Universidade Federal do Rio Grande Do Sul
Instituto de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras
Área: Estudos de Literatura
Especialidade: Literaturas Estrangeiras Modernas
Ênfase: Literaturas Francesa e Francófonas
Linha de Pesquisa: Teorias Literárias e Interdisciplinaridade

TROIS SUJETS D'INTÉRÊT DANS LA RECHERCHE DE "L'OR DU TEMPS" MENÉE PAR ANDRÉ BRETON

Mestranda: **Camila do Nascimento Fialho**

Orientador: **prof. dr. Robert Ponge**

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura (Literaturas Estrangeiras Modernas, Literaturas Francesa e Francófonas), apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2009

je dédie ce travail

à ceux qui m'ont appris à aimer et à comprendre l'amour

"Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour."

André Breton

"Les mots sans rides" (1922)

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos

ao Programa de pós-graduação do Instituto de Letras da UFRGS;

à Capes, pela bolsa concedida;

à Ana Letícia Fialho, por ter-me despertado o gosto pela leitura e pelas artes e lançado um primeiro raio de vida sobre minhas determinações intelectuais e sensíveis;

à Melissa Mello, por ter-me mostrado como funcionava a academia e ter-me apresentado a Robert Ponge;

a Robert Ponge, por ter-me iniciado no mundo da pesquisa, por ser quem e como ele é, por ter dado sentido às palavras;

à Patrícia C. Ramos Reuillard, por ter-me ajudado a adentrar no universo da tradução e do trabalho;

à Rosa Maria de Oliveira Graça, por ter-me indicado os caminhos do ensino;

à Ana Zandwais e a todos os professores que não listei aqui mas que de alguma forma contribuíram para o meu crescimento intelectual;

aos meus colegas, que comigo cresceram;

aos dois homens que me fizeram conhecer *o amor louco* e que deram mais consistência a minha existência: Paulinho Varoni e Felipe Jornada;

à Tita, por todo amor, incentivo e paciência;

ao meu pai e ao meu irmão, pelo carinho dedicado à distância;

aos meus amigos que, sempre me chamando à vida, impediram que eu me afogasse num mar de peixes solúveis;

à Dominique Boisdron e à Rosistela Oliveira, mulheres incríveis que tanto me inspiraram no fio derradeiro deste infindável recomeço;

à pequena França latino-americana que abrigou o amadurecimento de minhas últimas e lancinantes apreciações;

à Érika Azevedo, por ter tornado palpável a finalização deste trabalho e ter-me dado o prazer de sua companhia na viagem surrealista;

e a Emmanuel Tugny.

TABLE DES MATIÈRES

AGRADECIMENTOS 4

TABLE DES MATIÈRES 5

RESUMO 8

RÉSUMÉ 9

INTRODUCTION 10

CHAPITRE I - UNE INTRODUCTION À LA TRAJECTOIRE INTELLECTUELLE D'ANDRÉ BRETON 12

VERS LA CONSTITUTION D'UNE PREMIÈRE SENSIBILITÉ (1896-1919) 12

LA FONDATION DE *LITTÉRATURE*, LA DÉCOUVERTE DE L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE ET L'INCURSION DANS DADA (1919-1922) 15

***LITTÉRATURE* DEUXIÈME SÉRIE, LES SOMMEILS INDUITS ET LA PUBLICATION DU *MANIFESTE DU SURRÉALISME* (1922-1924)** 17

LE DÉVELOPPEMENT DES IDÉES AUTOUR DE *LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE* (1925-1929) 18

DE LA PUBLICATION DU *SECOND MANIFESTE DU SURRÉALISME* À CELLE DE *POSITION POLITIQUE DU SURRÉALISME* (1930-1935) 21

LES VOYAGES (1935-1940) 23

L'ÉXIL (1940-1945) 24

DE 1946 À SON DÉCÈS 26

CHAPITRE II - LE SURRÉALISME EN 1924, DÉFINI ET PRÉSENTÉ PAR ANDRÉ BRETON (ET PAR QUELQUES-UNS DE SES AMIS) 29

LES COMMENCEMENTS DE L'AVENTURE SURRÉALISTE: LES EXPÉRIENCES AUTOUR DE L'AUTOMATISME 29

Les phrases de demi-sommeil et l'écriture automatique 29

Les récits de rêves 31

Les sommeils hypnotiques 32

À PROPOS DU SURRÉALISME EN 1924 34

Quelques aspects du surréalisme dans *Une Vague de rêves* de Louis Aragon 35

Le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton 38

Les retrouvailles de l'homme et de l'imagination 38

Un survol au-dessus de la naissance du surréalisme 42

Les directives du surréalisme en 1924 43

Le surréalisme dans la couverture et dans la préface du numéro 1 de *La Révolution surréaliste* 46

La notion de surréalisme dans la "Déclaration du 27 janvier 1925" 49

UN ESSAI DE SYNTHÈSE 50

La quête surréaliste et ses antécédents 51
L'époque des déterminations 52

CHAPITRE III - ANDRÉ BRETON ET LE ROMAN 54

LA SITUATION DU ROMAN AU DÉBUT DU XX^{ÈME} SIÈCLE 54
"La Querelle du roman" 54
"Les Métamorphoses du roman" 56

ANDRÉ BRETON ET LE ROMAN: *MANIFESTE DU SURRÉALISME* 59
Le roman: l'un des effets de l'attitude réaliste 59
Le roman et le merveilleux 61
"Pour écrire de faux romans" 63

ANDRÉ BRETON ET LE ROMAN: L'"INTRODUCTION AU DISCOURS SUR LE PEU DE RÉALITÉ" 64
Le "théâtre éternel" 65
"La valeur qui mérite d'être accordée à la réalité" 67
L'homme "qui n'a plus d'ombre" 70

ANDRÉ BRETON ET LE ROMAN: *NADJA* 71
L'"Avant-dire": "dépêche retardée" 72
"Qui suis-je?", qui est-il? 73
Nadja 77
"La beauté sera *convulsive* ou ne sera pas." 78

ANDRÉ BRETON ET LE ROMAN: DERNIÈRES CONSIDÉRATIONS 79

CHAPITRE IV - ANDRÉ BRETON ET LE MEXIQUE 81

L'INTÉRÊT DE BRETON ET DU SURRÉALISME POUR *L'ŒIL À L'ÉTAT SAUVAGE* 81
L'enfance 82
L'art des fous 83
L'art primitif 86
L'art médiumnique 87
L'art autodidacte 88

LE MEXIQUE DES RÊVES 90
Le voyage 91
La rencontre avec Trotsky 93
Le manifeste de Mexico: *Pour un art révolutionnaire indépendant* 95
La fin du séjour mexicain et le retour de Breton à Paris 97

LE MEXIQUE VU PAR ANDRÉ BRETON 98
La construction des souvenirs 98
Deux des *appats* du Mexique 99
Le palais de la fatalité 99
La *lumière si puissante* projetée par l'œuvre de Diego Rivera 100
Le Mexique dans le paysage mental de Breton 101

Une femme imaginaire 101
"Préface" du catalogue de l'exposition "Mexique" 102
"Tableaux mexicains (XVIII^e-XIX^e siècle)" 103
"Objets populaires" 104
"Frida Kahlo de Rivera" 105
"Art précolombien" 108
"Photographies de Manuel Alvarez Bravo" 109

DERNIÈRES REMARQUES 110

CONCLUSION 112

BIBLIOGRAPHIE 116

SOURCES PRIMAIRES 116
Écrits d'André Breton 116
Écrits d'autres écrivains 116

SOURCES SECONDAIRES 117
Études sur André Breton 117
Études sur le surréalisme 117
Études sur le surréalisme et le roman 118
Études sur le surréalisme et les cultures primitives, précolombiennes et populaires 118

RESUMO

Este trabalho percorre *três temas de interesse na busca do "ouro do tempo" desenvolvida por André Breton* com o objetivo de explicar e ajudar a conhecer um pouco do pensamento de Breton e do surrealismo. Depois de uma reconstituição da trajetória intelectual e poética do autor, eu estabeleço um estudo sobre o surrealismo em 1924, definido e apresentado por ele e alguns de seus amigos, constituindo ao mesmo tempo um histórico do movimento – uma vez que remonta à descoberta da escrita automática em 1919 e acompanha o grupo *Littérature* até 1924 – e uma síntese do que é o surrealismo quando de seu lançamento oficial com a publicação do *Manifesto do surrealismo*. A seguir, eu faço um balanço da opinião de Breton acerca do romance a partir da leitura do referido *Manifesto,* da "Introdução ao discurso sobre o pouco de realidade" e de *Nadja*, mostrando que o seu posicionamento se funda antes sobre uma atitude poética diante da vida que sobre uma concepção estética. O último tema de interesse que eu analiso diz respeito à percepção de Breton das *culturas selvagens* mexicanas visando compreender quais são as motivações que levam alguns surrealistas a atravessar o Atlântico e a desembarcar no México, país que se tornará o lugar surrealista por excelência. Partindo da elaboração de um panorama das culturas denominadas selvagens, eu apresento a viagem que Breton faz ao México em 1938 e proponho um estudo dos textos que dela resultam a fim de localizar o interesse por essas culturas no pensamento surrealista.

Palavras-chave: Breton (André), surrealismo, romance, *culturas selvagens* mexicanas

RÉSUMÉ

Ce travail parcourt *trois sujets d'intérêt dans la recherche de "l'or du temps" menée par André Breton* dans le but d'expliquer et d'aider à connaître un peu de la pensée de Breton et du surréalisme. Après une reconstitution de la trajectoire intellectuelle et poétique de cet auteur, j'établis une étude sur le surréalisme en 1924, défini et présenté par Breton et par quelques-uns de ses amis, en constituant à la fois un historique du mouvement – puisqu'il remonte à la découverte de l'écriture automatique en 1919 et suit le groupe *Littérature* jusqu'à la consolidation du mouvement organisé en 1924 – et une synthèse de ce qu'est le surréalisme au moment de son lancement officiel avec la publication du *Manifeste du surréalisme*. Ensuite je fais le point sur l'opinion de Breton vis-à-vis du roman à partir de la lecture de ce *Manifeste*, de l'"Introduction au discours sur le peu de réalité" et de *Nadja*, montrant que son positionnement se fonde plutôt sur une attitude poétique face à la vie que sur une conception esthétique. Le dernier sujet d'intérêt que j'analyse concerne la perception de Breton des *cultures sauvages* mexicaines visant à comprendre quelles sont les motivations qui mènent certains surréalistes à traverser l'Atlantique et à débarquer au Mexique, pays qui deviendra le lieu surréaliste par excellence. Partant de l'élaboration d'un panorama des cultures dénommées *sauvages*, je présente le voyage que Breton fait au Mexique en 1938 et j'analyse les textes qui en résultent afin de localiser cette branche d'intérêt dans la pensée surréaliste.

Mots-clé: Breton (André), surréalisme, roman, *cultures sauvages* mexicaines

INTRODUCTION

Ce mémoire est né d'une recherche commencée au début de ma formation en lettres à l'UFRGS. Pendant ma licence (2000-2005), j'ai eu l'occasion de travailler auprès du professeur Robert Ponge, de participer aux activités de son groupe d'étude "Le Surréalisme et ses dialogues avec la modernité: approches interdisciplinaires – SURRDIAL/GpesqCNPq-UFRGS.0381" et de développer un travail concernant la réception des avant-gardes françaises dans la presse de Porto Alegre de 1900 à 1949, y compris le surréalisme, un mouvement qui a toujours attiré mon attention.

En 2006, quand j'ai commencé le *master* dans la même institution et toujours sous la direction de M. Robert Ponge, continuer les études sur ce sujet me semblait évident. Initialement, j'avais l'intention de travailler sur l'œuvre d'Antonin Artaud, plus largement sur le théâtre et le surréalisme, néanmoins, comme à l'époque mes connaissances dans le domaine étaient encore insuffisantes, mon directeur et moi avons décidé de centrer plutôt mon travail sur l'œuvre d'André Breton, le fondateur majeur du surréalisme.

Le présent mémoire est donc le résultat d'un parcours intellectuel associé au désir de connaître plus profondément ce mouvement qui me fascine depuis quelques années. Cette étude représente, avant tout, une partie de la constitution de mon savoir et suit à peu près la trajectoire que j'ai faite dans la découverte du surréalisme. Comme le titre de mon travail l'annonce, je me limite ici à l'analyse de *trois sujets d'intérêt dans la recherche de "l'or du temps" menée par André Breton*: comment celui-ci définit et présente le surréalisme en 1924, l'année de la publication du *Manifeste du surréalisme*; quelle est sa position par rapport au roman et comment il conçoit les cultures primitives, précolombiennes et populaires du Mexique.

Je me penche tout d'abord sur l'élaboration d'"Une Introduction à la trajectoire intellectuelle d'André Breton". L'objectif de ce premier chapitre est d'observer le processus de murissement de la sensibilité poétique et de la pensée de Breton et ainsi de présenter quelques éléments de l'histoire du surréalisme en France autour de lui.

Ensuite, je m'attache à la vision de Breton sur le surréalisme en 1924. Pour pouvoir situer le lancement du mouvement qui a lieu à ce moment-là, mon directeur de recherche et moi avions convenus qu'il faudrait premièrement remonter à 1919, l'année de la découverte de l'écriture automatique, et parcourir l'historique du groupe *Littérature,* en passant par les récits de rêves et les expériences de sommeils induits, jusqu'à la publication

du *Manifeste du surréalisme*. Après cela, j'analyse comment Breton définit et caractérise ce mouvement à partir notamment de l'étude de son manifeste. À titre de complément à la caractérisation que Breton fait du mouvement, M. Ponge et moi nous nous sommes entendus pour que je fasse le point sur quelques textes fondateurs écrits à la même époque: *Une Vague de rêves* de Louis Aragon, la couverture et la préface du numéro 1 de *La Révolution surréaliste* et la "Déclaration du 27 janvier 1925".

Je m'adonne ensuite au roman, un sujet fondamental pour comprendre l'évolution de la pensée de Breton et du surréalisme. À l'origine, ce mouvement trouve sa source primaire d'existence dans une quête poétique, mais est-ce que le roman est complètement à l'écart de la poésie? Pour Breton, qu'est-ce qui fait du roman un genre littéraire inférieur? Pourquoi le roman ne peut-il pas s'accorder avec les principes surréalistes? Est-ce que le roman est le seul genre littéraire que Breton méprise? Dans mon troisième chapitre, "André Breton et le roman", je cherche à comprendre comment le poète surréaliste se positionne sur le genre romanesque à partir de la lecture de trois textes: le *Manifeste du surréalisme*, l'"Introduction au discours sur le peu de réalité" et *Nadja*.

Finalement c'est la magie des cultures primitives, précolombiennes et populaires (les *cultures sauvages*, comme Breton les nommera) qui constitue le troisième objet d'investigation incontournable pour comprendre la façon dont Breton et le surréalisme prennent position face au monde et à la vie. Mon quatrième et dernier chapitre, "André Breton et le Mexique", part de quelques questions préliminaires: quelles sont les motivations qui mènent le groupe surréaliste à se pencher sur les cultures et les arts primitifs et populaires venus de l'Océanie et des Amériques? Dans la constitution de l'état d'esprit surréaliste, où se placent ces cultures? Le voyage de Breton au Mexique à la fin des années trente apporte-t-il quelque chose à sa façon de percevoir l'art et les idées surréalistes? Par-delà la conjoncture historique, quelles sont les motivations de Breton pour traverser l'Atlantique et débarquer sur le sol mexicain? Pour l'élaboration de ce chapitre, en premier lieu, je présente un panorama des arts et des cultures *sauvages* auxquels s'intéressent les surréalistes. Ensuite, je retrace le voyage de Breton sur le sol mexicain. Puis, je développe une discussion sur les textes qu'il écrit à partir de ce voyage afin d'identifier quels sont les principes surréalistes qui déterminent l'enchantement de ce poète et du surréalisme pour le Mexique et les *cultures sauvages*.

Chers lecteurs, je vous souhaite une bonne lecture!

CHAPITRE I

UNE INTRODUCTION À LA TRAJECTOIRE INTELLECTUELLE D'ANDRÉ BRETON

Dans ce chapitre, je présente la trajectoire intellectuelle d'André Breton et je mets en évidence quelques points de repère de sa biographie dans le but de comprendre comment sa pensée évolue à partir du surréalisme. Afin de tracer ce parcours, j'adopte la division chronologique suivante : vers la constitution d'une première sensibilité (1896-1919); la fondation de *Littérature*, la découverte de l'écriture automatique et l'incursion dans Dada (1919-1922); *Littérature* deuxième série, les sommeils induits et la publication du *Manifeste du surréalisme* (1922-1924); le développement des idées autour de *La Révolution surréaliste* (1925-1929); de la publication du *Second manifeste du surréalisme* à celle de la *Position politique du surréalisme* (1929-1935); les voyages (1936-1940); l'exil (1940-1945) ; de 1946 à son décès.

