvier 1939 dans le 14^{ème} arrondissement de Paris. Sa petite enfance, de 1940 à 1945, se passe dans le Berry (à Saint-Amand-Montrond, commune de la région centre) lorsque son père est prisonnier en Allemagne, puis à Paris. De 1949 à 1956, il fait ses études secondaires au lycée Buffon à Paris et, entre 1956 et 1961, ses études supérieures au lycée Louis-le-Grand en classes préparatoires littéraires, puis à la Sorbonne.

En 1961, il est reçu à l'agrégation de lettres classiques⁶⁰² et nommé professeur au lycée Ronsard à Vendôme (commune de la région centre). De 1962 à 1964, il fait son service militaire à Blois. Le 12 janvier 1963, il épouse Martine Joly.

⁶⁰² Un agrégé est une « personne déclarée apte, après avoir passé le concours de l'agrégation, à être titulaire d'un poste de professeur de lycée ou de certaines facultés (droit, sciences économiques, médecine, pharmacie...) » (*Le Petit Robert de la langue française*, version numérique, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011).

L'ACTIVITÉ COLLECTIVE SURRÉALISTE À PARIS, À PRAGUE ET AILLEURS (1964-1968)

En 1964, à l'âge de 25 ans, voulant écrire une thèse sur le surréalisme, Courtot rencontre Breton. D'après Francesco Cornacchia, il soumet d'abord à Jean-Louis Bédouin – en tant qu'auteur des monographies sur Breton et de Péret parues chez Seghers – une étude sur la poésie et les contes de Benjamin Péret et Bédouin le pousse à entrer en contact avec Breton, à qui il adresse son essai. La rencontre avec Breton a lieu le 28 novembre 1964 à *La Promenade de Vénus*, café où les surréalistes se réunissaient chaque jour⁶⁰³. Suivant les mots de Courtot, « je me présentais à André Breton, en 1964, dans une lettre que je lui adressais pour accompagner – et justifier – un essai critique consacré à Benjamin Péret »⁶⁰⁴.

Claude Courtot change bientôt d'orientation, renonce à son projet de thèse pour devenir un membre du groupe surréaliste et participer à ses activités, collaborer à ses dernières revues, faire le pont entre des surréalistes géographiquement éloignés. Comme le rapporte Cornacchia : « À cette époque, l'écriture est à ses yeux inséparable du combat, ainsi que l'indique son admiration sans réserve pour Crevel et Péret », écrivains qui étaient à cette époque-là très méconnus hors du cercle surréaliste⁶⁰⁵. Dès lors Claude Courtot met son talent d'écrivain et son esprit combatif au service de l'activité du groupe surréaliste.

En septembre 1965, il publie son *Introduction à la lecture de Benjamin Péret* (Le Terrain vague), livre incontournable sur ce poète, qui sera suivi en 1969 d'un essai sur René Crevel (Seghers). En 1966, il est nommé professeur au lycée Janson-de-Sailly (16^{ème} arrondissement de Paris) et vit désormais avec sa compagne à Paris 28 rue de Douai (9^{ème} arrondissement). Au printemps, Breton insiste pour que Courtot participe au colloque sur le surréalisme organisé par Alquié à Cerisy-la-Salle, il venait d'intégrer le groupe et se rendit à Cerisy avec beaucoup de timidité, selon son propre témoignage.

⁶⁰³ CORNACCHIA Francesco, « Le Sujet de son double », in COURTOT Claude, *Je de mots*. Bari, Crav/B.A. Graphis, 1999, p. 80. En 1989-1990, Francesco Cornacchia, sous la direction du professeur Bruno Pompili, consacre à Courtot un mémoire intitulé *Une épopée surnoise de Claude Courtot : la scrittura e l'invenzione de la realtà*, à la faculté des langues et littératures étrangères de l'Université de Bari, en Italie. Francesco Cornacchia et Bruno Pompili ont publié d'autres études sur l'œuvre de Claude Courtot.

⁶⁰⁴ COURTOT Claude, « Pause », in idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, Paris, Ellébore, 1984, p. 39-40.

⁶⁰⁵ CORNACCHIA Francesco, « Le Sujet de son double », op. cit., p. 80.

Breton meurt le 28 septembre 1966, quelques jours après les débuts de Courtot au lycée Janson. Jean Schuster prend la direction de la revue *L'Archibras* à laquelle Courtot collaborera régulièrement.

CLAUDE COURTOT ET LES NÉGOCIATIONS AUTOUR DE L'EXPOSITION *PRINCIPE DE PLAISIR* EN TCHÉCOSLOVAQUIE (1967-1968)

Courtot joue un rôle important dans l'internationalisation du surréalisme, et notamment dans la reprise des contacts des surréalistes parisiens avec les surréalistes tchécoslovaques, ce qui a comme conséquence une manifestation commune de grande envergure intitulée *Principe de plaisir*.

En 1967, la préparation de cette exposition internationale du surréalisme à Prague exige une série d'échanges dont la rédaction de lettres, bulletins, déclarations écrites et/ou radiophoniques et enfin le catalogue de l'exposition. Des voyages de surréalistes parisiens et tchèques ont été, aussi, importants pour la mise en place de l'exposition qui, quelques années après sa réalisation, fait l'objet d'une communication lors d'un colloque international à Royaumont, intitulé « Du Surréalisme et du plaisir », auquel Claude Courtot, Marie-Claire Dumas et Petr Kral, poète et théoricien du surréalisme pragois, participent en présentant un exposé qui a été reproduit dans les Actes de ce colloque publiés en 1987 (José Corti). Cette communication a pour but de témoigner et d'analyser la préparation de l'exposition, sa réalisation – qui n'a pas été indifférente aux « différences d'accent » entre les attitudes des surréalistes français et pragois, comme le précise Courtot – et les réactions qu'elle a provoquées.

Une lettre du 4 juillet 1967, signée par Courtot, Vincent Bounoure et José Pierre porte ainsi sur l'exposition, précisément le choix du thème et sa justification. Voici la présentation que fait Jérôme Duwa de cette lettre :

« Datée du 4 juillet 1967, une lettre collective [signée par Vincent Bounoure, Claude Courtot et José Pierre] informe les surréalistes de Tchécoslovaquie des raisons du choix parisien de la thématique du plaisir pour l'exposition qui doit, selon le projet initial, s'ouvrir à Bratislava, puis à Prague et Brno. Comme l'explique Claude Courtot dans une communication lors du colloque de Royaumont intitulé 'Du surréalisme et du plaisir', la réaction à cette lettre va être très différente de Bratislava, où l'accord est total, à Prague, où les réticences sont d'abord nombreuses. En vue de négocier les conditions de mise en oeuvre de l'exposition, Claude Courtot part en août 1967 pour la

Tchécoslovaquie afin d'y rencontrer d'abord Albert Marenčin à Bratislava, puis Vratislav Effenberger à Prague, en faisant en outre une étape pour rendre visite à Adolf Kroupa, le directeur de la maison des Beaux-Arts de Brno, depuis longtemps fin connaisseur du surréalisme.»⁶⁰⁶

Pourtant, Marencin approuve l'idée de collaborer avec Prague pendant qu'Effenberger la refuse. L'entremise de Courtot se fait nécessaire, suivant ses propres mots :

« Il [Effenberger] m'invite cet été à Prague. Mon voyage de négociateur s'annonce difficile, mais rien n'est compromis.

Au mois d'aout 1967, je vois Marencin, à Bratislava, puis Effenberger et ses amis à Prague. En chemin, je me suis arrêté à Brno où j'ai rencontré Adolf Kroupa, directeur de la maison des beaux-arts, personnage officiel mais très sympathique [...] ; il pourrait servir de trait d'union entre les uns et les autres [...] »⁶⁰⁷

Le Principe de plaisir, la toute dernière exposition, préparée par Vincent Bounoure, Claude Courtot, José Pierre et organisée en collaboration avec les surréalistes de Brno, Prague et Bratislava, se tient enfin entre février et juillet 1968 et est présentée sous quatre thèmes principaux ; parmi ceux-ci, le principe de plaisir, le thème même de l'exposition, dont la rédaction revient à Courtot.

La manifestation coïncide avec les événements parisiens connus sous le nom de Mai 1968 que Courtot déclare avoir vécus avec passion⁶⁰⁸. Dans « Opéra 1968 », dont l'écriture date de 1979, onze ans plus tard, Courtot revient sur cette époque :

« Mais s'agissait-il vraiment de reconquérir la belle santé, la brutale innocence des origines derrière les ruines de la société urbaine, comme de multiples graffiti voulaient le laisser croire – « dessous les pavés, c'est la plage... » ? Je ne le crois pas. Jamais révolution ne fut plus intellectuelle, plus cérébrale, plus raffinée. Du moins c'est ainsi que je l'ai perçue et goûtée [...]. On n'a pas assez remarqué que pour l'étudiant ou l'ancien étudiant qui, en 1968, parcourait la Sorbonne et tous ceux – ouvriers, employés, artistes et autres – qui mettaient pour la première fois les pieds dans ce sanctuaire, les sentiments et la signification générale de mai 1968 ne pouvait pas nécessairement être de même nature »⁶⁰⁹.

⁶⁰⁶ Lettre reproduite dans DUWA Jérôme, « Lettre sur l'exposition 'Le Principe de plaisir' », in idem, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, Paris, Imec Éditeur, 2008, p. 107.

⁶⁰⁷ COURTOT Claude, « Claude Courtot reprend le fil », in COURTOT Claude, DUMAS Marie-Claire, KRAL Petr, « Le principe de plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 », in CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline (org.), *Du Surréalisme et du plaisir*, Paris, José Corti, 1987, p. 264.

⁶⁰⁸ D'après la biographie qui nous a été fournie par l'auteur lui-même et aussi d'après COURTOT Claude, « Opéra 1968 », in idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, op. cit., p. 61-67.

⁶⁰⁹ COURTOT Claude, « Opéra 1968 », In idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, Paris, Ellébore, 1984, p. 63.

Rappelons le numéro 4 de *L'Archibras, le surréalisme le 18 juin 1968*, auquel Courtot collabore et à cause duquel il fut avec ses amis l'objet d'une poursuite judiciaire pour outrage aux représentants de l'ordre. Dans l'effort pour sauver les exemplaires de la revue qui auraient dû être saisis par la police, Schuster, Courtot et sa compagne, comme lui-même le raconte, font cacher des exemplaires chez Michel Leiris; Leiris, dont Courtot vient de faire la connaissance, deviendra une référence incontournable dans son œuvre⁶¹⁰.

Courtot participe également à l'élaboration de *La Plate-forme de Prague*, texte qui s'insère dans le cadre de l'exposition *Principe de plaisir* et qui paraît dans le numéro 5 de *L'Archibras* du 30 septembre 1968 en tant que manifeste surréaliste s'insurgeant violemment contre l'entrée des chars soviétiques à Prague, le 21 août 1968.

Dans « Du Surréalisme et du plaisir », livre paru en 1987, Courtot se devait de « retrace[r] les principaux moments » de l'exposition surréaliste de 1968 en Tchécoslovaquie⁶¹¹ et c'est lui qui donne une nouvelle dimension à la signification que cet événement a eu pour le mouvement surréaliste : « 1968 fut, vous le savez, une année exceptionnelle parce qu'elle connut deux printemps : celui de Prague et celui de Paris », en mai⁶¹².

LE QUATRIÈME CHANT (1969)

Dans *Bonjour Monsieur Courtot !*, on peut lire un passage essentiel du *Quatrième Chant*, manifeste signé de Schuster (mais élaboré avec ses amis Audoin, Courtot, José Pierre, Legrand et Silbermann) qui promulgue l'autodissolution du groupe surréaliste parisien. Le manque d'énergie dont se plaignent quelques surréalistes, dont Courtot, s'est certainement traduit en 1969 dans le « manque de cohésion [entre les surréalistes], dû en grande partie à la disparition de Breton », selon la formulation de Francesco Cornacchia⁶¹³, ce que Schuster – qui n'était pas un observateur du groupe mais au contraire partie prenante – avait formulé dans le *Quatrième Chant* : la *composante réelle*

⁶¹⁰ COURTOT Claude, « La Règle du Je », in idem, *Les Ménines*, Paris, Le Cherche Midi Éditeur, 2000, p. 109.

⁶¹¹ Avec Claude Courtot y participent aussi Marie-Claire Dumas et Petr Kral, surréaliste pragois : COURTOT Claude, DUMAS Marie-Claire, KRAL Petr, « Le principe de plaisir, exposition surréaliste en Tchécoslovaquie, 1968 », in CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline (org.), *Du Surréalisme et du plaisir*, Paris, José Corti, 1987, p. 261-275.

⁶¹² Ibidem, p. 261.

⁶¹³ COURTOT Claude, « La Règle du Je », op. cit., p. 81.

cède le pas à sa composante nominale (le surréalisme éternel) lorsque *la cohésion interne du groupe [qui en était] la clef* succombe⁶¹⁴.

Des années plus tard, Courtot fera une déclaration dans laquelle il parle de cette conscience acquise lors de la participation des surréalistes aux événements de Mai 1968. Il explicite comment ces derniers ont amené les surréalistes à peser les chances de continuation du surréalisme en tant que mouvement de groupe :

« 1968 foi plenamente vivido pelos surrealistas: estávamos na rua enquanto surrealistas, misturados com todos; publicamos um panfleto, um número especial de nossa revista, etc. Ao mesmo tempo, Maio de 68 constituiu-se, numa certa medida, no desaguadouro da revolta surrealista e o movimento pôde constar que estava sem fôlego; é parcialmente por isso que, um ano depois, aconteceu a dissolução: tínhamos sido alcançados pela História. Devíamos inventar outros caminhos para fazer nossas exigências essenciais.»⁶¹⁵

Le besoin de trouver de nouvelles voies continue de s'imposer, car le programme surréaliste et ses exigences centrales, la poésie, l'amour, la liberté, continuent d'être vivants et, toujours d'après Courtot, « está longe de ter sido realizado ! »⁶¹⁶.

Ainsi, à partir d'octobre 1969, après la dissolution du groupe surréaliste parisien, Courtot, José Pierre, Gérard Legrand, Silbermann et Jean Schuster collaborent deux ans durant à *Coupure*, revue qui a assuré « la survivance d'une activité collective regroupant certains des anciens membres dont Courtot », reprend Cornacchia⁶¹⁷, et ouverte à de plus jeunes poètes comme Pierre Peuchmaurd, Jean Bazin et Jean-Michel Le Gallo.

En 1969, Courtot publie une étude importante sur René Crevel (paru chez Seghers dans la collection « Poètes d'aujourd'hui ») et la redécouverte de cet écrivain préfigure sans doute l'éclosion de l'œuvre personnelle de Courtot.

⁶¹⁴ SCHUSTER Jean, « Le Quatrième Chant », (*Le Monde* n. 7690, 4 octobre 1969), in PIERRE José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, t. 2 : 1940-1969, op. cit., p. 293-294.

⁶¹⁵ COURTOT Claude, « Claude Courtot: surrealismo, o espírito do final do século, mesmo », in *Ponto & vírgula*, v.4, n. 25, Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, março de 1996, p. 2-5.

⁶¹⁶ Ibidem, p. 3.

⁶¹⁷ CORNACCHIA Francesco, « Le Sujet de son double », op. cit, p. 81.

DE L'ACTIVITÉ SURREALISTE À L'ŒUVRE PERSONNELLE (1970-1971 À AUJOURD'HUI)

Après *Coupure*, en 1971, Courtot publie *Carrefour des errances* (chez Eric Losfeld dans la collection « Le désordre » dirigée par Jean Schuster), un recueil de courts récits, sa première œuvre poétique, à laquelle succèdera pourtant un retrait de toute activité collective et un silence délibéré d'une dizaine d'années, de 1971 à 1981.

En 1972, naît sa fille Aurélie. En 1973, il s'installe avec sa famille à Saint-Ouen, dans la banlieue nord de Paris. Le 1^{er} mai 1976, son père décède. En septembre 1979, il fait la connaissance de Jean-Marc Debenedetti, peintre, sculpteur et poète nommé professeur au lycée Janson-de-Sailly, où Courtot enseigne et qui comme lui est épris de surréalisme, de Benjamin Péret et du Mexique.

Heureusement, en 1982 *La Voix pronominale*, publié chez Ellébore, la maison d'édition de Jean-Marc Debenedetti, rompt le silence de l'écriture. *Ah ! vous dirai-je maman !*, variations sur des dessins de Jean-Marc Debenedetti, paraît également cette année 1982 chez Ellébore et sera suivi, en 1984, de *Bonjour Monsieur Courtot !*, livre que Milan Kundera tient pour « admirable ! »⁶¹⁸; c'est aussi l'année de la publication d'une étude sur *Victor Segalen* (paru chez Henri Veyrier). En 1985, il participe à une nouvelle traduction en collaboration avec Milan Kundera l'auteur de *La Plaisanterie*, qui paraît chez Gallimard. En 1986, il publie *Le Ferouer* (chez Ellébore) et un essai critique sur *Léautaud* (chez Artefact) et participe à l'élaboration de volumes collectifs sur Blaise Cendrars et André Breton et le surréalisme.

A partir des années 1980, Courtot se consacre donc à son œuvre personnelle tout en gardant ses distances à l'égard de l'activité collective: « Pour ma part, dit Courtot dans *Bonjour Monsieur Courtot !* (1984), j'ai mis près de dix ans à me défaire de l'emprise étouffante de l'histoire. Maintenant que j'ai recouvré ma liberté essentielle, je me sens si

⁶¹⁸ Courtot lui-même ajoute avec humour « [...] moi qui suis aux dires de Milan Kundera 'un de ces écrivains secrets pour lesquels il a la plus grande estime', traduisez : un écrivain inconnu du grand public ». COURTOT Claude, « Être un écrivain surréaliste, aujourd'hui », in idem, *Je de mots*. Bari : Crav/B.A. Graphis, 1999, p. 80.

léger que je me demande parfois comment je peux *tenir* à mon époque »⁶¹⁹. Courtot collabore toutefois occasionnellement à la revue Ellébore.

On voit que non seulement *La Voix pronominale* (1982) mais aussi les trois publications suivantes (*Ah ! vous dirai-je maman !*, *Bonjour Monsieur Courtot !*, *Le Ferouer*) paraissent chez Ellébore, titre de la revue de Marc-Debenedetti, fondée par lui-même en 1979 et à laquelle il donne progressivement une plus large dimension en la transformant en édition et faisant paraître des livres de Claude Courtot ainsi que de Gérard Legrand, José Pierre ou Philippe Audoin. C'est sans doute ce qui, lors de la mort de Debenedetti en juin 2009, conduit Claude Courtot à déclarer dans une notice parue sur le site de l'Association des Amis de Benjamin Péret que les parutions chez Ellébore, les siennes et celles de ses amis, avaient eu lieu à un moment où « il était particulièrement difficile pour [eux] de publier ». En outre, Courtot avoue que Jean-Marc Debenedetti a joué un rôle très important pour la reprise de son écriture : « J'avoue volontiers que c'est en grande partie grâce à cet ami irremplaçable que je suis sorti du long silence que j'observais alors depuis près de 10 ans »⁶²⁰.

En 1987, il publie *Une Épopée sournoise* (José Corti) et, en 1988, *Journal imaginaire de mes prisons en ruines* (José Corti). Entre 1987 et 2000, Courtot fait également des voyages fréquents à but touristique ou pour des conférences sur la littérature et le surréalisme en Europe, notamment en France, en Italie et en Espagne.

En 1991, Courtot publie *L'Obélisque élégiaque* (chez François Bourin). En 1992, il voyage en Amérique latine – Argentine, Bolivie, Chili –, en compagnie de Jean Schuster, José Pierre et Edouard Jaguer pour prononcer des conférences lors du séminaire *Surréalismo Nuevo Mundo*, séminaire international organisé par Jean Puyade qui occupait alors le poste de directeur de l'Alliance Française à Santa Fé, en Argentine. Cet événement eut lieu en octobre-novembre 1992 à Buenos Aires, La Paz, Santiago do Chile, Montevideo et Porto Alegre (celui-ci du 10 au 16 novembre)⁶²¹.

⁶¹⁹ COURTOT Claude, « Ouverture italienne », in idem *Bonjour Monsieur Courtot !*, op. cit, p. 100. C'est l'auteur qui souligne.

⁶²⁰ COURTOT Claude, "Jean-Marc Debenedetti (1952-2009)", in *Trois cerises et une sardine*, site internet de l'Association des Amis de Benjamin Péret, <http://www.benjamin-peret.org/benjamin-peret/archives/claude-courtot-jean-marc-debenedetti-1952-2009.html>, page consultée le 3 juillet 2009.

⁶²¹ PONGE Robert (Org.), *Surrealismo e Novo mundo*, Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999, p. 12 et 331. Il s'agit d'un recueil illustré et composé des conférences du séminaire

Un deuxième arrêt momentané de l'écriture a alors lieu,

« De fait, pendant une année, je réussis à m'abstenir d'écrire sans le moindre regret. Je crois que je fus fort aidé en cela par la préparation de mon grand voyage en Amérique du sud. C'était ne pas prévoir que ce voyage même, merveilleuse aventure, deviendrait une irrésistible source d'inspiration ! »⁶²²

Ce voyage en Amérique de langue espagnole et au Brésil inspire partiellement ou à part entière *Les Pélicans de Valparaiso* (1995, Le Cherche midi). Malheureusement, cette année-là meurt Jean Schuster, le 17 octobre. Sur ce dernier, Courtot déclare :

« Jean est mort hier [...]. Apparemment rien n'a changé. L'idée cependant que quelqu'un manque à l'appel interne, que parmi tous les regards qui perçoivent le monde, le sien a disparu, cette étrange sensation que l'univers est appauvri d'un homme que j'aimais, suffit à transformer totalement ma vision des choses.

Une part de moi-même vient de mourir. »⁶²³

La part qui en reste le pousse à prononcer, en 1996, des conférences au Mexique pour le centenaire d'André Breton et à succéder, après le décès d'un autre ami, Jean-Louis Bédouin, au poste qu'il occupait de président de l'Association des amis de Benjamin Péret – AABP, fondée en mai 1963 et qui depuis 1995 publie *Trois Cerises et une sardine*, bulletin qui paraît deux fois par an et qui s'emploie à organiser et à encourager toutes les manifestations qui contribuent à accroître l'audience du grand poète surréaliste qu'a été Benjamin Péret⁶²⁴.

En 1997, il donne des conférences au Canada et, en 1999, au Mexique pour le centenaire de Péret ; cette même année, il voyage au Guatemala et au Honduras et il prend sa retraite de l'enseignement. En 2000, il publie *Les Ménines* (Le Cherche Midi) et fait un deuxième voyage au Brésil. En 2001, dernier voyage au Canada. En 2003, naît sa petite fille, Camila.

et de quelques textes inédits qu'y ont été ajoutés. Il est dédié à la mémoire de Jean Schuster et José Pierre, qui ont contribué et participé à *Surrealismo Nuevo Mundo*.

⁶²² COURTOT Claude, « Les Ménines », in idem, *Je de mots*, Bari : Crav/B.A. Graphis, 1999, p. 28.

⁶²³ COURTOT Claude, « Thrène », in *Les Ménines*, Paris, Le Cherche midi éditeur, 2000, p. 77. Le titre du récit, « Thrène », désignait déjà en Grèce antique une lamentation funèbre.

⁶²⁴ *Trois cerises et une sardine*, site internet de l'Association des Amis de Benjamin Péret, <http://www.benjamin-peret.org/benjamin-peret/archives/claude-courtot-jean-marc-debenedetti-1952-2009.html>, page consultée le 3 juillet 2009.

Entre 2005 et 2009, il fait de fréquents voyages en Allemagne (à Berlin notamment). En 2007, il préface le livre de Jean Schuster *Une île à trois coups d'aile* (Le Cherche Midi) dans lequel Jérôme Duwa a rassemblé et annoté les textes poétiques pour une large part inédits⁶²⁵. En 2008, Gérard Roche lui succède à la présidence de l'AABP et la dirige encore aujourd'hui.

Claude Courtot se consacre actuellement à l'écriture d'un journal ouvert en 1999, intitulé *Laissez* et « dont la règle – discipline d'ordre éthique avant d'être littéraire – est de ne retenir que l'aspect poétique et ascendant des jours et des nuits », selon les paroles de l'auteur lui-même. Il sera publié en 2012 sous le titre *Chronique d'une aventure surréaliste* (L'Harmattan, 4 volumes) ouvrage que Courtot présente comme son testament littéraire.

Je ne peux terminer sans souligner la gentillesse et la disponibilité avec laquelle Claude Courtot m'a reçue, la sincérité et la rigueur intellectuelle qu'il a manifestées dans les entretiens qu'il m'a accordés, lors de mon séjour à Paris entre mai et octobre 2009.

Nous analyserons dans la partie qui suit un exemple de cette œuvre. Deux textes de Claude Courtot seront lus. L'un date d'octobre 1966 et est publié en 1971 dans le premier livre de l'auteur, encore membre du groupe surréaliste parisien. L'autre paraît en 1984, après la dissolution du groupe, le silence et la reprise de l'écriture.

Nous allons présenter le premier texte à la lumière du surréalisme car il s'agit d'un document qui relève, par sa date, du surréalisme historique et en même temps qui affirme les valeurs surréalistes toujours actuelles. Mon étude dialogue avec des textes d'époques diverses, qui sont autant de témoignages d'une attitude surréaliste vivante.

L'ÉCRITURE SURRÉALISTE DANS LA « LETTRE À ÉVA » (OCTOBRE 1966)

Carrefour des errances, paru en 1971, est le premier livre de Claude Courtot et, comme le rappelle Francesco Cornacchia, le seul recueil écrit lors de la participation de

⁶²⁵ SCHUSTER Jean, *Une île à trois coups d'aile*, Paris, Le Cherche midi, coll. « Amor fati », 2007.

l'écrivain au groupe surréaliste⁶²⁶. Composé de douze textes courts, son titre « fait allusion à la façon de procéder : errer verbalement sans but préétabli »⁶²⁷.

La « Lettre à Éva »⁶²⁸, deuxième texte de *Carrefour des errances*, date d'octobre 1966. Claude Courtot l'écrit de Paris à destination du Brésil en s'adressant à une mystérieuse interlocutrice : « C'est au Brésil – la terre de braise – que je t'adresse cette lettre, toi qui en ce moment même croises mon regard de cendre »⁶²⁹. Qui est ce *tu* ? Le titre et l'exergue offrent quelques pistes initiales de réponse à cette question, leur analyse doit donc précéder la lecture du texte proprement dit.

TITRE ET EXERGUE

Le titre, « Lettre à Éva », indique sans ambiguïté qu'il s'agit d'une lettre. Claude Courtot l'emprunte à « La Maison du berger », long poème d'Alfred de Vigny (1797-1863), paru en 1844 et qui a pour sous-titre « Lettre à Éva » ; ce poème se trouve dans *Les Destinées, Poèmes Philosophiques*, recueil de 1864⁶³⁰. Seul ce titre, « Lettre à Éva », établit l'identité entre le *tu* vocatif qui se trouve tout au long du texte de Courtot et Éva, prénom qui apparaît exclusivement dans le titre.

L'exergue lui aussi est extrait de « La Maison du Berger » c'est la deuxième strophe du poème de Vigny, dont Courtot indique la référence.

Afin de commencer à comprendre le dialogue que Courtot établit avec le poème d'Alfred de Vigny, nous donnerons un bref aperçu des deux strophes initiales de « La Maison du berger. Lettre à Éva » et, pour ce faire, nous allons suivre l'analyse de Pierre-Georges Castex⁶³¹.

⁶²⁶ CORNACCHIA Francesco, « Le Sujet de son double », in COURTOT Claude, *Je de mots*, Bari, Crav/B.A. Graphis, 1999, p. 84.

⁶²⁷ Ibidem, p. 81.

⁶²⁸ COURTOT Claude, « Lettre à Eva », in idem, *Carrefour des errances*, Paris, Eric Losfeld, coll. « Le Désordre », 1971, p. 23-28.

⁶²⁹ Ibidem, p. 25-26.

⁶³⁰ VIGNY Alfred, « La Maison du berger », in idem, *Les Destinées*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur/Paris V, 1964, p. 10-22. Désormais, toutes les références au poème de Vigny renvoient à cette édition.

⁶³¹ CASTEX Pierre-Georges, « Commentaire : *La Maison du Berger* », in VIGNY Alfred, *Les Destinées*, op. cit., p. 145-210.

Dans la première strophe du poème, l'image du cœur qui se débat comme un aigle blessé, asservi au « monde fatal, écrasant et glacé », est la métaphore de l'état d'âme des protagonistes – le moi lyrique et *tu*, Éva⁶³² – qui ont le cœur blessé : « S'il [ton cœur] ne bat qu'en saignant par sa plaie immortelle » (strophe 1, vers 5).

La deuxième strophe, placée en exergue dans le texte de Courtot, évoque l'image de la galère en deuil des rameurs enchaînés :

« Si ton âme enchaînée, ainsi que l'est mon âme,
Lasse de son boulet et de son pain amer,
Sur sa galère en deuil laisse tomber la rame,
Penche sa tête pâle et pleure sur la mer,
Et cherchant dans les flots une route inconnue,
Y voit, en frissonnant, sur son épaule nue,
La lettre sociale écrite avec le fer... »

Dans cette strophe, ce sont les servitudes de l'âme qui sont évoquées. Les rameurs enchaînés étaient condamnés par l'ordre social aux galères et, suivant Pierre-George Castex, Vigny « compare la créature d'élite enfermée dans le bagne des villes au forçat qui rame sur les galères royales », image symbolique qui est développée par une suite d'indications concrètes : *boulet, pain amer, galère, rame*. Le galérien découragé (de la *galère en deuil*) « penche sa tête pâle et pleure sur la mer, l'œil égaré sur les flots, il songe à la liberté ; mais les flots lui renvoient son reflet, et il voit la lettre d'infamie que la société (selon un usage d'ailleurs aboli en 1832) a imprimée au fer rouge sur son épaule »⁶³³.

Jean Verrier, dans *Les Débuts de romans* (1992), fait un commentaire sur *For whom the bell tolls* (*Pour qui sonne le glas*), roman d'Ernest Hemingway (1899-1961) et qui a comme épigraphe l'extrait d'un texte d'un poète du XVI^e siècle⁶³⁴ : « Dès le début du roman, le lecteur anglais comprend donc le sens du titre et sa lecture s'en trouve orientée »⁶³⁵, déclare Jean Verrier. Il en va de même pour cette « Lettre à Éva ». Le titre

⁶³² Dans « La Maison du Berger », le prénom « Éva » apparaît dans le sous-titre et dans les strophes 33 et 40 du poème.

⁶³³ CASTEX P.-G., P. SURER. « L'Invitation à la retraite », in idem, *Manuel des études littéraires françaises : XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1966, . 112-113.

⁶³⁴ L'épigraphe, traduite en français, est : « la mort de tout homme me diminue parce que je fais corps avec l'humanité; ne demande donc jamais pour qui sonne le glas; c'est pour toi qu'il sonne » (VERRIER Jean, *Les Débuts de romans*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Parcours de lecture », 1992, p. 23).

⁶³⁵ Ibidem.

et l'épigraphe établissent un rapprochement immédiat entre les deux textes et orientent la lecture que nous essayons de présenter maintenant.

LE CHEMINEMENT DE LA « LETTRE À ÉVA » DE CLAUDE COURTOT

Pour répondre au souci d'organiser notre lecture, nous divisons le texte en quatre parties dont la première comprend les paragraphes 1 et 2 (page 25); la deuxième, les paragraphes 3 à 5 (pages 25 à 26) ; la troisième, les paragraphes 6 à 8 (pages 26 et 27) et la quatrième et dernière partie, les paragraphes 9 à 11 (pages 27 et 28).

LES BOURREAUX CIVILISÉS...

La première partie, l'introduction que Courtot donne à sa « Lettre à Eva » dans les paragraphes 1 et 2, dialogue avec les idées de la strophe placée en exergue de « La Maison du Berger. Lettre à Eva » de Vigny.

Si, grosso modo, la strophe de Vigny soulève la question d'un moi poétique et de sa compagne qui souffrent, car ils se sentent « l'âme enchaînée » dans une civilisation où le progrès scientifique et technique augmente autant que les injustices sociales, les deux premiers paragraphes du texte de Courtot, de même, parlent, d'une part, de relations de pouvoir que le « Progrès » a accrues et, d'autre part, des relations entre les personnes, encore plus altérées dans le monde dit civilisé.

La référence directe aux *boulets* et *galères*, mots empruntés à la deuxième strophe du poème de Vigny mise en exergue, et à l'idée de la lettre imprimée au fer rouge sur l'épaule du bagnard attirent l'attention sur ce rapport :

« Il n'y a plus, grâce au Progrès, de boulets aux pieds des bagnards ; le pain des prisons vaut celui des cantines d'entreprises et d'État ; les galères sont périmées et on ne marque plus aucun coupable au fer rouge ! Qu'allons-nous faire alors, nous les victimes, maintenant que les bourreaux sont civilisés ? »⁶³⁶

Dans ce premier paragraphe du texte Courtot met un « P » majuscule à *Progrès*. Cela a pu être inspiré du poème de Vigny qui, par le recours aux majuscules, met également en relief quelques mots.

⁶³⁶ Ibidem. C'est Courtot qui souligne.

La suite du texte de Courtot rappelle que nous avons nous-mêmes contribué à créer une telle situation de misère humaine, nous qui « nous sommes tous laissé prendre les mains dans l'engrenage de la machine sociale »⁶³⁷. *Nous*, dans cette première partie du texte, a le sens général de *tout le monde, tous les hommes*.

Conscient de cela, Courtot annonce péremptoirement ce qui pour lui semble être une conséquence déplorable : « Et voilà que le *Grand Désir* nous reste en travers de la gorge comme un chagrin inexprimable »⁶³⁸. Sur ce *Grand Désir*, l'auteur s'exprimera quelques lignes plus loin.

Nous croyons qu'il s'agit dans cette première partie de la lettre de Courtot d'un commentaire d'ordre général qui critique amèrement la civilisation qui s'est constituée en Occident et que Vigny avait déjà dénoncée au XIX^e siècle. Le dialogue poétique entre les deux textes est clair et voulu.

PARTIR ... (AU SENS SURRÉALISTE)

La deuxième partie du texte comprend les paragraphes 3 à 5. C'est seulement dans le troisième paragraphe que le lecteur trouve la première référence au Brésil et à l'interlocutrice : « C'est au Brésil – la terre de braise – que je t'adresse cette lettre [...] »⁶³⁹. Puis vient un commentaire : « toi qui en ce moment même croises mon regard de cendre. Quel détour ! d'autant plus que l'exotisme ne m'intéresse pas »⁶⁴⁰. L'auteur avoue qu'il fait un « détour ! ».

Artifice esthétique, image qui évoque l'un des cinq sens, la vue – *toi qui en ce moment même croises mon regard de cendre* –, ce détour est en même temps une provocation qui attire l'attention du lecteur sur le fait que celui qui écrit est un sujet réel : C.C., tel qu'il signera à la fin de la lettre. Dans son étude sur *Une Épopée surnoise* (1987), de Claude Courtot, Francesco Cornacchia montre le rapport entre celui qui écrit et l'écriture qui est en train de naître : « celui che comincia la narrazione descrive il

⁶³⁷ COURTOT Claude, « Lettre à Eva », op. cit, p. 25.

⁶³⁸ Ibidem, les majuscules sont d'origine. C'est Courtot qui souligne.

⁶³⁹ Ibidem, p. 25.

⁶⁴⁰ Ibidem, p. 26.

momento in cui si siede a scrivere qualcosa »⁶⁴¹; c'est le cas, pensons-nous, dans ce passage de la « Lettre à Éva ».

Une fois le détour achevé, Courtot exprime l'idée que l'entendement entre les hommes est précaire partout dans le monde : « je ne me fais pas d'illusions : on doit être là-bas [au Brésil] tout aussi 'avancé' qu'ici [en Europe, en France] ». Pour lui, la réalité ne peut pas être masquée. Si, à l'origine de la colonisation, « nos missionnaires [les Européens] ont brûlé les Indiens et les étapes pour rattraper le temps perdu », plus récemment, ajoute-t-il, « les foules misérables de Rio ou de São Paulo ne mettent guère leur suprême espérance qu'en le triomphe de quelque équipe sportive ! »⁶⁴².

Pourtant, en dépit de ce décor mondial hostile, selon Courtot, « il reste quelques irréductibles 'bons sauvages' dans la forêt indomptée. C'est à ceux-ci que je pense » dit-il⁶⁴³. Courtot ne les nomme pas, ces *irréductibles 'bons sauvages'*, nous pourrions supposer au passage qu'il pense aux écrivains comme Vigny, ou aux surréalistes ou plus généralement à tous les amants.

Les images poétiques envahissent le texte. La *forêt indomptée* qui « hante » Courtot et dont il parle n'est l'objet d'aucune localisation, d'aucun repérage géographique. Cet endroit qui n'existe nulle part est sans doute inspiré du décor de « La Maison du Berger » auquel il emprunte le symbole majeur, la maison roulante du berger et dont il cite le vers – « Cette forêt me hante ; là du moins, l'herbe est haute et calme : *'J'y roulerai pour toi la Maison du Berger'* »⁶⁴⁴.

En gardant cette lucidité – il n'est pas question de s'échapper de la misère sociale et humaine – Courtot s'adresse de nouveau à Éva et s'écrie : « Nous ne partirons cependant pas au Brésil », phrase qui mérite commentaire.

Les quatre premières strophes de « La Maison du berger » forment un ensemble cohérent. Motivés par l'exergue du texte de Courtot, nous n'avons fait référence qu'aux deux strophes initiales ; examinons maintenant les troisième et quatrième strophes. Dans

⁶⁴¹ CORNNACCHIA Francesco, *Une épopée surnoise de Claude Courtot : la scrittura e l'invenzione de la realtà*, thèse, directeur : Bruno POMPILI, Bari (Italie), Facolta di lingue e letterature straniere, Università degli studi di Bari, 1989-1990, p. 2.

⁶⁴² COURTOT Claude, « Lettre à Eva », op. cit., p. 26.

⁶⁴³ Ibidem. C'est Courtot qui souligne.

⁶⁴⁴ Ibidem. C'est Courtot qui souligne.

l'une, Vigny met à nu les révoltes du corps, de la pudeur : « Si ton corps, frémissant des passions secrètes / s'indigne des regards, timide et palpitant ». Strophe qui contrairement aux deux premières concerne particulièrement Éva, elle « développ[e] l'idée générale qu'il n'y a rien de pur dans la société et que tout y froisse la pudeur féminine »⁶⁴⁵. La quatrième strophe invite la femme aimée à abandonner la ville : « Pars courageusement; laisse toutes les villes » (strophe 4, vers 22).

Selon Pierre-Georges Castex, ces débuts du poème s'adressent à Éva qui est plutôt « l'image de l'amante »⁶⁴⁶. Il constate la circularité et l'ordre systématique des arguments dans les strophes 1 à 4: « Si ton cœur ... », dans la première strophe ; « Si ton âme ... », dans la deuxième strophe ; « Si ton corps ... », dans la troisième strophe et enfin, « Pars ... » (strophe 4), impératif qui aboutira à l'invitation à l'éloignement⁶⁴⁷.

Nous avons pu constater que la lettre de Courtot dialogue avec l'idée du départ (partir) qui est chez Vigny. Pourtant si celui-ci, sensible au poids de la vie sur le cœur, l'âme, le corps, invite Éva à quitter *toutes les villes* et à partir pour une retraite champêtre, Courtot se décide pour le contraire :

« Nous ne partirons cependant pas au Brésil. Nous sommes rivés à nos chaînes historiques. Mais chasse le désespoir de tes grands yeux aux éclats de glacier brisé: si, malgré ses quatre dimensions, notre univers n'offre partout qu'une consternante platitude, il reste notre Dimension à tous deux et la haute cime d'un bonheur que nulle force ne saurait éroder. C'est pour la jungle des images poétiques, pour la forêt de symboles où je construirai notre demeure transparente, que je t'invite à quitter toutes les villes »⁶⁴⁸.

Dans la « Lettre à Éva », l'issue ne consiste pas à partir ailleurs.

Après l'avoir énoncé, le signataire essaie de calmer le désespoir de sa compagne. En ne perdant pas la croyance en quelques valeurs, en quelques attitudes, Courtot envisage pour lui et Éva un autre horizon, une nouvelle perspective pour la vie, une dimension qui s'oppose et échappe à la médiocrité du monde : *il reste notre Dimension à tous deux*, dit-il. Cette *Dimension* intime comprend l'amour, mais aussi l'acte poétique.

⁶⁴⁵ CASTEX P.-G., P. SURER. « L'Invitation à la retraite », op. cit., p. 113.

⁶⁴⁶ CASTEX Pierre-Georges, « Commentaire : *La Maison du Berger* », op. cit., p. 195.

⁶⁴⁷ Ibidem, p. 159.

⁶⁴⁸ Ibidem, p. 26. La majuscule est d'origine.

Comme pour Vigny, la poésie ne sera pas absente de la vie du couple amoureux. La maison du berger, maison roulante, symbole primordial du poème de Vigny, est reprise ici en tant que *demeure transparente* qui se trouve dans la *jungle des images poétiques*, dans la *forêt de symboles* qui peut être n'importe où, qui peut être installée dans des lieux les plus hostiles.

D'autre part, chez Courtot, la métaphore du regard est reprise dans *Mais chasse le désespoir de tes grands yeux aux éclats de glacier brisé*.

Partir, dans le texte de Courtot, n'est pas utilisé dans le sens de se déplacer, il ne s'agit pas de fuir, mais de trouver de nouveaux chemins, de tenter de résoudre les problèmes liés aux hommes dans le monde où ils vivent; c'est une attitude surréaliste.

La conscience de l'urgence de trouver cette dimension de vie possible est ainsi déclarée:

« Mais il faut faire vite. La possibilité de nous échapper pour renouer avec notre nature, avec le désir qui nous est essentiel, nous est arrachée nuit après nuit. Prends garde : les rabatteurs de l'amour et de la poésie commencent à nous encercler ! »⁶⁴⁹.

Dans cet avertissement adressé à Éva, nous cesse de faire référence à tout le monde pour désigner le couple (Courtot + Éva). Dans cet extrait, l'homme est plutôt défini comme un porteur de désir. Des mots tels que *rabatteur* – appartenant au champ lexical de la chasse pour désigner la personne chargée de ramener par la force le gibier vers les chasseurs et bien conduire la chasse –, et *encercler* – comme dans l'expression « encercler l'ennemi » – suggèrent le sentiment de menace imposée par la vie sociale à la concrétisation du *désir qui nous est essentiel* : signe que l'*amour* et la *poésie* sont menacés.

LA CIVILISATION VEILLE

Les trois paragraphes qui constituent la troisième partie du texte, 6, 7 et 8, dénombrent les contraintes subies par tous dans le monde dit civilisé.

Pour Courtot, le progrès technique est certes acquis, mais coûte que coûte et malgré les peines subies : pour le conquérir il a fallu aux hommes « des siècles de travaux

⁶⁴⁹ Ibidem.

forcés ». Le progrès accru, les hommes n'ont pas pu prétendre à leur libération et les *boulets* de Vigny ont été remplacés par ceux de la technique. L'adaptation au travail, compris comme une marchandise, et à ses exigences empêche l'homme de répondre à une condition qui lui est pourtant fondamentale: « les hommes ont acquis une technique assez haute pour qu'ils puissent légitimement prétendre à leur libération anticipée 'en raison de leur bonne conduite' »⁶⁵⁰.

Face à cette discipline du travail machinal, il reste peu de place pour des dispositions d'esprit qui ne coopèrent pas à cela, qui n'ont pas un but lucratif, qui n'optimisent pas la production : « [...] la société s'efforce d'endiguer par avance les vagues trop longtemps contenues de nos instincts suprêmes »⁶⁵¹. Toute forme de pensée qui s'oppose à cela est ainsi réfutée : « Jamais encore elle [la société] n'était allée aussi loin dans la répression. N'entends-tu pas sur le seuil de chaque maison le bruit de bottes des futurs pointeurs de nos quelques heures de loisir ? »⁶⁵².

Force est de désigner cette menace : « La civilisation veille. [...]. Car la civilisation est lucide »⁶⁵³.

Idée clé de cette troisième partie, le texte de Courtot réagit par une nette opposition à cette forme de pensée basée exclusivement sur l'acceptation de la réalité. Non que les besoins et les contingences de la réalité soient mauvais en soi (la pensée matérialiste dont le surréalisme hérite de bon gré et en pleine conscience prouve suffisamment leur importance), mais le principe de réalité ne doit pas supplanter sa contrepartie, le principe de plaisir :

« Car la civilisation est lucide. Ce qu'elle craint par-dessus tout, c'est la parole révolutionnaire des poètes et le cri des amants qui peut suspendre sa marche sinistre, dans les secondes éternelles de l'orgasme. Avec l'amour et la poésie, avec ce refus permanent du *principe de réalité*, il y a dans notre seul refuge sauvage assez de poudre pour faire éclater toutes les vitrines qui tiennent enfermés depuis de millénaires les papillons multicolores de la liberté. »⁶⁵⁴

⁶⁵⁰ Ibidem, p. 27. C'est Courtot qui souligne.

⁶⁵¹ Ibidem.

⁶⁵² Ibidem.

⁶⁵³ Ibidem.

⁶⁵⁴ Ibidem. C'est Courtot qui souligne.

L'auteur montre clairement à quel point poésie et amour sont considérés par les gardiens de l'ordre établi comme les ennemis de leur idée du progrès. Chez lui, il y a une inversion d'attitude : la poudre n'est pas celle des armes, c'est le pouvoir explosif de la poésie et de l'amour, *la parole révolutionnaire des poètes et le cri des amants*.

Dans ces conditions, où serait-il possible de vivre ? Inspirée de Vigny, Courtot actualise l'idée de la maison du berger, elle est le *seul refuge sauvage* où il invite Éva à habiter et à vivre dans la beauté et la liberté, la liberté semblable à celle des *papillons multicolores* libérés. Contrairement à Vigny, il n'est pas question de partir, comme nous avons dit plus haut. Il s'agit simplement de trouver le lieu de la disponibilité absolue. D'une vie qui accepte l'amour, la poésie et la liberté. Voilà l'issue proposée contre la banalité du monde : la « Lettre à Éva », texte imprégné de l'esprit et de la pensée surréalistes, élit l'amour, la poésie et la liberté comme les valeurs fondamentales.

Éva, la femme aimée, peut désormais être toute femme voire tout être humain pourvu qu'il se sente invité à l'amour, à la poésie, à la liberté, au *refus permanent du principe de réalité* ou plutôt au refus de la négation du principe de plaisir. Les voies pour réagir à la bassesse du monde sont ici liées aux forces humaines, plus spécialement aux dispositions du plaisir qui ne doivent pas être supplantées par les contraintes de la réalité.

Lorsque Courtot s'adresse à ceux qui partagent ses idées : « Tous les moyens seront bons pour venir à bout de *notre* révolte », de la révolte contre ce monde positiviste, c'est-à-dire de la révolte surréaliste, son texte prend le ton d'un manifeste du désir dirigé contre les institutions : « la religion, les morales bourgeoises et socialiste, sœurs jumelles, avec leurs cercles de famille, leurs grossesses héréditaires, leurs intérêts supérieurs de la nation, ne suffisent déjà plus »⁶⁵⁵. Mais ces trois institutions qui refoulent les désirs, déguisées en morale inébranlable et hypocrite – « La main paravent, dont on se voilait la face naguère, écarte, ouvertement hypocrite aujourd'hui, ses doigts de poulpe » – ne sont pas les seules au XX^{ème} siècle. Car, avec le temps, elles ont perdu une partie importante de leur efficacité, elles ont dû se moderniser et se rendre plus attrayantes (« On tente de nous gagner de vitesse »). Elles se travestissent,

« Aussi met-on la sexualité à la mode ; les ordinateurs électroniques en savent déjà plus long que nous sur toutes les perversions imaginables ! On multipliera

⁶⁵⁵ Ibidem, p. 27. C'est nous qui soulignons.

les enquêtes sexuelles. Tous dès lors croiront naïvement qu'ils peuvent 'tout mettre à l'air'. Notre civilisation exige des exhibitionnistes [...]. »⁶⁵⁶

Bien entendu, l'exhibitionnisme sexuel n'a rien à voir avec l'amour : « c'est, jusqu'à nouvel ordre, le moyen le plus commode d'exciser les femmes et de châtrer les hommes, sans faillir ! », conclut Courtot⁶⁵⁷.

« UN GESTE DE DÉFI ULTIME »

Le texte se recentre sur Éva, femme aimée et aimante : « Toi que le poète comparait à Diane, déesse libre – pleurant il est vrai, obscurément consciente déjà, 'ton amour taciturne et toujours menacé' »⁶⁵⁸. Le vers repris de Vigny⁶⁵⁹ compare Éva à Diane. D'après Castex, Vigny compare Éva « à l'héroïne de la Diane de Montemayor, la bergère inquiète qui, sans cesse et sans motif, verse des larmes dans une fontaine »⁶⁶⁰. Éva, déesse libre mais éprouvant les menaces de la nouvelle société qui, dans le poème de Vigny, sont celles qu'offre le développement des chemins de fer.

Au XX^e siècle, Courtot constate que les menaces se traduisent plutôt en une certaine attitude, déjà dénoncée dans les première et troisième parties du texte et qu'il résume ainsi : un « *conformisme totalitaire* [qui] presse entre ses tenailles toutes les révoltes potentielles »⁶⁶¹.

Ainsi, Courtot invite Éva non à partir, mais...

« Viens. Dans un geste de *défi ultime*, jetons encore notre gant à ce monde pétrifié, puis joignons nos mains vierges. Sauvons notre trésor de rêves fous et de caresses magiques, dans un baiser à perdre haleine. Un long battement de tes cils apeurés : voici l'envol définitif des oiseaux migrants... »⁶⁶²

⁶⁵⁶ Ibidem.

⁶⁵⁷ Ibidem.

⁶⁵⁸ Ibidem, p. 28, c'est nous qui soulignons.

⁶⁵⁹ « Nous marcherons ainsi, ne laissant que notre ombre
Sur cette terre ingrate où les morts ont passé
Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre,
Où tu te plais à suivre un chemin effacé,
À rêver, appuyée aux branches incertaines,
Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,

Ton amour taciturne et toujours menacé » (*La Maison du Berger*, strophe 48).

⁶⁶⁰ CASTEX Pierre-George, « Commentaire : *La Maison du Berger* », op. cit., p. 209.

⁶⁶¹ Ibidem.

⁶⁶² Ibidem. C'est nous qui soulignons.

C'est une invitation au couple à éprouver et vivre un amour sans contraintes, le seul *geste de défi ultime* dans ce monde pétrifié; c'est l'amour qui blinde contre tout ce qui a été dénoncé plus haut et qui de plus met le poète dans un état de disponibilité parfaite au déploiement du langage poétique.

Dans sa « Lettre à Éva », Courtot a su traduire le sens de l'amour en images : *un long battement de tes cils apeurés : voici l'envol définitif des oiseaux migrants...*

Finalement, la date de rédaction de la lettre, « Paris, octobre 1966 », renvoie à une note de bas de page selon laquelle :

« Ce texte a été écrit pour l'exposition surréaliste organisée par Leila et Sergio Lima, à São Paulo (Brésil) en août 1967
Il fut publié en portugais (traduction de Sergio Lima) dans 'A Phala' revue du mouvement surréaliste, n°1, août 1967, qui constitue le catalogue de l'exposition C.C. »⁶⁶³

Cette note de fin présente Leila et Sergio Lima, jeune couple lié aux manifestations du surréalisme au Brésil. La « Lettre à Éva » réunit ces personnages réels et imaginaires – les couples Vigny et Éva, Courtot et Éva, Sergio et Leila Lima – si éloignés dans le temps et si distants géographiquement.

QUELQUES THÈMES

LES PIÈGES DE L'ÉCRITURE

Le texte de Courtot est un hommage à Vigny dont le poème fournit un point de départ – beau, réfléchi, majestueux, didactique – à la réflexion personnelle de Courtot dans les années 1960-1970. « La Maison du berger. Lettre à Éva » de Vigny offre certes des pistes initiales de lecture pour la « Lettre à Éva » de Courtot : le plaisir esthétique du texte de départ (la plastique, la littérature), l'enthousiasme dont il est porteur (l'inspiration créatrice), son originalité (l'actualité) et son sens ascendant (la valeur accordée à la poésie et à l'amour) ont peut-être contribué au choix du titre. Mais c'est un texte de Courtot lui-même, paru postérieurement, qui à notre avis en offre la clé.

⁶⁶³ Ibidem.

Remarquons d'abord que Claude Courtot a fait deux voyages au Brésil, un premier en 1995, l'année où il publie *Les Pélicans de Valparaiso*, et un deuxième en 2000, année de parution des *Ménines*. Dans ce dernier recueil, l'un de textes – « Passage de l'oiseau nègre »⁶⁶⁴ – présente un commentaire sur le voyage précédemment entrepris au Brésil, en 1995, et sur la « Lettre à Éva », texte qui garde des rapports avec ce voyage.

Dans « Passage de l'oiseau nègre », Courtot raconte un épisode passé dans un faubourg de São Paulo lors d'une invitation que sa compagne et lui avaient reçue à participer à une fête de candomblé qui s'est tenue le 10 décembre 1995. Le candomblé (auquel Péret s'est intéressé, nous l'avons vu) est une manifestation populaire de nature religieuse et synchrétique dont l'origine reculée appartient à la culture des nègres esclaves africains, répandus dans le monde entier et concentrés notamment au Brésil qui, désormais, est devenu le pays du candomblé par excellence. Aujourd'hui, nègres et blancs participent aux cultes.

D'après son expérience, Courtot raconte que ce n'est qu'après avoir participé à cette fête – dont les chants avaient pour refrain : *C'est la fête des Noirs, le Blanc n'entrera pas* – qu'il s'intéressera à un art cher au surréalisme et particulièrement à Leiris : l'art nègre – des masques, des objets en général – qui n'avait guère attiré son attention auparavant :

« Les quelques objets nègres que je me suis procurés, je les ai choisis pour l'émotion qu'ils suscitaient, sans me préoccuper de leur signification symbolique ou religieuse. Ensuite seulement, j'ai cherché à connaître leur histoire, leur fonction. Artiste d'abord, ethnologue plus tard, s'il me reste un peu de passion. »⁶⁶⁵

Ainsi pour l'art qu'il goûte, personnes et auteurs qu'il fréquente :

« C'est à coup sûr l'amour qui a guidé mes choix, dit-il. Comme l'amour me ferait découvrir le Brésil, trente ans après avoir écrit dans le catalogue de l'exposition surréaliste de São Paulo, *A Phala*, une *Lettre à Eva* qui n'était qu'un hymne à l'amour. 'C'est au Brésil – la terre de braise – que je t'adresse cette lettre, toi qui en ce moment même croises mon regard de cendre. Quel détour !...'

La femme qui inspirait cette lettre était la même que celle qui, à mes côtés, un soir de décembre, assistait à une cérémonie de candomblé, fascinante et

⁶⁶⁴ COURTOT Claude, « Le Passage de l'oiseau nègre », in idem *Les Ménines*, Paris, Le Cherche Midi Éditeur, 2000, coll. « Récits », p. 97-106.

⁶⁶⁵ Ibidem, p. 103.

inquiétante, dans un faubourg de São Paulo, la même dont la seule présence transmuait la misère des Noirs du Brésil, en or poétique, à mes yeux désabusés.

La même qui aujourd'hui encore, à Paris, visitait avec moi, à la fondation Cartier, une exposition consacrée aux oiseaux dans l'art. On y pouvait admirer [...] de belles parures de plumes des indiens Kalapo du Brésil et des documents rapportés d'Amazonie par Lévi-Strauss. Le Brésil toujours...

'Un long battement de tes cils apeurés : voici l'envol définitif des oiseaux migrateurs.' Ainsi s'achevait ma lettre à Eva... »⁶⁶⁶

Trente-quatre ans plus tard, Courtot révèle dans « Passage de l'oiseau nègre » le piège qu'il a préparé aux lecteurs de *Lettre à Éva*, le piège poétique : il a écrit sa lettre en août 1966 en songeant à l'exposition surréaliste brésilienne qui se tiendrait à São Paulo en août 1967. Il n'est parti au Brésil pour la première fois qu'en 1995 : *Comme l'amour me ferait découvrir le Brésil, trente ans après avoir écrit dans le catalogue de l'exposition surréaliste de São Paulo, A Phala, une Lettre à Eva qui n'était qu'un hymne à l'amour*.

Dans sa « Lettre à Éva », Courtot ne raconte pas ses souvenirs de voyage au Brésil ni ceux d'Éva mais il imagine ce qu'il écrit : l'événement imaginé se réalise certes mais après l'écriture. C'est elle du reste qui conduit Courtot au fait; en revanche, ce n'est pas le fait vécu qui a créé en lui un souvenir pour être ultérieurement raconté. Éva, la femme aimée du texte de 1966, date de l'écriture de la « Lettre à Éva », réapparaît en 1995, date de parution de « Passage de l'oiseau nègre ».

Mais, dans « Passage de l'oiseau nègre », Courtot parle également d'un autre grand poète, Chateaubriand. Courtot se rappelle que la fondation Cartier, où s'est tenue l'exposition des oiseaux mentionnée ci-dessus, a été l'ancienne propriété de l'écrivain et, de plus, le « quartier où [Courtot a] passé [s]es vingt premières années »⁶⁶⁷. La description du quartier (le boulevard Raspail) dans quelques passages des *Mémoires d'Outre-Tombe* (« Il me plaît d'habiter à une portée de fusil de la barrière, au bord d'un grand chemin et toujours prêt à partir »), active la mémoire – ou l'imagination – de Courtot : « Je me souviens que, lorsque les blindés de la Division Leclerc, à la libération de Paris [...] »⁶⁶⁸. L'extrait cité de Chateaubriand fait que Courtot raconte l'épisode des coups de fusils, des canons qui ont écrasé les derniers combattants nazis, scène qu'il a pu voir du sixième étage de l'immeuble rue de Vanves où il habitait alors. S'agit-il néanmoins vraiment d'un

⁶⁶⁶ Ibidem, p. 104.

⁶⁶⁷ Ibidem, p. 105.

⁶⁶⁸ Ibidem.

souvenir ou est-ce un fait imaginé ? Comme l'avait dit Chateaubriand : *Il me plaît d'habiter à une portée de fusil de la barrière ...*

Après avoir montré ce « piège des métaphores, piège de l'écriture »⁶⁶⁹ constaté par Courtot chez Chateaubriand, chez lui-même, il achève ainsi son « Passage de l'oiseau nègre » : « J'ignore ce que penserait Chateaubriand du candomblé et des masques nègres. Mais je sais qu'ils se conjuguent en moi, comme les oiseaux sur le ciel que je laissais s'échapper jadis des paupières de ma compagne endormie... »⁶⁷⁰. Les trois dernières lignes de cet extrait reprennent en aveu les deux dernières lignes de « Lettre à Éva » : *Un long battement de tes cils apeurés : voici l'envol définitif des oiseaux migrants...* ».