VERS LA CONSTITUTION D'UNE PREMIÈRE SENSIBILITÉ (1896-1919)

André Breton naît à Tinchebray, en Basse-Normandie, en 1896, et y passe sa première enfance aux côtés de son grand-père. Encore très jeune, avec ses parents, il déménage à Pantin, dans la banlieue de Paris, où il fait ses études primaires. En 1906, il commence le secondaire au collège Chaptal à Paris où il poursuivra désormais ses études.
Vers la fin de ses études, par l'intermédiaire d'un professeur, Albert Keim, il découvre l'univers de la poésie en lisant Baudelaire et Mallarmé. Puis, il va s'adonner entièrement à l'art poétique: il fréquente les soirées poétiques organisées au Vieux-Colombier, il s'intéresse à Huysmans, il lit les néo-symbolistes et il commence lui-même à écrire des vers.

D'après Jacqueline Chénieux-Gendron, "c'est avec son entrée en poésie que la vie de Breton prend toute sa clarté"[1]. Cette clarté correspond au moment où il se connaît déjà "un certain nombre de goûts et de résistances"[2] bien à lui, et coïncide aussi avec la révélation des toiles de Gustave Moreau, un peintre pour qui il manifestera toujours une

[1] CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, "Breton", in BEAUMARCHAIS J.-P. de, COUTY Daniel, REY Alain (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris: Bordas, 1984, p.325.
[2] BRETON André, *Entretiens*, (1952), Paris: Gallimard, coll. "Idées", 1973, p.18.

grande admiration, surtout en raison de son pouvoir d'évocation. D'après son propre témoignage, "la découverte du musée Gustave Moreau, quand j'avais seize ans, a conditionné pour toujours ma façon d'aimer. La beauté, l'amour, c'est là que j'en ai eu la révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes."[3]

Parallèlement à cet intérêt pour la poésie dans l'art de peindre et d'écrire qui épanouit sa sensibilité, comme l'âge adulte arrive, il doit préparer un diplôme qui lui donnera une profession. Ainsi, en octobre 1913, il s'inscrit à la faculté de médecine.

En mars 1914, par l'intermédiaire de Jean Royère, Breton publie trois de ses poèmes dans *La Phalange* dont "Rieuse" est dédié à Paul Valéry dont il fera la connaissance peu après. L'œuvre de celui-ci l'enchante profondément, notamment *La Soirée avec M. Teste* qu'il connaît à peu près par cœur. Il observera postérieurement que, dans cette œuvre, "Valéry avait atteint là la formulation suprême: un être créé par lui (du moins je le suppose) s'était véritablement mis en marche, s'était porté à ma rencontre."[4]

Malgré ce que suggèrent ces premières incursions poétiques, Breton commentera presque cinquante ans plus tard:

> "[...] le démon qui me possède alors n'est aucunement le démon 'littéraire': je ne brûle pas de l'envie d'écrire, de me faire, comme on dit, 'un nom dans les lettres'. Je suis, à cet âge, l'objet d'un appel diffus, j'éprouve, entre ces murs, un appétit indistinct pour tout ce qui a lieu au-dehors, là où je suis contraint de ne pas être, avec la grave arrière-pensée que c'est là, au hasard des rues, qu'est appelé à se jouer ce qui est vraiment relatif à moi, ce qui me concerne *en propre*, ce qui a profondément à faire avec mon destin."[5]

Ce passage suggère qu'il est mû par une inquiétude qui le mène à flâner dans les rues à la recherche de l'inattendu capable de lui apporter ce qui le concerne vraiment. Ici il met en évidence la présence incontournable du hasard, un sujet qu'il abordera largement dans son œuvre, et qui, bien qu'encore peu explicitée à cette époque-là, s'impose déjà comme un leitmotiv de son existence.

Alors que se déclare la Grande Guerre, Arthur Rimbaud envahit la vie de Breton. Il connaissait déjà quelques-uns de ses poèmes, mais c'est en juillet 1914, à partir de la lecture de trois lettres jusque-là inédites publiées dans *La Nouvelle Revue française*, qu'il est poussé à lire son œuvre entière à laquelle il reviendra pendant toute sa vie.

---

[3] BRETON, "Gustave Moreau", (1961), in idem, *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2006, p.465.
[4] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.23.
[5] Ibidem, p.18, c'est lui qui souligne.

En février 1915, Breton est mobilisé dans les services médicaux de l'armée. Il est d'abord envoyé à Pontivy, puis à Nantes où, au début de 1916, il connaît Jacques Vaché dont l'influence va être déterminante dans son parcours intellectuel et poétique. Dans *Entretiens*, Breton commentera que, devant l'horreur de la guerre, Vaché apparaît "comme le seul être absolument indemne, le seul qui eût été capable d'élaborer la cuirasse de cristal tenant à l'abri de toute contagion…"[6] Par des provocations acides, Vaché l'incite au goût de l'humour, ce qui pour Breton deviendra aussi un sujet important dans sa façon de regarder la vie.

À cette époque, au cours d'une permission à Paris, il fait la connaissance de Guillaume Apollinaire avec qui il correspond depuis quelques temps. Suivant Sarane Alexandrian, Apollinaire enchante Breton parce que celui-là incarne l'esprit moderne: il "voulait s'ouvrir à tout […]. Il disait que les poètes étaient des prophètes et que le ressort de toute poésie était la surprise. Il avait soutenu le cubisme, participé au futurisme, lancé l'orphisme; il pressentait maintenant qu'il fallait rassembler les tendances contradictoire de 'l'esprit nouveau' en une seule et même direction"[7].

En juillet 1916, Breton est envoyé au centre neuropsychiatrique de la II^{ème} armée à Saint-Dizier où il connaît les théories de Freud encore presque inconnues en France. Comme celui-ci n'était pas encore traduit en français, Breton le lit par l'intermédiaire des textes du Dr. Régis: *Précis de psychiatrie* et *La Psychoanalyse*, écrits en collaboration avec M. Hesnard.[8] À partir de là, il commence à observer les mécanismes d'association d'idées incontrôlées chez les malades mentaux et à faire de rapports sur les délires et sur l'interprétation des rêves de ses patients.

Après le séjour à Saint-Dizier, Breton rentre à Paris où l'armée le place à l'hôpital de la Pitié, où il entre en contact avec le professeur Babinski, puis à l'hôpital militaire du Val-de-Grâce. Pendant cette période, il commence à correspondre avec Pierre Reverdy (l'un des animateurs de *Nord-Sud*, une revue qui défendait une poésie inspirée du cubisme), il fait connaissance avec Philippe Soupault, par l'intermédiaire d'Apollinaire, et il connaît aussi Louis Aragon, un collègue de stage en médicine au Val-de-Grâce. Une grande amitié naît alors entre les trois jeunes. D'après Philippe Audoin, de ce temps-là "date la naissance d'un *groupe* lié en profondeur par un certain nombre de refus et d'enthousiasmes communs

[6] Ibidem, p.33.
[7] ALEXANDRIAN Sarane, *Breton*, Paris: Le Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 1971, p.16.
[8] Voir CHÉNIEUX-GENDRON, *op.cit.*, p.326.

dont le caractère passionné, presque fanatique ne fait pas de doute"[9]. Ensemble, ils découvrent l'œuvre insolite du comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, qui, comme Rimbaud, devient l'une référence poétique très importante pour eux.

En 1918, Breton entretient une correspondance avec Paul Éluard sans savoir qu'il l'avait déjà rencontré l'année précédente, à l'occasion de la représentation d'une pièce d'Apollinaire, *Couleur du Temps*, quand Éluard l'avait interpellé en croyant qu'il était un ami qu'il supposait déjà mort.

À la fin de l'année, Apollinaire décède, et la Grande Guerre prend fin. En janvier 1919, c'est Vaché qui meurt à cause d'une overdose d'opium. Pour apaiser le vide provoqué par ces deux pertes presque concomitantes, il prend connaissance du "Manifeste dada 1918", texte lancé par Tristan Tzara qui l'émeut profondément et le pousse à contacter ce dernier immédiatement pour obtenir un peu plus d'information à propos de ce qui se passe en Suisse à ce moment-là. C'est ainsi que Breton connaît Dada, mouvement (contre)culturel né à Zurich en 1916 au Cabaret Voltaire dont les partisans étaient notamment des réfugiés de la guerre qui trouvaient dans cette zone libre un espace où ils pouvaient se prononcer librement. Comme le définit Henri Béhar, Dada est "une protestation de tout l'être, il prône la démoralisation, le doute absolu. Valorisant la spontanéité individuelle, il s'exprime verbalement, visuellement, gestuellement, et tend à la confusion des arts et des gens au nom de l'unité du vivant".[10]

LA FONDATION DE *LITTÉRATURE*, LA DÉCOUVERTE DE L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE ET L'INCURSION DANS DADA (1919-1922)

En mars 1919, avec Aragon et Soupault, Breton se lance dans la fondation de la revue *Littérature* dont le nom a été suggéré par Valéry par antiphrase et est emprunté aux derniers vers de "L'Art poétique" de Verlaine, dans lequel il affirme qu'à l'exception de la poésie "tout le reste est littérature". Leur revue s'intéresse à toutes les nouvelles formes d'expression. Ils vont y publier les *Poésies* de Ducasse, les *Lettres de guerre de Jacques Vaché*, les premiers textes produits à partir de l'écriture automatique et, un peu plus tard, quelques manifestes dada.

[9] AUDOIN Philippe, *Breton*, Paris: Gallimard, coll. "Pour une bibliothèque idéale", 1970, p.15-16, c'est lui qui souligne.
[10] BÉHAR Henri, "Dada", in BIRO Adam, PASSERON René (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris: PUF, 1982, p. 111.

En mai 1919, Breton découvre l'écriture automatique et ne tarde pas à la présenter à Soupault en lui proposant d'essayer de faire une création conjointe. À quatre mains, ils écrivent une série de textes automatiques qui composeront *Les Champs magnétiques*, recueil qui sera publié l'année suivante en hommage à Vaché. En juin 1919, Breton publie *Mont de Piété*, son premier recueil de poèmes qui réunit des pièces rédigées entre 1913 et 1919.

En 1920, Tristan Tzara arrive à Paris. Accueilli par Picabia qui avait déjà participé aux activités dadaïstes en Suisse, il veut disséminer l'esprit contestateur de Dada dans le public parisien. Pour Breton, ce mouvement fait appel à la liberté individuelle et se projette vers le nouveau, ce qui s'accorde parfaitement avec ses idées d'alors. En ce qui concerne Tzara, sa présence évoque pour Breton celle de Vaché. Comme le commente Alexandrian, Breton voit en Tzara "un autre aventurier de l'esprit, capable d'opposer une insolente liberté de pensée aux cuistres et aux pontifes"[11].

Incité notamment par Breton, le groupe formé autour de *Littérature* adhère alors au mouvement. Ils commencent à promouvoir des activités dadaïstes à Paris et la revue devient une sorte de porte-parole du mouvement. En mai 1920, le groupe publie "Vingt-trois manifestes dadaïstes" parmi lesquels deux ont été écrits par Breton. Dans un de ces textes, il explique Dada comme un "état d'esprit", comme une manifestation de la "libre-pensée artistique". Il y affirme encore que, selon Dada, "nous ne devons garder aucun contrôle sur nous-mêmes" et en outre qu'il "ne peut plus être question de ces dogmes: la morale et le goût"[12].

Malgré la conjonction de certaines idées de Breton et de Dada, le lien entre eux ne se prolonge pas longtemps, notamment en raison de Tzara. En mai 1921, Breton organise le jugement moral de Maurice Barrès en l'accusant de trahison car, après avoir séduit "une jeunesse rêveuse et rebelle", avec une œuvre comme *Un Homme libre*, il glisse "vers un nationalisme aveugle" en publiant *L'Écho de Paris*.[13]

En août 1921, *Littérature* sort son 22ème numéro et arrête temporairement sa publication.

Au début de 1922, Breton essaie de réunir à Paris le "Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne" qui finalement n'a pas lieu après l'intervention de Tzara. La rupture prend forme de texte: dans "Lâchez-tout" Breton

[11] ALEXANDRIAN, *Breton*, *op.cit.*, p.19.
[12] BRETON, "Deux manifestes dada – I", (mai 1920), in idem, *Les Pas perdus*, (1924), Paris: Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 2004, p.61.
[13] Voir BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.73.

accuse Dada d'être devenu "une cercle vicieux" et affirme en plus que "le dadaïsme, comme tant d'autres choses, n'a été pour certains qu'une manière de s'asseoir."[14] Breton attaque ce que Dada est devenu, mais il ne nie pas que ce mouvement fût un état d'esprit auquel il s'est intéressé et il ne refuse pas non plus son principe initial auquel lui-même avoue être encore attaché et qui converge vers les tentatives d'affranchissement qu'il poursuit.

LITTÉRATURE DEUXIÈME SÉRIE, LES SOMMEILS INDUITS ET LA PUBLICATION DU *MANIFESTE DU SURRÉALISME* (1922-1924)

En mars 1922, *Littérature* inaugure une nouvelle série sous la seule direction de Breton. À ses côtés on trouve quelques artistes et écrivains, comme Paul Éluard, Benjamin Péret, Robert Desnos, René Crevel, Max Ernst et Francis Picabia.

En novembre, en compagnie de Picabia, Breton voyage à Barcelone où il fait une conférence, "Caractères de l'évolution moderne et de ce qui en participe". D'après Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, dans celle-ci Breton annonce l'existence d'un groupe de "peintres et poètes qui, dépassant à la fois la convention et la négation, cherchent la libération et le visage du futur"[15].

Le groupe auquel Breton fait référence est celui qui se consacre aux recherches concernant les manifestations venues des profondeurs de l'homme et qui se réunit depuis la découverte de l'écriture automatique. En 1922, après une phase de récits de rêves, par René Crevel, ils apprennent certaines méthodes qui permettent à l'individu d'entrer dans un état de sommeil hypnotique, commençant alors la phase des rêves induits qui va conduire plusieurs rencontres jusqu'au début de 1923. Comme Breton l'expliquera postérieurement, "l'écriture automatique connaît alors un très grand regain et plus que jamais l'attention commune est attirée sur l'activité onirique"[16].

En novembre 1923, Breton publie un deuxième recueil poétique, *Clair de terre*, où il réunit des récits de rêves et des poèmes automatiques. Au début de 1924, se combinent une intense production intellectuelle et une importante réflexion au sein du groupe qui formera le surréalisme. En février, Breton donne au public un recueil d'articles parus entre 1918 et 1923, *Les Pas perdus*. En octobre, *Une Vague de rêves* de Louis Aragon paraît

[14] BRETON, "Lâchez tout", (avril 1922), in idem, *Les Pas perdus, op.cit.*, p.104.
[15] DUROZOI Gérard, LECHERBONNIER Bernard, *Le Surréalisme: théories, thèmes, techniques*, Paris: Librairie Larousse, coll. "Thèmes et textes", 1972, p.32.
[16] BRETON, *Entretiens, op.cit.*, p.77.

dans *Commerce*. Comme cet auteur l'affirmera, il s'agit d'un "premier essai de définir les mots du vocabulaire que nous avons employé pour la théorie du surréalisme" et, en quelque sorte, il "se présente déjà comme le manifeste d'un mouvement"[17].

Aux environs de la même époque, Breton ouvre à Paris la Centrale de recherches surréalistes, et il publie le *Manifeste du surréalisme*, suivi de *Poisson soluble*, recueil des proses automatiques. Le manifeste de Breton (qui va être pris pour la charte du mouvement) consolide les découvertes faites auparavant (comme celle de l'écriture automatique et des rêves induits) et définit le surréalisme comme un état de "*non-conformisme* absolu"[18] dans tous les domaines, surtout dans la vie. Il exalte l'imagination et proclame la liberté de l'esprit. Il se place contre l'attitude réaliste et contre la soumission de l'esprit à la raison et il exalte le merveilleux en tant qu'univers électif de l'esprit surréaliste. À partir de ce moment, le groupe qui se réunit depuis 1919 autour des recherches concernant l'inconscient et la liberté de l'esprit a un nom : surréalisme.