Tel est le type de rapport qui s'est établi entre Courtot et Vigny, tous les deux poètes exaltés par Éva, par l'amour et enfin par la poésie : « Dialogues d'oiseaux par-dessus les siècles et les cultures », comme l'a dit Courtot en parlant de Chateaubriand dans « Passage de l'oiseau nègre ».

L'AMOUR

Ce n'est pas l'amour idéal ou platonique qui est exalté dans « Lettre à Éva » mais l'amour charnel qui ne s'oppose pas à la poésie.

Chez Vigny, le couple laisse entendre que leur amour dans l'abri champêtre n'est pas désincarné : « Viens y cacher l'amour et ta divine faute » (strophe 7, v. 47), « Le seuil est parfumé, l'alcôve est large et sombre / Et là, parmi les fleurs, nous trouverons dans l'ombre / Pour nos cheveux unis, un lit silencieux » (strophe 8, v. 54-56). Il en va de même pour Courtot : « Sauvons notre trésor de rêves fous et de caresses magiques, dans un baiser à perdre haleine »⁶⁷¹.

Claude Courtot, signataire de « La plate-forme de Prague » (avril 1968), dans laquelle on déclare : « Il dépend de l'exaltation sans fin du désir par la connaissance et de la stimulation sans fin de la connaissance par le désir que l'amour, l'amour charnel de

⁶⁶⁹ Ibidem.

⁶⁷⁰ Ibidem, p. 106.

⁶⁷¹ COURTOT Claude, « Lettre à Eva », op. cit., p. 28.

l'homme et de la femme, triomphe, avec tout ce qu'il emporte de forces explosives de la sensibilité et de l'intelligence »⁶⁷².

Cette mise en valeur de l'acte d'amour (au contraire de la pornographie) n'est pas l'apanage de Vigny et de Courtot, selon Breton, elle est liée à « l'étreinte poétique » :

« L'étreinte poétique comme l'étreinte de la chair
Tant qu'elle dure
Défend toute échappée sur la misère du monde. »⁶⁷³

LE PRINCIPE DE PLAISIR ET LE PRINCIPE DE RÉALITÉ

La seule différence soulignée par Courtot, dans le premier paragraphe du texte, qui concerne la dégradation humaine qui sépare le XIX^e du siècle suivant est la manière d'exercer la condamnation sociale et la censure :

« Il n'y a plus, grâce au Progrès, de boulets aux pieds des bagnards [...] ; les galères sont périmées et on ne marque plus aucun coupable au fer rouge ! Qu'allons-nous faire alors, nous les victimes, maintenant que les bourreaux sont civilisés ? »⁶⁷⁴

Malgré des siècles de civilisation, de croissance des connaissances systématiques et empiriques, malgré le progrès intellectuel et matériel, les exigences et revendications politiques, des formes de coercition sont toujours présentes. Le progrès a-t-il réussi à améliorer l'entendement humain ? C'est la question de base qui se situe à l'origine même du surréalisme, que Breton pose et à laquelle il répond dans le *Manifeste* (1924) ainsi que Courtot dans la « Lettre à Éva » : l'homme n'est pas libéré de son esclavage.

À l'époque où Courtot écrit sa lettre, rien ne peut être plus dangereux pour le désir et la révolte qu'on porte en soi que ce qu'on appelle la normalité, la réalité – utilitariste, passive, réglée des comportements.

Mais il reste à l'homme son désir impératif. À ce sujet, reprenons le deuxième paragraphe de la « Lettre à Éva » où Courtot évoque au passage le *Grand Désir* : « Nous

⁶⁷² « La plate-forme de Prague », in DUWA Jérôme *1968 année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, op. cit., p. 153.

⁶⁷³ BRETON André, « Sur la route de San Romano », (1948), in idem, *Œuvres complètes*, tome 3 : 1941-1946, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne Alain-Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 419-421.

⁶⁷⁴ Ibidem, p. 25.

nous sommes tous laissé prendre les mains dans l'engrenage de la machine sociale, par distraction je voudrais le croire... Et voilà que le *Grand Désir* nous reste en travers de la gorge comme un chagrin inexprimable »⁶⁷⁵. Quel est ce *Désir* majuscule que Courtot ressent ?

En l'automne 1967, Gérard Legrand explique que la terminologie freudienne, principe de plaisir et de réalité, répond respectivement aux instincts de vie et de mort (Éros et Thanatos), instincts qui « sont véritablement à l'œuvre, en un entrelacement d'adversaires inséparables ». Les surréalistes ont transposé cette compréhension de l'homme aux domaines des arts et de la poésie :

« Sur le plan poétique et plastique, la revendication que consiste à mettre l'accent sur le principe du plaisir, revendication que le surréalisme a faite, traduit le besoin de l'homme de réagir contre sa propre tendance à s'abandonner au seul principe de réalité. Cette revendication tend à établir d'abord un équilibre plus que menacé par les instructions persistantes du rationalisme vulgaire et du positivisme dans le domaine de l'expression, où elles font régner platitude et misère. »⁶⁷⁶

Ces deux pôles, la réalité et le plaisir, s'opposent tout en se complétant, sauf s'il y a un déséquilibre, comme Legrand et Courtot le constatent. Dans ce cas, *avec l'amour et la poésie, avec ce refus permanent du principe de réalité*, la prise de position de la « Lettre à Éva » est radicale. Courtot, à la suite de la constatation que le *Grand Désir* ne voit plus le jour, ne s'avoue pas vaincu. Quiconque a la conscience que la victoire en ce domaine n'est pas entièrement impossible ne s'avouera jamais vaincu. Courtot veut y croire.

L'EXPOSITION SURRÉALISTE DE 1967 À SÃO PAULO

Après le décès d'André Breton, en septembre 1966, des manifestations surréalistes continuent d'exister en France et ailleurs. La « Lettre à Éva », datée d'octobre 1966, répond à un groupe d'artistes brésiliens qui, à cette époque-là, se réclamaient des valeurs surréalistes, valeurs qui ont guidé l'organisation d'une exposition, la première exposition du mouvement surréaliste au Brésil qui s'est effectivement tenue en août 1967 à São Paulo.

⁶⁷⁵ Ibidem.

⁶⁷⁶ LEGRAND Gérard, « Le Téléphone surréaliste Paris-Prague », in DUWA Jérôme, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, Paris, Imec Éditeur, 2008, p. 112.

À la fin de 1964, un groupe formé par Roberto Piva, Claudio Willer et Sergio Lima s'ébauche et sera constitué l'année d'après, en 1965, quand Lima en prendra la direction. De ce groupe surréaliste de São Paulo/Rio de Janeiro récemment formé se détachent Roberto Piva, Claudio Willer en même temps que s'y ajoutent d'autres membres venus de Rio de Janeiro: d'abord Raúl Fiker, Leila Ferraz, Zuca Saldanha, le cinéaste Paulo Antônio Paranaguá, puis Eduardo Jardim de Moraes et Maninha (cette dernière en sort la fin de 1967). Des activités collectives sont réalisées – des tracts, des livres, des témoignages publics, l'exposition de 1967 et un manifeste –, et les documents sont publiés dans le numéro 1 de la revue-catalogue de l'exposition parue en août 1967 : *A Phala*⁶⁷⁷.

La « Lettre à Éva » de Courtot figure dans le catalogue de cette exposition et selon la note finale que nous avons citée plus haut, elle a été écrite pour cet événement et ce n'est qu'en 1971 qu'elle est reprise et publiée en volume. Courtot s'adresse ainsi à un public lecteur, connaisseur de littérature et amateur d'art. Il s'adresse surtout à l'origine à un public surréaliste ou proche du mouvement. La note nous apprend que nous sommes devant un texte surréaliste qui a une valeur documentaire, car il a été écrit pour un événement surréaliste précis : la première exposition qui divulgue le mouvement au Brésil.

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

La poésie est une façon privilégiée de sentir, de s'exprimer et d'agir. Courtot termine son texte par cette invitation à Éva :

« Viens. Dans un geste de défi ultime, jetons encore notre gant à ce monde pétrifié, puis joignons nos mains vierges. Sauvons notre trésor de rêves fous et de caresses magiques, dans un baiser à perdre haleine.
Un long battement de tes cils apeurés : voici l'envol définitif des oiseaux migrants... »⁶⁷⁸

⁶⁷⁷ Pour plus d'informations sur ce sujet voir: LÖWY Michael, « Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (da década de 1920 aos dias de hoje) », in idem, *A Estrela da manhã: surrealismo e marxismo*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2002, p. 129-157. PONGE Robert, « Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950 », in *Alea*, v. 6, n. 1, janeiro-junho 2004, p. 53-65. PRESSLER Günter, *Benjamin, Brasil: recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2205: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo, Annablume, 2006.

⁶⁷⁸ COURTOT Claude, « Lettre à Eva », op. cit, p. 28.

C'est l'image, la poésie elle-même qui sauvegarde une chance de vivre, c'est-à-dire d'exercer librement sa pensée et de concrétiser ses désirs.

La vraie poésie, qu'elle soit automatique ou non – celle qui est consciente et porteuse de liberté, de désir, de savoir – semble être ce refuge dont parle le texte de Courtot chez qui l'écriture est une voie possible d'échapper à *la misère du monde* (Breton). C'est signifié de plusieurs façons dans la « Lettre à Éva » : « Un long battement de tes cils apeurés : voici l'envol définitif des oiseaux migrateurs ». Tout un lexique est mis en œuvre dans la « Lettre à Éva » ainsi que dans « Passage de l'oiseau nègre », dont j'ai commenté quelques extraits ci-dessus, qui associe le vol des oiseaux migrateurs au vol de liberté dans les yeux de l'aimée après l'acte d'amour.

Le texte de Courtot est en même temps une constatation – la révolution sociale a depuis longtemps échoué –, une poétique de l'amour, une réflexion sur les rapports entre amour, liberté et poésie et, enfin, un manifeste, c'est-à-dire, d'abord, une exposition des prises de position de l'auteur sur la vie et, ensuite, une invitation à un changement : s'emparer de ce qui reste à la portée de tous – l'amour – pour améliorer l'entendement humain, cet appel s'adresse à ceux qui veulent le faire (parmi la grande masse de ceux qui ne le veulent pas) et, en ce qui concerne les écrivains, les pousse à écrire contre le conformisme à l'ordre du jour.

La « Lettre à Éva » : un texte non-automatique certes mais entièrement surréaliste avec des envois de l'imagination éveillée, ponctué d'images poétiques qui célèbrent l'amour.

L'ÉCRITURE SURREALISTE DANS « ET RIEN N'A DÉRANGÉ LE SÉVÈRE PORTIQUE » (1984)

BONJOUR MONSIEUR COURTOT ! (1984)

Bonjour Monsieur Courtot !⁶⁷⁹ est un ensemble de textes que Claude Courtot fait paraître en 1984 chez Ellébore, maison d'édition de son ami Jean-Marc Debenedetti. Le livre est le cinquième de l'écrivain (hors les traductions, les essais et les ouvrages collectifs) et le troisième après l'arrêt de presque dix ans d'écriture, de 1971 à 1981.

Son titre rappelle le *Bonjour, Monsieur Courbet !* tableau de Gustave Courbet (1854). Suivant Ernst H. Gombrich, Courbet, qui par son exposition de 1855 (« Le Réalisme, G. Courbet ») inaugure la tendance du réalisme, « *se représent[e] lui-même* marchant dans la campagne, son attirail de peintre sur le dos, salué avec déférence par Bruyas, son client et ami »⁶⁸⁰.

Bonjour Monsieur Courtot ! a une courte préface, datée elle aussi de 1984 :

« Puisqu'il s'agit toujours de savoir pourquoi j'écris et qui je suis lorsque j'écris.

Ces interrogations narcissiques, indiscretes, indécentes, ont pour moi un caractère d'impérieuse nécessité.

On doit les considérer comme les questions qu'il me paraît indispensable de se poser dès qu'on prétend écrire.

Je tiens donc à publier ces pages situées délibérément en deçà de toute littérature, parallèlement à d'autres livres qui constitueraient *l'œuvre* poursuivie.

Dussent-elles paradoxalement, passer pour ma seule œuvre véritable, tandis que le reste ne serait qu'exercices poétiques, essais littéraires et mauvaises habitudes. »

Les deux premiers paragraphes de la préface semblent illustrer le commentaire de Gombrich à propos de *Bonjour, Monsieur Courbet !* d'après lequel l'artiste *se représent[e] lui-même* dans son œuvre. Ces quelques lignes qui constituent la préface présentent aussi la justification de l'écriture qui pour Courtot semble être liée à un effort vers la simplicité et la sincérité. En outre, une distinction entre littérature au sens de belles

⁶⁷⁹ COURTOT Claude, *Bonjour Monsieur Courtot !*, Paris, Ellébore, 1984.

⁶⁸⁰ GOMBRICH Ernst H., « La Révolution permanente : le XIX^e siècle », in idem, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2006, p. 386. C'est nous qui soulignons.

lettres et un autre type d'écriture, *l'œuvre véritable*, y est annoncée. Par la lecture d'« Et rien n'a dérangé le sévère portique », nous essayerons de comprendre ce qu'est cette œuvre. Avant pourtant de commencer l'analyse de ce texte, examinons l'organisation du recueil dans son ensemble qui est partagé en deux parties intitulées respectivement « Pages de garde » et « Pièces d'identité ».

Les pages de garde sont celles qui se trouvent au commencement d'un livre, entre le titre et la couverture, pour protéger les feuilles qui sont à l'intérieur. Littéralement, elles ne font pas partie du texte proprement dit et constituent avec d'autres éléments le hors texte; elles sont donc *en deçà de toute littérature*, pour reprendre l'expression de la préface. « Pages de garde » est le titre de la première partie de *Bonjour Monsieur Courtot !* qui se compose de douze textes; « Et rien n'a dérangé le sévère portique », que nous nous proposons d'étudier, est le dernier.

Les huit textes suivants dont le dernier donne son titre au livre sont rassemblés sous le titre « Pièces d'identité », et forment la deuxième partie du recueil. Révéleront-ils beaucoup de l'identité de l'auteur ? On peut l'espérer puisque la préface avertit : *ces interrogations narcissiques [...] ont pour moi un caractère d'impérieuse nécessité*.

Chaque partie porte un exergue. Pour « Pages de garde » :

« Mon pauvre oncle disait souvent : 'Il faut toujours tourner sa langue sept fois dans sa bouche avant de parler'.
Que devrait-on faire avant d'écrire ? »

Extraite des *Illuminés* (1852) de Gérard de Nerval (1808-1855), l'épigramme montre l'importance que les deux auteurs attachent à l'écriture. Les liens que Courtot établit avec Nerval, la référence aux *Illuminés* ainsi qu'à d'autres ouvrages de l'auteur, ne s'expriment pas seulement par cette épigramme, nous aurons l'occasion de le voir avec l'analyse d'« Et rien n'a dérangé le sévère portique ».

« Pièces d'identité », la deuxième partie du livre, porte en exergue un extrait de « Regards sur le monde actuel » de Paul Valéry :

« Il ne faut pas hésiter à faire ce qui détache de vous la moitié de vos partisans et qui triple l'amour du reste ».

Courtot met donc en valeur ce principe éthique selon lequel il faut être soi-même sans se préoccuper des critiques.

Un aperçu général des textes généralement courts qui composent le recueil nous permet d'y déceler une histoire constituée de références à des personnes et à des faits importants de la vie de l'auteur, à sa profession – puisqu'il a toujours été professeur de lycée –, au fait qu'il est devenu un écrivain et à tout ce qui a guidé sa pratique de l'écriture pendant la période où il a fréquenté le groupe surréaliste et la période suivante, à sa culture musicale et littéraire, à sa vocation poétique. On y voit sa personnalité d'écrivain s'affirmer avec les rapprochements entre les œuvres musicales et littéraires qu'il élit comme autant de références pour la sienne : sa vie compose son œuvre et vice-versa, elle est tissée de l'apport de bon nombre d'écrivains, peintres et compositeurs. Le volume présente également des textes où s'exprime un humour corrosif.

Son vocabulaire est simple et élégant, Courtot n'écrit pas comme l'on parle et s'adresse à un public cultivé.

« ET RIEN N'A DÉRANGÉ LE SÉVÈRE PORTIQUE »

« Et rien n'a dérangé le sévère portique »⁶⁸¹ : le titre est un vers emprunté aux *Chimères* de Gérard de Nerval. Dans un premier moment, « Et rien n'a dérangé ... » peut être compris comme le récit de quelques faits narrés par un « je », Claude Courtot. Une réflexion sur la nature de l'écriture – toute écriture et celle de Courtot – est également au cœur du texte. Un prédécesseur nourrit toute cette réflexion, Gérard de Nerval.

On peut dire autrement que la réflexion sur l'écriture qui se développe au cours du texte est entièrement ponctuée d'éléments propres à l'expérience de l'écrivain avec des récits d'événements (réels ou inventés), des évocations de lectures, de souvenirs, de rêves et de coïncidences. Il s'agit du témoignage d'un écrivain qui, pour parler de sa conception de l'écriture et de sa vie, convoque l'écriture et la vie d'un autre : Gérard de Nerval. Un rapport entre l'œuvre et la vie de Courtot et de Nerval est établi ainsi qu'un autre rapport : entre Nerval et la mort qui, dit Courtot, « demeurent indissociables dans ma pensée »⁶⁸².

⁶⁸¹ COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », in idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, Paris, Ellébore, 1984, op. cit., p. 75-81.

⁶⁸² Ibidem, p. 75.

C'est ce dernier rapport qui, s'imposant un jour à l'esprit de Claude Courtot, engendre le texte que nous étudions à présent.

UNE LECTURE EN PARTIES

Afin d'organiser l'analyse, nous diviserons le texte en quatre parties.

Une première association à l'origine d'« Et rien n'a dérangé... »

Le premier paragraphe et les trois premières lignes du deuxième paragraphe du texte forment une introduction dans la mesure où la genèse et le sujet général du texte y sont présentés. Courtot y raconte ce qui déclenche le texte : la relecture des derniers paragraphes du « Court traité de bombes »⁶⁸³, texte qui, dans le recueil, précède immédiatement « Et rien n'a dérangé le sévère portique ».

De « Court traité de bombes » à « Rien n'a dérangé le sévère portique »

Le dernier passage de « Court traité de bombes » parle d'un objet fabriqué par Jean-Claude Silbermann, peintre et écrivain né en 1935 à Paris, qui expérimente l'écriture automatique et rejoint le groupe surréaliste en 1956⁶⁸⁴. L'objet en question, présenté en 1969 dans une de ses expositions, consiste en une corde qui, très épaisse à l'une de ses extrémités se termine en un mince fil. Le titre de l'œuvre : « Perspective apprivoisée ». Pendant que Courtot décrit cet objet, il ne laisse pas de penser à la pendaison (corde-pendaison) donc à la mort.

Et lorsqu'il pense à la mort, il pense à Nerval.

Rappelons que Nerval est mort pendu dans une rue de Paris, ce qui explique aisément cette association. Mais Courtot ne le mentionne pas dans « Et rien... » encore

⁶⁸³ COURTOT Claude, « Court Traité des bombes », in idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, Op. cit., p. 69-74. Ce texte a été reproduit dans la revue *Ponto e vírgula* dans la traduction de Robert Ponge : *Porto & vírgula*, v. 4, n. 25, Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, março de 1996, p. 2-5.

⁶⁸⁴ « Jean-Claude Silbermann », in *Trois cerises et une sardine*, site internet de l'Association des Amis de Benjamin Péret, <http://www.benjamin-peret.org/documents/99-jean-claude-silbermann.html>, page consultée le 8 novembre 2011.

qu'il le fasse dans « Fantaisie », texte qui comme la « Lettre à Éva », est publié dans *Carrefour des Errances* (1971)⁶⁸⁵.

« Et rien n'a dérangé... » : introduction

Cette transition de l'un à l'autre texte, Courtot la fait dans les quatre premières lignes du premier paragraphe d'« Et rien n'a dérangé... » :

« Nul ne me croira : ce n'est qu'en relisant – pourquoi ? – la page précédente où je parlais d'une corde puis évoquais, par pure association d'idées automatiques, la pendaison, que j'ai pensé à Nerval et au thème général de la mort qui demeurent indissociables dans ma pensée. »⁶⁸⁶

Dans les trois lignes suivantes (deuxième paragraphe), Courtot adresse un message aux éventuels lecteurs qui ne croiraient pas à cette association importante expliquant la genèse d'« Et rien... » : « Peu importe qu'on me croie ou non, je continue ». À cela il ajoute la réplique du compositeur Schubert, qui un jour avait répondu à un homme lui demandant à qui il dédiait ses oeuvres : « à ceux qui y prendront plaisir »⁶⁸⁷.

Mais c'est en effet à partir de cette association première – corde, pendaison, mort, Nerval – que Courtot réfléchit sur l'automatisme de la pensée et de l'écriture. À ce sujet il déclare : « On peut soutenir aussi bien que toute écriture est automatique et qu'aucune ne l'est. Il y a automatisme incontestablement, mais où se situe-t-il ? Au moment du choc des mots dans la tête, au niveau du stylo qui les dessine sur la page, ou du temps blanc qui les sépare ? »⁶⁸⁸. Courtot ne sait pas à quel moment naît *l'étincelle* lumineuse enregistrée sur la page⁶⁸⁹. Une seule constatation a lieu: l'écriture envisagée est toujours différente de ce qui est écrit sur la page.

Comme preuve à l'appui, citons également cet autre texte de *Bonjour monsieur Courtot !* où l'auteur invoque « une merveilleuse irresponsabilité paternelle » si bien

⁶⁸⁵ Dans « Fantaisie », Courtot feint, non sans sarcasme et humour, de donner une précision réaliste : Rue de la Vieille Lanterne « à l'emplacement actuel du Théâtre de la Ville (l'ancien Sarah-Bernhardt); certains poussent même la précision jusqu'à affirmer que Nerval s'est exactement tué à l'endroit qu'occupe aujourd'hui le trou du souffleur » (COURTOT Claude, « Fantaisie », in idem, *Carrefour des Errances*, Paris, coll. « Le Désordre », Eric Losfeld, 1971, p. 16).

⁶⁸⁶ COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », op. cit., p. 75.

⁶⁸⁷ Ibidem.

⁶⁸⁸ Ibidem.

⁶⁸⁹ Pour utiliser le mot que Breton utilise dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) lorsqu'il définit l'image surréaliste (BRETON André, « Manifeste du surréalisme », 1924, in idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 49).

décrite par Paul Valéry : « ... on n'insistera jamais assez : *il n'y a pas de vrai sens d'un texte*. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait *voulu dire*, il a écrit ce qu'il a écrit [...]. Du reste, s'il sait bien ce qu'il voulut faire, cette connaissance trouble toujours en lui la perception de ce qu'il a fait »⁶⁹⁰.

« La Main enchantée »

Ce que nous appelons deuxième partie du texte va de « Tout se passe en effet... », (troisième ligne du deuxième paragraphe de la page 75), à la citation de Nerval, « ‘ces portes d'ivoire ou de corne ...’ », (septième paragraphe, page 77).

La deuxième partie répond à la question « où se situe l'automatisme ? (*Il y a automatisme incontestablement, mais où se situe-t-il ?*) posée auparavant. Pour Courtot, la vitesse de la plume semble être supérieure à celle de la pensée et il illustre cette idée par « La Main enchantée », conte de Gérard de Nerval.

Nerval le publie d'abord en 1832, à l'âge de 24 ans, dans *Le Cabinet de Lecture* du 24 septembre, sous le titre « La Main de Gloire ». Vingt ans après, suite à une révision du texte, Nerval lui attribue son titre définitif, « La Main enchantée », et le publie dans *Contes et Facéties* (1852)⁶⁹¹.

Au premier abord, il est question dans le texte de Nerval du sort du personnage d'Eustache Bouteroue. Courtot résume ainsi la partie importante de l'action du conte :

« Ce brave drapier [Eustache Bouteroue], pour se tirer avantageusement d'un duel inégal, avait consenti à ce qu'un bohémien ensorcelât sa main. Le charme fit merveille et la main magique tua l'adversaire le plus nettement du monde. Mais Eustache allait être recherché pour meurtre et, afin d'échapper à la justice, il avoua tout à Maître Chevassut, un magistrat de sa connaissance qui lui promit d'étouffer l'affaire. »⁶⁹²

Eustache prend alors rendez-vous avec Maître Chevassut, son protecteur. Mais la main, qu'Eustache ne réussit pas à contrôler, frappe à plusieurs reprises le maître : « ‘Le pauvre Eustache [...] lui demanda pardon de son irrévérence avec les termes les plus suppliants

⁶⁹⁰ COURTOT Claude, « La Fin et les moyens », in idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, op. cit., p. 19-20. Courtot cite Paul Valéry et c'est celui-ci qui souligne. Ce texte se trouve dans la première partie du livre, « Pages de garde ».

⁶⁹¹ NERVAL Gérard de, « La Main enchantée (histoire macaronique) », in *l'Association de Bibliophiles Universels (ABU)*, <http://abu.cnam.fr/BIB/auteurs/nervalg.html>, page consultée le 1^{er} février 2011.

⁶⁹² COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », op. cit., p. 76, Courtot cite Nerval.

et les plus piteuses protestations, jurant que c'était quelque mouvement convulsif imprévu, où sa volonté n'entraînait rien [...] »⁶⁹³.

Malgré les nombreuses excuses d'Eustache, « en vain cherchait-il à s'arrêter dans les élans où sa main l'entraînait », personne ne le croit, pas même Maître Chevassut qui ne pourra pas lui éviter la pendaison. Sa main aura néanmoins un sort bien particulier. Coupée, elle retrouve maître Gonin, le bohémien qui l'avait ensorcelée :

« [...] et, seule, gagne le logis du bohémien tout heureux de posséder enfin 'la main coupée d'un pendu, qu'il faut lui avoir achetée avant la mort', laquelle constituera, après traitement magique, un merveilleux moyen d'ouvrir sans clefs toutes les portes et d'avoir accès à toutes les demeures, 'moyen héroïque dont se servent les scélérats pour s'introduire dans les maisons.' »⁶⁹⁴

La main, qui a eu ses pouvoirs magiques assurés, sert désormais au bohémien, pour appliquer son *héroïque* morale à l'envers.

Nous verrons ensuite les analogies entre la main d'Eustache, « ce courtaud de boutique », et la main qui écrit. Mais dès maintenant soulignons le jeu sonore et plaisant établi entre le nom de Courtot et le personnage d'Eustache, « ce *courtaud* de boutique ».

De quelle main s'agit-il ?

Après avoir résumé le conte, Courtot, lecteur de Nerval, avoue : « Il m'est impossible de lire Nerval au premier degré. Je perds toute sérénité devant cet auteur »⁶⁹⁵. Il s'abandonne donc, selon ses propres mots, à « un délire d'interprétation » capable de lui fournir « une autre signification, plus profonde, symbolique, que rien n'autorise objectivement mais dont j'ai une certitude aussi inébranlable qu'irrationnelle »⁶⁹⁶.

Dans la première partie, Courtot a commencé une réflexion sur l'écriture automatique, particulièrement sur la vitesse de la pensée et celle de la main qui écrit. La lecture au deuxième degré qu'il fait du conte de Nerval repose justement sur les qualités de la main enchantée. Voici le sens que Courtot lui prête :

⁶⁹³ Ibidem.

⁶⁹⁴ Ibidem.

⁶⁹⁵ Ibidem.

⁶⁹⁶ Ibidem, p. 76-77.

« Cette main *possédée*, cette *main de gloire*, n'est-elle pas la main qui écrit, celle qui entretient de si curieux rapports avec la volonté et la mort, celle qui doit lever tous les mystères et qui seule peut-être parviendra à ouvrir 'ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde visible' ? »⁶⁹⁷

Suivant Courtot, tout d'abord, la *main possédée* est la main qui écrit en proie à *quelque mouvement convulsif imprévu, où [la] volonté n'entr[e] pour rien*. Voilà le *si curieux rapport* qu'elle entretient avec la volonté.

Ensuite, cette *main de gloire* garde des rapports avec la mort et, dans le conte de Nerval, un épisode éclaircit partiellement la question. Revenons au personnage d'Eustache. L'ensorcellement de sa main a été la conséquence d'une rencontre non prévue. Un jour, Eustache rencontre sur le Pont-Neuf maître Gonin qui lit dans sa main et prédit son avenir. La prédiction, « vous irez haut, très haut... vous mourrez plus grand que vous n'êtes »⁶⁹⁸, prédiction certes énigmatique, assure en effet qu'Eustache sera condamné au gibet (*vous irez très haut*). Voilà, le premier rapport entre la main et la mort. Le deuxième, constaté par Courtot, fait référence à la republication du texte, le fait que Nerval l'ait revu en 1852, trois ans avant sa mort.

Enfin, cette *main enchantée* qui représente la mort (le mystère le plus profond) ne représente-t-elle pas également, chez Nerval et chez Courtot, l'irruption de l'irrationnel, du rêve et même de la folie dans l'écriture? La fin du paragraphe de Courtot contient une deuxième citation de Nerval qui fait référence à la main qui écrit, celle qui ouvre *ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde visible*.

Cette citation ('ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde visible') est extraite d'*Aurélia ou le rêve et la vie*, dont la première moitié paraît le 1^{er} janvier 1855 et la deuxième, une dizaine de jours après la mort de Nerval, le 26 janvier 1855⁶⁹⁹. Plus loin dans son texte, Courtot reviendra sur *Aurélia*.

⁶⁹⁷ Ibidem, p. 77. C'est Courtot qui souligne.

⁶⁹⁸ NERVAL Gérard de, « La Main enchantée (histoire macaronique) », op. cit.

⁶⁹⁹ D'après Jacques Bony, « les 'portes d'ivoire ou de corne' renvoient à l'Énéide, VI, v. 893-896, c'est-à-dire à la descente aux Enfers d'Énée » (BONY Jacques, « Notes », in NERVAL Gérard de, *Aurélia*, Paris, GF Flammarion, 1990, p. 350).

« Les premiers instants du sommeil ... »

Ce que nous considérons comme la troisième partie du texte commence au paragraphe de la page 77, qui débute par une citation : « Je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître »⁷⁰⁰, et va jusqu'au paragraphe de la page suivante, qui se termine par : « [...] comme j'avais moi-même reçu la communication de Nerval ».

Je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître pourrait bien être une phrase de Courtot et nous pensons que la lecture du texte jusque-là offre des éléments pour y penser. Mais elle est de Nerval, cité par Courtot.

D'une manière magistrale, parce que très juste et émouvante, Courtot parle du rapport étroit entre, d'un côté, la vie de Nerval et les œuvres donc les écrivains qu'il a lus et, d'un autre côté, le contenu des œuvres de Nerval et sa propre « expérience vécue » : « Veut-il signifier que sa vie même dépend de ses livres ou que ses ouvrages tirent toute leur substance de son expérience vécue ? »⁷⁰¹.

Plusieurs aspects de la vie de Nerval, des témoignages divers émis par des critiques et amis d'antan le prouvent. Pour Courtot, une œuvre apparemment non autobiographique comme *Les Illuminés*⁷⁰², illustre parfaitement « combien Nerval s'identifie à ses personnages, comment il fut Raoul Spifame, Restif de La Bretonne ou Cazotte dans des existences antérieures »⁷⁰³.

Eloignons-nous un peu du texte de Courtot pour noter que les personnages cités figurant dans *Les Illuminés* ont tous été des écrivains, déjà morts lors de la naissance de Nerval en 1808. De plus, Jacques Bony, au début de son introduction à l'édition d'*Aurélia* publiée chez GF-Flammarion, cite la phrase déjà connue :

« 'Je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître' [*Promenades et souvenirs*, chap. VII], constate

⁷⁰⁰ COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », op. cit., p. 77.

⁷⁰¹ Ibidem.

⁷⁰² *Biographie singulière, Raoul Spifame, seigneur de Granges*, 1839, a été repris comme premier chapitre des *Illuminés*, en 1852 (NERVAL Gérard de, « Le Roi de Bicêtre (XVIe siècle), Raoul Spifame », in idem, *Les Illuminés*, Paris, Gallimard, 2002).

⁷⁰³ COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », op. cit., p. 77.

Nerval quelques semaines avant sa mort ; il s'était plaint, un an auparavant, de 'tourner dans le même cercle', de se 'nourrir de sa propre substance' [Lettres au Dr Labrunie, 2 décembre 1853 ; à George Bell, décembre 1853 ; au Dr Blanche, 10 décembre 1853] : c'est avouer qu'il est incapable de distinguer vie et œuvre, que l'œuvre s'épanche dans la vie, comme la vie dans l'œuvre, selon un phénomène qu'il a analysé et mis en lumière dans son étude sur Restif de la Bretonne. »⁷⁰⁴

Courtot poursuit son commentaire sur Nerval :

« Tous les critiques ont remarqué qu'en nous parlant d'eux, [Nerval] ne cesse de nous entretenir de lui-même. L'œuvre de Nerval est tout entière peuplée de spectres qui lui ressemblent et il fera plusieurs fois allusion aux croyances qui associent la vue de son Double à l'annonce d'une mort prochaine. »⁷⁰⁵

Pour comprendre l'allusion faite par Nerval, que Courtot évoque dans ce passage, il convient de revenir sur *Aurélia*.

Aurélia

Livre de Nerval où le narrateur fait le récit de ses visions, de ses délires survenus lors des crises de folie. Ces accès étaient accompagnés d'un sentiment de chagrin envers Aurélia, personnage à qui il voue un amour non partagé et dont le décès est narré avec une tristesse absolue. Jenny Colon, l'actrice que le personnage narrateur, maintes fois identifié à l'auteur, a tant aimée est associée au personnage d'Aurélia ou Aurélie, celui-ci étant le prénom qu'Aurélia prend dans d'autres récits.

Le narrateur, qui avait été recueilli par des soldats durant une de ses crises où il était fort absorbé par « ses vision insensées peut-être, ou vulgairement malades », a quand même aperçu un inconnu, lui aussi arrêté, qui criait :

« il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait pour ainsi dire, – distinctement partagée entre la vision et la réalité. Un instant j'eus l'idée de me retourner avec effort vers celui dont il était question, puis je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un *double*, et que lorsqu'il le voit, la mort est proche. »⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ BONY Jacques, « Introduction », in NERVAL Gérard de, *Aurélia*, Paris, GF Flammarion, 1990, p. 7.

⁷⁰⁵ COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », op. cit., p. 77.

⁷⁰⁶ NERVAL Gérard de, *Aurélia*, Paris, Flammarion, 1990, p. 257-258. C'est Nerval qui souligne.

Nous y retrouvons l'association entre la perception du double et la mort dont Courtot avait parlé.

Dans « Et rien n'a dérangé... », il n'est pas difficile de conclure que Nerval est un des doubles de Courtot:

« C'est parce que j'ai souvent *rencontré* Nerval que je cède parfois à la tentation de me reconnaître en lui et qu'aussitôt surgit l'ombre de la mort. A moins que, déjà en proie aux séductions de la mort, ma pensée ne convoque dans l'instant le fantôme familial de Nerval. »⁷⁰⁷

Nous pouvons donc mieux comprendre l'association instantanée entre Nerval et la mort à laquelle Courtot fait référence au début de son texte. Maintenant que Courtot parle du « fantôme familial de Nerval » et de la mort, il ressent, lui aussi, le poids de la mort (ou de sa séduction), pas la sienne mais celle de son père.

« Les premiers instants du sommeil ... »

Dans le passage suivant du texte, nous trouvons le récit du décès du père de Claude Courtot, récit qui remonte à la semaine qui précède cette mort et fait référence à l'achat par l'écrivain de deux disques, « La jeune fille et la mort » de Franz Schubert et les « Kindertotenlieder » de Gustav Mahler. Cet achat prendra sa signification la semaine d'après, suite à l'annonce du décès : « Lorsqu'un coup de téléphone de ma mère, en pleine nuit, m'apprit que mon père venait de mourir, je pensai aussitôt aux disques récemment acquis, le rapprochement fut immédiat et 'l'analyse' presque instantanée »⁷⁰⁸.

Le rapprochement que Courtot fait aussitôt est entre les titres des disques, la naissance de sa fille Aurélie en 1972 et la mort de son père, en 1976 (le 1^{er} mai).

Tout d'abord, comme Courtot le dit dans « Et rien n'a dérangé... », les deux disques ont en commun le thème de la mort d'un très jeune enfant. De plus, les « Kindertotenlieder » sont pour Courtot une œuvre « curieusement prémonitoire »⁷⁰⁹, car il y trouve une malheureuse coïncidence : Mahler qui lors de la composition n'avait pas

⁷⁰⁷ COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », op. cit., p. 77.

⁷⁰⁸ Ibidem, p. 78.

⁷⁰⁹ Ibidem, p. 77.

encore d'enfants, quelques années plus tard, allait perdre une petite fille; pour Courtot, le hasard a inscrit un étrange rapport entre la vie et le titre de l'œuvre.

Mais, à quels faits liés personnellement à Courtot peuvent faire référence les titres des disques achetés ?

« Je crois, écrit-il, que ce qui dictait mon choix [d'acheter ces disques] n'était pas tant de voir ma fille Aurélie morte, que celui de ne pas être père, refus affirmé une ultime fois, avant que la mort de mon père ne m'investisse de toutes les responsabilités; de la plus lourde d'entre elles notamment, celle d'être vraiment désormais *le seul père*. »⁷¹⁰

Dans d'autres récits du même recueil, Courtot avoue le malaise qu'il a longtemps éprouvé suite à la naissance de sa fille Aurélie (prénom emprunté à l'œuvre de Nerval) en 1972. « Et rien n'a dérangé... » apprend au lecteur que la fin de ce malaise coïncide avec la mort de son père (le 1^{er} mai 1976). Curieusement, il devient père au moment où il perd le sien.

Toujours en ce qui concerne les rapports entre la mort du père et l'achat des disques, nous pouvons relever quelques clés de lecture dans « Prélude et fugue », un autre texte de *Bonjour Monsieur Courtot !* :

« Le seul sens, très modeste, très élémentaire, de la vie me semble résider dans le fait de vivre, dans l'acceptation de vivre. [...] Voilà ce que la musique précisément m'a permis de comprendre. Je n'en veux pour preuve que l'évolution de mes goûts musicaux; ils sont très révélateurs du changement profond qui s'est opéré dans ma conception même de l'existence. Je n'ai pas souvenir d'une date précise à laquelle on m'aurait initié à la musique : mon père était musicien, il chantait et pratiquait plusieurs instruments; très tôt on m'emmena au concert, on m'apprit le piano; je crois avoir aimé la musique au-delà même de ma naissance. »⁷¹¹

Aussi l'achat des disques précédents et le rappel de cet achat lors de la mort du père ont-ils des liens avec la musique, liens créés et motivés par le père musicien.

À présent, nous pouvons mieux interpréter une association que Courtot fait au début de cette partie du texte entre les titres des compositions et, cette fois-ci, Nerval : « Je précise en outre que j'ignorais à l'époque la grande émotion que ressentit Nerval en écoutant Liszt lui jouer dans la chambre de Schiller, à Weimar, les 'Plaintes de la jeune

⁷¹⁰ Ibidem, p. 77-78. C'est Courtot qui souligne.

⁷¹¹ Ibidem, p. 77.

filles de Schubert »⁷¹². Et voilà que Nerval apparaît, réapparaît à plusieurs reprises dans le texte. Courtot raconte que, après avoir reçu la nouvelle de la mort du père et avant de partir pour retrouver sa mère, il a juste eu le temps de prendre sur une étagère *Aurélia*, livre où, affirme-t-il, il saurait trouver « quelque chose comme un renseignement d'ordre pratique »⁷¹³.

Il le trouve effectivement au début de l'œuvre : « Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort : un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence »⁷¹⁴. Courtot avoue comprendre immédiatement « la justesse » de la phrase qui établit des rapports étroits entre le sommeil et la mort, autrement dit, le sommeil et la conscience endormie : *Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort*. Il ajoute que l'analogie souvent établie entre le sommeil et la mort – comme le prouvent quelques *clichés de la langue française* qu'il cite : le dernier sommeil, le repos éternel – « apparaissait fondée pour la première fois non plus à partir de l'expérience du sommeil, mais à partir de *l'expérience de la mort* ». Il conclut : « je compris soudain que Nerval écrivait au-delà de la mort ». Comment comprendre cela ? Courtot pense que Nerval, à l'approche de la mort et aux prises avec la folie, témoignait par l'écriture du message de l'inconscient.⁷¹⁵

Cette phrase compose le faire-part de décès du père de Courtot, « placée sous son nom et ses dates, comme un message d'outre-tombe adressé à ses connaissances » : de leur vivant, son père et Nerval lui ont adressé un message *au-delà de la mort*⁷¹⁶.

« Et rien n'a dérangé le sévère portique »

Si l'expérience de la mort fait que Courtot comprenne les rapports entre le sommeil, la mort et l'état de torpeur dans lequel la conscience peut se trouver, l'expérience du sommeil lui apporte autre chose.

⁷¹² Ibidem.

⁷¹³ Ibidem, p. 78.

⁷¹⁴ Ibidem. Courtot cite Nerval.

⁷¹⁵ Ibidem. C'est Courtot qui souligne.

⁷¹⁶ Ibidem. Le rapprochement avec Chateaubriand et ses *Mémoires d'Outre-Tombe* est inévitable. D'ailleurs, Courtot reprend par une citation l'« émouvant finale » de cet ouvrage dans le premier texte du recueil, intitulé « Tout va très bien madame la marquise ».

Dans cette troisième partie, c'est-à-dire de « Rêve de cette nuit [...] », page 78, à « [...] la voix de mon père », page 79, Courtot fait intervenir dans son texte le récit d'un rêve fait dans ces circonstances. Le récit commence ainsi : « Rêve de cette nuit : un épisode des vacances passées jadis chez ma grand-mère, dans la banlieue parisienne. Dans cette maison où mon père est mort »⁷¹⁷. Le rêve reprend un épisode de l'enfance de Courtot, quand il avait à peu près dix ans :

« Des visages flous, ceux de Michèle et Monique, deux fillettes avec lesquelles je jouais à des jeux quelque peu troubles. Nous étions toute une bande d'enfants du même âge, une dizaine d'années. À la suite de différents paris perdus ou gagnés, j'avais été amené à promettre que Michèle et moi, nous nous embrasserions 'comme des amoureux', à la nuit tombée [...] »⁷¹⁸

Le récit du pari avec sa conclusion enfantine – « Nous nous avouâmes beaucoup plus tard, lors de confidences amusées et nostalgiques, que nous ne savions pas exactement comment les amoureux s'embrassaient »⁷¹⁹ – est mené avec précision. Par ce récit, littérature, rêve et souvenir d'enfance restent confondus : « Le rêve, poursuit Courtot, retraçait *assez fidèlement l'histoire vécue* qui présentait pour moi une évidente *analogie avec l'aventure contée au début de 'Sylvie'* »⁷²⁰; cette nouvelle de Nerval, parue d'abord le 15 août 1853, devient en janvier 1854 un des chapitres des *Filles du feu*⁷²¹.

Or, *l'analogie* annoncée est faite dans les termes suivants :

« Certes, je n'embrassais pas Michèle, comme Gérard Adrienne, la scène se passait près d'un terrain vague attenant à la route nationale 7 et non sur une pelouse crépusculaire devant 'un château du temps de Henri IV' [...]. Il ne s'agissait pas ici de la lettre de la poésie nervalienne, ce qui ne serait, par définition, que de la littérature. Quelque chose de plus troublant, plus émouvant, plus vrai, illumine ce faubourg gris de mes amours enfantines »⁷²².

Il semble que l'analogie que Courtot établit tente de retrouver dans un rêve ou dans le souvenir d'une lecture le goût d'un moment déjà vécu⁷²³; ou bien, elle tente de créer des

⁷¹⁷ Ibidem.

⁷¹⁸ Ibidem.

⁷¹⁹ Ibidem, p. 79.

⁷²⁰ Ibidem. C'est nous qui soulignons.

⁷²¹ MILNER Max, « Vie de Gérard de Nerval », in NERVAL Gérard de, *Les Illuminés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002, p. 421.

⁷²² COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », op. cit., p.79.

⁷²³ Ibidem. Nous trouvons bien à propos la reproduction du passage de la description du décor de "Sylvie" de Nerval: « Je me représentais un château du temps de Henri IV avec ses toits pointus couverts d'ardoises et la face rougeâtre aux encoignures dentelées de pierres jaunies, une grande place verte encadrée d'ormes

événements fictionnels (qui, à première vue pourraient donner la fausse impression du vécu) qui comprennent des rêves imaginés et des références à des lectures nervaliennes. La question dont la formulation s'impose est : chez Courtot (chez Nerval) le fait vécu est-il ensuite raconté en tant que souvenir ou le fait raconté vient-il avant que l'écrivain en poursuive la réalisation dans la vie ?

Un autre élément vient encore enrichir le rêve. Courtot raconte qu'une phrase vient de temps en temps le « ponctuer » :

« Une phrase étrange revenait périodiquement ponctuer mon rêve. Prononcée lentement, distinctement, sur un ton sentencieux. Tout ce dont je me souvenais au réveil – mais de cela j'étais absolument sûr – c'est que la phrase commençait par la conjonction *et*, qui la reliait pour ainsi dire au néant. »⁷²⁴

Cette description nous fait songer à une phrase de demi-sommeil qui aurait envahi la pensée endormie de Courtot. Ce n'est pas le cas.

Tout d'abord, Courtot indique que la dite phrase rappelait énormément les « vers si intensément définitifs des 'Chimères' », suite de poèmes que Nerval publie avec *Les filles du feu* (1854), des vers qui commencent par « et » : « Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert » (extrait du poème « Myrtho »), « Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris » (« Horus »), « – Et rien n'a dérangé le sévère portique » (« Delfica »). Enfin, Courtot l'avoue : « Oui, je crois que c'était ce dernier vers qui revenait comme un avertissement inlassable, comme un implacable constat », « formule immuable et obsessionnelle qui clôt 'Delfica' et que Nerval reprend à la fin de 'Myrtho', d'« Erythéa » et du sonnet 'A Madame Aguado' »⁷²⁵.

Or, c'est ce vers de Nerval qui envahit le rêve de Courtot. « Et la voix qui répétait cet oracle, cette évidence noire et blanche comme la nuit, était sans doute possible la voix de mon père »⁷²⁶, dit-il.

et de tilleuls, dont le soleil couchant perceait le feuillage de ses traits enflammés. Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leurs mères, et d'un français si naturellement pur, que l'on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois où, pendant plus de mille ans, a battu le cœur de la France » (NERVAL Gérard de, « Adrienne », in idem « Sylvie, deuxième partie », in idem, *Les filles du feu*, Paris, Bookking International, 1997, p. 113).

⁷²⁴ COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », op. cit., p. 79.

⁷²⁵ Ibidem, p. 79.

⁷²⁶ Ibidem. Le dialogue avec Breton continue toujours lorsque Courtot dit *Et la voix qui répétait cet oracle*. Les dernières pages du *Manifeste* font aussi référence à une voix d'oracle qui avait déjà anticipé la

Il est impossible de lire cet extrait du récit de Courtot sans penser au récit de Breton à propos de la phrase de demi-sommeil *Il y avait un homme coupé en deux par la fenêtre* et dont le récit dans le *Manifeste du surréalisme* en 1924 déclenche toute une réflexion sur l'écriture automatique. Dans le *Manifeste* aussi la voix entendue par Breton était distincte de la sienne.

« [...] l'épanchement du songe dans la vie réelle »

La quatrième et dernière partie du texte commence par « La publication posthume de la fin d'«Aurélia» [...] », page 80, et va jusqu'à la fin. Elle parle de la publication posthume de la fin d'*Aurelia* qui, comme le dit Courtot, « est riche d'enseignements »⁷²⁷.

« Lettres à Jenny Colon » et *Aurélia*

Courtot, qui connaît bien la biographie de Nerval, raconte qu'en octobre 1853, les amis de Nerval font transporter les meubles du poète dans la clinique où il soignait une de ses crises de folie, crises qui, selon ses biographes, avaient commencé à se manifester dès 1841. Nerval a pu retrouver dans ses meubles sa correspondance privée, notamment celle dite « Lettres à Jenny Colon ».

Nerval termine la rédaction d'*Aurélia* (la fin du sixième chapitre de la deuxième partie du livre) en faisant référence à ces lettres qu'il avait écrites et qui avaient été partiellement perdues, comme lui-même le précise : « ... Relisons ... Bien des lettres manquent, bien d'autres sont déchirées ou raturées »⁷²⁸.

Ajoutons avec Bony : le « 1^{er} janvier 1855, la *Revue de Paris* que dirigent, entre autres, Théophile Gautier et Arsène Houssaye [...] publie *Aurélia ou le Rêve et la Vie* : dix 'chapitres' sans titre, numérotés en chiffres romains; à la fin du dixième, cette indication : '(la suite au prochain volume)'. Le 15 janvier, Gérard est encore en vie, la revue ne publie [pas le] texte ». Nerval est mort le 26 janvier 1855, seule la première partie d'*Aurélia* est donc parue revue et corrigée par l'auteur⁷²⁹. Le 1^{er} février une *Note*

concurrence de voix en jeu dans la pensée et dans l'écriture : « C'est oracle, ce que je dis ». Il s'agit de la référence que Breton fait au poète voyant et au « je est un autre » de Rimbaud, que Courtot semble reprendre ici (BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, (1924), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979, p. 57).

⁷²⁷ COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », op. cit., p. 80.

⁷²⁸ Ibidem, Courtot cite Nerval.

⁷²⁹ BONY Jacques, « Aurélia. Notice », in NERVAL Gérard de, *Aurélia*, op. cit., p. 243.

de la Direction annonce la parution posthume de la deuxième partie de l'œuvre, ce qui a lieu le 15 février; l'ajout est probablement basé sur le texte du manuscrit, les lettres annoncées n'étant pas comprises.

Un mois après cette parution, Théophile Gautier et Arsène Houssaye publient dans la même revue des fragments des lettres adressées à Jenny qui avaient été retrouvées par des amis de Nerval. Une partie du commentaire de Gautier et Houssaye qui accompagne la publication de ces fragments de lettres ajoutés est reproduite par Claude Courtot : « Nous nous empressons de les publier tels qu'ils nous ont été remis, sans prétendre les coordonner, les lier entre eux, leur donner la suite et l'enchaînement dont le pauvre rêveur a emporté le secret avec lui »⁷³⁰. Désormais, ces fragments de correspondances figurent dans plusieurs éditions d'*Aurélia*.

Albert Béguin et Jean Richer, éditeurs de la collection La Pléiade et réputés « spécialistes » de Nerval (Courtot qui emploie ce mot péjorativement le met entre guillemets dans son texte), ont exprimé leur désaccord en mettant en question l'ajout des fragments. Ils pensent plutôt à des lettres reçues (au lieu de lettres adressées) et, qui plus est, ils disent que ces lettres « 'provoquent une rupture de ton et une dérivation de l'intérêt qui déséquilibrent l'œuvre et que Nerval n'eût certainement pas laissé se produire' »⁷³¹.

Courtot fait une critique corrosive à l'encontre d'Albert Béguin et de Jean Richer. Tout d'abord, il cite un témoignage de l'écrivain, daté de décembre 1842, six mois après la mort de Jenny. Sous le pseudonyme de chevalier Dubourjet, Nerval publie « Un Roman à faire », volume qui comprend six lettres de cette correspondance retrouvée :

« Nerval [...] concluait que si ces documents pouvaient fournir la matière d'un beau roman, on s'abstiendrait toutefois de l'écrire, car 'on ne peut mêler le faux au vrai sans risquer une sorte de profanation... Et d'ailleurs le monde n'a-t-il pas déjà bien assez de romans ? c'est un de moins à lire et un de plus à rêver'. »⁷³²

⁷³⁰ COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », op. cit., p. 80.

⁷³¹ Ibidem. Nous ajoutons que l'édition d'*Aurélia* établie par Jacques Bony et que j'ai déjà citée (Garnier-Flammarion) va, semble-t-il, dans le même sens que celle des éditeurs de La Pléiade et c'est pourquoi nous nous limitons à reproduire les informations de type documentaire sans répéter les jugements que Bony fait du contexte de la parution de la seconde partie d'*Aurélia*. Ces jugements s'opposent diamétralement à ce que Claude Courtot soutient.

⁷³² Ibidem, p. 81. Courtot cite Nerval.

La critique que Courtot adresse aux éditeurs de la Pléiade met en question le fait qu'ils traitent l'œuvre de Nerval comme si elle était de la littérature au sens de belles lettres, comme si elle était centrée sur des préoccupations esthétiques :

« Tout se passe comme si, après avoir souligné au prix des pires acrobaties intellectuelles, la valeur *littéraire* d'un témoignage tout entier fondé sur l'expérience des rêves et de la folie, on ne pouvait décentement pas aller plus loin dans les concessions. »⁷³³

La dimension autobiographique, la compréhension des éléments extra-littéraires, la part de l'inconscient qui ponctuent l'œuvre de Nerval ne peuvent pas être ignorées ni prises pour un défaut. Ainsi, la correspondance privée de l'auteur, de même qu'*Aurélia, témoignage tout entier fondé sur l'expérience des rêves et de la folie*, ne peuvent pas présenter des différences de ton par rapport à l'ensemble des productions de Nerval parce que simplement, chez Nerval, il ne s'agit pas de littérature.

Le passage d'*Aurélia* que Courtot cite et que nous transcrivons maintenant réaffirme ce qui ne peut pas être ignoré. Lorsque le récit des visions (Nerval parle dans *Aurélia* d'« apparitions bizarres », « impressions d'une longue maladie », « imagination », « rêve ») commence, il déclare :

« 'Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle'. »⁷³⁴

Ce qui est en jeu c'est une écriture qui, plus que d'aventures narrées mêlées à des descriptions dites vraisemblables, peut comprendre le rêve, le lapsus, les souvenirs, enfin de la pensée qui ne soit pas seulement la pensée contrôlée; c'est le terrain sur lequel on doit se situer pour lire Nerval, et non le contraire. Selon la formule de Courtot, il s'agit de

« L'épanchement de la vie réelle dans la littérature...
L'épanchement de la mort réelle ... »⁷³⁵

⁷³³ Ibidem, p. 81.

⁷³⁴ Ibidem, p. 81. Nerval, dans le chapitre III de la première partie d'*Aurélia*: « Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. A dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double, - et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait. Seulement mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine... » (NERVAL Gérard de, *Aurélia*, op. cit., p. 256).

⁷³⁵ COURTOT Claude, « Et rien n'a dérangé le sévère portique », op. cit., p. 81.

Nous ignorons les mystères de la mort réelle mais nous savons que Nerval, déjà en proie à la folie et à la mort, disparaît avant d'achever *Aurélia*, œuvre qu'il emplit de son expérience vécue, vie qu'il emplit de ce qu'il a lu et écrit; c'est la même attitude poétique que celle de Courtot face à la vie.

Voilà pour le contenu du récit. L'introduction raconte l'épisode fortuit qui éveille chez Claude Courtot l'association entre Gérard de Nerval et la mort et qui déclenche l'écriture du texte. Cette association provoque une réflexion sur le caractère automatique de la pensée et de toute écriture. À la question posée par cette réflexion – « Où se situe l'automatisme ? » – Courtot répondra dans la deuxième partie du texte : il se trouve dans la main qui court plus vite que la pensée (au sens où la pensée réfléchie ne contrôle pas tout), opinion qu'il illustre par *La Main enchantée*, conte de Nerval. Dans la troisième partie, il parle du rapport étroit que Nerval a établi entre sa vie, son œuvre et l'œuvre de quelques écrivains phares pour lui, démarche que Courtot suit également. Mais il arrive qu'en pensant à Nerval, l'« ombre de la mort » survient de nouveau instamment. La quatrième partie porte alors sur deux événements qui ont été définitifs pour la vie de Courtot. L'un concerne la mort, rappelée par le souvenir de Nerval, l'autre concerne la vie : le premier est la mort du père, le deuxième, la naissance de l'enfant. Des souvenirs, des coïncidences, de nouvelles associations et un récit de rêve ponctuent cette partie laissant entrevoir combien la vie et l'écriture – au moins celles de quelques-uns – sont effectivement vécues. La cinquième partie commente la publication posthume d'*Aurélia ou le rêve et la vie*, de Gérard de Nerval d'où la conclusion, semble-t-il, que la vraie écriture – la seule qui vaille la peine d'être – et la vraie vie – celle qui outre la réalité comporte le rêve ou même la folie – sont bien au-delà de la littérature.

Ainsi, lorsque nous lisons « Et rien n'a dérangé le sévère portique », nous comprenons qu'il en va beaucoup plus que des lettres imprimées et des pages remplies, parce que ce ne sont pas les préoccupations esthétiques qui conduisent le fil de l'histoire; il n'est pas question non plus d'un simple rapprochement de textes ou d'influences, idée qui rejoint la préface du livre.

« Et rien n'a dérangé ... » ne repose pas sur une intrigue romanesque. Il ne s'agit pas d'une succession d'événements mais d'une série de réflexions, liées autour d'un axe commun – l'association que Courtot établit entre Nerval et la mort – et dont la source est la vie même de Courtot : quelques événements centraux et quelques expériences (événements, rêves, souvenirs, coïncidences), tout en sachant que ces expériences incluent des expériences de lecture dont l'une des principales est celle de Nerval. Nous percevons ainsi l'importance du dialogue entre Courtot et cet auteur présent tout au long du texte.

C'est Courtot donc lui-même qui y parle à la première personne, « je ». Mais le récit permet de comprendre que *je est un autre* comme le proclame Arthur Rimbaud, l'*autre* étant Nerval. Il n'y a pas un espace du texte, les espaces sont ceux des souvenirs, du rêve ou encore des lieux imaginaires. En ce qui concerne le temps, il y a la référence à la naissance de sa fille et à la mort du père ; à part cela, une brève chronologie de Nerval.

De même, l'identification à un genre narratif – comme le conte ou la nouvelle – ou à un genre qui appartienne plutôt au domaine de l'essai – l'autobiographie – n'est pas évidente. Fiction, autobiographie ? Le choix de Nerval n'est pas sans effet sur cette question de la désobéissance aux genres narratifs consacrés.

AUTOUR D'« ET RIEN N'A DÉRANGÉ LE SÉVÈRE PORTIQUE »

Quelques questions suscitées par « Et rien n'a dérangé le sévère portique » et qui trouvent des échos dans d'autres textes de *Bonjour Monsieur Courtot* seront évoquées maintenant, car ces textes se correspondent et recouvrent la sensibilité poétique de Claude Courtot dans les années 1980. Toutes les questions ramènent directement ou indirectement au *fantôme de Nerval*.