LE DÉVELOPPEMENT DES IDÉES AUTOUR DE *LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE* (1925-1929)

Dans une analyse postérieure, Breton déclarera que les années 1924 et 1925, avec les années 1930 et 1931, sont probablement "celles qui nous trouveront les plus activement rebelles à tout conformisme et résolument les plus 'insociables'."[19] *Littérature* disparaît, et, en décembre 1924, à sa place surgit une nouvelle revue, *La Révolution surréaliste*, sous la direction de Pierre Naville et Benjamin Péret. À cette époque-là, comme le fera remarquer Breton plusieurs années plus tard, tous les surréalistes s'accordent: "qu'il s'agisse de la ferme intention de briser le rationalisme fermé, comme de la contestation absolue de la loi morale en cours, aussi bien que du projet de libérer l'homme par l'appel à la poésie, au rêve, au merveilleux, ou du souci de promouvoir un nouvel ordre de valeurs", en opposition au "monde soi-disant cartésien qui les entoure" et qui "est un monde insoutenable, mystificateur sans drôlerie, contre lequel toutes les formes d'insurrection sont justifiées."[20]

---

[17] ARAGON, *Aragon parle avec Dominique Arban*, (1968), cité dans ARAGON Louis, *Une Vague de rêves*, (1924), Paris: Éditions Seghers, 1990, quatrième de couverture.
[18] BRETON, "Manifeste du surréalisme", (1924), in idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2003, p.60.
[19] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.97.
[20] Ibidem, p.108-109 et 107 respectivement.

Poussé par l'esprit de collectivité des activités du Bureau, Breton invente le *cadavre exquis*. Il s'agit d'un jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles ne puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. Suivant José Pierre, le nom se doit "à la première phrase produite en y jouant: 'Le cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau'". En ce qui concerne la mentalité du groupe, Pierre analyse que ce jeu "aura donné le pas à l'invention collective sur l'invention individuelle et sur la 'signature'."[21]

En février 1925, Breton publie l'"Introduction au discours sur le peu de réalité" dans *Commerce.* Les activités du Bureau de recherches surréalistes s'intensifient et le groupe publie plusieurs manifestes et tracts collectifs.

Parallèlement aux activités dans le Bureau, Breton est attiré par d'autres idées révolutionnaires. Il lit *Lénine* de Trotsky et désigne à ses amis le communisme "comme le plus merveilleux agent de substitution d'un monde à un autre qui fût jamais"[22]. Breton voit le communisme comme l'esprit révolutionnaire du non-conformisme absolu. À partir d'une vision rétrospective, Breton affirmera que le communisme porte en lui "la plus grande chance de libération des classes et des peuples opprimés"[23].

En août 1925, les surréalistes publient un tract, "La Révolution d'abord et toujours", en réaction à la guerre au Maroc. En 1926, Breton fait sortir *Légitime défense* où il s'oppose à tout contrôle *qui se donne pour marxiste*. Le fait que le groupe entre dans une période plus politisée ne veut pas dire cependant que les recherches proprement surréalistes vont arrêtées, ou plutôt il serait préférable de considérer que ce n'est pas parce que le surréalisme agit sur le plan poétique et artistique qu'il ne peut pas agir aussi sur le plan social ou politique. D'ailleurs c'est sur cette divergence que repose la tension qui surgit au sein du groupe autour de la politique et qui aboutira à l'adhésion de certains surréalistes au Parti communiste français (PCF) et l'abandon du surréalisme par quelques autres. Breton expliquera que

> "durant des années, la déviation qui sera traquée entre toutes est celle qui entraîne à considérer l'art comme un refuge et, sous quelque prétexte que ce soit, à nier ou simplement à mettre en doute que la

[21] PIERRE José, "Cadavre exquis", in idem, *Le Surréalisme: dictionnaire de poche*, Paris: Fernand Hazan, 1973, p.34-36.
[22] BRETON, cité par BONNET Marguerite, "Breton (André)", in *Encyclopaedia Universalis*, Paris: Encyclopaedia Universalis, coll. "Corpus", tome 4, 1996, p.532.
[23] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.138.

> libération sociale de l'homme nous concerne *moins* que l'émancipation de l'esprit."[24]

Pour les surréalistes, l'engagement politique n'exclut pas l'engagement dans les recherches proprement surréalistes, c'est-à-dire les recherches autour de la sensibilité humaine et les profondeurs de l'esprit ne sont pas incompatibles avec les recherches sociales et politiques, elles convergent toutes vers l'émancipation humaine.

En 1927, Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret, Pierre Unik et Breton adhèrent au PCF. Ensemble, ils publient "Au Grand jour", un recueil de lettres ouvertes sur leur adhésion au parti. Pendant cette période-là, Breton rompt aussi avec Paul Valéry. Dans un acte de protestation contre l'écrivain qui, n'étant pas satisfait de revenir aux vers, entre à l'Académie française, Breton décide de vendre les lettres que Valéry lui avait adressées lorsqu'ils correspondaient.

En février 1928, Breton publie *Le Surréalisme et la peinture*. Dans cet ouvrage, il propose une réflexion sur l'art en exaltant sa grandeur à partir d'une vision intérieure, à partir de la constatation que "l'œil existe à l'état sauvage", pour reprendre sa propre formule[25]. Comme le fait remarquer Marguerite Bonnet, pour Breton, la peinture est un moyen de libération de l'esprit, comme la poésie, et non seulement un objet de délectation.[26]

En mai 1928, Aragon et Breton publient "Le Cinquantenaire de l'hystérie", dans *La Révolution surréaliste*. Dans ce texte, ils affirment que "l'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression"[27]. Le même mois, Breton publie *Nadja*, œuvre dans laquelle il exalte le hasard et l'amour tout en racontant des épisodes de sa vie.

En décembre 1929, sort le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* dans lequel les surréalistes publient le résultat d'une enquête sur l'amour en le posant au sommet des valeurs du mouvement. Breton affirmera qu'à cette époque-là, "indépendamment du profond désir d'action révolutionnaire" qui les possède, "tous les sujets d'exaltation propres au surréalisme convergent à ce moment vers l'amour"[28]. Par une ironie du destin, l'époque de la publication de cette enquête coïncide avec celle d'une grande déception amoureuse: Simone Musard, sa femme depuis 1921, le quitte.

---

[24] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.136, c'est lui qui souligne.
[25] BRETON, "Le Surréalisme et la peinture", (1928), in idem, *Le Surréalisme et la peinture*, *op.cit.*, p.11.
[26] BONNET, *op.cit.*, p.532.
[27] BRETON, cité par AUDOIN, *op.cit.*, p.28.
[28] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.142.

DE LA PUBLICATION DU *SECOND MANIFESTE DU SURRÉALISME* À CELLE DE *POSITION POLITIQUE DU SURRÉALISME* (1930-1935)

En 1930, sort le *Second Manifeste du surréalisme* dans lequel Breton précise quelques bases fondamentales du mouvement. Il explique que le mobile de l'activité surréaliste repose sur "l'espoir de 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."[29]

Renouvelé par une succession de ruptures et de nouvelles adhésions, le groupe surréaliste se lance dans la fondation de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* dont le titre exprime déjà l'essence révolutionnaire qui demeure au sein du mouvement. Comme Breton le commentera postérieurement, cette revue "est de loin la plus riche", "la mieux équilibrée, la mieux construite et aussi la plus vivante (d'une vie exaltante et dangereuse)."[30]

En septembre, il écrit "Ralentir travaux" avec René Char et Paul Éluard. En novembre, encore en compagnie d'Éluard, il rédige *L'Immaculée conception*, œuvre basée sur les symptômes de *la folie qu'on enferme*. D'après Audoin, il s'agit d'un "essai de simulation de diverses maladies mentales où s'affirme une fois de plus l'intérêt passionné que Breton n'a cessé de porter aux mécanismes comme aux singuliers bonheurs d'expression de ce qu'on nomme la 'folie'"[31].

En 1932, une autre déception dans la vie personnelle de Breton a lieu: Aragon quitte le surréalisme pour assumer son adhésion totale au PCF. Depuis 1930, quelques épisodes avaient déjà provoqué certaines tensions dans leur relation personnelle et dans celle avec le groupe surréaliste. Pendant un séjour en Russie (1930), Aragon signe une lettre à l'Union internationale des écrivains dans laquelle la psychanalyse, le trotskysme et le *Second manifeste du surréalisme* sont condamnés en tant qu'antirévolutionnaires. Juste après, il apaise son attitude en publiant "Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire", article dans lequel il montre l'accord entre le surréalisme et le Parti communiste sur le plan philosophique ainsi que sur le plan de l'action révolutionnaire. En 1931, il publie "Front Rouge", poème qui devient l'objet de poursuites judiciaires et qui, par conséquent, mène Breton à organiser une pétition en sa défense et à publier "Misère de la poésie" où il

[29] BRETON, "Second manifeste du surréalisme", (1930), in idem, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p.72-73.
[30] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.155.
[31] AUDOIN, *op.cit.*, p.32.

confère toute innocence aux textes poétiques. Néanmoins, même en s'accordant avec cette manière de le défendre, Aragon refuse de signer la brochure organisée par Breton car elle contiendrait des accusations contre la politique littéraire du PC, ce qui mène finalement à sa rupture avec le surréalisme.[32]

En 1932, Breton publie aussi *Les Vases communicants*. Comme l'observe Pierre, dans ce livre "Breton considère la vie onirique et affective au jour le jour, en fonction de la psychanalyse d'une part, du marxisme de l'autre. En dépit des obstacles considérables rencontrés sur sa route, il y affirme la communication fondamentale du rêve, de l'amour et de la révolution"[33].

La même année, Breton donne au public *Le Revolver à cheveux blancs*, recueil de poèmes écrits entre 1916 et 1932.

En 1933, Breton est exclu de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (A.E.A.R. organisme de tendance stalinienne dont l'organe parisien est la revue *Commune*). Dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, une lettre de Ferdinand Alquié contre les messages moralisants du film russe *Le Chemin de la vie* provoque le mécontentement des dirigeants de l'A.E.A.R et par conséquent l'exclusion de Breton de l'association. Celui-ci commentera opportunément: "indépendamment des opinions qui s'y exprimaient, dont plusieurs n'étaient pas les miennes, l'intensité de vie et de révolte qui passait dans cette lettre me paraissait réclamer sa publication"[34], de sorte qu'il n'a pas pu se passer de la faire publier.

En ce temps-là, Breton commence à collaborer à *Minotaure*, revue qui vient de paraître. Lancée sous la responsabilité de l'éditeur Albert Skira, cette revue aura une importante participation des surréalistes. En février 1934, éclatent à Paris des troubles à caractère fasciste poussant la gauche à s'unir. Les surréalistes se mobilisent pour élaborer un "Appel à la lutte" qui réunira plus de 90 signatures d'intellectuels des différents domaines. À la même époque, l'expulsion de Trotsky hors de France mène les surréalistes à écrire et à signer "La planète sans visa", tract en sa défense.

En 1934, Breton publie aussi *Point du jour*, recueil d'articles écrits entre 1925 et 1933. À cette époque-là, Breton connaît Jacqueline Lamba et l'épouse tout de suite. L'année suivante, ils commémorent l'arrivée d'Aube, leur fille. La même année, il publie *L'Air de l'eau*, recueil de poèmes écrits pour son nouvel amour.

---

[32] DUROZOI, LECHERBONNIER, *op.cit.*, p.54-55.
[33] PIERRE, "Vases communicants (Les)", in idem, *Le Surréalisme: dictionnaire de poche*, *op.cit.*, p.164.
[34] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.171.

En 1935, Breton rompt définitivement avec le PCF. À la fin de l'année, il publie *Position politique du surréalisme* dont "Du temps que les surréalistes avaient raison" (août 1935), signé par les surréalistes, confirme sa rupture avec le parti. Dans ce livre, il réunit d'autres textes écrits à l'époque, y compris son discours fait pour le "Congrès international pour la défense de la culture", mais auquel la délégation soviétique lui avait interdit de participer. Bien que le sujet des textes réunis dans ce livre suggère un caractère essentiellement politique, il y affirme le potentiel de l'art révolutionnaire et de la poésie et revendique la liberté d'expression de leurs créateurs.

LES VOYAGES (1935-1940)

Pendant la deuxième moitié des années 30, une succession de voyages a lieu dans la vie de Breton. Même s'il n'était pas un passionné des voyages, en tant que surréaliste il est convié à participer à des débats et à des activités concernant le surréalisme et l'art en général dans d'autres pays. En 1935 et 1936, il voyage à Prague, aux Canaries et à Londres et donne des conférences pour divulguer les idées surréalistes.

Politiquement, les surréalistes sont isolés, ce qui les mène à former une force de résistance aux côtés de Georges Bataille et de son cercle. En 1935, ils publient ensemble "Contre-attaque", tract qui vise à réunir des intellectuels révolutionnaires pour lancer un mouvement d'offensive contre le capitalisme. En 1936, la guerre civile éclate en Espagne, et les surréalistes s'insurgent contre la non-intervention française en publiant un autre tract, "Neutralité".

En 1937, Breton ouvre une petite galerie surréaliste appelée Gradiva, "mot qui veut dire 'celle qui avance' et qui est le titre d'une admirable nouvelle de Jensen que Freud a magistralement commentée"[35]. Quelques temps après, il entre au comité de rédaction de la revue *Minotaure*. À la fin de l'année, avec Marcel Duchamp, Paul Éluard, René Heine et Pierre Mabille, il organise un numéro spécial dédié au surréalisme. À la même époque, Breton publie *L'Amour fou.*

Au début de 1938, Breton et Éluard organisent la I^{ère} Exposition internationale du surréalisme où ils réunissent à peu près 70 participants de 14 pays et à l'occasion de laquelle ils publient le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* en guise de catalogue. En février, Breton est chargé par le ministère des Affaires étrangères d'une mission culturelle pour donner des conférences au Mexique sur l'art et la littérature depuis le temps des

[35] Ibidem, p.183-184.

encyclopédies jusqu'aux temps modernes. Sans hésiter, il abandonne son poste à la galerie et part en direction des Amériques.

Il arrive au Mexique au mois d'avril et, pendant son séjour, il fait connaissance avec Frida Kahlo, Diego Rivera et Léon Trotsky. Avec ce dernier, il écrira "Pour un art révolutionnaire indépendant", un appel sous forme de manifeste aux artistes et aux écrivains révolutionnaires au nom de la liberté totale en art. Son séjour ne se prolonge pas longtemps et il rentre en France au mois de septembre.

Dès son retour, Breton s'engage dans la fondation de la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (F.I.A.R.I.) dans le but de mettre en marche le projet qu'il a conçu avec Trotsky. À la fin de 1938, il réussit à réunir une soixantaine d'intellectuels français et étrangers, néanmoins l'imminence de la guerre et la rupture de Rivera avec Trotsky, en 1939, mettent fin aux activités de la F.I.A.R.I.

En 1939, Breton rompt avec Éluard car celui-ci avait publié quelques poèmes dans *Commune*, une revue stalinienne. Éluard soutient "qu'un poème de lui se défend n'importe où"[36], mais la rupture entre les deux est inévitable. En ce temps-là, Breton rompt aussi avec Dalí qui est exclu du mouvement parce qu'il assume des sympathies pour le fascisme. Entre-temps, Breton organise à Paris l'exposition "Mexique" et écrit quelques textes pour le catalogue. En 1939, il publie aussi "Souvenir du Mexique" dans le dernier numéro de *Minotaure*.

L'ÉXIL (1940-1945)

En 1940, les surréalistes se dispersent un peu partout dans le monde en raison de la II^{ème} Guerre mondiale, et Breton est mobilisé dans les services médicaux à l'école de pilotage de Poitiers. Quelques temps après, l'école est évacuée, et il part à Marseille où, à côté d'autres écrivains, il est accueilli par le Comité de secours américain aux intellectuels.

Hans Bellmer, Victor Brauner, René Char, Oscar Dominguez, Max Ernst, Jacques Hérold, Wifredo Lam, André Masson, Benjamin Péret et lui pratiquent des jeux collectifs, inventent un jeu "de cartes dessinées d'après des symboles nouveaux correspondant à l'amour, au rêve, à la révolution, à la connaissance" (c'est le jeu de Marseille)[37] et maintiennent leur liberté intellectuelle. À cette époque-là, Breton essaie de publier son poème "Fata Morgana" et son *Anthologie de l'humour noir*, néanmoins elles sont censurées car elles ne s'accordent pas avec l'idéologie fasciste d'alors. Sous la menace des

[36] ÉLUARD, cité par AUDOIN, *op.cit.*, p.35.
[37] DUROZOI, LECHERBONNIER, *op.cit.*, p.64.

autorités, Breton risque de perdre sa liberté. Il obtient alors un visa pour les États-Unis et sans délai organise son départ.