LA CRÉATION ET LA MORT

Il nous semble qu'en associant Nerval à la mort, Claude Courtot parle des rapports entre la création artistique et la mort. Mais pourquoi Nerval ? Il est la référence la plus courante dans son œuvre, bien qu'il y en ait encore d'autres : Courtot est très redevable à Michel Leiris, écrivain dont les œuvres cultivent l'autobiographie, qui a participé au

mouvement surréaliste de 1924 à 1929 et qui a retenu pour toujours les exigences essentielles du surréalisme⁷³⁶ ; mais à Mozart aussi, par exemple.

Mozart figure aussi bien dans « Et rien n'a ... » que dans « Köchel 626 », autre texte de *Bonjour Monsieur Courtot*⁷³⁷ dont le titre fait référence au numéro 626 sous lequel la dernière composition de Mozart, son *Requiem* inachevé (tel *Aurélia*, pour Nerval), s'inscrit dans le catalogue de Köchel.

En s'inspirant de Jean Victor Hocquard, qui dans *La pensée de Mozart* soutient que la mort du compositeur « coïncidera avec l'acte créateur de la musique »⁷³⁸, Courtot affirme à son tour : « Je suis convaincu que non seulement Mozart, mais tous les créateurs – peintres, musiciens, poètes – tant qu'ils créent, regardent du côté de la mort ». Cette séduction artistique s'opposerait à la vie : « L'artiste qui choisirait la vie – peu importe le degré de conscience qui entre dans ce choix – renoncerait à son œuvre. [...] *Par 'choisir la vie' j'entends : croire que l'instant qui passe, réel et unique, est plus précieux que la représentation imaginaire de cet instant* »⁷³⁹.

Un peu plus loin dans le même texte, Courtot laisse clairement entendre qu'il refuse la notion de transcendance qu'en général présuppose la mort. Il insiste : « Le seul espoir que je place dans la mort est précisément qu'elle soit sans appel »⁷⁴⁰. N'est-ce pas ce que signifie le vers nervalien *Et rien n'a dérangé le sévère portique ?*

La déclaration qui suit part toujours des considérations sur Mozart, le *Requiem* et *La Flûte enchantée*, dans « Köchel 626 » :

« Je suis toujours inexplicablement séduit par les ouvrages ultimes, comme si ces derniers mots composaient le premier message que la mort nous adresse. Ces œuvres ont un accent vraiment particulier. Il me semble qu'elles nous livrent tout ce qu'il est humainement possible de savoir. On n'a jamais été aussi près de la vérité. Elles ne nous apprennent pourtant rien que nous ne sachions déjà : la nécessité imminente du silence. »⁷⁴¹

⁷³⁶ BIRO Adam, PASSERON René, « Leiris, Michel », in idem, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, op. cit., p. 243.

⁷³⁷ COURTOT Claude, « Köchel 626 », in idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, op. cit, p. 89-96. Ce texte est le premier de la deuxième partie du livre, « Pièces d'identité ».

⁷³⁸ Ibidem, p. 90.

⁷³⁹ Ibidem, p. 91. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴⁰ Ibidem, p. 93.

⁷⁴¹ Ibidem.

Nous revenons à *Aurélia*, publication posthume, et à la place que ce récit prend dans le texte de Courtot. On peut ainsi mieux comprendre pourquoi Courtot associe Nerval à la mort et pourquoi *Aurélia* a tant de sens pour lui, sens dont une partie est présentée dans « Et rien n'a dérangé le sévère portique ».

AURÉLIA, AURÉLIE

En 1972, naît Aurélie, fille de Courtot et dont le nom est repris de l'*Aurélia* de Nerval.

Dans « Inédits »⁷⁴², autre texte de *Bonjour Monsieur Courtot* (1984), Courtot reprend quelques textes inachevés qu'il avait rédigés, ébauchés et qui seraient destinés à sa fille. C'est au cours d'un de ces récits, une fable rédigée « à la suite d'un rêve » que Courtot témoigne : « [...] il fallait que je me libère par l'aveu d'un secret trop lourd : ta naissance, dont quatre ans après [soit, en 1976], je n'étais pas encore remis [...], signifiait sans ambiguïté aucune et sans appel, ma condamnation à mort. Complexe de Laios non surmonté »⁷⁴³. Un peu plus loin, il conclut : « Au bas de la page où j'ai tapé ce texte à la machine figure une date : 22/2/1976. Tu n'avais pas tout à fait quatre ans. Mais s'agit-t-il bien de toi, de moi, de nous deux ? Aujourd'hui, 7 novembre 1978, j'en doute, je ne reconnais plus ce texte comme mien »⁷⁴⁴.

C'est également dans « Köchel 626 » qu'on retrouve un commentaire émouvant au sujet de l'expérience de la paternité :

« Pendant des années, j'ai obstinément refusé d'avoir un enfant. Je ne pouvais admettre de donner la vie. Aujourd'hui encore tout ce qui entoure la naissance d'un animal ou d'un enfant me répugne. Je devinais que la paternité entraînerait pour moi la stérilité poétique. De fait, après la naissance de ma fille, je suis resté plusieurs années sans écrire. J'avais été infidèle à la mort. Puis j'ai recommencé d'écrire, mais sans illusion, lucidement; je sais maintenant que je n'écris que pour conjurer ma mort.»⁷⁴⁵

⁷⁴² COURTOT Claude, « Inédits », in idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, op. cit, p. 29-37. Ce texte appartient à « Pages de garde », première partie du recueil.

⁷⁴³ Ibidem, p. 31.

⁷⁴⁴ Ibidem, p. 32.

⁷⁴⁵ COURTOT Claude, « Köchel 626 », in idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, op. cit, p. 92.

La crise personnelle (qui dans l'histoire du surréalisme coïncide avec la disparition du groupe parisien) qui le conduit à l'arrêt temporaire de l'écriture se rattache aussi à la conception d'une de ses œuvres majeures, *Aurélia sa fille*.

LES COÏNCIDENCES

Comment déchiffrer, commenter ces rapprochements que Claude Courtot établit entre Nerval et lui-même dans ses textes ?

Cultiver un auteur comme on garde un ami; se cultiver, c'est-à-dire apprendre, s'instruire, s'enrichir avec. Ces deux sens semblent définir les rapports entre les auteurs soit dans « Et rien n'a dérangé... », texte vraiment spécifique à cet égard, soit dans d'autres textes, attendu que les références à Nerval dans l'œuvre de Courtot abondent.

Le fait que Courtot ait découvert, dans une de ses promenades au cimetière, la tombe de Jenny Colon-Leplus, la bien aimée de Nerval, est révélateur des rapports qui s'établissent entre son œuvre et celle de Nerval lui-même:

« cette actrice qui mourut en 1842, dans sa trente-quatrième année, et dont Nerval fut si éperdument épris, déclare Courtot. Je me rappelai aussitôt, avec un curieux soulagement, un passage d'« Aurélia » : 'Je cherchai longtemps la tombe d'Aurélia, et je ne pus la retrouver. Les dispositions du cimetière avaient été changées, – peut-être aussi ma mémoire était-elle égarée... Il me semblait que ce hasard, cet oubli, ajoutaient encore à ma condamnation. – Je n'osais pas dire aux gardiens le nom d'une morte sur laquelle je n'avais religieusement aucun droit... Mais je me souvins que j'avais chez moi l'indication précise de la tombe, et j'y courus, le cœur palpitant, la tête perdue'. »⁷⁴⁶

Ce fait relève bien de la coïncidence.

Nous trouvons constamment chez Courtot des échos de Nerval. Ainsi cette recherche de la tombe de Jenny Colon. Le procédé surréaliste qui mêle le rêve à la vie et à l'écriture et par lequel Courtot introduit la troisième partie de « Et rien... » n'était pas non plus étranger à l'œuvre de Gérard de Nerval, notamment dans les chapitres V, VI et VII de la première partie d'*Aurélia*.

⁷⁴⁶ COURTOT Claude, « Köchel 626 », op. cit. p. 94-95.

L'ÉCRITURE

Si, pour étudier la première partie d'« Et rien n'a dérangé ... », nous avons dû faire référence à la corde de Silberman, je n'ai pas pourtant décrit un autre objet qui fait aussi le sujet de « Court traité de bombes », texte qui précède immédiatement « Et rien n'a dérangé »⁷⁴⁷. Dans ce « traité », avant que Courtot ne parle de la corde, il évoque un certain livre, un livre explosif, dont son ami Jean-Claude Silberman et lui-même avaient envisagé le projet.

Il s'agissait de fabriquer un « livre-piège », c'est-à-dire une boîte en forme de livre comme les coffrets du Moyen âge et qui contiendrait à l'intérieur un réveil « dont le tic-tac [serait] bien perceptible ». Ce livre explosif porterait le titre « Court traité des bombes ». Évidemment, ce jouet spirituel était à l'image des vrais livres explosifs, « é escrito por seu autor sem nenhuma intenção de sucesso comercial nem de carreira. Um livro explosivo é um livro no qual se expressa uma personalidade sem nenhuma mascara literária, em toda a sua autenticidade »⁷⁴⁸. Cela illustre bien la conception que Courtot a de l'écriture.

Dans « Ouverture italienne »⁷⁴⁹ Courtot analyse tout d'abord le mouvement surréaliste, sa fin et la composante atemporelle relevée chez quelques prédécesseurs : Swift, Sade, Chateaubriand, etc. Mais c'est aussi dans ce texte que Courtot déclare : « je considère comme contemporains tout être, tout événement, toute œuvre qui m'émeuvent profondément et je relègue le reste dans l'indifférence. Je ne suis sans doute que la somme de ces émotions ». Quelques lignes après, il continue :

« j'ignore le destin que connaîtront les quelques textes que j'ai écrits. Mais si je devais résumer l'obsession qui les anime, je dirais que c'est une interrogation permanente sur ma propre identité et sur la réalité du monde qui m'entoure. Je vois souvent les êtres et les choses derrière une brume, un voile. »⁷⁵⁰

⁷⁴⁷ COURTOT Claude, « Court Traité des bombes », in idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, op. cit., p. 69-74.

⁷⁴⁸ COURTOT Claude, « Claude Courtot: surrealismo, o espírito do final do século, mesmo », in *Porto & vírgula*, v. 4, n. 25, Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura, março de 1996, p. 4.

⁷⁴⁹ COURTOT Claude, « Ouverture italienne », in idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, op. cit., p. 97-101.

⁷⁵⁰ Ibidem, p. 101.

« Nouvelle histoire du reflet perdu »⁷⁵¹ autre texte de *Bonjour Monsieur Courtot !* apporte aussi un complément à ce sujet. Dans ce texte, Courtot expose les contradictions qui sont en jeu dans cette écriture qui préserve la subjectivité : « D'une part, je ne saurais prétendre intéresser un quelconque public au récit de mes aventures et opinions personnelles. D'autre part, je n'ai jamais pu considérer le moindre de mes écrits autrement que comme un fragment de journal intime »⁷⁵².

Nous sommes donc amenés à nous poser la question du genre narratif privilégié par Claude Courtot.

Un long passage de « Nouvelle histoire du reflet perdu » est très révélateur et je crois indispensable de le citer, non sans quelques coupures :

« Personne ne peut savoir aussi bien que moi à quel point il est difficile de résister aux séductions littéraires. La suprême tentation, pour moi qui ai le souffle court, serait d'écrire des nouvelles. Rien de plus aisé que d'inventer quelques personnages, des situations, voire des dialogues romanesques, à seule fin d'exprimer mes sentiments et mes idées de manière indirecte, sournoise, discrète [...]. Mais l'activité qui consiste à écrire en laissant croire qu'on ne dit pas ce qu'on pense ou qu'on ne pense pas ce qu'on dit me paraît d'une incommensurable vanité [...]. Ce que j'écris ne relève donc d'aucun genre bien défini. Il ne s'agit pas de poèmes. Pas davantage de nouvelles. Ni des textes théoriques, ni des contes. Le ton lui-même se situe toujours en deçà de la littérature. Je donne la parole à quelqu'un qui manifestement n'a aucun titre à la prendre. J'en reste volontairement au carnet d'esquisses, je ne mettrai jamais définitivement *en forme*; ce qui est presque héroïque pour un homme aussi profondément épris que moi de littérature ! Je m'efforce de demeurer le plus près possible de l'authenticité, sans jamais pour autant me satisfaire du cri, du brut, de l'inarticulé qui me répugnent.

Je tiens à bien dire. Non pour des raisons exclusivement esthétiques, mais parce que je sais que ma vérité est dans la culture et l'amour du beau langage. Parce que je sais que les événements importants de ma vie sont le plus souvent issus des livres que je lis. »⁷⁵³

Courtot tire la matière de son propos de sa culture littéraire et musicale et de ses expériences personnelles aussi bien que collectives. Ses textes relèvent-ils de la fiction ? Oui, mais pas seulement. De l'autobiographie ? je n'y crois pas. C'est une écriture difficile à classer, une écriture d'imagination d'un ton qui se veut personnel.

⁷⁵¹ COURTOT Claude, « Nouvelle histoire du reflet perdu », in idem, *Bonjour Monsieur Courtot !*, op. cit., p. 119-122.

⁷⁵² Ibidem, p. 119.

⁷⁵³ Ibidem, p. 120.

Mais, outre cette absence de genre bien précis, du contenu de cette écriture elle-même, n'y a-t-il pas un jeu subtil de langage, d'idées à défendre et à combattre, de souvenirs, de rêves, d'ironie dans cette écriture personnelle ? Jeu qui fait que Courtot communique avec son lecteur. Nous croyons qu'il s'agit d'un jeu subtil, intellectuel mais accessible :

« Aussi suis-je tenté d'expliquer certains de mes comportements, certaines de mes évolutions, en renvoyant mes interlocuteurs fictifs à des pages écrites à d'autres époques de ma vie. Il me semble en effet qu'elles donnent de moi une image assez cohérente ; elles sont seules à pouvoir présenter de moi-même un portrait ressemblant. Elles sont dépositaires de mes regards passés. De leur rapprochement, on peut induire mon histoire et ma permanence. »⁷⁵⁴

Ces variations du sujet qui se complètent et s'opposent poussent ce sujet à chercher à se raconter :

« Il n'est pas douteux toutefois que les textes anciens pèsent sur ceux qu'on s'apprête à écrire. En voulant éviter de me répéter, je déforme quelque peu mon propos : le miroir de mes mots me propose un visage maquillé dont certains traits sont adoucis, d'autres accusés. Un visage flou composé de mes visages successifs. Un visage auquel je suis condamné à ressembler. Il m'est arrivé de raconter des scènes imaginaires, avec l'intuition irrésistible que j'avais dû les vivre, sous d'autres traits, dans une autre existence. Je me voyais par exemple, il y a très longtemps, errant dans les allées d'un parc qui rappelait les jardins du petit Trianon. J'ai dû me rendre à Versailles pour *vérifier* l'émotion ressentie ; c'était elle incontestablement. J'ai alors éprouvé le sentiment étrange d'être le reflet de mon langage. »⁷⁵⁵

Tout y est dit : l'écriture est un jeu de langage – subtil, ironique – et un jeu de doubles. Définitivement, il ne s'agit pas d'autobiographie, ni de confession. Le passage de « Et rien n'a dérangé le sévère portique » où Courtot raconte le rêve dont le décor était la maison où son père avait vécu ses derniers moments, est-ce vraiment un récit de rêve ou le récit d'un souvenir où la mémoire interviendrait trop ? Est-ce un souvenir mélangé au rêve de cette nuit-là ? Et les impressions qui en découlent au réveil y sont-elles mêlées ? Ou bien sont-ce *des scènes imaginaires, avec l'intuition irrésistible que j'avais dû les vivre, sous d'autres traits, dans une autre existence* ? Nous croyons surtout à cette dernière possibilité : *J'ai dû me rendre à Versailles pour vérifier l'émotion ressentie*. Quoi qu'il

⁷⁵⁴ COURTOT Claude, « Nouvelle histoire du reflet perdu », op. cit., p. 120.

⁷⁵⁵ Ibidem, p. 121. C'est Courtot qui souligne.

en soit, le rêve raconté garde de nombreux rapports avec l'histoire (la fiction, les scènes imaginaires) dans lequel il est compris.

Par ailleurs, que dire de la phrase qui, en vrai, est un vers des *Chimères*, récurrent même chez Nerval (puisqu'elle apparaît dans plusieurs poèmes) ? Ne s'agirait-il pas d'une demi-conscience en train de se manifester, comme l'auteur lui-même semble l'avouer ? Courtot reconnaît son jeu avec le langage dont la forme s'approche de celle d'un journal intime et la matière se compose de sources littéraires, d'envols de l'imagination, de souvenirs et de rêves en état de veille ou endormis.

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

On voit la connaissance que Courtot a de Nerval, prédécesseur du surréalisme, et le dialogue clair, direct, avoué qu'il entretient avec lui non seulement dans « Et rien... » mais dans tout le livre intitulé *Bonjour Monsieur Courtot !*

La référence à plusieurs textes du recueil est une tentative de répondre à la question que nous-même nous nous sommes posée : comment lire Courtot ? Chaque texte de Courtot est une initiation, dû à sa complexité, à la complexité des éléments et des rapports entre eux qui augmentent au fur et à mesure de la lecture. Parfois ce sont des associations automatiques entre événements en apparence assez ordinaires et parfois d'autres analogies consciemment établies comme sur un plan architectural.

Ce que nous voyons dans la lecture d'« Et rien n'a dérangé... », c'est la primauté accordée à la vie et à l'écriture. Il s'agit d'un texte éveillé, écrit en pleine conscience, mais qui présente des éléments issus du rêve et de l'inconscient. C'est la nature même de la pensée qui est consciente et inconsciente à la fois comme Courtot le dit rapidement à la fin du premier paragraphe du texte. Une conception précise d'écriture est en jeu dans cette réflexion : la *vraie écriture*, la seule qui, pour Courtot, vaille la peine d'être.

Cela dit, Claude Courtot incarne, pour nous, un étrange contact avec la réalité et avec sa réalité d'écrivain. C'est comme si les propositions de Breton et de ceux qui l'entouraient étaient en train d'être reformulées. Les extraits que nous avons pu lire de son œuvre semblent souvent exprimer une dimension chronologique et autobiographique; il offre en même temps un commentaire de ses textes et de son écriture elle-même; l'aventure surréaliste, ses empreintes et, enfin, la recherche de sa conception personnelle

d'écriture poétique sont constamment présentes. Outre cela, son attachement à la vie (même quand il parle de la mort), et à ses amis (ceux qui sont déjà partis et ceux qui restent).

Pour finir, nous pouvons évoquer Ernst H. Gombrich, quand il parle de *Bonjour Monsieur Courbet !* Pour lui, cette « composition aussi dépourvue d'artifices » osait répondre à une certaine idée que Courbet se faisait de son art:

« L'idée même qu'a eue le peintre de se représenter en bras de chemise, comme une espèce de vagabond, devait choquer les respectables académiciens et leur public. En tout cas, c'était bien là ce que désirait Courbet. Il voulait faire de son tableau une protestation contre les préjugés de son temps, heurter la suffisance bourgeoise et proclamer le prix d'une sincérité artistique sans compromis, opposée à l'habileté des clichés traditionnels. Sincères, les œuvres de Courbet le sont sans aucun doute. Il a dit lui-même, dans une lettre révélatrice datée de 1854, son espoir de toujours gagner sa vie par son art, sans jamais 'dévier d'un cheveu de ses principes', sans jamais 'un seul instant mentir à sa conscience' et de ne jamais peindre, 'fût-ce grand comme la main, dans le seul but de plaire à quelqu'un ou de vendre plus facilement' .»⁷⁵⁶

On observe un effort analogue de simplicité et de sincérité dans *Bonjour Monsieur Courtot !* associé au souci permanent du bien dire.

⁷⁵⁶ GOMBRICH Ernst H., « La révolution permanente : le XIX^e siècle », op. cit., p. 387.

Conclusion

Rappel des objectifs et premiers résultats de la thèse

Le titre de cette thèse est le rôle et la place de l'écriture automatique chez trois écrivains surréalistes français : André Breton (1896-1966), Benjamin Péret (1899-1959) et Claude Courtot (1939). Elle a eu pour but de chercher à comprendre ce qu'est l'automatisme surréaliste et d'évaluer dans quelle mesure l'association couramment faite entre *automatisme* et *surréalisme*, le mot *automatisme* étant souvent pris pour synonyme de *surréalisme*, est correcte et en analysant le point de vue de ces trois écrivains surréalistes français sur l'automatisme ainsi que leur adhésion (et la façon dont ils y adhèrent) – ou non – à cette pratique.

Avant tout, il faut savoir qu'*automatisme* est un mot général recouvrant des pratiques distinctes. On en a étudié quatre : les phrases de demi-sommeil, l'écriture automatique, les récits de rêves et les expériences de sommeils induits ou hypnotiques. Ces procédés sont tous des formes d'expression de l'automatisme qui ont été expérimentées et pratiquées systématiquement par Breton et certains de ses amis entre les années 1919 et 1924, période pendant laquelle s'organise le groupe surréaliste et à la fin de laquelle Breton fait paraître le *Manifeste du surréalisme* (1924).

Les phrases de demi-sommeil – c'est-à-dire des phrases survenant à l'esprit dans un état compris entre le sommeil et la veille, que Breton notait et sur lesquelles il raisonnait *a posteriori* – sont la première forme d'automatisme qu'il découvre en 1919, sauf indication contraire. L'écriture automatique, ou l'automatisme proprement dit, est la deuxième forme, et son expérimentation – la reproduction et la notation de la pensée spontanée – a été entreprise consciemment par Breton et Philippe Soupault qui, en mai-juin 1919, en huit ou quinze jours environ, obtiennent une série de textes automatiques constituant, à la fin du printemps de 1920, *Les Champs magnétiques*. Les récits de rêves – leur notation au réveil, sans tarder – est la troisième voie d'expérimentation de l'automatisme qui est pratiquée dès la fin de 1921/le début de 1922 et notamment en 1924. Le procédé du sommeil induit – des séances d'hypnose pendant lesquelles les surréalistes s'endorment, parlent, écrivent ou dessinent en état de transe – ouvre le quatrième chemin qui n'est pratiqué que de septembre 1922 à janvier-février 1923; à la fin de cette période-là, son expérimentation cesse d'être poursuivie. Le recours aux phrases de demi-sommeil,

à l'écriture automatique proprement dite et aux récits de rêves continuera d'exister tout au long du surréalisme.

Après avoir établi cette chronologie de la pratique de l'automatisme surréaliste, la prétendue synonymie entre *automatisme* et *surréalisme* demande à être examinée de plus près, car l'*automatisme* n'est qu'un élément du *surréalisme*. Certes, il paraît très important tel qu'il est présenté dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), essai où l'*automatisme psychique pur* est un élément qui sert à définir le surréalisme naissant, c'est-à-dire que, suivant les mots de Claude Courtot, l'automatisme « est constitutif de la notion même de surréalité »⁷⁵⁷. De plus, toujours d'après Courtot dans son « À propos de l'automatisme », cette première définition du mot surréalisme dans le *Manifeste* « 'Surréalisme n.m. Automatisme psychique pur...' annonce clairement une attention beaucoup plus large prêtée 'à la réalité suprême de certaines formes d'associations... à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée'. L'écriture automatique n'est qu'un moyen parmi d'autres, d'accéder au domaine perdu »⁷⁵⁸.

De même, la pratique de l'écriture automatique n'est pas obligatoire pour tous les écrivains surréalistes. À titre d'exemple, aux séances de somnambulisme hypnotiques, Breton ne s'endormait jamais, Péret était *dormeur* par excellence. Paul Éluard n'a jamais pratiqué de sa vie l'écriture automatique. Courtot ne la pratique pas non plus, mais il note des rêves qu'il incorpore à ses récits. De son propre aveu, quand, en 1982, il rompt le silence et recommence à publier ses livres, il croit « avoir aussitôt renoué plus profondément que jamais avec l'esprit surréaliste qui [l']animait auparavant »⁷⁵⁹. Ce témoignage prouve que l'adhésion au surréalisme est une adhésion à l'esprit surréaliste dont l'écriture automatique n'est qu'une des formes d'expression.

Bref, la pratique de l'automatisme est très variable suivant les individus. Analysons ainsi l'adhésion et la façon dont André Breton, Benjamin Péret et Claude Courtot adhèrent à la pratique de l'automatisme.

⁷⁵⁷ COURTOT Claude, « Entretien, octobre 2009 ». Voir les annexes de la partie II de cette thèse.

⁷⁵⁸ COURTOT Claude, « À propos de l'automatisme », in idem, *Chronique d'une aventure surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2012. Monsieur Courtot m'a offert cet article, alors inédit, lors de mon séjour parisien pour des recherches doctorales.

⁷⁵⁹ COURTOT Claude, « Entretien, juillet 2009 ».

André Breton, les phrases de demi-sommeil et la théorie de l'automatisme

André Breton expérimente les quatre voies de l'automatisme, mais il les pratique de façon inégale. Par ailleurs, les séances de sommeils hypnotiques s'arrêtent en janvier-février 1923, après quoi aucun surréaliste ne pratique plus cette forme d'automatisme. Si Breton continue de pratiquer les trois autres formes, il faut néanmoins préciser que l'automatisme proprement dit est celui qu'il pratique le moins, contrairement à la notation de phrases de demi-sommeil et aux récits de rêves, surtout les phrases de demi-sommeil qu'il incorpore à ses récits, à ses poèmes et à ses essais. En témoignent quelques poèmes de *Clair de terre*, recueil de 1923⁷⁶⁰; *Nadja*, récit de 1928; *Les Vases communicants*, essai de 1932; *L'Air de l'eau*, volume de poèmes publié en 1934; *Les États généraux*, long poème paru en 1943; *L'Amour fou* (1937), livre où l'exposé sur la genèse de « Tournesol », poème automatique écrit en 1923, occupe une grande place et *Le La*, essai de 1960 qui analyse l'écriture automatique et rassemble quelques phrases de demi-sommeil.

En outre Breton fait la théorie de l'expérimentation de l'automatisme. Son « Message automatique » (1933) analyse l'automatisme, ou la pensée spontanée, sous toutes ses formes – le dérèglement des sens chez les enfants et chez les malades mentaux (les délires et les cas d'hystérie, par exemple), l'art primitif, l'automatisme médiumnique –, distingue l'automatisme surréaliste du médiumnique et considère l'automatisme graphique (l'écriture et la peinture) comme la forme la plus probante. Force est de constater que Breton écrit abondamment sur l'écriture et la peinture automatiques. Cette thèse ne prend pas en compte l'automatisme pictural, car il s'agit de deux sujets qui demandent à être étudiés séparément.

C'est Breton, le théoricien de l'automatisme surréaliste, qui fait remarquer que celui-ci est le chemin par excellence de l'exploration mentale. Telle est l'implication épistémologique principale de la pratique de l'automatisme que Breton ne laisse pas de ranimer au long de l'histoire du mouvement.

Benjamin Péret, l'*illustrateur* de l'écriture automatique

⁷⁶⁰ « Amour parcheminé » et « Le Buvard de cendre ».

Benjamin Péret est, d'après Claude Courtot, l'*illustrateur* de l'écriture automatique proprement dite : « Péret fut non seulement le *défenseur* du surréalisme mais son meilleur *illustrateur*, car il est le seul qui depuis son entrée dans le surréalisme jusqu'à sa mort pratiqua l'automatisme sans renoncer pour autant à une action politique militante. Il est, entre tous, celui qui porta le plus fidèlement les espoirs que Breton plaçait dans son mouvement »⁷⁶¹. Au début de son parcours surréaliste, il participe aux expériences de sommeils hypnotiques et selon Marguerite Bonnet « la verve génératrice de mutations incessantes et imprévues qui se donnerait libre cours dans ses contes – et [...] dans ses poèmes – entraîne déjà ses propos de sommeil »⁷⁶². Ses *Œuvres complètes* sont rassemblées en sept volumes, dont les quatre premiers, soit deux de poésie et deux de contes, correspondent à son œuvre de fiction issue en très grande partie de l'écriture automatique. Il a aussi écrit des textes théoriques ou à valeur théorique sur l'écriture automatique (pas aussi nombreux que ceux de Breton).

« La Chair humaine » (1925) et « Nébuleuse » (1935), les deux poèmes d'écriture automatique étudiés dans cette thèse, illustrent une partie importante de la conception de l'automatisme de Péret qu'il présente dans « Écriture automatique », essai de 1929 :

« Vous remarquerez bientôt qu'au fur et à mesure que vous écrivez, les phrases viennent plus rapides, plus fortes, plus vivantes. Et si par hasard vous vous trouvez subitement arrêtés, n'hésitez pas, forcez la porte de l'inconscient et écrivez la première lettre de l'alphabet par exemple. La lettre A en vaut une autre. Le fil d'Ariane reviendra de lui-même [...]»⁷⁶³

Selon Jean-Christophe Bailly, Péret « refuse de se plier à un cadre préétabli, quel qu'il soit : le refus du vers fixe, de la rime, de la ponctuation, et plus généralement le refus des effets, ne sont pas tant des nouveautés formelles que des moyens de rendre le flux verbal encore plus emporté et plus sourd »⁷⁶⁴.

Il s'agit, ainsi que le dit Courtot, de « l'écriture véritablement automatique [...] ou du moins de l'imitation de la *coulée* automatique »⁷⁶⁵. Autrement dit, « c'est encourager,

⁷⁶¹ COURTOT Claude, « Entretien, octobre 2009 ».

⁷⁶² BONNET Marguerite, « Vers ce qui nous réclame », in idem, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, (1975), édition revue et corrigée, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 266.

⁷⁶³ PÉRET Benjamin, « L'Écriture automatique », in idem, *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1987, p. 245.