Au printemps de 1941, il traverse l'Atlantique. Pendant son voyage, il rencontre Claude Lévi-Strauss avec qui il entretiendra des rapports amicaux. Avant de débarquer aux États-Unis, il reste un mois à la Martinique. Malgré son arrestation momentanée dans un camp des suspects, le séjour devient fructueux lorsqu'il fait la connaissance d'Aimé Césaire dont *Cahier d'un retour au Pays natal* sera préfacé par Breton, en 1946. Comme l'affirment Durozoi et Lecherbonnier, Breton reconnaît chez le poète martiniquais "l'existence d'un nouveau lyrisme capable d'assurer la relève d'une Europe épuisée"[38].

À New York, Breton retrouve Yves Tanguy, Roberto Matta, Kurt Seligmann, Max Ernst et aussi d'autres sympathisants du surréalisme, comme David Hare, Robert Motherwell, Harold Rosenberg, William Carlos Williams et Robert Lebel. Il devient speaker des émissions françaises de la "Voix de l'Amérique" et entame un nouveau cycle d'activités surréalistes. En 1942, avec Duchamp (qui vient d'arriver aux États-Unis), Max Ernst et David Hare, il fonde la revue *VVV* (Triple V). La même année, il organise avec Duchamp une exposition surréaliste.

Pendant son séjour, il publie "Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non" dans *VVV*. Selon Durozoi et Lecherbonnier, ce texte marque l'ouverture des surréalistes à d'autres dimensions théoriques. Ils expliquent en outre que cette ouverture dénote

> "une assimilation des données sociologiques, ethnologiques, alchimiques, qui élargissent prodigieusement son champ d'action : il est notable que c'est au contact du plus vieux (Martinique, Indiens, Mexique, Haïti) et du plus neuf des continents que le surréalisme accède à cet échelon supérieur de ses ambitions [...]."[39]

En 1943, Breton découvre à nouveau l'amour fou. Il connaît Élisa avec qui il passera le reste de ses jours. Elle sera une des inspiratrices d'*Arcane 17* (1945) et, avec elle, il voyagera au Canada (à la presque île de Gaspésie), et fera des visites aux réserves indiennes de l'Arizona et du Nouveau-Mexique.

En 1945, vers la fin de son exil, Breton débarque à Port-au-Prince, en Haïti, pour un court séjour pendant lequel, grâce à son ami Pierre Mabille, il connaît les cérémonies vaudou. Breton fait une conférence enthousiaste, "Le surréalisme et Haïti". Comme lui-

[38] Ibidem, p.64
[39] Ibidem, p.66.

même le relatera plus tard, à l'occasion de son discours, il incrimine "les impérialismes nullement conjurés de cette fin de guerre et ce jeu de la souris avec le chat qui se poursuit cruellement entre les idéaux proclamés et les égoïsmes éternels" et manifeste sa foi dans le drapeau haïtien où on lit "l'union fait la force"[40]. Le lendemain, le journal *La Ruche* publie sa formulation en lui donnant un ton insurrectionnel, ce qui entraînera une grève des étudiants et ensuite la grève générale qui déposera le gouvernement.

DE 1946 À SON DÉCÈS

Dès son arrivée en France, au printemps de 1946, Breton va s'attacher à réarticuler le groupe surréaliste dans le Paris d'après guerre. Avec notamment de jeunes partenaires, le mouvement se réorganise petit à petit. En juin, Breton fait une conférence en hommage à Antonin Artaud, au théâtre du Vieux-Colombier, et a l'occasion de retrouver quelques amis d'autrefois.

Suivant l'analyse d'Audoin, "le Parti communiste, fort de son rôle dans la Résistance, exerce alors une véritable fascination sur les intellectuels"[41], tel est le cas d'Aragon, d'Éluard, de Picasso et de Tzara qui sont déjà liés à lui. Comme Breton l'expliquera *a posteriori*, les staliniens réussissent "à occuper presque tous les postes clés dans l'édition, la presse, la radio, les galeries d'art etc."[42], de sorte que le surréalisme est très couramment l'objet d'attaque.

En dépit de son isolement, les surréalistes continuent à se prononcer par des tracts assez virulents. En 1947, la guerre d'Indochine incite à la publication de "Liberté est un mot vietnamien". Quelques temps après, ils publient "Rupture inaugurale", tract dans lequel ils attaquent le capitalisme, "régime d'exploitation économique de l'homme par l'homme qui correspond à l'oppression politique de la bourgeoisie", et le PCF tout en exaltant "le besoin d'une nouvelle sensibilité collective" et en défendant la "révolution permanente des hommes et des choses". Dans ce texte, ils expliquent que le surréalisme "demande à la Révolution d'englober l'ensemble de l'homme" et remarquent que "le rêve et la révolution sont faits pour pactiser, non pour s'exclure" et que "rêver la révolution, ce n'est pas y renoncer, mais la faire doublement et sans réserves mentales."[43]

---

[40] BRETON, "Interview de Jean Duché", (octobre 1946), in idem, *Entretiens*, *op.cit.*, p.247.
[41] AUDOIN, *op.cit.*, p.39.
[42] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.205.
[43] "Rupture inaugurale", in *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, tome II: *1940-1969*, présentation et commentaires de José Pierre, Paris: Éric Losfeld/Le Terrain vague, 1982, p.32-36.

La même année, Breton participe à l'organisation d'une exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght intitulée "Devant le rideau".

En 1948, Breton soutient l'action de Garry Davis pour un mouvement des "Citoyens du monde" et participe aux activités du Rassemblement démocratique révolutionnaire (RDR), groupe et parti militant dans lequel étaient David Rousset et Jean-Paul Sartre, parmi d'autres. À cette époque-là, Breton publie aussi *Martinique charmeuse de serpents*, *La Lampe dans l'horloge* et *Poèmes*. En ce temps-là, deux expositions surréalistes ont lieu: "Second Arche" à Prague et "Exposicion Internacional Surrealista" à Santiago du Chili.

En 1950, Breton préface les ouvrages de Maurice Fourré, *La Nuit du rose-hôtel*, et de Jean-Pierre Duprey, *Derrière son double,* et publie l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*. En 1951, la parution de "Haute-fréquence" affirme la répugnance du surréalisme contre toute forme de fidéisme.

En 1952, une série d'entretiens radiophoniques de Breton avec André Parinaud fait une sorte de bilan du surréalisme de sa naissance jusqu'au moment présent, et devient une publication sous le titre d'*Entretiens*. En 1953, Breton publie *La Clé des champs*, un recueil d'articles écrits entre 1936 et 1953. Dans *Médium*, il publie "Du surréalisme en ses œuvres vives". Dans cette même revue, il organise la publication de l'enquête "Ouvrez-vous ?" qui entraîne des dialogues avec des visiteurs imaginaires venus du passé (comme Baudelaire, Hegel, Novalis et Freud). À l'époque, Breton est attiré par l'art gaulois et les mythes celtiques.

En 1956, le groupe surréaliste publie une déclaration collective, "Hongrie, soleil levant", pour manifester leur dégout face à l'écrasement de la révolution hongroise par les forces du Kremlin. Dans cette même période-là, ils lancent *Le Surréalisme, même*, sous la direction de Breton. En 1957, en collaboration avec Gérard Legrand, Breton publie *L'Art magique*. D'après Durozoi et Lecherbonnier, dans cette ouvrage les auteurs, imbus d'un goût du merveilleux et du désir d'un art non soumis aux idéaux gréco-romains, affirment que l'art magique a une ample expression dans le surréalisme.[44]

En 1958, le général de Gaulle devient chef de l'État, et les surréalistes ne tardent pas à se manifester contre le pouvoir gaulliste et le régime de la V^{ème} République. À l'occasion d'un gala organisé par *Le Monde libertaire* (un journal anarchiste), Breton

[44] DUROZOI, LECHERBONNIER, *op.cit.*, p.72.

dénonce la guerre d'Algérie. Les surréalistes fondent *Bief* sous la direction de Gérard Legrand.

En 1959, Breton organise avec Duchamp *Éros*, exposition internationale du surréalisme sur la question de l'érotisme, à l'occasion de laquelle sort le *Lexique succinct de l'érotisme* à guise de catalogue. La même année, Breton consolide sa fidélité à l'automatisme en publiant *Constellations*, recueil de vingt-deux poèmes accompagnés par des gouaches de Joan Miró.

L'année suivante, les surréalistes se trouvent à l'initiative de l'élaboration de la "Déclaration sur les droits à l'insoumission dans la guerre d'Algérie", connue comme le "Manifeste des 121". Dans ce texte, ils déclarent qu'ils respectent et jugent justifié le refus de prendre les armes contre le peuple algérien et que la cause de ce dernier, "qui contribue de façon décisive à ruiner le système colonial, est la cause de tous les hommes libres."[45]

En 1961, Breton publie *Le La*, un recueil de phrases "ou tronçons de phrases, bribes de monologue ou de dialogues extraits du sommeil"[46], écrites au long des nuits des années cinquante. La même année, il fonde *La Brèche* (huit numéros, 1961-1965) qui publiera deux enquêtes importantes: l'une sur les voyages interplanétaires et l'autre sur les représentations érotiques. Dans le dernier numéro, sort un dossier à propos de *Littérature et révolution* de Trotsky.

En 1963, Breton publie une nouvelle édition de *Nadja*, revue et précédée d'un "Avant-dire". En 1965, il inspire la XI^{ème} exposition internationale du surréalisme, l'*Écart absolu* (titre emprunté à Charles Fourier), dont la proposition centrale est de mettre en question la société de consommation. À la même époque, il publie la nouvelle édition du *Surréalisme et la peinture*, elle aussi revue et augmentée.

Le 28 septembre 1966, Breton décède à Paris laissant une vaste œuvre théorique et poétique. Comme le déclare Gérard Legrand, le surréalisme doit à Breton "non seulement sa trajectoire historique, mais sa permanence comme lieu de références sensibles"[47] qui vont influencer les générations qui le suivent et qui, jusqu'à nos jours, fascinent des chercheurs et des théoriciens du mouvement.

---

[45] "Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie", in *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, *op.cit.*, p.207.
[46] BRETON, *Le la*, in idem, *Signe ascendant suivi de Fata Morgana, Les États généraux, Des Épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la*, Paris: Gallimard, coll."Poésie", 1984, p.175.
[47] LEGRAND Gérard, "Breton (André)", in BIRO, PASSERON, *op.cit.*, p.67.

CHAPITRE II

LE SURRÉALISME EN 1924, DÉFINI ET PRÉSENTÉ PAR ANDRÉ BRETON (ET PAR QUELQUES-UNS DE SES AMIS)

Ce chapitre de mon mémoire a l'intention de présenter la vision d'André Breton sur le surréalisme en 1924. J'entamer une réflexion sur la constitution du surréalisme depuis la découverte de l'écriture automatique, en 1919, jusqu'à la formulation de ses premières directives lors de son lancement historique en 1924 en établissant un panorama de cette période. Je propose ensuite une étude de la caractérisation du mouvement à partir de certains textes fondateurs du surréalisme, écrits et publiés vers 1924, comme *Une Vague de rêves* de Louis Aragon, le *Manifeste du surréalisme* de Breton, l'éditorial de Jacques-André Boiffard, Paul Éluard et Roger Vitrac du n°1 de *La Révolution surréaliste*, ainsi que la couverture de celle-ci, et la "Déclaration du 27 janvier 1925", un texte collectif. Puis, j'essaie de faire un bilan de cette période-là.

LES COMMENCEMENTS DE L'AVENTURE SURRÉALISTE: LES EXPÉRIENCES AUTOUR DE L'AUTOMATISME

Dans cette première partie, nous allons voir quelles sont les bases de consolidation du surréalisme qui prend son essor à partir de la découverte de l'écriture automatique. D'après Érika Azevedo et Robert Ponge, les expériences concernant l'automatisme ont trois moments fondamentaux: la phase d'observation de phrases de demi-sommeil suivie de la découverte de l'écriture automatique (mai 1919), la phase des récits de rêve (vers la fin de 1921, début de 1922) et la phase des sommeils induits (de septembre 1922 à janvier 1923).[48] Pour mon étude, je suis précisément ces trois moments.

Les phrases de demi-sommeil et l'écriture automatique

André Breton découvre l'écriture automatique en observant des phrases qui lui parviennent en état de demi-sommeil sans que le résultat porte trace de conception

[48] Voir: AZEVEDO Érika, PONGE Robert, "André Breton e os primórdios do surrealismo", *Revista Contingentia*, vol. 3, n°2, Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, Setor de Alemão, novembro 2008, p.277. Texto on-line: http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/issue/view/553, último acesso em 6 de março de 2009.

préalable. Dans "Entrée des médiums", texte écrit en 1922, il relatera: "en 1919, mon attention s'était fixée sur les phrases plus au moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable." Il commentera que le caractère insolite des phrases et leur puissance imagée lui apparaissent comme "des éléments poétiques de premier ordre"[49], ce qui le mène à les incorporer au matériel de construction poétique auquel il se dédiait.

Dans le *Manifeste du surréalisme*, il se remémorera que le déclic se produit quand il perçoit, "nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un seul mot, [...] une assez bizarre phrase [...] *qui cognait à la vitre*" (la phrase était à peu près: "il y a un homme coupé en deux par la fenêtre"[50]). Tout au début, il se limite à noter des phrases isolées, les phrases qui seront postérieurement appelées *les phrases de demi-sommeil*. Quelques temps après, cependant, il décide d'obtenir de soi-même "un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement [...] et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*."[51]

S'étant aperçu que la vitesse de la plume peut accompagner la vitesse de la pensée, Breton ne tarde pas à apprendre à Philippe Soupault le sujet de ses dernières recherches et à lui proposer de faire une expérience commune. Au bout de la première journée de pratique, ils obtiennent environ cinquante pages, et au bout de deux mois (pendant lesquels ils se sont rencontrés une quinzaine de fois pour pratiquer l'automatisme) ils ont constitué un long recueil de textes automatiques duquel ils extrairont la sélection qui composera *Les Champs magnétiques*, un ouvrage qui sera publié l'année suivante et sera dédié à la mémoire de Jacques Vaché.

Selon Louis Aragon – il le relatera en 1924 –, ce qui frappe Breton et Soupault dans leur expérience "est un pouvoir qu'ils ne se connaissent pas, une aisance incomparable, une libération de l'esprit, une production d'images sans précédent"[52]. D'après lui, ses compagnons perçoivent dans leur découverte une voie de libération de leur inconscient, de leur imagination dans son état le plus libre, ils découvrent une manière de s'approprier les profondeurs de l'esprit; avec l'écriture automatique, ils croient avoir découvert la verve poétique.

---

[49] BRETON André, "Entrée des médiums", (1922), in idem, *Les Pas perdus*, Paris: Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 2004, p.118.
[50] BRETON, "Manifeste du surréalisme", *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2003, p.31, c'est lui qui souligne.
[51] Ibidem, p.33.
[52] ARAGON Louis, *Une Vague de rêves*, (1924), Paris: Éditions Seghers, p.12.

Aragon racontera que, après cette découverte, quelques-uns de ses amis "se laissent aller à leur tour à cette exploitation littéraire", tout en éprouvant "les premiers ce grand charme issu des profondeurs."[53] Il explique que, pendant cette phase, ils se réunissent le soir pour pratiquer l'écriture automatique et pour se raconter leurs dernières créations.

Petit à petit, l'abandon à la pratique de l'écriture automatique devient une sorte de vice et commence à apporter d'autres sensations à celui qui en fait usage par delà l'émerveillement initial. Aragon et Breton rappelleront que, au fur et à mesure que les séances de la pratique s'intensifient, ils s'aperçoivent qu'ils perdent le contrôle sur leurs créations en devenant leur objet. Aragon relatera:

> "tout se passait comme si l'esprit parvenu à cette charnière de l'inconscient avait perdu le pouvoir de reconnaître où il versait. En lui subsistaient des images qui prenaient corps, elles devenaient matière de réalité. [...]. Elles revêtaient ainsi les caractères d'hallucinations visuelles, auditives, tactiles. Nous éprouvions toute la force des images. Nous avions perdu le pouvoir de les manier. Nous étions devenus leur domaine, leur monture."[54]

Breton expliquera, d'autre part, que les images créées par la pratique de l'écriture automatique, outre leur richesse poétique, sont aussi capables d'augmenter la connaissance de ceux qui les produisent. Il observera que ce processus de création plonge l'esprit dans un état d'extrême lucidité, même si parfois il lui fait perdre l'orientation générale du cours de la vie. Ce raisonnement montre que l'écriture automatique excède le caractère poétique sur lequel elle est basée et devient quelque chose qui peut vraiment changer la vie.