⁷⁶⁴ BAILLY Jean-Christophe, *Au-delà du langage : une étude sur Benjamin Péret*, Paris, Eric Losfeld, 1971, p. 39.

⁷⁶⁵ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Paris, Le terrain vague, 1965, p. 151.

en dehors de toute prétention au sens et à la littérature, l'usage de mots-outils – de tout ce qui peut établir un pont entre les mots – les prépositions *à* ou *de*, les pronoms relatifs, les divers subordonnants, bref de tout ce qui est capable de relancer le discours, pour éviter les pannes, c'est-à-dire immanquablement le retour en force du conscient »⁷⁶⁶.

Pour Bailly, Péret « *en offrant le moins de résistance possible à l'écriture automatique et à l'honnêteté complète qu'elle implique*, aura été le plus grand facteur d'accélération mentale dans ce mouvement ivre de la poésie qui avance vers le soleil les yeux fermés »⁷⁶⁷.

La collaboration entre André Breton et Benjamin Péret

Dans *Toute une vie*, long poème daté de 1949 et dédié à André Breton, Benjamin Péret réaffirme la primauté de l'écriture automatique – « l'écriture automatique allait multiplier les merveilles que l'œil ouvert dissipait » –, du rêve – « le rêve libéré du cachot où les araignées à face de Christ emprisonnaient ses gestes » – et de deux valeurs fondamentales du surréalisme – la « Liberté liberté couleur d'homme » et l'amour. La primauté de l'amour et de la liberté, il la revendique en lançant une sorte d' *ultimatum* : « Plus de conscience toujours plus de conscience de l'amour [...] Tant que l'homme sa compagne à la main n'aura pas exploré tes forêts [celles de l'amour] que n'habite aucun monstre [...] la liberté ne sera qu'un demain on rasera gratis »⁷⁶⁸.

Breton à son tour formule dans *Nadja* (1928) une conception qui est partagée par Péret. *Nadja* (1928) se clôt sur la très belle définition « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas »⁷⁶⁹. Breton y déclare que la beauté n'est pas statique, ne saurait être réglée, ni soumise à des critères tel que l'équilibre, la bienséance, la préciosité du langage ou la versification; la *beauté convulsive* est involontaire et désordonnée comme un cœur l'est par l'amour, elle est convulsive comme un tremblement de terre qu'un sismographe enregistre. Cette beauté est aussi la beauté esthétique qui ressort des images surréalistes, à propos de quoi Courtot avance :

⁷⁶⁶ COURTOT Claude, « Entretien, octobre 2009 ».

⁷⁶⁷ BAILLY Jean-Christophe, *Au-delà du langage*, op. cit., p. 28-29. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁸ PÉRET Benjamin, « Toute une vie », (15-23 juillet 1949), in idem, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1971, p. 243-245.

⁷⁶⁹ BRETON André, *Nadja*, (1928), Paris, Gallimard, 2007, p. 188-190. C'est nous qui soulignons.

« les œuvres de Breton et de Péret constituent un authentique phénomène de *symbiose*, se développant bien entendu à partir d'un même *milieu* dont les caractéristiques pourraient bien se résumer en une conception commune de 'la beauté convulsive'. Cette beauté convulsive dévorante, lieu de toutes les germinations, qui submerge l'homme et le monde pour les revivifier, et dont le symbole choisi par Breton est '... une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge' (*L'amour fou*). Tandis que le poète de *Je sublime* (1936) évolue : 'au milieu des machines à battre rouillées / et dévorées par des chèvrefeuilles en fleurs'. »⁷⁷⁰

Claude Courtot résume ainsi la collaboration dont nous parlons : « pendant *près de 40 ans*, Péret fera acte de 'SURREALISME ABSOLU'. Le seul qui, depuis le début du mouvement surréaliste, soit resté sans défaillances, avec une vaillance qui n'a cédé qu'à la mort, fidèle aux côtés d'André Breton. Le seul, avec Breton, dont l'œuvre ne relève *entièrement que* du surréalisme [...] »⁷⁷¹.

Claude Courtot : « l'épanchement du songe dans la vie réelle » et dans l'écriture.

Comment se présente la pratique d'écriture de Claude Courtot, précieux témoin du surréalisme, spécialiste de Benjamin Péret, écrivain qui « maintenant parle en son seul nom avec la certitude pourtant d'être resté fidèle aux idéaux de jadis », comme lui-même l'affirme ? De son propre aveu, « je n'ai jamais pratiquée [l'écriture automatique]. Je suis incapable, à l'état de veille, de congédier le contrôle du conscient »⁷⁷². Son écriture réfléchie, éveillée n'exclut pas pourtant les phrases de demi-sommeil, les récits de rêves, les souvenirs, les coïncidences, l'humour et l'ironie, comme nous pouvons l'observer dans la « Lettre à Éva » (1966), dans « Et rien n'a dérangé le sévère portique » (1984) et dans l'extrait suivant de notre entretien :

« Reste l'immense continent du rêve et de tout ce qui échappe d'une façon ou d'une autre, à l'autorité de la conscience rationnelle : *les rencontres, le hasard, les coïncidences, les prémonitions, les dérives...* J'ose affirmer que presque tout ce que j'ai écrit s'est inscrit sur ce sable-là. La plupart de mes livres contiennent des récits de rêves donnés comme tels ou intégrés au discours logique, car j'ai systématiquement entretenu 'l'épanchement du songe dans la vie réelle' pour parler comme Nerval. J'ai cherché dans le rêve 'la résolution des principaux problèmes de la vie' suivant le précepte de Breton. J'ai raconté beaucoup de rêves à seule fin de les vivre. J'ai vécu quelques aventures à seule fin d'en rêver encore. Mes curiosités en apparence les plus intellectuelles et abstraites, mes passions pour certains poètes, n'ont le plus souvent obéi qu'au vagabondage onirique.

⁷⁷⁰ COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, op. cit., p. 85.

⁷⁷¹ Ibidem, p. 68. C'est Courtot qui souligne.

⁷⁷² COURTOT, « À Propos de l'automatisme », (2009).

J'ai toujours compris le surréalisme comme une manière de surmonter le divorce entre le rêve et la réalité [...]. Aussi ai-je choisi de m'exprimer dans la prose la plus transparente, la plus neutre même pour mieux révéler, tel un filigrane, par delà tout procédé littéraire, l'empreinte unique de ma vie.»⁷⁷³

Nous voyons bien que la devise de Nerval qui abolit dans l'écriture et dans la vie l'opposition stérile du rêve et de la réalité est présente dans « Et rien n'a dérangé le sévère portique » et que outre le rêve, *les rencontres, le hasard, les coïncidences, les prémonitions, les dérives...* offrent des matériaux bruts à l'écriture de Courtot.

Sa démarche d'écriture se caractérise aussi par « l'imbrication étroite de l'existence et de l'écrivain », ce qui pour Courtot est « une question de vie ou de mort »⁷⁷⁴. Ses textes ne contribuent pas ainsi à nourrir la séparation entre les trois catégories de l'analyse littéraire : auteur, narrateur et personnage,

« [...] 'je est un autre'. C'est parce que je ne m'identifie pas totalement à moi – au moi qui vis, qui vous parle – que j'écris. Auteur, narrateur, personnage : oui je suis tour à tour chacun d'eux, parce que je ne peux jamais me réduire à un seul d'entre eux [...]. Le mieux est encore de parler de Claude Courtot et de ranger pêle-mêle sous ce seul nom tout ce qu'on voudra désigner par les étiquettes d'auteur, de narrateur ou de personnage... »⁷⁷⁵

De même nous ne pouvons pas non plus définir le genre dans lequel ses textes s'inscrivent. Nous les appellerons récits de l'imagination éveillée.

L'automatisme après la mort de Breton et ses formes d'expression

En juillet 2009, dans une interview que Claude Courtot m'a accordée, je lui ai demandé si les surréalistes parlaient d'automatisme les dernières années du mouvement surréaliste. Voici sa réponse :

« On parlait aussi par exemple, lors de nos rapports avec nos amis surréalistes de Tchécoslovaquie en 1968, de *greffes de rêves*, par analogie avec les greffes d'organes. C'était encore une quête de rencontres, mais de rencontres d'un autre type, de rencontres entre rêves. Nous parlions de cela au moment même où nous nous préoccupions de Cuba, de Castro, et nous apprêtions à participer aux événements de mai 1968, après avoir organisé l'année précédente avec nos amis brésiliens l'exposition *A Phala* en 1967, exposition qui portait sur l'amour et la femme. Comme vous voyez, l'automatisme est présent au milieu de multiples sujets de préoccupations. L'automatisme n'était pas la chose

⁷⁷³ Ibidem. C'est nous qui soulignons.

⁷⁷⁴ COUTOT Claude, « Entretien juillet 2009 ».

⁷⁷⁵ Ibidem.

première mais il était là, il pouvait surgir à tout moment et sans nous dépayser. Je crois que c'est ainsi qu'il faut considérer, tout au long de son histoire finalement, la part de l'automatisme parmi les surréalistes »⁷⁷⁶.

Présent au milieu de multiples sujets de préoccupations surréalistes, parmi lesquelles les événements de 1967 à Prague (« Principe de plaisir », exposition surréaliste en Tchécoslovaquie précédant de peu l'invasion de Prague par les troupes soviétiques), à São Paulo (l'exposition surréaliste de 1967 dont le numéro 1 d'*A Phala*, revue-catalogue, contient la « Lettre à Éva » de Courtot) et ceux de 1968 à Paris (Mai 1968).

Courtot définit l'automatisme comme un outil et souligne sa pratique discontinuée au long de l'histoire du groupe :

« On doit se faire à l'idée que l'outil qu'est l'automatisme – car c'est un outil, non un but – a toujours été perçu par les surréalistes comme un outil en permanence à notre disposition. A chacun d'en user à sa guise et quand il le souhaite. Depuis *Les Champs Magnétique*, en 1919, l'automatisme est là. On a découvert cette mine d'or, on n'a pas besoin d'aller puiser dedans tout le temps et toujours de la même façon. Voilà mon sentiment sur cette question.»⁷⁷⁷

Toujours d'après Courtot, la part de l'automatisme parmi les surréalistes peut finalement être ainsi considérée : *L'automatisme n'était pas la chose première mais il était là, il pouvait surgir à tout moment et sans nous dépayser*⁷⁷⁸.

Nous avons donc tenté de montrer dans cette thèse que *l'esprit surréaliste* est un tout qui a revêtu des formes d'expression variées dans la pratique de la vie et de l'écriture de trois surréalistes : André Breton (1896-1966), Benjamin Péret (1899-1959) et Claude Courtot (1939), des écrivains qui offrent des preuves suffisantes de la diversité des manières de s'exprimer du surréalisme. L'esprit surréaliste est basé sur un *non-conformisme absolu* et sur des valeurs qui sont la vie, l'amour, la liberté, la poésie. L'automatisme sous toutes ses formes, intégré – ou non – dans l'écriture, n'en est qu'une manifestation parmi d'autres : pamphlets, tracts, revues, attitudes, enfin façon de penser, d'agir, d'accepter ou de refuser.

⁷⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷⁷ Ibidem.

⁷⁷⁸ Ibidem.

RÉFÉRENCES

Œuvres complètes d'André Breton

BRETON André, *Œuvres complètes*

Tome 1 : 1911-1930, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne Alain-Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988.

Tome 2 : 1931-1935, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne Alain-Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1992.

Tome 3 : 1941-1946, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne Alain-Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999.

Tome 4 : 1954-1966, édition de Marguerite Bonnet publiée sous la direction d'Étienne-Alain Hubert et avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2008.

Œuvres complètes de Benjamin Péret

PÉRET Benjamin, *Œuvres complètes*

Tome 1: [Poésie], Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1969, 316 p., portrait de Péret par André Masson, préface d'André Breton (Anthologie de l'humour noir, 1950).

Tome 2: [Poésie], Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1971, 336 p., collage de Péret en frontispice, préface de Pierre Naville (1925).

Tome 3: [Contes], Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1979, 300 p., collage de Péret en frontispice, portrait de Péret par Oscar Dominguez, préface d'Octavio Paz (1959).

Tome 4: [Contes – Œuvres en collaboration], Paris, José Corti/Association des amis de Benjamin Péret, 1987, 300 p., préface de Robert Sabatier (Histoire de la poésie française, 1982).

Tome 5 : [Textes politiques], Paris, José Corti/Association des amis de Benjamin Péret, 1989, 388 p., préface de Guy Prévau, notes et chronologie de Gérard Roche.

Tome 6 : [Les Amériques... et autres lieux – Le Cinématographe – Les Arts plastiques], Paris, José Corti/Association des amis de Benjamin Péret, 1992, 381 p., préface de Jean-Louis Bédouin.

Tome 7 : [Le Déshonneur des poètes – Textes divers – Correspondance – Bibliographie], Paris, José Corti/Association des amis de Benjamin Péret, 1995, 594 p., préface de Jean Schuster.

Œuvres de Claude Courtot,

COURTOT Claude, *Chronique d'une aventure surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 4 volumes, 2012. (Ouvrage qui n'était pas encore paru lors de la rédaction, de cette thèse).

COURTOT Claude, *Les Ménines*, Paris, Le Cherche midi éditeur, coll. « Récits », 2000.

COURTOT Claude, *Je de mots*, Bari Italie, Crav. B. A. Graphis, 1999.

COURTOT Claude, *Les pélicans de Valparaiso*, Paris, le cherche midi éditeur, coll. « Points fixes/Romans », 1995.

COURTOT Claude, *Journal imaginaire de mes prisons en ruines*, Paris, José Corti, 1988.

COURTOT Claude, *Une Épopée surnoise*, Paris, José Corti, 1987.

COURTOT Claude, *Bonjour Monsieur Courtot !*, Paris, Ellébore, 1984.

COURTOT Claude, *La Voix pronominale*, Paris, Ellébore, 1982.

COURTOT Claude, *Carrefour des errances*, Paris, Eric Losfeld, coll. « Le Désordre », 1971.

Sur André Breton, le surréalisme et l'automatisme

ABASTADO Claude, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, coll. « Faire le Point/Espaces Littéraires », 1975.

ALEXANDRIAN Sarane, *Breton*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1971.

ARAGON Louis, *Une Vague de rêves*, (1924), Paris, Seghers, 1990.

AUDOIN Philippe, *Breton*, Paris, Gallimard, 1970.

AZEVEDO E., PONGE R., *Passages de Paris*, numéro spécial, Paris, APEB-Fr, 2010, site internet de l'Association des chercheurs brésiliens en France, Paris, www.apebfr.org/passagesdeparis.

AZEVEDO Érika Pinto de, *Une étude et une traduction de « L'Homme au complet gris clair », nouvelle de Marcel Lecomte, écrivain surréaliste belge francophone*, dissertação (mestrado), orientador : PONGE, R. C., Porto Alegre (BR-POA), Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2007, 155f.

BRETON André, SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1971.

BEAUMARCHAIS J.-P. de, COUTY Daniel, REY Alain (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.

BIRO A., PASSERON R. (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

BONNET Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, (1975), édition revue et corrigée, Paris, Librairie José Corti, 1988.

BRETON André, *Les Pas perdus*, (1924), Paris, Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 2004.

BRETON André, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996.

BRETON André, *Point du Jour*, (1934), Paris, Gallimard, 1992.

BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, (1952), in idem, *Œuvres complètes*, t. 2 : 1931-1935, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne Alain-Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

BRETON André, *Le la, Signe ascendant suivi de Fata Morgana, Les États généraux, Des Épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

BRETON André, *La Clé des champs*, Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1985.

BRETON André, SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1980.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.

BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, (1952), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973.

BRETON André, *Entretiens: 1913-1952*, Paris, Gallimard, coll. « Le Point du jour », 1952.

CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline (org.), *Du Surréalisme et du plaisir*, Paris, José Cortit, 1987.

COURTOT Claude, *Les Ménines*, Paris, Le Cherche midi éditeur, 2000.

COUTO J. G., *André Breton*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

CRASTRE Victor, *André Breton : Trilogie surréaliste*, Paris, Sedes, 1971.

DUROZOI Gérard, LECHERBONNIER Bernard, *Le Surréalisme : théories, thèmes, techniques*. Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972.

FIALHO Camila do nascimento, *Trois sujets d'intérêt dans la recherche de « L'or du Temps » menée par André Breton*, dissertação (mestrado), directeur : PONGE, R. C., Porto Alegre (BR-POA), Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2009, 119f.

DUWA Jérôme, *1968, année surréaliste : Cuba, Prague, Paris*, Paris, Imec Éditeur, 2008.

Encyclopædia Universalis, « Corpus », t. 2, Paris, Encyclopædia Universalis, 1989.

Encyclopædia Universalis, « Corpus », t. 4, Paris, Encyclopædia Universalis, 1989.

JARRETY Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001.

LAUTRÉAMONT Comte de, DUCASSE Isidore. *Œuvres Complètes : "Les Chants de Maldoror", "Poésies I et II", "Lettres"*, Paris, Gallimard, 2009.

LAUTRÉAMONT Comte de, DUCASSE Isidore. *Œuvres Complètes : "Les Chants de Maldoror", "Poésies I et II", "Lettres"*, Paris, Librairie José Corti, 1953.

LEGRAND Gérard, *Breton*, Paris, Pierre Belfond, coll. « Les Dossiers Belfond », 1977.

LÖWY Michael, *A Estrela da manhã: surrealismo e marxismo*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2002.

PIERRE José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, t. 2 (1940-1969), organisation, présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le Terrain Vague, 1982.

PIERRE José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1 (1922-1939), organisation, présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Éric Losfeld/Le Terrain Vague, 1980.

PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, Paris, Fernand Hazan, 1973.

PIERRE José, *Le Dadaïsme*, Lausanne, Rencontre, 1966.

PONGE Robert, *Alea*, v. 6, n. 1, janeiro-junho 2004.

PONGE Robert, « Sobre a chegada e expansão do surrealismo na América Latina », in *Surrealismo*, catálogo da exposição apresentada de agosto a outubro de 2011 no CCBB RS/RJ, Rio de Janeiro, CCBB, 2001, p. 43-47.

PONGE Robert (org.), *Surrealismo e Novo Mundo*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1999.

PONGE Robert (org.), *Organon: Aspectos do surrealismo*, v. 8, n. 22, Porto Alegre, Instituto de Letras da UFRGS, 1994.

PONGE Robert, *O surrealismo*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1991.

PONGE R., *André Breton et l'alibi artistico-littéraire : une étude de la critique surréaliste de la république des arts*, 2 v., Tese (doutorado), directrice: FREITAS, M. T. de, São Paulo (BR-SP), Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, 1994.

REVUE COLLECTIVE, *La Révolution surréaliste*, n.1., Paris, 1^{er} décembre 1924, Reproduction en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1980.

REVUE COLLECTIVE, *Bief*, jonction surréaliste, n. 8, 15 juillet 1959, Paris, Le Terrain vague, 1959.

RIMBAUD A., *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations, Appendices*, préface de René Char, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996.

Centre de Recherches sur le surréalisme, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech_sur/c_surr.html.

Cahiers Mélusine, site internet du *Centre de Recherches sur le surréalisme*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, <http://melusine.univ-paris3.fr/>

Sur Benjamin Péret, surréalisme et automatisme

BÉDOUIN Jean-Louis, *Benjamin Péret*, (1961), Paris, Seghers, 1973.

BENJAMIN Péret, *O Quilombo dos Palmares*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2002.

PÉRET Benjamin, *Trois Cerises et une sardine suivi d'autres poèmes et de « Benjamin l'impossible »*, présentation de Dominique Rabourdin et Richard Walter, Paris, Éditions Syllepse, coll. « Les Archipels du surréalisme », 1999.

BONNET Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, (1975), édition revue et corrigée, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 259-269.

BRETON André, *Les Pas perdus*, (1924), Paris, Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 2004.

BRETON André, *Nadja*, (1928), édition entièrement revue par l'auteur, (1963), Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1991.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.

BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, (1952), in idem, *Œuvres complètes*, t. 2 : 1931-1935, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne Alain-Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

COURTOT Claude, « Benjamin Péret et l'automatisme », in *Pleine Marge*, Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique, n. 7, juin 1988, Paris, Association des amis de Pleine Marge/Éditions Peeters-France, 1988, p. 87-94.

COURTOT Claude, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Paris, Le Terrain vague, 1965.

GOUTIER Jean-Michel, Benjamin Péret, Paris, Éditions Henri Veyrier, coll. « Les Plumes du temps », 1982.

JARRETY Michel (Dir.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 586-588.

MELLO Ana Maria Lisboa de, MOREIRA Maria Eunice, BERND Zilá, *Pensamento francês e cultura brasileira*, Porto Alegre, EdiPUCRS, 2009.

NAVARRI R., BEAUMARCHAIS J.-P. de, COUTY Daniel, REY Alain (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.

PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, Paris, Fernand Hazan, 1973.

PONGE Robert (org.), *Surrealismo e Novo Mundo*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1999.

PONGE Robert (org.), *Organon: Aspectos do surrealismo*, v. 8, n. 22, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1994.

PRÉVAN Guy, *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*, Paris, Éditions Syllepse, coll. « Les Archipels du surréalisme », 1999.

REVUE COLLECTIVE, *Trois cerises et une sardine*, site internet de l'Association des Amis de Benjamin Péret, Paris, <http://www.benjamin-peret.org/benjamin-peret/archives/claude-courtot-jean-marc-Debenedetti-1952-2009.html>.

REVUE COLLECTIVE, *Signes*, n. 19, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, 1995 (janvier), 127 p.

SPITERI Richard, « Le conte *Le Dégel* et le poème 'L'Éclat de l'acier' » de Benjamin Péret », in *Collegium. Writing in Context: French Literature, Theory and the Avant Gardes/ L'écriture en contexte : littérature, théorie et avant-gardes françaises au XXe siècle*, v. 5, Helsing, University of Helsing, 2009, site internet de *Collegium*, Helsing, http://www.helsinki.fi/collegium/journal/volumes/volume_5/index.htm

Sur Claude Courtot, le surréalisme, l'écriture, automatisme

BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline (org.), *Du Surréalisme et du plaisir*, Paris, José Corti, 1987.

CORNNACCHIA Francesco, *Une épopée surnoise de Claude Courtot : la scrittura e l'invenzione de la realtà*, thèse, directeur : Bruno POMPILI, Bari (Italie), Facolta di lingue e letteratura straniera, Università degli studi di Bari, 1989-1990. Accompagné d'un entretien avec Claude Courtot.

DUWA Jérôme, *1968, année surréaliste. Cuba, Prague, Paris*, Imec Éditeur, 2008.

DUWA Jérôme, « Le dit du philosophe dormant », in POMPILI Bruno, *Manifesto 24*, Bari, Crav/B.A.Graphis, 2006, p. 95-113.

DUWA Jérôme, « Mémorables », in *Indications*, la revue des romans : le surréalisme face à la littérature., 63^e année, n. 4, septembre-octobre 2006, p. 31- 34.

Porto & vírgula, v. 4, n. 25, Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura, março de 1996, p. 2-7. Les entretiens ont été réalisés par Robert Ponge avec la participation de Luis A. Fischer, Suzana Gastal e Ruben D.M. Castiglione. Les réponses de Claude Courtot ont été traduites du français au portugais par Robert Ponge.

REVUE COLLECTIVE, *L'Archibras*, n. 7, mars 1969, Paris, Le Terrain Vague, 1969.

REVUE COLLECTIVE, *L'Archibras*, n. 5 hors série, 30 septembre 1968, Paris, Le Terrain Vague, 1968.

REVUE COLLECTIVE, *L'Archibras*, n. 2, octobre 1967, Paris, Le Terrain Vague, 1967.

SCHUSTER Jean, *Une île à trois coups d'aile*, Poèmes rassemblés par Jérôme Duwa et préfacés par Claude Courtot Paris, Le Cherche midi, coll. « Amor fati », 2007.

Trois cerises et une sardine. Site internet de l'Association des amis de Benjamin Péret, Paris, <http://www.benjamin-peret.org/>.

VIRMAUX Alain, *Les grandes figures du surréalisme international*, Paris, Bordas, 1994, p. 72.

Études de la littérature, de l'histoire, de la société et de l'art en France

CASTEX P.-G., P. SURER., *Manuel des études littéraires françaises : XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1966.

GOMBRICH Ernst H., « La révolution permanente : le XIX^e siècle », in idem, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2006.

LABRUNE Gérard, TOUTAIN Philippe, *L'Histoire de France*, Paris, Nathan, 1986.

LAFFONT-BOMPIANI (Dir.), *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 1, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980.

LEGRAND Gérard, *Vocabulaire Bordas de la philosophie*, Paris, Bordas, 1986.

MACHADO Maristela Gonçalves Sousa, *Théâtre et libertinage dans les liaisons dangereuses : du roman à l'écran*, tese (doutorado), directeur : PONGE, R. C., Porto Alegre (BR-POA), Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2005, 280 f.

MIQUEL Pierre, *Histoire de la France*, (1976), Paris, Marabout, 1998.

MIQUEL Pierre, *Histoire de la France*, Paris, Fayard, 1976.

NERVAL Gérard de, *La Main enchantée (histoire macaronique)*, in site internet de l'Association de Bibliophiles Universels (ABU), Paris, <http://abu.cnam.fr/BIB/auteurs/nervalg.html>.

NERVAL Gérard de, *Les Illuminés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002.

NERVAL Gérard de, *Les filles du feu*, Paris, Bookking International, 1997.

NERVAL Gérard de, *Aurélia*, Paris, GF Flammarion, 1990.

PRESSLER Günter, *Benjamin, Brasil: recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo, Annablume, 2006.

VERRIER Jean, *Les Débuts de romans*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Parcours de lecture », 1992.

VIGNY Alfred, *Les Destinées*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur/Paris V, 1964.

ANNEXES DE LA PARTIE II

**BENJAMIN PÉRET, CLAUDE COURTOT, LE
SURREALISME ET L'AUTOMATISME**

1 Entretien de Claude Courtot avec Érika Azevedo octobre 2009, Saint-Ouen, région parisienne, France.

2 Entretien de Claude Courtot avec Érika Azevedo juillet 2009, Saint-Ouen, région parisienne, France.

3 Couverture du tome 1 des *Œuvres complètes* de Benjamin Péret : Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1969, 316 p.

4 « La Chair humaine »

(PÉRET Benjamin. « La Chair humaine » (1925), in idem, *Le grand Jeu* (1928), in idem, *Œuvres complètes*, t. 1 : [Poésie], op. cit., p. 179-180)

5 Couverture du tome 2 des *Œuvres complètes* de Benjamin Péret : Paris, Eric Losfeld/Association des amis de Benjamin Péret, 1971, 336 p.

6 « Nébuleuse »

(PÉRET Benjamin, « Nébuleuse », in idem, *Je Sublime* (1935/1936), in idem, *Œuvres complètes*, t. 2 : [Poésie], op. cit., p. 139-140)

7 Couverture de *Carrefour des errances* de Claude Courtot : Paris, Eric Losfeld, coll. « Le Désordre », 1971, 148p.

8 La « Lettre à Éva »

(COURTOT Claude, *Carrefour des errances*, op. cit., p. 25-28)

9 Couverture de *Bonjour Monsieur Courtot !* de Claude Courtot : couverture de Giovanna, Paris, Ellébore, 1984, 142 p.

10 « Et rien n'a dérangé le sévère portique »

(COURTOT Claude, *Bonjour Monsieur Courtot !*, op. cit., p. 75-81)

11 Deux photographies prises lors de l'exposition *Benjamin Péret et les Amériques*, à la Maison de l'Amérique Latine, Paris, 2009.

Entretien avec Claude Courtot, octobre 2009, Saint-Ouen

Benjamin Péret et Claude Courtot

1. Avez-vous connu le surréalisme par Benjamin Péret (mû par le projet que vous aviez eu d'écrire une thèse sur la syntaxe chez Péret) ou le contraire ? B. Péret jouerait-il un rôle dans votre future adhésion au groupe surréaliste, en 1964 ?

Claude Courtot. Je ne peux mieux répondre à votre question qu'en vous donnant à lire ce récent extrait de mes *Laissez*, l'œuvre à laquelle je me consacre depuis une dizaine d'années maintenant.

« 17 septembre 2009

Vernissage à la Maison de l'Amérique latine d'une exposition *Benjamin Péret*, à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort. Je m'abstiendrai naturellement du dîner qui suivra auquel j'étais invité. J'ai toujours eu en horreur ces mondanités, attitude qui n'a guère contribué à accroître ma notoriété ! Il y a maintenant plus de 45 ans que seul dans mon coin – pour tout bagage je possédais l'expérience des luttes politiques, et, depuis l'enfance, l'amour de Rimbaud et de Nerval – jeune professeur débutant, projetant d'étudier le surréalisme comme antidote à ma culture gréco-latine professionnelle, je découvrais avec enthousiasme l'œuvre de Péret que personne en dehors du petit cercle de ses amis ne connaissait.

J'écrivis un bref essai sur les contes de Péret que j'adressai à Jean-Louis Bédouin, auteur de la première monographie, superbe, sur ce poète, publiée chez Seghers. Jean-Louis : la dernière image que je garde de lui, à l'hôpital Laennec, le 1^{er} octobre 1996, il est sous drogue, inconscient, allongé sur son lit, je le salue en me nommant et aussitôt il entreprend, malgré tous les fils qui le relient à la mort, de se lever, pour me serrer la main, nous le forçons à se recoucher. Il devait mourir la nuit suivante. Jean-Louis, à qui je rendis visite dans sa retraite de Draguignan, me pressa d'envoyer mon essai à Breton. L'idée ne m'avait pas même effleuré d'écrire à ce personnage qui me semblait inaccessible. Et Breton me répondit. Je ne décrirai pas l'émotion qui me saisit lorsque, avant même de l'ouvrir, je lus son adresse au verso de l'enveloppe.

« ...Encore une fois, ce qui importe (et même fait tout le prix de la vie) c'est, avec un autre être, la communion dans les façons de sentir que je n'apprécie jamais tant que lorsqu'elle s'établit d'emblée. La meilleure preuve que c'est ici le cas, je la trouve dans le regret qui, par-delà toute autre impression, m'est resté alors que je venais d'achever la lecture de votre texte : oui, c'était le regret que Benjamin ne fût plus là pour que je lui apporte. Oh ses réactions n'eussent pas été spectaculaires (la vanité n'ayant jamais été son fort) mais, moi qui le connaissais si bien, je suis sûr que je l'aurais vu imperceptiblement s'imprégner d'un rayon de soleil car, sur ce plan, vous savez comme ces rayons lui ont été comptés...»

On connaît la suite.

Si en 1964 j'avais pu voir l'exposition que nous présentons aujourd'hui, mon destin eût sans doute été tout autre. Je guette ce soir sur les jeunes visages fouillant du regard les vitrines, contemplant les photographies, les promesses neuves qu'ils portent... »

2. Dans *Introduction à la lecture de Benjamin Péret (Le Terrain vague, 1965)*, vous dites que : « ... Péret le définit [le surréalisme] et le fait connaître en l'opposant à ce qui est autre » (p. 70). Pourriez-vous faire un commentaire sur le rôle que Benjamin Péret semble progressivement prendre dans le mouvement surréaliste?

Claude Courtot. Ce n'est pas moi qui écris que « Péret définit [le surréalisme] et le fait connaître en l'opposant à ce qui est autre », c'est Jehan Mayoux que je cite en précisant que je ne réduis pas la part de Péret à ce rôle. Péret fut non seulement le *défenseur* du surréalisme mais son meilleur *illustrateur*, car il est le seul qui depuis son entrée dans le surréalisme jusqu'à sa mort pratiqua l'automatisme sans renoncer pour autant à une action politique militante. Il est, entre tous, celui qui porta le plus fidèlement les espoirs que Breton plaçait dans son mouvement.

3. Toujours dans *Introduction à la lecture de Benjamin Péret (Le Terrain Vague, 1965)*, vous analysez les « formes objectives » (p. 133) les plus courantes qui composent la poésie de Benjamin Péret. Parmi celles-ci, vous discernez les phrases relatives qui, « semblent prendre leur origine sinon dans l'écriture véritablement automatique [...] du moins dans l'imitation de la coulée automatique » (p. 151).

Pourriez-vous dire en quoi consiste chez Péret cette *imitation* du mouvement automatique de la pensée?

Claude Courtot. « Imiter » la coulée automatique c'est encourager, en dehors de toute prétention au sens et à la littérature, l'usage de mots-outils - de tout ce qui peut établir un pont entre les mots – les prépositions *à* ou *de*, les pronoms relatifs, les divers subordonnants, bref de tout ce qui est capable de relancer le discours, pour éviter les pannes, c'est-à-dire immanquablement le retour en force du conscient.

4. J'aimerais reprendre un extrait de *Derrière les fagots* : « il y a aussi des sexes frais comme une eau vive / et qui bondissent dans la vallée / parce que le soleil les touche / Ils n'ont pas de barbe mais des yeux clairs / et poursuivent les libellules / sans se soucier du qu'en dira-t-on » (p. 86, tome 2 des Œuvres Complètes, Eric Losfeld, 1971). Que pourriez-vous dire de l'imaginaire érotique ou de l'érotisme chez Péret ?

Claude Courtot. L'érotisme chez Péret. Voyez *1929* et *Les Couilles enragées*. Ceci mériterait une étude plus détaillée, à laquelle je ne me suis pas livré. Je vous avoue que pour ma part, je préfère m'en tenir à *l'Anthologie de l'amour sublime...*

5. Les contes de Péret sont d'une beauté saisissante : ils ne pourraient sans doute être compris qu'à partir de ce que Breton nomme, dans *Nadja* (1928), la beauté convulsive. Ce serait cette beauté ...

... qui serait capable d'apporter la révolution du sens, des costumes, du nouveau à l'histoire ? (Claude Courtot)

... qui prouverait que l'« écriture automatique n'est pas un échec ! » (Claude Courtot, *Introduction...*, p. 116) ?

Claude Courtot. Votre question n'en est pas une. C'est une réponse, que j'approuve !

6. D'après votre *Introduction...*, avec B. Péret, le « poème devient un dessin, une arabesque, un geste à *imiter*, une démonstration d'envol, un moyen : il a cessé d'être une fin » (p. 108). La poésie de Péret serait, elle-même, un exercice de ce que Breton formule à propos de l'écriture automatique dans « *Le la* », texte dont je citerai un extrait,

« Même si, à beaucoup près, ‘la bouche d’ombre’ ne m’a pas parlé avec la même générosité qu’à Hugo et s’est même contentée de propos décousus, l’essentiel est qu’elle ait bien voulu me souffler parfois quelques mots qui me demeurent la pierre de touche, dont je m’assure qu’ils ne s’adressaient qu’à moi seul (tant j’y reconnais, mais toute limpide et portée à la puissance incantatoire, ma propre voix) et que, si décourageants qu’ils soient pour l’interprétation au pied de la lettre, sur le plan émotif ils étaient faits pour me donner le la ». Qu’en pensez-vous ?

Claude Courtot. La poésie de Péret comme l’extrait de Breton que vous citez, sont des exemples convaincants de la quête à laquelle se livre Breton au début de *Nadja*. Car, comme lui, je cherche à savoir « ce qu’entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête. »

7. L’automatisme serait-il mal vu dans l’histoire du surréalisme ? Si oui, par qui et pourquoi ?

Claude Courtot. Je ne crois pas que l’automatisme ait jamais été mal vu par les surréalistes, pas même par ceux qui l’ont peu pratiqué. Car il est constitutif de la notion même de surréalité.

8. J’aimerais, si possible, connaître votre pensée sur cet énoncé de Breton, dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) : “Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout »

Claude Courtot. Je partage pleinement cette appréciation, car « La poésie est le contraire de la littérature » (Breton et Eluard *Notes sur la poésie*, 1929).

Entretien avec Claude Courtot juillet 2009, Saint-Ouen

Activité surréaliste, œuvre personnelle

1. Que fut la décade de Cerisy-la-Salle, événement de 1966 consacré au surréalisme et auquel vous avez participé ?

Claude Courtot : Je venais d'être nommé professeur à Paris et j'étais en plein déménagement de Vendôme à Paris, lorsque, sur l'insistance personnelle de Breton je dus me rendre à Cerisy, pour la décade organisée par Ferdinand Alquié en plein accord avec Breton. Je n'avais pas eu le temps de préparer la moindre communication. Je me suis borné à intervenir de temps à autre dans les débats. J'ai surtout beaucoup écouté. Je n'avais pas alors l'assurance surréaliste (!) acquise depuis. J'étais quand même très jeune, très intimidé par la présence de Ferdinand Alquié, qui était tout à fait remarquable.

C'est tout ce que je peux vous dire sur cette Décade sinon qu'elle fut très intéressante, un ultime bilan du surréalisme, qui s'est passé en juillet 1966. Deux mois plus tard, en septembre, Breton meurt.

2. Pouvez-vous parler de *L'Archibras* (1967-1969) et de *Coupure* (oct. 1969-janv. 1972) ? Avez-vous participé à ces activités de manière intégrale ?

Claude Courtot : J'ai participé pleinement à *L'Archibras* puis à *Coupure*, sous forme de notes, d'articles ou, plus simplement, en échangeant des idées avec mes amis surréalistes, en discutant des projets, car l'élaboration de ces revues était vraiment collective, durant les séances de café chaque soir entre 18 heures et 20 heures.

L'Archibras fut la dernière revue surréaliste – j'insiste sur « surréaliste » - (et la première sans la participation de Breton qui venait de mourir). Ce fut un beau défi, je crois, que cette tentative de prolonger pendant 3 ans (1967-1969) le mouvement surréaliste auquel manquait l'irremplaçable facteur d'unité qu'était Breton. Les rivalités des fils entraînèrent la mort du mouvement. J'ai préparé aux côtés de Schuster, Audoin, Legrand, Silbermann et José Pierre, l'autodissolution du mouvement qui fut proclamée par le texte de Schuster *Le Quatrième chant* (octobre 1969).

Ensuite nous avons été un certain nombre à animer *Coupure* qui consistait à préserver l'esprit et le regard surréaliste sur le monde (coupure = rupture et aussi coupure de presse choisie) sans s'abriter derrière la lettre, l'étiquette surréaliste, sans même revendiquer parfois une quelconque signature.

Cela veut dire que les textes de *Coupure* n'étaient pas signés ?

Claude Courtot : Beaucoup d'entre eux n'étaient pas signés. C'est pourquoi cela s'appelait *Coupure*. Il y a un jeu de mots sur le terme « coupure » : il y avait l'idée de la coupure avec ce qui précédait et puis de ce qu'on appelle une coupure de presse, c'est-à-dire qu'on reprenait très souvent l'extrait d'un journal qui nous avait particulièrement intéressé et c'est ainsi que dans le numéro 4 nous avons repris des extraits d'un journal qui avait été interdit par le gouvernement et cela nous a valu un procès et une amende. *Coupure*, c'était la coupure de presse ou les actes que les surréalistes trouvaient tout à fait intéressants.

A quelle fréquence se tenaient les réunions de *Coupure* et de *L'Archibras* ?

Claude Courtot : Pour *L'Archibras*, nous continuions ce qui se passait depuis la Révolution surréaliste : tous les jours, au café (à La Promenade de Vénus) entre 18h et 20h, pour l'apéritif du soir. Pour *Coupure*, on se réunissait ailleurs, dans un autre café qui d'ailleurs n'existe plus aujourd'hui, Boulevard Saint-Germain. Si mes souvenirs sont exacts, on se réunissait un petit peu moins souvent, peut-être trois fois par semaine, mais c'étaient quand même des réunions très fréquentes et c'étaient lors de cet échange de vues que se préparait le contenu de la revue.

3. Selon Francesco Cornacchia, *Carrefour des errances*, paru en 1971, ressort de votre participation au groupe surréaliste parisien dont les activités prennent fin en septembre 1969. « L'essentiel de votre œuvre – ajoute-t-il - ne commence qu'à partir des années quatre-vingt » (« Le Sujet de son double », *Je de mots* 1999, p. 81).

En quoi l'activité surréaliste, activité collective, a influencé ce livre (on peut voir que « Résidence secondaire » paraît tout d'abord en mars 1969, dans le numéro 7 de *L'Archibras*, et répond à une interrogation de Jean Schuster sur la photographie)? Quel statut *Carrefour des errances* occupe-t-il dans l'ensemble de votre

production et en quoi se distingue-t-il des publications ultérieures, à partir de 1982 ?

Claude Courtot : Je crois que *Carrefour des errances* participe pleinement et directement de l'expérience surréaliste (vous avez raison de rappeler que *Résidence secondaire* parut dans le cadre d'un dossier de *L'Archibras 7*) Tous les textes qui composent ce livre furent écrits à une époque où je vivais la vie collective du mouvement.

Ensuite je me suis arrêté d'écrire pendant près de 10 ans. Ce silence correspond à une grave crise due à la fin de l'activité collective – le sentiment d'une immense vanité de toute création littéraire, un équivalent – toutes proportions gardées naturellement ! – du *Harrar* de Rimbaud. Crise due aussi à une remise en question de mon existence intime : ma fille est née en 1972. Elle prenait la parole quand je cessais moi-même de parler...Les deux choses sont certainement liées, la paternité n'a pas été pour moi une chose si facile à admettre (comme pour beaucoup d'hommes d'ailleurs, je n'en possède pas le privilège). Mais enfin, pour moi, cela entraînait un peu en conflit avec l'écriture ; je l'ai vécu ainsi.

En 1982, environ dix ans après, j'ai rompu ce silence et je crois avoir aussitôt renoué plus profondément que jamais avec l'esprit surréaliste qui m'animait auparavant. Mais désormais je ne parle plus au nom d'un groupe, je parle en mon seul nom, avec la certitude pourtant d'être resté fidèle aux idéaux de jadis.

Donc, si vous voulez, je ne trouve pas qu'il ait de solution de continuité dans mon œuvre en dépit de ce gros trou, d'où j'aurais pu ne jamais sortir. Mais, pour moi, au fond il y a une suite logique dans cette œuvre.

Dans « Écho du silence », un des textes de *Ménines* (2000), vous dites que « rien n'est plus naturel que d'écrire, peindre ou composer de la musique ». Est-ce que lorsque vous écrivez vous ressentez de l'inquiétude ?

Claude Courtot : Cela a toujours été chez moi une espèce de besoin, je n'ose pas dire de plaisir mais pourquoi pas ? Vouloir exprimer quelque chose, dès lors que c'est ressenti comme un besoin ou comme un désir, est évidemment un plaisir. Simplement, à un moment donné, pendant quelques années, j'ai eu le sentiment que ce n'était plus justement un besoin, c'est alors qu'au fond, j'ai senti un vrai manque et je l'ai vécu assez mal. En

renouant avec l'écriture, d'une certaine façon, j'ai mis fin à cette inquiétude, ce qui ne veut pas dire que lorsque j'écris quelque chose, le sujet n'aïlle pas sans quelque angoisse aussi. Mais elle n'est pas du même ordre.

4. Quel serait l'apport de Péret, Nerval, Leiris dans votre écriture ?

Claude Courtot : Péret m'a d'emblée séduit, par son extrême liberté de langage, un pur poète, un « nuage en pantalon » pour reprendre une expression de Maiakovski, par les engagements de sa vie aussi, son activité politique parallèle à son activité poétique, notamment le lien entre l'activité politique et l'activité surréaliste. Mais il est pour moi exactement à peu près tout ce que je ne suis pas. Il incarne une attitude qui me fascine mais que je ne saurais en aucun cas partager. Un modèle littéraire inimitable.

Leiris me passionne pour sa démarche introspective, sa volonté de se connaître, de *s'avouer*. Je me sens proche de sa quête menée de surcroît avec une transparence de l'écriture que je lui envie.

Nerval. Ah Nerval ! C'est mon complice, mon ami. Pour paraphraser Breton « Nerval posséda à merveille l'esprit *dont je me réclame* » (Breton écrit « dont nous nous réclamons »). Je suis sans la moindre réserve vis-à-vis de Nerval.

Souvent le surréalisme revendique en priorité, et dans l'ordre, Lautréamont, Rimbaud, Nerval. Pour ma part, l'ordre c'est Nerval, Rimbaud, Lautréamont.

Écriture

5. En parlant de la distinction entre l'auteur et le *je* fictionnel (qu'il soit double ou multiple), vous dites délibérément : « Or je n'ai pas su rendre sensible dans mes écrits cette nécessaire distance » (« Les Ménines », *Les Ménines*, p. 12). Après, vous ajoutez : « J'ai passé mon existence à me regarder vivre [...]. Par incapacité plutôt de me confondre totalement avec mon personnage. Aussi loin que je me souviens, je retrouve toujours au moins deux images en miroir qui témoignent de moi-même [...] » (« Le Privilège de l'âge », *Les Ménines*, p. 33). Pourriez-vous commenter les rapports existants entre auteur-narrateur-personnage(s) ?

Claude Courtot : Tout ce que j'ai écrit peut s'inscrire sous la fameuse phrase de Rimbaud dans la lettre du voyant « Je est un autre ». C'est parce que je ne m'identifie pas totalement à moi – au moi qui vis, qui vous parle – que j'écris. Auteur, narrateur, personnage : oui je suis tour à tour chacun d'eux, parce que je ne peux jamais me réduire à un seul d'entre eux. A vrai dire ces distinctions – très à la mode dans la critique, notamment la critique universitaire, et hélas très appréciées du public qui aime bien les classifications nettes – me paraissent totalement artificielles. Le mieux est encore de parler de Claude Courtot et de ranger pêle-mêle sous ce seul nom tout ce qu'on voudra désigner par les étiquettes d'auteur, de narrateur ou de personnage... Et je ne serais pas surpris s'il restait encore de la place – un espace vide – pour y caser quelque autre catégorie...

6. Dans « Écho du silence » (*Les Ménines*), après avoir parlé du dédain pour la littérature ressenti par un de vos doubles, vous synthétisez : « [...] la littérature n'était pas la seule visée au cœur. La vie aussi. Ce superbe dédain de la parole rouvrait, en voulant la masquer, une blessure plus profonde. L'abolition de la littérature s'accompagnait d'une destruction en règle de l'idée même d'amour » (p. 49). Qu'est-ce qui est en jeu dans cet extrait ? Pourriez-vous expliciter les rapports entre le silence littéraire et l'absence de vie et d'amour ?

Claude Courtot : Votre question touche ici à quelque chose de très profond en moi. La littérature telle que je la conçois, c'est-à-dire plutôt la poésie – l'imbrication étroite de l'existence et de l'écrivain – est pour moi une question de vie ou de mort. J'ai écrit quelque part « Ma vie ne tient qu'au fil poétique ». J'ai senti à tel moment de mon existence que renoncer à m'exprimer revenait à détruire toutes les valeurs qui faisaient que ma vie valait la peine d'être vécue. J'ai évoqué le Harrar de Rimbaud à propos du silence que j'ai gardé pendant une dizaine d'années. Le Harrar pour Rimbaud fut la mort du poète et de l'homme Arthur Rimbaud, devenu un individu médiocre, voire détestable, un type qui cherche à faire fortune par n'importe quel moyen. J'ai réussi à échapper au Harrar dont j'ai senti la puissance mortelle, l'anéantissement aussi bien de la liberté et de l'amour que de la poésie. Pour moi, ça se tenait et voilà pourquoi j'ai pu être amené à écrire que *l'abolition de la littérature s'accompagnait d'une destruction en règle de l'idée même d'amour*, parce que les choses, je l'ai découvert à ce moment-là, se tiennent, sont indissociables.

Automatisme

7. J'essaie de repérer la pratique de l'automatisme dans les premiers temps du surréalisme. Une idée de chronologie serait ainsi organisée jusqu'alors : la découverte et la première expérimentation de l'écriture automatique (1919), les expériences de récits de rêves (vers la fin 1921 et le début 1922) et de sommeils provoqués (de septembre 1922 à janvier-février 1923, à peu près). À partir de 1924, les récits de rêves s'imposent comme pratique courante au sein du groupe. Croyez-vous que cette organisation est correcte ?

Claude Courtot : L'idée même de chronologie de la pratique de l'automatisme me paraît réductrice. Certes des expériences ont été à tel ou tel moment, surtout au début du surréalisme, privilégiées par rapport à d'autres, donc on peut en effet établir une sorte de chronologie et la vôtre me semble correcte. Mais cette pratique est très variable suivant les individus ; quelqu'un comme Éluard, n'a jamais pratiqué de sa vie l'écriture automatique. Il faut aussi bien voir que l'automatisme a été beaucoup plus présent dans l'activité des peintres que chez les écrivains. On doit se faire à l'idée que l'outil qu'est l'automatisme – car c'est un outil, non un but – a toujours été perçu par les surréalistes comme un outil en permanence à notre disposition. A chacun d'en user à sa guise et quand il le souhaite.

Depuis *Les Champs Magnétique*, en 1919, l'automatisme est là. On a découvert cette mine d'or, on n'a pas besoin d'aller puiser dedans tout le temps et toujours de la même façon. Voilà mon sentiment sur cette question.

8. À l'époque de votre participation dans le groupe surréaliste, c'est-à-dire les dernières années du mouvement, parlait-on d'automatisme ? Si oui, de quoi parlait-on ?

Claude Courtot : Oui, bien sûr, il arrivait qu'on parle d'automatisme et toujours de façon favorable. On parlait aussi par exemple, lors de nos rapports avec nos amis surréalistes de Tchécoslovaquie en 1968, de greffes de rêves, par analogie avec les greffes d'organes. C'était encore une quête de rencontres, mais de rencontres d'un autre type, de rencontres entre rêves. Nous parlions de cela au moment même où nous nous préoccupions de Cuba, de Castro, et nous apprêtions à participer aux événements de mai 1968, après avoir organisé l'année précédente avec nos amis brésiliens l'exposition *A Phala* en 1967, exposition qui portait sur l'amour et la femme. Comme

vous voyez, l'automatisme est présent au milieu de multiples sujets de préoccupations. L'automatisme n'était pas la chose première mais il était là, il pouvait surgir à tout moment et sans nous dépayser. Je crois que c'est ainsi qu'il faut considérer, tout au long de son histoire finalement, la part de l'automatisme parmi les surréalistes.

9. Comment les rêves apparaissent-ils dans vos textes ? Comment arrivez-vous à en faire le récit vu qu'il ne s'agit pas d'une démarche facile ?

Claude Courtot : Un rêve dont je fais le récit doit avoir pour moi quelque chose d'impératif. J'éprouve, au réveil, une urgence à le noter sans différer – non seulement parce qu'il est bien connu que le souvenir du rêve s'estompe vite mais aussi parce que je ressens comme un besoin de raconter ce rêve-là. J'ai le sentiment obscur que ce rêve doit signifier quelque chose d'important – que d'ailleurs je suis loin de pouvoir élucider.

La plupart du temps ce récit de rêve détermine le climat de la journée et m'incite à écrire. En ce sens le rêve m'inspire. Je n'ai toujours pas résolu la question de savoir si je rêve parce que j'ai envie d'écrire ou si j'ai envie d'écrire parce que j'ai rêvé. Cela reste un problème. Mais en tout cas, pour moi, c'est étroitement lié à ce qu'on appelait traditionnellement le problème de l'inspiration. Le rêve entraîne une dérive poétique au même titre qu'une promenade dans quelque lieu de Paris. Une dérive interne. C'est ainsi qu'il s'intègre au cours général de ma vie. Il arrive aussi parfois que je ne fasse rien d'un rêve. Il y a des rêves stériles, ceux sur lesquels probablement une trop forte censure s'est exercée. Affaire de psychanalyse ... Comme chacun sait, on ne peut pas s'auto analyser. Je m'y efforce, Breton s'y est efforcé. Qu'est-ce que ça vaut aux yeux des psychanalystes ? Pas grand-chose, mais la tentative est en soi intéressante. En tout cas, les rêves tiennent chez moi une place importante dans le développement de l'écriture, cela dit, je n'écris pas que sous l'inspiration onirique bien évidemment, mais ce qui compte, c'est que l'inspiration onirique soit reliée au rêve éveillé, c'est-à-dire à ce qui peut se passer dans la vie, les rencontres, les coïncidences, le hasard.

Benjamin Péret

Œuvres complètes

Tome 1

LE PASSAGER
DU TRANSATLANTIQUE

IMMORTELLE MALADIE

DORMIR, DORMIR
DANS LES PIERRES

LE GRAND JEU

JE NE MANGE PAS
DE CE PAIN-LA

POÈMES INÉDITS

Association des amis de Benjamin Péret

ERIC LOSFELD - 14 et 16, RUE DE VERNEUIL - PARIS (7^e)

LA CHAIR HUMAINE

Une femme charmante qui pleurait
habillée de noir et de gris
m'a jeté par la fenêtre du ciel
Ah que la chute était grande ce jour où mourut le cuivre
Longtemps la tête pleine de becs d'oiseaux multiformes
j'errai alentour des suaires
et j'attendais devant les gares
qu'arrive le corbillard qui en fait sept fois le tour
Parfois une femme au regard courbe
m'offrait son sein ferme comme une pomme
Alors j'étais pendant des jours et des jours
sans revoir la nuit et ses poissons
Alors j'allais par les champs bordés de jambes de femme
cucillir la neige et les liquides odorants
dont j'oignais mes oreilles
afin de percevoir le bruit que font les mésanges en mourant
Parfois aussi une vague de feuilles et de fruits
déferlait sur mon échine
me faisait soupirer
après l'indispensable vinaigre
Et je courais et je courais à la recherche de la pierre folle
que garde une jambe céleste
Un jour pourtant plein d'une brumeuse passion
je longuais un arbre abattu par le parfum d'une femme
rousse

Mes yeux me précédaient dans cet océan tordu
comme le fer par la flamme
et écartaient les sabres emmêlés
J'aurais pu forcer la porte
enroulée autour d'un nuage voluptueux
mais lassé des Parques et autres Pénélopes
je courbai mon front couvert de mousses sanglantes
et cachai mes mains sous le silence d'une allée
Alors vint une femme charmante
habillée de noir et de gris
qui me dit
Pour l'amour des meurtres
tais-toi
Et emporté par le courant
j'ai traversé des contrées sans lumière et sans voix
où je tombais sans le secours de la pesanteur
où la vie était l'illusion de la croissance
jusqu'au jour éclairé par un soleil de nacre
où je m'assis sur un banc de sel
attendant le coup de poignard définitif

Benjamin Péret

Œuvres complètes

Tome 2

DE DERRIÈRE LES FAGOTS

JE SUBLIME

TROIS CERISES

ET UNE SARDINE

DERNIER MALHEUR

DERNIÈRE CHANCE

UN POINT C'EST TOUT

A TATONS

AIR MEXICAIN

TOUTE UNE VIE

DES CRIS ÉTOUFFÉS

AUTRES POÈMES

DERNIÈREMENT

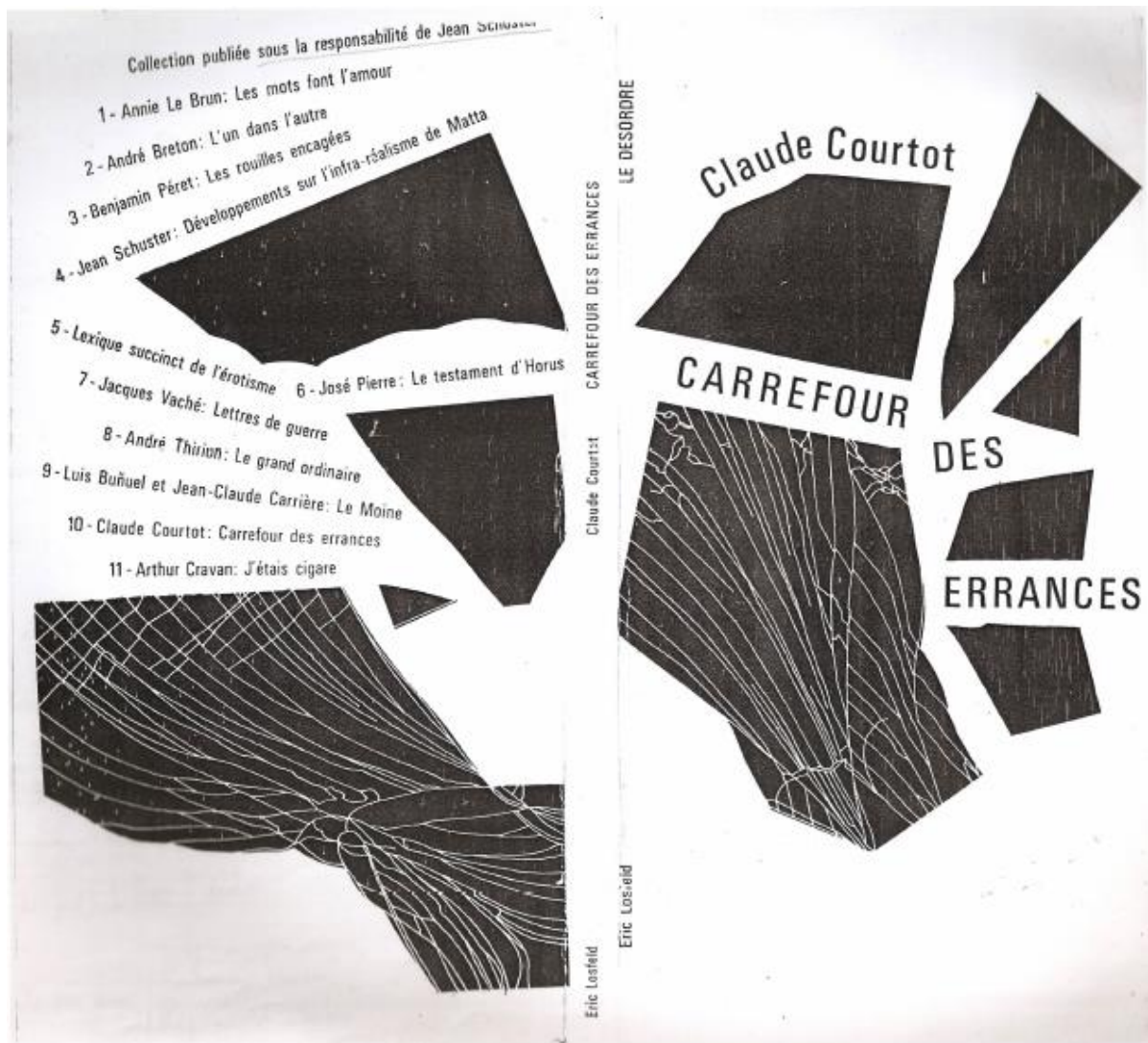
Association des amis de Benjamin Péret

ERIC LOSFLED - 14 et 16, RUE DE VERNEUIL - PARIS (7^e)

NÉBULEUSE

Quand la nuit de beurre sortant de la baratte
noie les taupes des gares dont les yeux harrissent
et s'agrandissent comme une station de métro qui s'approche
et se recouvrent de ton image
qui tourne dans ma tête comme un héliotrope affolé par le
mal de mer
tous les boutons de col sautent comme des moutons juchés
sur une pondrière
et lancent au loin de grands jets de cravates
mais tu passes comme un courant d'air chargé de rosée aux
ailes de lampe qui file
et tu fermes la porte qui fait un bruit de bêche enfouissant
une pomme de terre
la porte de puits de mine
la porte de province irrédente
où je rôde dans les tourbillons de tes regards
qui reverdissent sur tous les arbres et bleussent entre eux
et qui ne cessent d'ouvrir des chantiers de démolition au
milieu des forêts
là où les plus beaux seins du monde s'entrouvrent pour crier
Non
en agitant leur chevelure de soleil noir
qui illumine une averse traversant la chaussée
quand la goutte d'eau de tes pieds s'y pose

comme la sonnerie pas libre dans une oreille
que l'attente a déjà faite guérite habitée par des rats qui la
rongent
avant qu'elle devienne bateau-lavoir échoué dans une île
déserte
ou bateau à voiles oublié dans un wagon-lit
Non n'est qu'une botte de radis qui se sèchent comme un
quelconque président de la République
jusqu'à se transformer en une place déserte et blanche
bordée de palais de mica fluorescent
où
au milieu des machines à battre rouillées
et dévorées par des chèvrefeuilles en fleurs
giclera soudain une colonne de sang et de myosotis qui auront
la forme de tes mains et porteront des œil de phosphore
qui créeront autour d'eux de grandes aurores boréales de
plumes d'autruche et de pêches
s'amplifiant comme une mer qu'on ne veut pas traverser
et qui jappe à tes pieds comme une conque
où se retrouve l'écho de ta voix



Lettre à Eva

*Si ton âme enchainée, ainsi que l'est mon âme,
Lasse de son boulet et de son pain amer,
Sur sa galère en deuil laisse tomber la rame,
Penche sa tête pâle et pleure sur la mer,
Et cherchant dans les flots une route inconnue,
Y voit, en frissonnant, sur son épaule nue,
La lettre sociale écrite avec le fer...*

Alfred de Vigny, *La Maison du berger.*

LETTRE A EVA

Il n'y a plus, grâce au Progrès, de boulets aux pieds des bagnards ; le pain des prisons vaut celui des cantines d'entreprises et d'Etat ; les galères sont périmées et on ne marque plus aucun coupable au fer rouge ! Qu'allons-nous faire alors, nous les victimes, maintenant que les bourreaux sont civilisés ?