Malgré les apports positifs que cette écriture peut apporter à l'esprit, l'assiduité de sa pratique mène le groupe à être prudent. Elle commence à provoquer des troubles psychologiques, notamment quand elle se produit à un débit trop élevé. C'est ainsi que certains parmi eux décident de prendre leurs distances par rapport à l'écriture automatique au nom de leur propre sécurité d'esprit. Breton expliquera qu'à la longue l'usage immodéré de l'écriture automatique le place "dans des dispositions hallucinatoires inquiétantes" contre lesquelles il doit réagir, ce qui le mène à arrêter temporairement les pratiques.

Les récits de rêves

Le ralentissement des expériences autour de l'écriture automatique coïncide avec l'arrivée de Tzara à Paris. Le mouvement Dada monopolise en quelque sorte les attentions.

[53] Ibidem, p.13.
[54] Ibidem, p.14.

En dépit de l'attraction de cette nouveauté, les recherches autour de l'inconscient ne cessent pas. À la fin de 1921, la pratique de l'écriture automatique continue, quoique sporadiquement, et le groupe se lance dans un autre genre d'écriture: *les récits de rêves*. La mémoire du rêve devient alors objet de récit et le groupe se réunit le soir pour lire à haute voix les expériences vécues en rêve la veille.

Néanmoins les contraintes de la nouvelle méthode d'exploitation des profondeurs de l'esprit ne tardent pas à paraître. Breton commentera le fait que l'inconvénient de l'expérience est qu'elle exige un travail de la mémoire qui n'est pas très fiable. Dans "Entrée des médiums, il écrira: "le malheur était que cette nouvelle épreuve réclamât le secours de la mémoire, celle-ci profondément défaillante et, d'une façon générale, sujette à caution."[55]

Bien que moins intense que l'expérience de l'écriture automatique, les récits de rêves suivent longtemps la production du mouvement surréaliste. Dans *Littérature* nouvelle série (mars 1922), Breton publie trois de ces récits. En 1923, il publie *Clair de terre*, un recueil dans lequel on trouve des textes de ce genre, en 1924 le premier numéro de *La Révolution surréaliste* présente de même une série de récits de rêves, pour ne mentionner que quelques exemples.

Les sommeils hypnotiques

Comme Breton le relatera, en constatant les limitations du récit de rêves, il n'attendait "plus grand'chose de ce côté au moment où s'est offerte une troisième solution du problème"[56]. Ainsi, en septembre 1922, René Crevel présente à ses compagnons certaines méthodes qui conduisent l'esprit à un sommeil hypnotique, à un état qui s'approche du somnambulisme. Il leur apprend que, pendant ses vacances, une dame percevant en lui des qualités dites médiumniques lui enseigne comment les développer. Suivant Breton, "dans les conditions requises pour la production de ce genre de phénomènes (obscurité et silence de la pièce, 'chaîne' des mains autour de la table)", Crevel "parvenait rapidement à s'endormir et à proférer des paroles s'organisant en discours plus au moins cohérent auquel venaient mettre fin en temps voulu les passes du réveil."[57]

[55] BRETON, "Entrée des médiums", (1922), in idem, *Les Pas perdus*, Paris: Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 2004, p. 120.
[56] Ibidem.
[57] Ibidem.

Après l'exposé de Crevel, ils décident de se réunir pour répéter l'expérience, mais cette fois-ci en présence de Robert Desnos, Max Morise et André Breton. Crevel s'endort devant le groupe et commence à proférer une sorte de plaidoyer concernant l'accusation ou la défense d'une femme qui avait tué son mari en obéissant à la sollicitation de ce dernier. Quand Crevel se réveille de son sommeil, il ne se souvient de rien.

Le deuxième du groupe à s'endormir est Robert Desnos. À l'occasion de la première expérience, il commence à gratter compulsivement la table devant laquelle il est assis. Ses amis interprètent le fait comme la manifestation d'un désir d'écrire si bien qu'à la séance suivante, ils laissent à sa disposition une feuille de papier et un crayon. Au long des rencontres, Desnos devient la personnalité majeure de la phase des sommeils induits. Comme le relatera Breton, c'est Desnos "qui imprimera durablement sa marque à cette forme d'activité". Considéré comme un vrai prodige, il réussit à "se transporter à volonté, instantanément, des médiocrités de la vie courante en pleine zone d'illumination et d'effusion poétique"[58]. Outre la surprenante facilité qu'il a pour s'endormir (plusieurs parmi eux n'ont jamais réussi à s'endormir, y compris Breton), la poéticité des paroles et des écrits dans cette disponibilité de l'esprit est impressionnante, et pourtant, comme l'observera Breton, en état de veille "Desnos se montre incapable, au même titre que nous tous, de poursuivre la série de ses 'jeux de mots' même au prix de longs efforts"[59].

C'est ainsi que, comme l'observera Aragon, "une épidémie de sommeil s'abattit sur les surréalistes", et certains parmi eux "ne vivent plus que pour ces instants d'oubli où, les lumières éteintes, ils parlent, sans conscience, comme des noyés en plein air."[60] Breton commentera, d'autre part, l'énorme stupéfaction qui règne entre eux: "après dix jours les plus blasés, les plus sûrs d'entre nous, demeurent confondus, tremblants de reconnaissance et de peur, autant dire ont perdu contenance devant la merveille."[61]

En dépit des perspectives que la pratique des sommeils induits ouvre, comme celles ouvertes par l'écriture automatique, cette phase entraîne aussi une certaine tension dans le groupe. Les pratiques deviennent de plus en plus fréquentes et les interactions entre les rêveurs se produisent parfois de façon dangereuse. Comme le relatera Breton, les sommeils induits finissent par développer "chez certains des sujets endormis une activité impulsive de laquelle on pouvait craindre le pire."[62] Breton racontera qu'un soir plusieurs membres

[58] BRETON, *Entretiens*, (1952), Paris: Gallimard, coll. "Idées", 1973, p.90.
[59] BRETON, "Les mots sans rides", (1922), in idem, *Les Pas perdus*, *op.cit.*, p.134.
[60] ARAGON, *Une Vague de rêves*, *op.cit.*, p.17.
[61] BRETON, "Entrée des médiums", *op.cit.*, p. 120.
[62] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.95.

du groupe se sont endormis à la fois et quelques temps après, en s'apercevant que certains parmi eux ont disparus, il finit "par les découvrir dans l'antichambre presque obscure, où, comme d'un commun accord et bien munis de la corde nécessaire, ils essayaient de se pendre aux portemanteaux... "[63]. Apparemment, c'était Crevel qui les avait amenés jusque-là. Breton fera le récit aussi d'un épisode où les présents ont été obligés d'arracher un couteau des mains de Desnos lorsqu'il poursuivait Paul Éluard dans le jardin de la maison où ils étaient. Ces deux incidents mènent le groupe à faire attention à la pratique des sommeils induits de sorte que sa fréquence devient sporadique.

Dans une analyse ultérieure sur l'écriture automatique et sur le sommeil induit, Breton expliquera:

> "il s'agit d'attendre et d'explorer [...] ce qu'on appelle les *états seconds*. [...]. Ce qui nous a passionnément intéressé en eux, c'est la disponibilité qu'ils nous donnaient d'échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée. L'une de ces contraintes et la plus grande, c'est l'assujettissement aux perceptions sensorielles immédiates qui, dans une grande mesure, fait l'esprit le jouet du monde extérieur [...]. Une autre contrainte [...], c'est celle que fait peser l'esprit critique sur le langage et, d'une manière générale, sur les modes les plus divers d'expression."[64]

Après ces trois incursions dans le domaine de l'inconscient – l'écriture automatique, les récits de rêves et les sommeils induits –, les membres du groupe qui ont participé aux expériences commencent une réflexion sur ce qu'ils avaient vécu. Suivant Aragon, à ce moment, le surréalisme "revient sur lui-même entrainant avec soi un univers de déterminations"[65] dont une partie des résultats sont les textes sur lesquels je parlerai désormais.

À PROPOS DU SURRÉALISME EN 1924

Je passe maintenant à l'analyse de certains textes écrits vers 1924 durant cette phase de déterminations. Je les présente selon leur ordre de publication: tout d'abord, j'analyse *Une Vague de rêves* d'Aragon, ensuite le *Manifeste du surréalisme* de Breton, puis la couverture et la préface du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, et après la "Déclaration du 27 janvier 1925", un texte collectif.

[63] Ibidem, p.96
[64] Ibidem, p.85.
[65] ARAGON, *Une Vague de rêves*, *op.cit.*, p.20.

Quelques aspects du surréalisme dans *Une Vague de rêves* de Louis Aragon

Une Vague de rêves de Louis Aragon paraît au début d'octobre 1924 dans *Commerce*, une revue dirigé par Paul Valéry, Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud. Dans ce texte, qui se présente déjà comme un premier manifeste du mouvement, Aragon essaie de raconter les premiers pas du surréalisme et, en faisant ce parcours, il précise et explique un peu ce qu'est le surréalisme.

Dans l'épigraphe, Aragon propose au lecteur de faire la découverte d'un nouvel univers et l'incite à en développer les virtualités. Il choisit un extrait de *Volpone* de Ben Jonson dans lequel le personnage de Célia est invité, en échange de la promesse de jours plus joyeux dans un royaume où elle pourra régner, à ne pas désoler de la réalité: "à la place d'un mari méprisable tu auras un amant digne de toi. Profite de ta chance et goûtes-en secrètement les joies. Vois sur quoi tu peux régner, non en reine d'un moment, mais en princesse couronnée"[66]. Cette citation joue le rôle d'invitation à connaître un royaume jusque-là inconnu, le royaume du surréalisme, où ceux qui le veulent peuvent régner tout le temps désirable.

Aragon commence son texte par un bilan de l'état de choses qui l'entoure et il montre que le monde se lézarde autour de lui. À contre-courant de ce que subit la majorité des hommes, il annonce: "il m'arrive de perdre soudain tout le fil de ma vie", "je ne suis plus la bicyclette de mes sens"[67]. Malgré les apparences, il affirme que cette perte de direction est positive et que, grâce à cela, il a pu connaître d'autres manières de percevoir la vie.

Cet événement lui mène à se distinguer des autres hommes qui n'ont pas les mêmes expériences que lui. Il déclare, par exemple, que c'est au moment où se tuent "ceux qui partent un jour avec un regard clair" que "commence la pensée"[68]. Il observe que ce qui bouleverse ses idées a un effet vertigineux et que dès lors il lui "semble impossible d'accepter encore les idées machinales à quoi se résume aujourd'hui presque chaque entreprise de l'homme"[69]. Cela veut dire que, pour lui, il n'est plus acceptable de rester impassible, son temps réclame une action.

[66] JONSON Ben, in ARAGON, *Une Vague de rêves, op.cit.*, p.7.
[67] ARAGON, *Une Vague de rêves, op.cit.*, p.9.
[68] Ibidem.
[69] Ibidem, p.9-10.

Il ajoute: "patrie, honneur, religion, bonté, il était difficile de se reconnaître au milieu de ces vocables sans nombre qu'ils jettent à tort et à travers aux échos."[70] Cet extrait permet de comprendre qu'en effet c'était la société qui l'empêchait de percevoir que c'était elle qui emprisonnait lui et sa pensée. Il explique qu'heureusement il s'est débarrassé des anciennes croyances et que finalement il a pu connaître d'autres nuances de la réalité.

Aragon affirme que cet événement lui a permis de sortir de la réalité absolue (celle qui est vue et comprise par tout le monde de la même façon) et a provoqué certains changements dans sa conduite. Il explique qu'après ce qu'il a vécu il est capable de percevoir que, dans "la vraie nature du réel", "il y a d'autres rapports que le réel que l'esprit peut saisir, et qui sont aussi premiers, comme le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve". Et il constate aussi que "ces diverses espèces sont réunies et conciliées dans un genre, qui est la surréalité"[71]. Dans ce passage, il explique le surréalisme en tant que compréhension de la "vraie nature du réel" où d'autres rapports qui ne sont pas conformes à l'usage deviennent possibles. Cela s'oppose en quelque sorte à la mentalité dominante absolument attachée aux notions sommaires de réalité, ce qui nous permet d'inférer que pour ceux qui ignorent ce processus de transformation qui est en train d'atteindre certains hommes, y compris l'auteur lui-même, il est impossible de comprendre ou même d'imaginer une autre nature du réel hors de la réalité dite concrète.

Après ces considérations, Aragon se lance dans le passé pour expliquer les origines de cet événement et raconte comment le surréalisme a surgi: comme nous l'avons déjà vu, c'est "au cours de la résolution d'un problème poétique [...] 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."[72]

Dans ce qui suit, il trace l'évolution de l'automatisme. Dans un bilan de ce que cette phase signifie pour les surréalistes, il affirme que par l'écriture automatique ils commencent à percevoir ce qu'est la surréalité. Il l'explique comme un "rapport dans lequel l'esprit englobe les notions, est l'horizon commun des religions, des magies, de la poésie, du rêve, de la folie, des ivresses et de la chétive vie, ce chèvrefeuille tremblant que vous croyez suffire à nous peupler le ciel"[73].

À l'étape suivante de sa réflexion, Aragon décrit comment l'idée qui commence avec l'écriture automatique tout d'un coup prend une direction inattendue avec les

[70] Ibidem, p.10.
[71] Ibidem, p.11.
[72] Ibidem, p.12.
[73] Ibidem, p.16.

sommeils hypnotiques, en 1922. Il déclare que cette période correspond à "une modalité du surréalisme dans laquelle la croyance au sommeil joue par rapport à la parole le rôle de la vitesse dans le surréalisme écrit". D'après lui cette croyance "abolit comme la vitesse le faisceau de censure qui entrave l'esprit" et présente à l'individu la liberté, ce qu'il décrit comme l'endroit "où naît le merveilleux."[74] Dans ce raisonnement, il montre que le surréalisme est une voie d'affranchissement de l'esprit et en même temps se place dans le domaine du merveilleux.

Il commente que, après les premières années d'expérimentation, il a fallu encore deux années (de 1922 à 1924) pour que le surréalisme se détermine et se définisse effectivement. Il observe que, dans un retour sur eux-mêmes, les surréalistes apprennent que le rêve est en réalité le "point de départ" du surréalisme. Il remarque aussi: "maintenant le rêve, à la lueur du surréalisme, s'éclaire, et prend sa signification." C'est-à-dire que le rêve dépasse les frontières qui le réduisaient aux moments du sommeil et commence à prendre corps sous forme de texte ou de peinture.

À la fin de cet exposé sur le rêve, il cite quelques influences qui précèdent la découverte de Breton concernant l'écriture automatique et le rêve – comme Saint-Pol Roux, Raymond Roussel, Pierre Reverdy et Sigmund Freud. Il suggère l'existence d'une République du rêve dont ceux-ci en sont les présidents.

Aragon s'adonne alors à la présentation de cette République: il présente la ville qui l'accueille (Paris), ses habitants (les rêveurs, les surréalistes) et, finalement, son siège gouvernemental (le Bureau de recherches surréalistes). Comme dans la description d'un parcours, il présente Paris qui prend vie à la "lumière surréaliste"[75] et raconte ce que font ses habitants en nommant chaque partenaire du mouvement. Ils sont dans la rue, ils se promènent par les carrefours, ils marchent jusqu'à la demeure officielle de la République où se rejoignent tous les rêveurs.

La description de ce monde montre qu'il s'oppose à celui qui se lézarde sous l'influence des réalités pétrifiantes. En ce qui concerne le siège de cette république, Aragon affirme: "au 15 de rue de Grenelle, nous avons ouvert une romanesque auberge pour les idées inclassables et les révoltes poursuivies." Cette auberge existe effectivement, et il ajoute, "tout ce qui demeure encore d'espoir dans cet univers désespéré va tourner vers notre dérisoire échoppe ses derniers regards délirants", c'est-à-dire que, dans ce monde en

[74] Ibidem, p.19.
[75] Ibidem, p.22-23.

ruine, le surréalisme est ce qui reste d'espoir – le mot d'ordre de la République du rêve étant "il s'agit d'aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme."[76]

La dernière partie du texte reprend le ton d'invitation de l'épigraphe. Par une métaphore concernant Phaéton, Aragon affirme qu'il abandonnerait toutes les certitudes pour vivre le vertige d'un beau voyage: "par quel hasard ne lit-on pas sur un monument de nos villes: *A Phaéton, l'humanité reconnaissante?* Qu'importe. Il a eu le goût du vertige et il est tombé!"[77] Indépendamment d'une certitude de réussite, Aragon manifeste sa motivation pour aller à la recherche de ce que son esprit réclame. Il affirme qu'il ne cherche pas à répondre à la question hermétique "qu'est-ce que tout cela signifie?", mais que la recherche est primordiale, et non le résultat auquel elle va aboutir.

La dernière phrase du texte exalte cette idée d'invitation à l'inconnu encore une fois: "faites entrer l'infini"[78]. Elle convie à se lancer dans la quête de l'impossible, dans la découverte de ce qui semble être impossible, et pour y aboutir l'infini en est l'horizon, ou bien, puisque l'infini est intouchable, la recherche de l'impossible devient quelque chose de continu, quelque chose qui ne s'arrêtera jamais.

Le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton

J'analyse maintenant le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, publié en octobre 1924 et suivi de *Poisson soluble*, des proses automatiques. Dans ce texte, il fait le point sur l'ambiance qui accueille la naissance du mouvement, sur la découverte de l'écriture automatique et sur le surréalisme en 1924. Pour mon étude, je divise le texte de Breton en trois grandes parties : "les retrouvailles de l'homme et de l'imagination" ; "un survol au-dessus de la naissance du surréalisme"; et "sur les directives du surréalisme en 1924". Voyons chacune d'elles en détail.

Les retrouvailles de l'homme et de l'imagination

Comme Aragon, Breton commence également son manifeste par une constatation sur l'ignoble état de choses dans lequel ses contemporains et lui se trouvent, mais à la différence d'Aragon, Breton justifie cela par la prise de distance de l'homme de l'imagination et par la contamination de l'attitude réaliste et de la logique dominante au

[76] Ibidem, p.27.
[77] Ibidem, c'est lui qui souligne.
[78] Ibidem, p.28-29.

sein de la pensée. À contre-courant de tout cela, il remarque qu'il y a certains éléments, comme le rêve, le merveilleux et la poésie, qui peuvent permettre à l'homme de sortir de cette réalité.

Breton observe tout d'abord comment l'homme, à l'âge adulte, perd le contact avec l'imagination. Il explique que "de jour en jour plus mécontent de son sort", malgré son caractère de "rêveur définitif", l'homme n'est plus capable de trouver du charme dans sa vie. D'après lui, dans l'état de choses où l'homme est, "s'il garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance qui [...] ne lui en semble pas moins pleine de charmes", l'enfance là où "l'absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois"[79].

Il commente le fait que l'imagination, "qui n'admettait pas de bornes" pendant l'enfance, lorsque l'homme arrive à l'âge adulte, est obligée à "s'exercer [...] selon les lois d'une utilité arbitraire". Alors, en conséquence des restrictions de ces lois, elle s'éclipse, car elle est "incapable d'assumer longtemps ce rôle inférieur". Selon lui, après le départ de l'imagination, "incapable qu'il est devenu de se trouver à la hauteur d'une situation exceptionnelle telle que l'amour", l'homme regrette inutilement son absence; elle "ne pardonne pas."[80]

Après cette constatation, Breton note qu'il reste encore la liberté d'esprit: "parmi tant de disgrâces dont nous héritions, il faut bien reconnaître que la *plus grande liberté* d'esprit nous est laissée." D'après lui, l'imagination peut être retrouvée, mais c'est à l'homme de décider de la chercher. Il justifie la pertinence de cette recherche: "la seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit; assez pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper"[81]. Ce passage met en évidence la détermination du poète à aller à la recherche de ce qui lui manque, malgré l'incertitude des résultats.

Breton pondère pourtant les risques de l'exploitation de l'imagination. Il rappelle, par exemple, que les fous, qui s'adonnent à leur imagination, sont rejetés et enfermés dans des hôpitaux sous la justificative d'inobservance de certaines règles sociales, tandis qu'en réalité leur inobservance repose sur le fait qu'ils ne savent pas cacher le réconfort qu'ils trouvent dans leur imagination et le goût qu'ils ressentent de leur délire. Par contre, il

[79] BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.13.
[80] Ibidem, p.14.
[81] Ibidem, p.14-15, c'est lui qui souligne.

n'oublie pas qu'il "fallut que Colomb partît avec des fous pour découvrir l'Amérique"[82]. Dans cet exemple provocateur, il suggère que parfois il faut savoir oser, même dans le délire d'un rêve fou, pour aboutir à de grandes découvertes.

Malgré les risques, Breton assure: "ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination."[83] Pour lui, il n'est pas question de renoncer à l'imagination. Alors pour ne pas laisser ce drapeau en berne, il propose l'instruction du procès de l'attitude réaliste, "après le procès de l'attitude matérialiste", tout en considérant celle-ci "plus poétique" que la première, même si cela ne la dédouane pas d'un procès. Selon lui, l'attitude réaliste, "inspirée du positivisme", "a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral", et elle se fortifie de plus en plus et "fait échec" à certaines manifestations de l'esprit comme l'art et la science. Il souligne que cette attitude implique la "plus complète déchéance" et il remarque qu'elle "est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance"[84].

Quelques pages plus loin dans son texte, il revient à ce sujet et attaque "le règne la logique", dénommé aussi "rationalisme absolu". D'après lui, la logique tend à limiter l'expérience humaine à la résolution de problèmes secondaires dont les fins échappent à la connaissance. Et ce qui semble être plus grave, c'est que cette expérience se trouve de plus en plus limitée. Ainsi, suivant la logique dominante, elle doit obéir à un principe d'utilité immédiate et doit préserver le bon sens. De cette réalité, dictée par la logique dominante, résulte que "sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère"[85]. Cela explique pourquoi l'imagination "abandonne l'homme à son destin sans lumière."[86]

Breton annonce alors que, grâce aux découvertes de Freud, une partie du monde intellectuel a été rendue à la lumière et que "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." D'après lui, cela peut signifier que l'imagination est "sur le point de reprendre ses droits." [87]

Le poète déclare: "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

[82] Ibidem, p.15-16.
[83] Ibidem, p.16.
[84] Ibidem.
[85] Ibidem, p.20.
[86] Ibidem, p.14.
[87] Ibidem, p.20.

tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison"[88]. Dans cette perspective, il explique que le rêve peut intervenir dans la réalité, puisque notre mémoire nous apporte, quand nous sommes en état de veille, des impressions sur ce que nous avons vécu pendant nos rêves bien que d'une façon fragmentée. Cette réflexion le mène à conjecturer la possibilité de saisir le rêve dans son intégrité. Il reconnaît que cela est presque impossible, car il faudrait de la discipline pour la mémoire et cela exigerait l'engagement de multiples générations pour y aboutir, mais cela ne l'empêche pas de formuler des hypothèses. Il suppose que, si un jour cela arrive, il sera possible d'aboutir à la "résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité,* si l'on peut ainsi dire". La possibilité d'arriver à cette résolution, le songe d'y arriver est déjà suffisant pour le pousser à chercher une résolution pour ce problème. Comme il l'assure: "c'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supporter un peu les joies d'une telle possession."[89]

Sûr de la direction de sa quête, Breton entre dans le domaine du merveilleux. Il exalte son caractère extraordinaire en affirmant que "le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau."[90] Dans ce passage, il explique qu'il conçoit le merveilleux comme un domaine de la sensibilité, un moyen de sensibilisation de l'esprit.

Outre le rêve et le merveilleux, Breton présente la poésie comme un élément, peut-être le plus important, qui peut aider l'homme à prendre conscience des contraintes et des limitations du monde où il vit et de la possibilité et nécessité de les dépasser: "la poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons"[91]. Aux côtés de deux premiers, la poésie est présentée comme un agent transformateur.

Breton montre par là que ces trois éléments – le rêve, le merveilleux et la poésie – sont à l'origine de sa quête: le désir "de remonter aux sources de l'imagination poétique, et [...] de s'y tenir." Il ajoute : "toujours est-il qu'une flèche indique maintenant la direction de ces pays et que l'atteinte du but véritable ne dépend plus que de l'endurance du voyageur."[92] À partir de cette affirmation, l'aventure intellectuelle et poétique dans l'univers inconnu de l'imagination peut commencer. La possibilité du voyage est déjà

[88] Ibidem, p.20.
[89] Ibidem, p.24, c'est lui qui souligne.
[90] Ibidem, p.24-25.
[91] Ibidem, p. 28.
[92] Ibidem, p.29.

annoncée, il faut juste vouloir voyager; le surréalisme existe, il faut juste vouloir en profiter.

Un survol au-dessus de la naissance du surréalisme

Breton remonte quelques années dans l'histoire du surréalisme et décrit comment il a découvert l'écriture automatique en 1919. Il raconte: "je venais alors de tenter l'aventure poétique avec le minimum de chances, c'est-à-dire que mes aspirations étaient les mêmes qu'aujourd'hui, mais que j'avais foi en la lenteur d'élaboration pour me sauver de contacts inutiles"[93]. À l'époque, il écrivait les derniers poèmes de *Mont de Piété* et, en ce qui concerne l'art poétique, il observe: "la vertu de la parole (de l'écriture: bien davantage) me paraissait tenir à la faculté de raccourcir de façon saisissante l'exposé (puisque exposé il y avait) d'un petit nombre de faits, poétique ou autres, dont je me faisais la substance."[94] Il remarque qu'il avait observé que Rimbaud ne pouvait procéder autrement.

Breton ajoute que, à la même époque, Pierre Reverdy le fait réfléchir à propos des rapports entre deux réalités distinctes: "plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique..."[95] Cette phrase de Reverdy l'intrigue beaucoup et lui semble être fortement révélatrice. Il reconnaît, pourtant, qu'elle lui fait prendre les effets esthétiques pour les causes, c'est alors que la phrase bizarre de l'homme coupé en deux par la fenêtre bouleverse son point de vue.

À partir de là, ce genre de phrase imagée lui fait éprouver une forte impression de jamais vu. La gratuité avec laquelle elles s'offrent à lui lui fait comprendre qu'il n'exerçait aucun contrôle sur sa création, c'est-à-dire que sa pensée agissait sans l'avis de sa raison.

En se basant sur les théories et les méthodes d'examen de Freud et sur l'expérience qu'il a faite avec les malades mentaux pendant la I^{ère} Guerre, Breton décide donc d'obtenir de lui-même des monologues de débits de la pensée. En s'apercevant "que la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et quelle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume qui court", il décide de présenter ses dernières réflexions à Soupault et de lui proposer une expérience conjointe. C'est alors que, dans l'attente d'obtenir "aussi exactement que possible la *pensée parlée*", Soupault et lui entreprennent "de noircir du papier, avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement. La facilité de

[93] Ibidem, p.29.
[94] Ibidem, p.29-30.
[95] REVERDY cité par BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.31.

réalisation fit le reste." [96] Breton reconnaît qu'il est impossible d'apprécier ce genre de création à la première lecture et qu'en apparence les phrases créées sont aussi étrangères à leur propre créateur. Suivant son raisonnement,

> "poétiquement parlant", ces éléments néanmoins "se recommandent surtout par un très haut degré d'*absurdité immédiate*, le propre de cette absurdité [...] 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."[97]

Dès lors, l'écriture automatique se présente comme un moyen de donner voix aux profondeurs de l'esprit, Soupault et Breton parviennent à obtenir d'eux même une création sur laquelle "l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par la suite d'aucune réticence"[98].

Les directives du surréalisme en 1924

Breton relate que, après quelques temps de pratique de l'écriture automatique, Soupault et lui décident de rendre hommage à Guillaume Apollinaire – "qui venait de mourir et qui, à plusieurs reprises, nous paraissait avoir obéi à un entraînement de ce genre, sans toutefois y avoir sacrifié de médiocres moyens littéraires" – en désignant "sous le nom de SURRÉALISME le nouveau mode d'expression pure"[99]. À partir de cette première notion de surréalisme, vers 1919, Breton essaie de formuler une autre pour expliquer ce qu'est le surréalisme en 1924. Il le définit tout d'abord comme l'

> "automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale."[100]

Ici l'auteur analyse le surréalisme comme une manifestation des profondeurs de l'esprit indemne de toute contrainte, c'est-à-dire comme l'expression individuelle dans son état le plus libre. Il le présente comme synonyme de l'écriture automatique.

Ensuite Breton le définit sous le registre d'une conception philosophique:

> "ENCYCL. *Philos*. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'association négligées

[96] BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.33, c'est lui qui souligne.
[97] Ibidem, p.34-35, c'est lui qui souligne.
[98] Ibidem, p.33.
[99] Ibidem, p.35.
[100] Ibidem, p.36.

> 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."[101]

Dans cette acception, le surréalisme est présenté comme une manifestation de la disponibilité de l'esprit, comme une attitude face à la vie, une attitude de l'esprit contre l'état de fait contemporain, une attitude qui peut résoudre les principaux problèmes de la vie.

Breton explique que ceux qui font "acte de SURRÉALISME ABSOLU"[102] – Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon Soupault, Vitrac – acceptent d'être "les modestes *appareils enregistreurs*" de la voix surréaliste. Le don de savoir entendre la voix surréaliste est une capacité de ne faire "aucun travail de filtration" et de n'être que des "réceptacles de tant d'échos".[103] L'auteur attire l'attention sur le fait que ses amis et lui n'ont pas de talent; ce qu'ils possèdent c'est la voix surréaliste.

De façon ironique, Breton ouvre dans son texte une longue parenthèse pour expliquer comment écouter cette voix. Il présente une sorte de manuel et donne quelques recettes de savoir-vivre et de savoir-faire dans l'art surréaliste. Cette partie s'intitule "Secrets de l'art magique surréaliste" et elle commence par enseigner à faire une "composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet". Dans ce passage, il enseigne l'écriture automatique et il explique comment procéder : "Faites vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même". Il explicite le fonctionnement de l'automatisme – "la première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser"[104] – et explique qu'un des intérêts du surréalisme est l'insouciance quant au résultat. Dans ce raisonnement, ce qui importe effectivement est l'extériorisation de cette dictée intérieure.

Breton donne encore d'autres recettes, comme "Pour ne plus s'ennuyer en compagnie", "Pour faire des discours", "Pour écrire de faux romans". Dans cette dernière, il montre ce qu'on doit faire et note: "qui que vous soyez, si le cœur vous en dit, vous ferez brûler quelques feuilles de laurier et, sans vouloir entretenir ce maigre feu, vous

[101] Ibidem, p.36.
[102] Ibidem, p.36-37, c'est lui qui met les majuscules.
[103] Ibidem, p.39, c'est lui qui souligne.
[104] Ibidem, p.41.

commencerez à écrire un roman"[105]. Il suggère qu'écrire est un événement sensible qui naît du cœur et qui, comme par magie, se produit sur le papier, comme il l'a montré dans la recette "composition surréaliste, ou premier et dernier jet". La question fondamentale ici n'est pas d'écrire un faux ou un vrai roman, mais c'est de se permettre de créer dans cet état d'esprit. Malgré le ton ironique de la recette, le plus important c'est le caractère positif et sensible de l'écriture automatique.

Après cette parenthèse, Breton se penche sur le langage et construit son argumentation en partant du présupposé suivant : "le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste"[106]. Il montre que l'homme a besoin du langage pour se comprendre et pour se faire comprendre. Alors, s'il l'utilise depuis toujours pour accomplir ses nécessités primaires, il n'aura pas de problème pour en faire un usage surréaliste, il faut juste s'autoriser à s'y lancer.

Breton ajoute: "non seulement ce langage ne me prive d'aucun de mes moyens, mais encore il me prête une extraordinaire lucidité et cela dans le domaine où de lui j'en attendais le moins."[107] La lucidité que cette écriture peut lui prêter suggère l'idée que les profondeurs de l'esprit peuvent apporter des résolutions pratiques à la vie extérieure. Même si cette écriture est produite automatiquement, hors du contrôle de la raison, au moment où elle devient mot écrit sur le papier, elle peut révéler des solutions aux misères de la vie de celui qui se fait instrument de la voix surréaliste.

En ce qui concerne l'effet du surréalisme sur celui qui y adhère, Breton constate:

> "l'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. [...]. C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la 'vraie vie'; [...] ; l'enfance où tout concourait [...] à la possession efficace [...] de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent."[108]

Dans cette approche, le poète montre qu'avec le surréalisme l'homme n'a plus besoin de se retourner vers son enfance pour se rapprocher de l'imagination. Avec le surréalisme, l'homme peut finalement saisir "la vraie vie", celle que Rimbaud disait absente[109], avec le surréalisme, l'homme peut avoir "la possession efficace de soi-même" et devenir libre.