Nous nous sommes tous laissé prendre les mains dans l'engrenage de la machine sociale, par distraction je voudrais le croire... Et voilà que le Grand Désir nous reste en travers de la gorge comme un chagrin inexprimable.

C'est au Brésil — la terre de braise — que je

CARREFOUR DES ERRANCES

t'adresse cette lettre, toi qui en ce moment même croises mon regard de cendre. Quel détour ! D'autant que l'exotisme ne m'intéresse pas. Je ne me fais pas d'illusions : on doit être là-bas tout aussi « avancé » qu'ici (nos missionnaires ont brûlé les Indiens et les étapes pour rattraper le temps perdu), et les foules misérables de Rio ou de Sao Paulo ne mettent guère leur suprême espérance qu'en le triomphe de quelque équipe sportive ! Mais il reste quelques irréductibles « bons sauvages » dans la forêt indomptée. C'est à ceux-ci que je pense. Cette forêt me hante ; là du moins, l'herbe est haute et calme : « *J'y roulerai pour toi la Maison du Berger.* »

Nous ne partirons cependant pas au Brésil. Nous sommes rivés à nos chaînes historiques. Mais chasse le désespoir de tes grands yeux aux éclats de glacier brisé : si, malgré ses quatre dimensions, notre univers n'offre partout qu'une consternante platitude, il reste notre Dimension à tous deux et la haute cime d'un bonheur que nulle force ne saurait éroder. C'est pour la jungle des images poétiques, pour la forêt de symboles où je construirai notre demeure transparente, que je t'invite à quitter toutes les villes.

Mais il faut faire vite. La possibilité de nous échapper pour renouer avec notre nature, avec le désir qui nous est essentiel, nous est arrachée nuit après nuit. Prends garde : les rabatteurs de l'amour et de la poésie commencent à nous encercler !

La civilisation veille. Maintenant que grâce à des siècles de travaux forcés, les hommes ont acquis une technique assez haute pour qu'ils puissent légitimement prétendre à leur libération

LETTRE A EVA

anticipée « en raison de leur bonne conduite », la société s'efforce d'endiguer par avance les vagues trop longtemps contenues de nos instincts suprêmes. Jamais encore elle n'était allée aussi loin dans la répression. N'entends-tu pas sur le seuil de chaque maison le bruit de bottes des futurs *pointeurs* de nos quelques heures de loisir ?

Car la civilisation est lucide. Ce qu'elle craint par-dessus tout, c'est la parole révolutionnaire des poètes et le cri des amants qui peut suspendre sa marche sinistre, dans les secondes éternelles de l'orgasme. Avec l'amour et la poésie, avec ce refus permanent du *principe de réalité*, il y a dans notre seul refuge sauvage assez de poudre pour faire éclater toutes les vitrines qui tiennent enfermés depuis des millénaires les papillons multicolores de la liberté.

Tous les moyens seront bons pour venir à bout de notre révolte. La religion, les morales bourgeoise et socialiste, sœurs jumelles, avec leurs cercles de famille, leurs grossesses héréditaires, leurs intérêts supérieurs de la nation, ne suffisent déjà plus. La main-paravent, dont on se voilait la face naguère, écarte, ouvertement hypocrite aujourd'hui, ses doigts de poulpe. On tente de nous gagner de vitesse. Aussi met-on la sexualité à la mode ; les ordinateurs électroniques en savent déjà plus long que nous sur toutes les perversions imaginables ! On multipliera les enquêtes sexuelles. Tous dès lors croiront naïvement qu'ils peuvent « tout mettre à l'air ». Notre civilisation exige des exhibitionnistes ; c'est, jusqu'à nouvel ordre, le moyen le plus commode d'exciser les femmes et de châtrer les hommes, sans faillir !

Toi que le poète comparait à Diane, déesse libre

CARREFOUR DES ERRANCES

— pleurant il est vrai, obscurément consciente déjà, « *ton amour taciturne et toujours menacé* » — faut-il qu'aujourd'hui nous soyons à ce point traqués par une multitude de chasseurs anonymes ? On voudrait désamorcer nos bombes avant même que nous les ayons construites. Le conformisme totalitaire presse entre ses tenailles toutes les révoltes potentielles. Regarde-les, avec leurs dents sans cesse occupées à mâcher le scandale éventuel. De grandes dents d'herbivores qui ne broient que la salade.

Viens. Dans un geste de défi ultime, jetons encore notre gant à ce monde pétrifié, puis joignons nos mains vierges. Sauvons notre trésor de rêves fous et de caresses magiques, dans un baiser à perdre haleine.

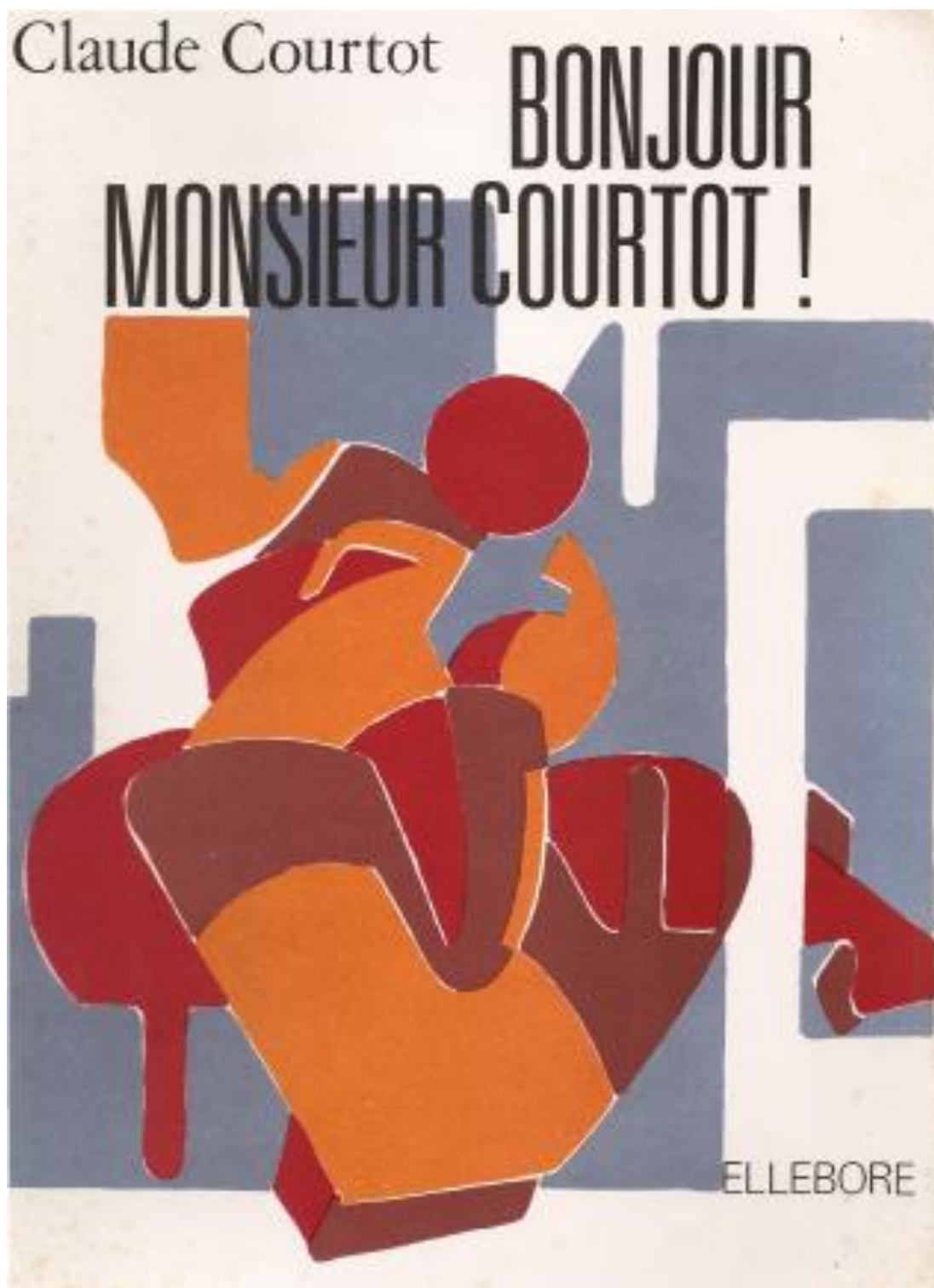
Un long battement de tes cils apeurés : voici l'envol définitif des oiseaux migrants...

Paris, octobre 1966¹

1. Ce texte a été écrit pour l'exposition surréaliste organisée par Leila et Sergio Lima, à Sao Paulo (Brésil) en août 1967.

Il fut publié en portugais (traduction de Sergio Lima) dans « A Phala », revue du mouvement surréaliste, n° 1, août 1967, qui constitue le catalogue de l'exposition.

C.C.



ET RIEN N'A DÉRANGÉ LE SÉVÈRE PORTIQUE

Nul ne me croira : ce n'est qu'en relisant - pourquoi ? - la page précédente où je parlais d'une corde puis évoquais, par pure association d'idées automatique, la pendaison, que j'ai pensé à Nerval et au thème général de la mort qui demeurent indissociables dans ma pensée. Il suffira de l'écrire ici-même pour que cela apparaisse aussitôt comme une lourde transition, une élaboration grossière. L'improvisation de l'esprit à peine esquissée sur le papier, voilà que l'informe, le libre, le spontané passe pour structuré, organisé, calculé. On peut soutenir aussi bien que toute écriture est automatique et qu'aucune ne l'est. Il y a automatisme incontestablement, mais où se situe-t-il ? Au moment du choc des mots dans la tête, au niveau du stylo qui les dessine sur la page, ou dans le temps blanc qui les sépare ? Quoi qu'il en soit, le résultat - l'écrit, l'imprimé, le caillot d'encre - a toujours du mal à se faire reconnaître pour ce qu'il s'avoue.

Peu m'importe qu'on me croie ou non, je continue - un jour qu'on le pressait de dire à qui il dédiait une œuvre, Schubert répondit : "A personne, sauf à ceux qui y prendront plaisir." Tout se passe en effet comme si ma main avançait, comme si la vitesse de la plume qui court était nettement supérieure à celle de la pensée. Serais-je donc dans une situation aussi dramatique que ce pauvre Eustache Bouteroue, ce "*courtaud* de boutique" dont Nerval nous conte l'histoire exemplaire dans "La Main enchantée" ? Ce brave drapier, pour se tirer avantageusement d'un duel inégal, avait consenti à ce qu'un bohémien ensorcelât sa main. Le charme fit merveille et la main magique tua l'adversaire le plus

nettement du monde. Mais Eustache allait être recherché pour meurtre et, afin d'échapper à la justice, il avoua tout à Maître Chevassut, un magistrat de sa connaissance qui lui promit d'étouffer l'affaire.

“Maître Chevassut l'accompagnait même jusqu'à la porte en lui réitérant ses assurances, quand, au moment de prendre humblement congé de lui, Eustache s'avisait de lui appliquer un soufflet à lui effacer la figure, un glorieux soufflet qui fit au magistrat une face mi-partie de rouge et de bleu comme l'écusson de Paris, de quoi il demeura plus étonné qu'un fondeur de cloches, ouvrant la bouche d'un pied ou deux, et aussi incapable de parler qu'un poisson privé de sa langue.

Le pauvre Eustache fut si épouvanté de cette action, qu'il se précipita aux pieds de maître Chevassut et lui demanda pardon de son irrévérence avec les termes les plus suppliants et les plus piteuses protestations, jurant que c'était quelque mouvement convulsif imprévu, où sa volonté n'entraînait pour rien et dont il espérait miséricorde de lui comme du bon Dieu. Le vieillard le releva, plus étonné que colère ; mais à peine fut-il sur ses pieds qu'il donna, du revers de sa main, sur l'autre joue, un pendant à l'autre soufflet, tel que les cinq doigts y imprimèrent un *bon creux* où l'on aurait pu les mouler.

Pour cette fois, cela devenait insupportable et maître Chevassut courut à sa sonnette pour appeler ses gens ; mais le drapier le poursuivit, continuant la danse, ce qui formait une scène singulière, parce qu'à chaque maître soufflet dont il gratifiait son protecteur, le malheureux se confondait en excuses larmoyantes et en supplications étouffées, dont le contraste avec son action était des plus réjouissants ; mais en vain cherchait-il à s'arrêter dans les élans où sa main l'entraînait . . .”

Eustache sera jeté en prison, condamné, en dépit de ses protestations d'innocence, et pendu. Mais après le supplice, la main du cadavre continue de s'agiter et gifle même le bourreau qui, indigné, la tranche d'un coup de couteau. Alors elle s'éloigne par bonds et, seule, gagne le logis du bohémien tout heureux de posséder enfin “la main coupée d'un pendu, qu'il faut lui avoir achetée avant la mort”, laquelle constituera, après traitement magique, un merveilleux moyen d'ouvrir sans clefs toutes les portes et d'avoir accès à toutes les demeures, “moyen héroïque dont se servent les scélérats pour s'introduire dans les maisons.”

Il m'est impossible de lire Nerval au premier degré. Je perds toute sérénité devant cet auteur. La moindre de ses pages me plonge dans un univers de complicité et excite en moi le délire d'interprétation. Il me paraît certes raisonnable de penser que ce petit conte n'est qu'une “facétie” sans prétention publiée en 1832 par un jeune homme de 24 ans. Je ne puis pourtant pas m'empêcher de lui trouver une autre signification, plus profonde, symbolique, que

rien n'autorise objectivement mais dont j'ai une certitude aussi inébranlable qu'irrationnelle. Le fait que Nerval ait encore revu attentivement son texte, 20 ans plus tard, en 1852, trois ans avant sa mort, contribue à fortifier mon sentiment. Cette main *possédée*, cette *main de gloire*, n'est-elle pas la main qui écrit, celle qui entretient de si curieux rapports avec la volonté et la mort, celle qui doit lever tous les mystères et qui seule peut-être parviendra à ouvrir "ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible" ?

"Je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître." Etrange phrase. Nerval manie trop bien la langue française pour n'avoir pas ici délibérément cherché l'amphibologie. Veut-il signifier que sa vie même dépend de ses livres ou que ses ouvrages tirent toute leur substance de son expérience vécue ? Au matin du 25 janvier 1855, veille de sa mort, il aurait dit à Asselineau : "Je ne sais ce qui va m'arriver, mais je suis inquiet. Depuis plusieurs jours, je ne puis littéralement plus écrire une ligne. Je crains de ne plus pouvoir rien produire." Théophile Gautier affirmera de son côté : "Plus d'une fois, nous lui avons entendu exprimer le désir de cheminer dans la vie le long d'une immense bandelette se repliant à mesure derrière lui, sur laquelle il noterait les idées qui lui viendraient en route, de façon à former, au bout du chemin, un volume d'une seule ligne." Toujours est-il qu'il suffit de relire une œuvre apparemment non autobiographique comme "Les Illuminés" pour voir combien Nerval s'identifie à ses personnages, comment il fut Raoul Spifame, Restif de La Bretonne ou Cazotte dans des existences antérieures. Tous les critiques ont remarqué qu'en nous parlant d'eux, il ne cesse de nous entretenir de lui-même. L'œuvre de Nerval est tout entière peuplée de spectres qui lui ressemblent et il fera plusieurs fois allusion aux croyances qui associent la vue de son Double à l'annonce d'une mort prochaine. C'est parce que j'ai si souvent *rencontré* Nerval que je cède parfois à la tentation de me reconnaître en lui et qu'aussitôt surgit l'ombre de la mort. A moins que, déjà en proie aux séductions de la mort, ma pensée ne convoque dans l'instant le fantôme familier de Nerval.

Dans la semaine qui précéda la mort de mon père, décès subit qu'aucun signe ne permettait de présager, j'avais acheté deux disques : le quatuor dit "La jeune fille et la mort" de Schubert et les "Kindertotenlieder" de Mahler, deux œuvres qui ont en commun le thème de la mort d'un être très jeune - la seconde curieusement prémonitoire puisque Mahler la composa alors qu'il n'avait pas encore d'enfant ; quelques années plus tard il perdit une petite fille. Je précise en outre que j'ignorais à l'époque la grande émotion que ressentit Nerval en écoutant Liszt lui jouer dans la chambre de Schiller, à Weimar, les "Plaintes de la jeune fille" de Schubert. Je crois que ce qui dictait mon choix n'était pas tant de voir ma fille Aurélie morte, que celui de ne pas être père, refus affirmé une ultime fois, avant que la mort de mon propre père ne m'investisse de toutes les responsabilités ; de la plus lourde d'entre elles notamment, celle d'être vrai-

ment désormais *le seul père* (on sait combien les tout jeunes enfants répugnent à admettre que leurs parents puissent eux-mêmes avoir des parents).

Lorsqu'un coup de téléphone de ma mère, en pleine nuit, m'apprit que mon père venait de mourir, je pensai aussitôt aux disques récemment acquis, le rapprochement fut immédiat et "l'analyse" presque instantanée. Je me préparai en hâte à rejoindre ma mère, mais je pris le temps de chercher dans ma bibliothèque une édition de Nerval. Ce fut presque un geste machinal : j'avais le sentiment que je trouverais quelque chose dans ces pages, pas des paroles de consolation, pas un sujet de méditation, mais quelque chose comme un renseignement d'ordre pratique - j'avais bien trouvé ainsi tout naturellement, sans contestation possible, le prénom de ma fille, quand il fallait en choisir un. Nerval seul pouvait savoir ce que je devais faire et penser dans ce moment où je me sentais d'autant plus démuné que je croyais avoir *oublié* des gestes à accomplir, dont j'eusse jadis possédé une connaissance parfaite.

Mes yeux s'arrêtèrent une fois de plus sur le début d'"Aurélia" : "Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort : un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence."

En regardant attentivement le visage de mon père mort, j'eus une brusque révélation : la confirmation inattendue, que je croyais jusqu'ici impossible, de la justesse de cette phrase. L'analogie maintes fois soulignée entre le sommeil et la mort, attestée par tous les clichés de la langue (le dernier sommeil, le repos éternel, etc . . .) apparaissait fondée pour la première fois, non plus à partir de l'expérience du sommeil, mais à partir de *l'expérience de la mort*. Je compris soudain que Nerval écrivait au delà de la mort. Qu'on veuille bien relire cette phrase : "Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort . . ." Elle ne peut signifier que ceci : moi qui connais la mort, je puis témoigner que ce que l'on appelle le début du sommeil est semblable à l'entrée dans l'univers de la mort. Je décidai donc que le faire-part de décès de mon père serait composé de cette unique phrase, placée sous son nom et ses dates, comme un message d'outre-tombe adressé à ses connaissances ; comme j'avais moi-même reçu la communication de Nerval.

Rêve de cette nuit : un épisode des vacances passées jadis chez ma grand-mère, dans la banlieue parisienne. Dans cette maison même où mon père est mort. Des visages flous, ceux de Michèle et Monique, deux fillettes avec lesquelles je jouais à des jeux quelque peu troubles. Nous étions toute une bande d'enfants du même âge, une dizaine d'années. A la suite de différents paris perdus ou gagnés, j'avais été amené à promettre que Michèle et moi, nous nous embrasserions "comme des amoureux", à la nuit tombée, derrière la haie de troènes qui entourait le jardin de sa tante, contigu au pavillon de ma grand-

mère. Nous différâmes le plus possible le moment de nous exécuter, prétextant que la nuit n'était pas assez noire, jusqu'à ce qu'enfin nos parents respectifs nous enjoignent de rentrer chez nous, vu l'heure tardive. Nous étions l'un et l'autre fort soulagés de devoir obéir! Nous nous avouâmes beaucoup plus tard, lors de confidences amusées et nostalgiques, que nous ne savions pas exactement comment les amoureux s'embrassaient. Restait une certaine gêne vis à vis des autres enfants, à qui nous redoutions de mal mentir, en jurant naturellement que le baiser coupable avait été échangé. Surtout à l'égard de Monique, une petite blonde fort délurée qui bénéficiait de la science de son frère aîné, un grand de treize ans avec lequel elle prétendait satisfaire toute sa curiosité sexuelle (il faut dire qu'elle me fit grande impression quand elle m'apprit un jour les ressources d'un sexe de fille ; c'était pour moi comme découvrir l'Amérique en me croyant parti pour les Indes !). Monique nous avait défiés, Michèle et moi, par jalousie. Nous eûmes du mal à affronter son sourire moqueur le lendemain ; nous lui en voulûmes jusqu'à la fin des vacances.

Le rêve retraçait assez fidèlement l'histoire vécue qui présentait pour moi une évidente analogie avec l'aventure contée au début de "Sylvie". Certes, je n'embrassais pas Michèle, comme Gérard Adrienne, la scène se passait près d'un terrain vague attenant à la route nationale 7 et non sur une pelouse crépusculaire devant un "château du temps de Henri IV", enfin on n'y chantait pas d'"anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour". Il ne s'agit pas ici de la lettre de la poésie nervalienne, ce qui ne serait, par définition, que de la littérature. Quelque chose de plus troublant, plus émouvant, plus vrai, illumine ce faubourg gris de mes amours enfantines.

Une phrase étrange revenait périodiquement ponctuer mon rêve. Prononcée lentement, distinctement, sur un ton sentencieux. Tout ce dont je me souvenais au réveil - mais de cela j'étais absolument sûr - c'est que la phrase commençait par la conjonction de coordination *et*, qui la liait pour ainsi dire au néant. A la manière de nombreux vers si intensément définitifs des "Chimères" :

"Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert"

"Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris."

"- Et rien n'a dérangé le sévère portique."

Oui, je crois que c'était ce dernier vers qui revenait comme un avertissement inlassable, comme un implacable constat.

"- Et rien n'a dérangé le sévère portique."

Formule immuable et obsessionnelle qui clôt "Delfica" et que Nerval reprend à la fin de "Myrtho", d'"Erythréa" et du sonnet "A Madame Aguado".

Et la voix qui répétait cet oracle, cette évidence noire et blanche comme la nuit, était sans aucun doute possible la voix de mon père.

La publication posthume de la fin d'“Aurélia” est riche d'enseignements. On sait que les amis de Nerval firent transporter, en octobre 1853, les meubles du poète malade dans la clinique du Docteur Blanche, à Passy, où il était interné. Après une description de sa chambre, Nerval conclut ainsi le sixième chapitre de la deuxième partie d'“Aurélia” :

“Avec quels délices j'ai pu classer dans mes tiroirs l'amas de mes notes et de mes correspondances intimes ou publiques, obscures ou illustres, comme les a faites le hasard des rencontres ou des pays lointains que j'ai parcourus. Dans des rouleaux mieux enveloppés que les autres, je retrouve des lettres arabes, des reliques du Caire et de Stamboul. O bonheur ! ô tristesse mortelle ! ces caractères jaunis, ces brouillons effacés, ces lettres à demi froissées, c'est le trésor de mon seul amour . . . Relisons . . . Bien des lettres manquent, bien d'autres sont déchirées ou raturées.”

Le manuscrit rédigé s'arrêtait là, mais Nerval ajoutait tout de même la note suivante, aussitôt après la dernière ligne :

*“Ici les lettres
jusqu'aux dernières que j'envoie”*

La toute première publication dans la “Revue de Paris” du 15 février 1855 (Nerval est mort le 26 janvier) s'en tient au seul texte du manuscrit. Mais un mois plus tard, Gautier et Houssaye publient dans la même revue, dix lettres de Gérard à Jenny Colon :

“Gérard de Nerval, dans le dernier travail que nous avons publié de lui et qu'il n'a pu revoir sur épreuves parlait de ses lettres à Aurélia comme s'il avait dû les citer. Mais une lacune dans son manuscrit trahissait la perte de cette correspondance. Ses amis ont été assez heureux pour retrouver dans ses papiers des fragments de ces lettres. Nous nous empressons de les publier tels qu'ils nous ont été remis, sans prétendre les coordonner, les lier entre eux, leur donner la suite et l'enchaînement dont le pauvre rêveur a emporté le secret avec lui.”

Les éminents “spécialistes” de Nerval, Albert Béguin et Jean Richer, résument et résolvent ainsi le problème, dans l'édition de “La pléiade” : “Gautier et Houssaye, qui considéraient *Aurélia* comme une œuvre inachevée, introduisirent les *Lettres à Jenny Colon* à l'endroit où Nerval annonçait une correspondance (2e partie, chapitre VI), procédé suivi depuis lors par plusieurs éditeurs. Or, on ne sait ni si Nerval devait donner là des lettres à Aurélia (le contexte ferait penser plutôt à des lettres reçues par l'auteur), ni s'il les eût produites dans l'une des versions que nous en connaissons. Il est donc préférable de laisser subsister la lacune du chapitre VI, et de publier à part les lettres dont le style est beaucoup moins parfait que celui d'*Aurélia*. Elles provoquent une rupture de ton et une dérivation de l'intérêt qui déséquilibrent l'œuvre et que Nerval n'eût certainement pas laissé se produire.”

Je reste confondu devant tant de prudence érudite et tant d'inqualifiable audace ! L'argument qui consiste à dire que l'on attendrait plutôt des lettres *reçues* ne tient pas, puisque Nerval nous avoue lui-même dans "Aurélia" qu'il les a détruites. De plus, Nerval a bien inséré dans "Octavie" une de ses lettres à Jenny. Ajoutons enfin qu'en décembre 1842, six mois après la mort de Jenny, Nerval n'hésitait pas à publier anonymement, sous le titre "Un roman à faire", six lettres passionnées d'un certain chevalier Dubourjet. Ce sont en réalité six de ses lettres à Jenny Colon, et Nerval, l'éditeur anonyme de cette correspondance "retrouvée", concluait que si ces documents pouvaient fournir la matière d'un beau roman, on s'abstiendrait toutefois de l'écrire, car "on ne peut mêler le faux au vrai sans risquer une sorte de profanation . . . Et d'ailleurs le monde n'a-t-il pas déjà bien assez de romans ? c'en est encore un de moins à lire et un de plus à rêver."

On comprend donc mal pourquoi Nerval aurait répugné à publier sa correspondance amoureuse dans "Aurélia". Ses amis qui le connaissaient tout de même un peu mieux que nos exégètes contemporains, ne voient aucune objection à ce projet. Je suis frappé en revanche de l'insistance et de la gêne avec lesquelles les divers critiques modernes évoquent la maladresse, le manque d'élégance formelle et morale ou la facilité dont Nerval aurait fait preuve en citant ces lettres dans "Aurélia". Tout se passe comme si, après avoir souligné au prix des pires acrobaties intellectuelles, la valeur *littéraire* d'un témoignage tout entier fondé sur l'expérience des rêves et de la folie, on ne pouvait décemment pas aller plus loin dans les concessions. Que Nerval, signant sa correspondance d'homme privé, en fasse une œuvre littéraire, à la manière d'un ready-made, voilà qui est, semble-t-il, inacceptable.

"Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle."

L'épanchement de la vie réelle dans la littérature . . .

L'épanchement de la mort réelle . . .



Benjamin Péret et les Amériques, exposition organisée par l'Association des amis de Benjamin Péret et présentée à la Maison de l'Amérique latine du 18 septembre au 6 novembre 2009.



« Autour de Benjamin Péret », cycle de conférences qui s'est tenu le 29 septembre 2009 dans le cadre de l'exposition *Benjamin Péret et les Amériques*. Avec la participation de Gérard Durozoi, Jérôme Duwa, Victoria Combalia, Claude Courtot, Gérard Roche, Leonor de Abreu.