Dans une dernière réflexion, Breton explique que le surréalisme est une réaction contre l'ordre établi. Il affirme: "le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre

[105] Ibidem, p.42-43.
[106] Ibidem, p.44.
[107] Ibidem, p.45.
[108] Ibidem, p.52.
[109] "La vraie vie est absente", in RIMBAUD Arthur, "Délires I – Vierge folle, l'époux infernal", in idem, *Une Saison en enfer*, in idem, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, 2e édition revue, établie par Louis Forestier, Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 1984, p.135.

non-conformisme absolu", et en plus, sous certains aspects, il représente "une guerre d'indépendance à laquelle je me fais gloire de participer"[110]. Selon lui, le surréalisme est un chemin vers la connaissance de l'être et de sa vraie essence, il est un chemin vers l'indépendance de l'esprit, vers son expression et son expansion dans la connaissance de la vraie vie, il est un cri de révolte.

Le surréalisme dans la couverture et dans la préface du numéro 1 de *La Révolution surréaliste*

Je m'attache à décrire maintenant la couverture et la préface de la première édition de *La Révolution surréaliste*, sortie le 1° décembre 1924. Avec la publication des manifestes d'Aragon et de Breton et l'ouverture du Bureau central de recherches surréalistes, cette revue marque la naissance du surréalisme en tant que mouvement organisé et constitue le premier organe de diffusion des idées du groupe.

La couverture de la revue suggère l'imminence d'une révolution *surréaliste* dont le mot d'ordre est d'"aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme"[111]. Cette phrase, déjà mentionnée par Aragon dans *Une Vague de rêves*, exprime un désir de changement qui se prononce sous la forme d'un objectif. Cette déclaration s'impose comme l'un des impératifs de la révolution visée.

Sur la deuxième de couverture, quelques brèves lignes expliquent ce qu'est le surréalisme en décrivant la situation du mouvement. Ces lignes déclarent que "le surréalisme ne se présente pas comme l'expression d'une doctrine" et que les idées initiales ne sont que la première démarche d'une pensée qui est encore en train de se construire. La description du mouvement explique aussi que "ce premier numéro de *La Révolution Surréaliste* n'offre donc aucune révélation définitive", et que "les résultats obtenus par l'écriture automatique, [...] 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". Ces affirmations indiquent l'état du mouvement nouveau-né: il a déjà pris corps, il développe des expériences, mais il ne peut rien prévoir sur le futur ou sur les résultats que le surréalisme déclenchera *a posteriori*. Comme Aragon et Breton l'ont déjà affirmé, la fin n'est pas l'essentiel, le plus important, ce sont les courbes de la route, l'enthousiasme de la recherche. Dans la même page, la revue annonce catégoriquement que "nous sommes à la

[110] BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.60, c'est lui qui souligne.
[111] *La Révolution surréaliste*, n° 1, décembre 1924, Paris: Librairie Gallimard, première de couverture. Reproduction en fac-similé, Paris: Jean-Michel Place, 1980.

veille d'une révolution" et invite le lecteur à y adhérer – "vous pouvez y prend part"[112] – en lui donnant l'adresse du Bureau de recherches surréalistes (15, rue de Grenelle).

Signée par Jacques-André Boiffard, Paul Éluard et Roger Vitrac, la préface de la revue est divisée en deux parties: dans la première, en une séquence d'images métaphoriques, les auteurs expliquent ce que la découverte du surréalisme représente, notamment pour ceux qui ont déjà eu l'occasion de le connaître. Dans la deuxième partie, ils décrivent en termes généraux ce que le lecteur va trouver dans la revue.

Pour commencer leur préface, les auteurs partent de la constatation suivante: "le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté"[113]. Cette phrase observe que la raison, comprise dans les notions de "connaissance" et d'"intelligence", a déjà accompli son rôle, et que c'est alors au rêve d'accomplir le sien puisqu'il est la seule chose qui peut encore offrir à l'homme une certaine notion de liberté.

Selon la préface, le rêve est le point de départ d'une prise de conscience qui se projette vers l'affranchissement de l'esprit. Pour développer leur argument, les préfaciers partent d'une deuxième constatation: "nous sommes tous à la merci du rêve et nous nous devons de subir son pouvoir à l'état de veille"[114]. Pour eux, l'homme ne doit pas mépriser le pouvoir du rêve sur la vie quotidienne.

Les auteurs remarquent: "d'autres et ce sont les prophètes dirigent aveuglément les forces de la nuit vers l'avenir, l'aurore parle par leur bouche, et le monde ravi s'épouvante ou se félicite." Cette phrase évoque la pratique des sommeils induits et montre que, à la lumière du surréalisme, l'aurore peut finalement parler par la bouche de ceux qui ont adhéré aux pratiques surréalistes. Cette idée reprend celle présentée par Breton dans son manifeste selon laquelle ceux qui ont adhéré au surréalisme ne sont que de modestes *appareils enregistreurs* de la voix surréaliste. Ce qui importe, c'est que "le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare."[115] Cet extrait présente le surréalisme comme une voie d'accès à l'univers du rêve et de l'imagination, deux des éléments capables d'apaiser les misères humaines.

Les préfaciers affirment que "le surréalisme est le carrefour des enchantements du sommeil, de l'alcool, du tabac, de l'éther, de l'opium, de la cocaïne, de la morphine". Et ils

[112] Ibidem.
[113] BOIFFARD, ÉLUARD, VITRAC, "Préface", *La Révolution surréaliste*, *op.cit.*, p.1.
[114] Ibidem.
[115] Ibidem.

ajoutent qu'il "est aussi le briseur de chaines"[116], qu'en réalité les surréalistes ne dorment pas, ils ne boivent pas, ils ne fument pas, ils ne se piquent pas, et que la seule chose qu'ils font est de rêver. D'après leur formulation, le surréalisme offre à l'homme l'ivresse du rêve en l'absence du sommeil et sans faire usage de substances enivrantes; il peut éveiller l'émerveillement et l'extase à partir de ce que l'homme porte en lui-même, à partir de son inconscient. L'image du briseur de chaines est la métaphore d'un élément d'affranchissement capable de libérer l'homme des contraintes du rationalisme et de la logique dominante.

Ils commentent de surcroît que, par le rêve, le surréalisme a permis que "la rapidité des aiguilles des lampes" introduise dans les cerveaux des surréalistes "la merveilleuse éponge défleurie de l'or."[117] Ce passage projette dans le texte l'aspect merveilleux du surréalisme et fait comprendre que celui-ci peut montrer quelque chose de précieux à ceux qui en ont fait usage.

Un autre aspect soulevé par les préfaciers est que le surréalisme représente une attitude de l'esprit contraire à la gratuité des actions. Ils observent que, grâce au surréalisme, leurs actions prennent finalement du sens : les gestes des autres (qui ne connaissent pas encore cette voie d'affranchissement de l'esprit) "sont gratuits", tandis que les leurs "sont rêvés". Ils déclarent: "le temps de fermer les yeux, il attend l'inauguration"[118], il faut juste vouloir l'inaugurer. Ici ils annoncent que l'ère du surréalisme est déjà là et alors que c'est à l'homme de l'inaugurer.

Dans la deuxième partie de la préface, les auteurs montrent encore une autre facette du surréalisme, ils affirment que "toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste". Ici ils essaient de montrer que le surréalisme est présent dans tout ce qui projette la transformation des choses, mais sans avoir la prétention de "faire croire à un progrès". En ce qui concerne la situation du mouvement, ils affirment: "déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés, ils demandent vite de quoi écrire, les veines du marbre sont les graphiques de leur évasion et leurs voitures vont seules au Bois."[119] Dans ce passage, ils montrent que le surréalisme est là; ce qu'il faut c'est se permettre de le découvrir.

Dans cette préface, le surréalisme est présenté comme un moyen d'affranchissement de l'esprit. Ce qu'ils font ici, c'est de convier le lecteur à le découvrir tout en explicitant les

[116] Ibidem.
[117] Ibidem.
[118] Ibidem.
[119] Ibidem, p.2.

merveilles qu'il peut offrir, à commencer par les rêves, l'un des points de départ de leur aventure vers l'émancipation humaine.

La notion de surréalisme dans la "Déclaration du 27 janvier 1925"

Rédigée par Antonin Artaud, signée par le Bureau de recherches surréalistes, ayant donc valeur de document collectif, la "Déclaration du 27 janvier 1925" est diffusée sous forme d'affiche au début de 1925. Ce tract présente neuf points précédés d'un bref prologue de quatre lignes. Voyons ici quelques-uns.

Le premier point de la déclaration nie tout caractère littéraire au surréalisme:

> "Nous n'avons rien à voir avec la littérature ;
> Mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde."[120]

Ici ils affirment qu'il y a une tendance de la critique à réduire le surréalisme à un mouvement littéraire, alors que pour eux la littérature n'est qu'un outil, entre autres, pour l'exécution de leur tentative de libération de l'esprit.

Rappelons-nous que, dans *Une Vague de rêves*, Aragon relate que Breton découvre le surréalisme "au cours de la résolution d'un problème poétique"[121]. Ce que les signataires de la déclaration précisent c'est que, même si le surréalisme a surgi lors de la recherche de cette résolution poétique, il ne doit pas être réduit à un mouvement littéraire ou esthétique. Comme Breton le commente dans son manifeste, la découverte de l'écriture automatique est juste le point de départ du surréalisme. Le tract précise que le surréalisme ne doit pas être confondu avec une manifestation littérature et que la question centrale du mouvement est l'affranchissement de l'esprit, et l'écriture dans cette quête représente un simple outil.

Le deuxième point de la déclaration dit:

> "Le SURRÉALISME n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie ;
> Il est un moyen de libération totale de l'esprit
> *et de tout ce qui lui ressemble*."[122]

Ici les auteurs reviennent sur l'idée initiale et précisent, plus particulièrement, que la puissance libératrice du surréalisme pour l'esprit et de "tout ce qui lui ressemble", de sorte qu'une fois extériorisé il tend à multiplier ses forces. D'ailleurs, ils notent, comme Breton

[120] "Déclaration du 27 janvier 1925", in *Tracs surréalistes et déclarations collectives*, tome 1: *1922-1939*, présentés, réunis et commentés par José Pierre, Paris: Éric Losfeld/Le Terrain vague, 1980, p.34.
[121] ARAGON, *Une Vague de rêves*, *op. cit.*, p.12.
[122] "Déclaration du 27 janvier 1925", *op. cit.*, p.34, ce sont eux qui soulignent.

l'a déjà fait, que la voix surréaliste existe depuis toujours et qu'il faut juste lui donner loisir de s'exprimer.

Ils déclarent par delà qu'ils sont "bien décidés à faire une Révolution". Et puis ils annoncent les prétentions sur lesquelles cette révolution repose:

> "5° Nous ne prétendons rien changer aux mœurs des hommes, mais nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leurs pensée, et sur quelles assises mouvantes, sur quelles caves, ils ont fixé leurs tremblantes maisons.
> 6°Nous lançons à la Société cet avertissement solennel:
> Qu'elle fasse attention à ses écarts, à chacun des faux-pas de son esprit nous ne la raterons pas."[123]

Ici outre le caractère libertaire du mouvement, les auteurs mettent l'accent sur le ton révolutionnaire de leurs idées. Ils constatent que l'homme fait fausse route et qu'il doit repenser ses valeurs. Dans ce passage, ils présentent le surréalisme comme une lumière qui peut mettre en évidence l'état de choses dans lequel l'homme se trouve et ainsi le faire agir pour le changer.

Dans le dernier point de leur déclaration, les auteurs font une synthèse de ce qu'est le surréalisme:

> " – Le SURRÉALISME 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 !"[124]

Cette définition déclare que le surréalisme n'est pas une expression artistique, littéraire ou poétique, bien qu'il en fasse usage, mais qu'il est une posture, une manière de penser et de vivre qui lutte pour la liberté de l'esprit de toutes ses contraintes. Et s'il le faut, pour y aboutir les surréalistes sont prêts à prendre des marteaux matériels.

UN ESSAI DE SYNTHÈSE

Par le parcours fait jusqu'ici, de la découverte de l'écriture automatique jusqu'à la fondation du surréalisme en tant que mouvement organisé, nous pouvons percevoir que l'année 1924 marque une étape de mûrissement et de systématisation de l'aventure intellectuelle, poétique, morale, philosophique commencée en 1919 par Breton et ses camarades. Je me propose ainsi de faire une synthèse de ces cinq années de découvertes et de déterminations.

[123] Ibidem, p.35.
[124] Ibidem, ce sont eux qui mettent les majuscules.

La quête surréaliste et ses antécédents

La découverte de l'écriture automatique représente pour le surréalisme le premier pas vers l'affranchissement de l'esprit. Tout d'abord, elle est perçue comme une découverte poétique, comme un moyen qui permet à l'homme d'accéder à la source primaire de l'inspiration, mais elle ne tarde pas à devenir un moyen d'émancipation et une attitude face à la vie sous le regard de ceux qui la pratiquent.

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, la découverte prend son essor à partir de l'observation des phrases qui se présentent à la pensée quand celle-ci est dans un état de demi-sommeil, complètement à l'écart de possibles interférences sensorielles ou rationnelles que le monde extérieur peut entraîner. Ce sont des mots qui s'agencent dans des phrases insolites, porteuses d'une impressionnante *absurdité immédiate*, pour reprendre les paroles de Breton, dont la force imagée n'est aucunement négligeable, composant un riche matériel poétique.

L'expérience de Breton et Soupault, d'où résultent *Les Champs magnétiques*, montre que c'est possible d'obtenir ce même état de demi-sommeil et que la plume peut accompagner le débit de la pensée quand celle-ci coule sous forme de mots hors du contrôle de la raison, libre de toute contrainte morale ou esthétique. La découverte de l'automatisme – consolidée dans cette expérience à quatre mains – vient prouver donc que l'homme est capable de s'exprimer dans un état de liberté absolu, et ce qui premièrement représente une retrouvaille entre l'homme et l'imagination dans l'art poétique devient une retrouvaille entre l'homme et soi-même, entre l'homme et sa propre liberté. Avec l'écriture automatique, c'est l'être tout entier qui se manifeste en complète liberté; c'est la découverte de l'écriture automatique qui montre à l'homme qu'il peut s'affranchir de toutes les contraintes, imposées par l'attitude réaliste, par la morale, l'esthétique et la logique dominantes, enfin par la société.

La phase des récits de rêve paraît comme une deuxième voie d'accès à l'inconscient, à cet endroit où l'homme est effectivement libre, où il se trouve dans son état premier d'existence, où il *est* tout simplement. En raison des troubles provoqués par l'automatisme, le rêve est à nouveau – rappelons-nous que, avant les phrases de demi-sommeil et la découverte de l'écriture automatique, Breton s'est initié aux études de Freud sur le rêve et l'inconscient – dans le premier rang d'exploitation du groupe surréaliste.

L'étude des rêves ayant leur limitation liée à la mémoire (pas toujours fiable), la pratique des sommeils induits surgit comme le troisième moyen d'accès aux profondeurs

de l'esprit. Elle se situe alors sur le même plan des recherches sur la possession de soi-même et de la liberté. Pour le surréalisme, la prédilection pour ces états seconds se justifie dans la mesure où, dans les conditions de disponibilité de l'esprit pendant lesquelles la voix intérieure de l'homme se manifeste, la pensée se manifeste dans sa plus grande liberté. Par delà la préoccupation poétique, ce qui meut les surréalistes, c'est ce besoin d'émancipation.

L'époque des déterminations

L'année 1924 marque une phase de repli sur soi-même. Comme le relatera Breton dans *Entretiens* presque trente ans après, son manifeste

> "sanctionne une façon de voir et de sentir qui a eu tout le temps de se dégager et de se réfléchir, de se préciser, de se formuler en termes revendicateurs au cours des années précédentes. Quand paraît le *Manifeste*, soit en 1924, il a derrière lui cinq années d'activité expérimentale ininterrompue entraînant un nombre et une variété appréciables de participants."[125]

Dans *Une Vague de rêves*, Aragon décrit le surréalisme comme un événement nouveau qui a changé la façon de comprendre le monde d'un groupe d'hommes, les surréalistes. Il s'agit d'un moyen de libération de l'esprit des contraintes imposées par la société et qui est alors à la disposition de tous. Trouvant son essor premier dans le rêve, le surréalisme est présenté comme une réaction contre la "réalité en soi" et contre la mentalité dominante. Comme l'auteur le formule, le surréalisme est une révélation de "la vraie nature du réel"[126] qui permet à l'homme d'être libre, à commencer par sa propre pensée. Le surréalisme permet à l'homme de vivre le rêve dans sa plénitude, il peut alors croire à "l'illusion de la liberté véritable"[127]. Le surréalisme est une espèce de matière mentale qui peut établir un état de révolte dans l'esprit. Comme l'auteur le suggère dans la dernière phrase de son texte, le surréalisme est un état d'esprit inlassable qui pousse l'homme à la recherche de sa liberté *ad infinitum*.

Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton décrit le surréalisme comme une réaction contre l'état de choses, contre l'attitude réaliste, contre la logique – comme lui-même le dit, le surréalisme "déclare assez notre *non-conformisme* absolu"[128] . Néanmoins, avant d'être une réaction, le surréalisme est un moyen d'accès à la "chère imagination"[129] et à la

[125] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.83.
[126] ARAGON, *Une Vague de rêves*, *op.cit.*, p.11.
[127] Ibidem, p.28.
[128] BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.60, c'est lui qui souligne.
[129] Ibidem, p.14.

"possession efficace [...] de soi-même"[130]. À partir de la découverte de l'écriture automatique, les surréalistes peuvent consolider leur non-conformisme et le manifester en tant qu'attitude. L'écriture automatique et le rêve (et le sommeil hypnotique aussi) ne sont que des outils pour permettre aux profondeurs de l'esprit de parvenir à la raison et, à partir de là, d'agir sur le monde concret. Le surréalisme étant le commencement d'une "guerre d'indépendance"[131], l'homme peut accéder à l'affranchissement de son esprit et de son expression.

La couverture et la préface du numéro 1 de *La Révolution surréaliste* décrivent le surréalisme en tant qu'un mouvement de la pensée qui prétend engendrer une révolution basée sur les prémisses surréalistes, parmi lesquelles figurent la liberté d'esprit, le droit au rêve, le droit à la révolte, le droit à la poésie et aux actes rêvés. Même si le surréalisme ne se prétend pas une nouvelle doctrine, il veut faire connaître d'autres formes de percevoir et de comprendre la vie et la réalité.

La "Déclaration du 27 janvier 1925" finit avec toutes les possibilités d'équivoque: le surréalisme n'est pas un mouvement littéraire, il n'a d'ailleurs rien à voir avec la littérature, il est avant tout un moyen de "libération totale de l'esprit"[132]. Dans ce texte, le surréalisme est expliqué en tant que cri de révolte contre la réalité, pour l'émancipation de l'esprit.

À partir de ces textes, nous pouvons essayer de définir le surréalisme comme: une réaction contre le conformisme, un cri de révolte contre les contraintes imposées à l'esprit par la réalité, une exaltation de l'imagination, de la fantaisie, du merveilleux, un moyen d'expression qui n'est pas soumis aux règles de la logique dominante. Dans une dernière formulation, nous pouvons considérer le surréalisme comme une attitude face à la vie.

[130] Ibidem, p.52.
[131] Ibidem, p.60.
[132] "Déclaration du 27 janvier 1925", *op. cit.*, p.34.

CHAPITRE III
ANDRÉ BRETON ET LE ROMAN

Dans ce chapitre, je me propose d'entamer une réflexion sur l'appréciation d'André Breton à l'égard le roman. Pour m'élancer dans le sujet, je fais une brève étude de la situation du roman au début du XX^{ème} siècle, en me basant sur la thèse de Michel Raimond selon laquelle le genre romanesque subit une crise dans cette période-là et commence à se métamorphoser. Ensuite, je passe à l'analyse de la perspective de Breton sur le roman à partir de la lecture de trois textes: le *Manifeste du surréalisme*, l'"Introduction au discours sur le peu de réalité" – textes parus en 1924 et en 1925 respectivement –, et *Nadja*, publié en 1928. Il va de soi que je n'ai pas l'intention d'être exhaustive, d'autant plus que mon analyse ne se concentre que sur trois textes, mais cette lecture doit me permettre de donner une idée de la position de Breton sur le roman.

LA SITUATION DU ROMAN AU DÉBUT DU XX^{ÈME} SIÈCLE

Dans *La Crise du roman*, Michel Raimond discourt sur le questionnement à l'égard du roman et sur les soupçons que celui-ci subit depuis la fin du XIX^{ème,} siècle. D'après lui, l'éreintement d'Émile Zola par Anatole France, l'article de Ferdinand Brunetière sur "La Banqueroute du naturalisme" en 1887, l'*Enquête* de Jules Huret sur l'évolution littéraire en 1891, suivie de celle de Georges le Cardonnel et Charles Vellay en 1905 inaugurent en France une discussion autour de l'état de santé de l'écriture romanesque qui entreprend des réflexions sur la force et la grandeur du genre et établit, toujours selon lui, une *crise du roman*.[133] Sa thèse soutient que cette crise pousse des intellectuels à la recherche d'une nouvelle formulation du genre et d'autres sources inspiratrices, comme celle de la poésie. Pour mon étude, je me concentre notamment sur les parties II et III de son travail: "La Querelle du roman" et "Les Métamorphoses du roman".

"La Querelle du roman"

Dans cette partie de sa thèse, Raimond montre l'évolution de la querelle qui se forme autour du roman après la *banqueroute du naturalisme*, pour reprendre la formulation de Brunetière. À la fin du XIX^{ème} siècle, avec Zola, le roman trouve son apogée et

[133] RAIMOND Michel, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris : José Corti, 1985, p.127.

commence à être soupçonné. Concomitamment, pendant les premières décennies du XX^{ème} siècle, le roman fait ses premiers pas dans une nouvelle direction. D'après cet auteur, si d'un côté la "crise du roman au lendemain du naturalisme [consiste] dans le refus d'une forme d'art qui repos[e] sur les bases de la philosophie positive et qui de Balzac à Zola [constitue] le massif essentiel du roman français"[134], de l'autre la discussion sur le genre à cette époque-là se rapporte à ce que le roman est devenu. Selon lui, elle porte notamment sur le roman-feuilleton: la vulgarisation du genre entraîne, d'une certaine manière, sa décadence; les écoles littéraires d'alors semblent dépassées et, en 1909, la parution de *La Nouvelle Revue française* met en évidence le mécontentement montant des intellectuels à l'égard du roman, bien que les animateurs et les critiques de cette revue soient passionnés du genre romanesque.

Raimond observe que, à ce moment-là, il y a une tendance du genre à composer les tableaux sociaux les plus variés. Ces tableaux sont pleins de descriptions et cela n'est qu'un scrupule réaliste. Il rappelle l'attaque d'Henri Brémond contre les recettes romanesques, vers 1908, et il remarque que celui-ci considère l'art romanesque comme un "exercice de remplissage" qu'on fait à partir de la "juxtaposition de photographies"[135]. Il commente en outre le fait que Paul Acker s'en prend "à la 'veulerie' des descriptions qui rend[ent] les romans semblables à des 'narrations d'écolier'"[136]. Ces déclarations suggèrent que le réalisme ne correspond plus au goût de l'époque qui, "aim[a]nt le réel en profondeur", cherche un réalisme qui, comme le veut Jules Romains, englobe aussi "l'intrusion de l'âme dans l'intérieur du réel"[137], ou un "réalisme supérieur", comme le conçoit Émile Moselly en s'appropriant la perception de Huysmans[138].

Dans les premières décennies du siècle, le genre romanesque envahit les librairies et anime le commerce et l'industrie romanesque. Suivant Raimond, le livre devenant un bien de consommation à l'échelle industrielle, la littérature critique voit le jour et commence à jouer le rôle de diffuseur propagandiste des nouvelles publications. Littérature et critique se complètent en contribuant fortement à l'inflation romanesque. En opposition à cela, une distinction entre "la littérature de création et la littérature de consommation"[139] devient l'objet des discussions. Ainsi il est suggéré que la prolifération du genre

[134] Ibidem, p.87.
[135] BREMOND cité par RAIMOND, *La Crise du roman*, *op.cit.*, p.90.
[136] RAIMOND, *La Crise du roman*, *op.cit.*, p.90.
[137] Ibidem, p.102.
[138] Ibidem, p.103.
[139] Ibidem, p.112.

romanesque contribue beaucoup à la mise en cause de ses valeurs esthétiques et de son rôle littéraire.

Ce mouvement commercial et critique autour du roman donne lieu à ce que Raimond appelle *la querelle du roman*, soit l'ensemble des débats sur le genre. Ces débats intéressent vivement le public, car, par la lecture des articles, il se sent invité à participer aux discussions. Les points de vue sont les plus divers et les justifications pour dénigrer le roman sont également variées: Paul Souday, par exemple, considère le roman comme un genre inférieur et "avou[e] qu'il n'aim[e] que la poésie"[140]; Henri Rambaud oppose le roman à la philosophie; Julien Benda et Jacques Boulenger distinguent la littérature d'analyse, celle faite pour communiquer, et la "littérature 'bergsonienne', plus soucieuse de suggérer la singularité des états d'âme qu'en manifeste l'universalité"[141]. Suivant Raimond, ces comparaisons tendent à montrer l'infériorité du roman par rapport à d'autres créations écrites considérées comme supérieures.

Il ajoute que, contrairement à ceux qui affirment que le roman est un genre en danger et qu'il va mourir, il y a ceux qui ne croient pas à la fin du genre romanesque et qui basent sa défense sur la tradition et sur la grandeur esthétique conquise. Après les années de ce que Raimond appelle *l'apogée de la querelle*, aux environs de 1925, une défense du genre commence à prendre forme. Il rappelle que Delteil, par exemple, même après avoir condamné certains aspects du roman ordinaire, croit au renouvellement du genre. Il cite aussi André Gide, plus précisément *Les Faux-monnayeurs*, qui représente "le roman de la querelle, d'après la querelle, transformé, épuré, devenu critique de lui-même, chargé de valeurs d'art et de pensée, appelant la collaboration du lecteur, cherchant à éveiller sa conscience à des problèmes plutôt qu'à l'endormir par des contes"[142].

Raimond remarque que le roman est devenu un récit créé à partir de l'observation de la vie et que, s'il y a une crise du roman, elle existe en raison des romanciers qui vivent une crise socioculturelle et idéologique. Il suppose par là que si le roman est en crise, c'est parce qu'il y a une crise des mœurs, notamment dans la période d'après-guerre.

"Les Métamorphoses du roman"

Dans cette partie de son travail, Raimond énonce les métamorphoses que le roman subit à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. Parmi les motivations qui nourrissent ces

[140] Ibidem, p.121.
[141] Ibidem.
[142] Ibidem, p.135.

changements, il met l'accent sur la poésie qui peut être considérée comme la principale source inspiratrice des modifications. Il signale aussi que le naturalisme et le symbolisme, bien que dans des positions opposées, vont se manifester dans le roman de l'avenir par leur confluence. Cette tension autour du réel, de l'action, du symbolique et des significations existe depuis longtemps; néanmoins c'est seulement après la fin du siècle qu'elle devient un souci esthétique privilégié au sein des discussions.

En raison de ces tentatives de renouvellement, quelques intellectuels sont menés à distinguer le roman dit "traditionnel" ou "balzacien" et le roman marqué par de nouvelles tendances dont l'intérêt "consiste dans la transfiguration poétique de l'univers"[143]. Raimond observe que les anecdotes racontées dans les romans perdent de leur valeur tandis qu'est privilégié le caractère "subjectif, poétique, esthétique ou philosophique"[144].

Il ajoute que, à partir de 1918, le roman acquiert une nouvelle allure. D'un côté, il y a les romanciers qui veulent représenter la vie et donner la sensation du réel et, de l'autre, il y a ceux qui se prétendent des essayistes attachés à une pensée spéculative. Parmi les nouvelles tendances, Raimond mentionne Marcel Proust et André Gide qui apportent au roman leurs réflexions intellectuelles et poétiques, en conjuguant des réflexions émotives avec l'essai et la poésie.

Parallèlement à ces positions face à l'écriture romanesque, Raimond commente le fait que certains auteurs, comme René Doumic, croient que le roman, avant d'être écrit sous une forme symbolique ou réaliste, doit partir d'une idée figurative de la morale d'une époque. En d'autres termes, cette morale doit apparaître sous forme d'idée dans le roman. Selon Louis Dumur, le monde incarné par le roman doit être un symbole du monde des idées.

En dépit des étiquettes créées pour définir et/ou nommer les nouvelles tendances du roman (roman à idées, roman à thèse, roman d'analyse, roman idéologique etc.), Raimond signale que le questionnement et la mise en œuvre de nouveaux projets reposent principalement sur la problématique entre l'expression et la représentation, entre l'événement et la signification. D'après lui, la grande difficulté est de raconter une histoire est de la faire signifier tout en éveillant chez le lecteur une réflexion à propos de la vie.

Suivant Raimond, malgré les difficultés à trouver un équilibre entre expression et représentation, Gide et Proust parviennent à le faire: le premier par la fusion de

[143] Ibidem, p.180.
[144] Ibidem, p.179.

l'événement et de la signification, le deuxième par la voie "d'un roman-expérience"[145] dont l'expérience part de l'inconnu.

Raimond note aussi qu'il est indéniable que la poésie désaxe le roman et pousse plusieurs écrivains à la recherche d'un roman poétique les menant à exprimer dans leurs œuvres leurs émotions poétiques et, dans certains cas, leurs émotions envers leurs rêves. Il observe pourtant que l'idée d'un roman-poème exaltée par le symbolisme n'est pas exactement nouvelle. Certes, le réalisme exclut la poésie, mais depuis Baudelaire il y a des écrivains qui essaient de conjuguer la poésie avec le roman. Raimond explique qu'en effet le roman n'est jamais complètement dissocié de la poésie : le lyrisme y serait toujours présent pourvu qu'il atteigne l'imaginaire.

À la fin du XIX^{ème} siècle, il y avait une tendance à appeler roman-poétique tout ce qui n'était pas conforme aux normes du conventionnel romanesque. Après la guerre, le roman poétique commence à prendre forme et à conquérir son public. Les romanciers qui s'y adonnent veulent recréer la réalité en offrant au lecteur la perspective d'un autre monde, un monde où il y a de la place pour le rêve, le cauchemar, le désir et les angoisses. Ces écrivains englobent tout ce que la philosophie positiviste néglige dans les romans réalistes. Alain-Fournier, Huysmans, Barrès et Charles Maurice dépassent ainsi la philosophie positiviste et introduisent dans leurs romans une esthétique plus poétique, et si la génération d'après-guerre les prend en compte, c'est parce qu'au fond elle cherche un peu plus de lyrisme.

Raimond attire l'attention sur le fait que les procédés pour échapper à l'esthétique réaliste sont les plus divers: "les domaines nouveaux ouverts à la sensibilité, – le rêve, l'hallucination, l'inconscient – offr[ent] à la poésie de nouveaux débouchés dans le roman ; et les techniques du monologue intérieur et du point de vue substitu[ent] bien souvent au mode narratif un mode poétique"[146]. Le récit purement réaliste n'étant plus obligatoire, le roman peut alors parcourir d'autres chemins.

* *
*

Étant donné l'époque où Breton mûrit intellectuellement, on peut facilement le placer dans la tendance critique du roman, mais est-ce que ce classement temporal suffit pour expliquer son opinion? Comme je l'ai déjà annoncé, pour étudier la position de Breton

[145] Ibidem, p.192.
[146] Ibidem, p.230.

face au genre romanesque, je propose l'analyse de trois textes: le *Manifeste du surréalisme*, l'"Introduction au discours sur le peu de réalité" et *Nadja*.

ANDRÉ BRETON ET LE ROMAN: *MANIFESTE DU SURRÉALISME*

Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton présente son opinion sur le roman à partir de trois perspectives: la première considère le roman comme une extension de l'attitude réaliste; la deuxième exalte la présence du merveilleux dans le genre romanesque comme un élément capable de le faire sortir de sa condition littéraire inférieure; la troisième ridiculise l'art romanesque en proposant une recette pour écrire de faux romans.

Le roman: l'un des effets de l'attitude réaliste

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton dénonce l'état des choses dans lequel l'homme de son temps se trouve. Il explique que l'imagination a disparu de la vie contemporaine par l'assujettissement de la pensée aux impératifs de l'attitude réaliste et de la logique dominante. Le genre romanesque se situe ainsi au sein du procès qu'il instruit contre cette attitude.

Il condamne "l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de Saint Thomas à Anatole France". Selon lui, elle "a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral", ce qui la lui fait tenir "en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance". Il ajoute que c'est cette attitude "qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes"[147] et il établit ainsi un rapport de cause à effet entre la situation du monde et la production littéraire: la littérature a partie liée aux effets nuisibles de cette notion de vie.

Se tournant plus directement vers le genre romanesque, Breton reprend l'une de dernières propositions de Paul Valéry dans laquelle celui-ci propose, "par besoin d'épuration", "de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup"[148]. Celui-ci "assurait qu'en ce que le concerne, il se refuserait toujours à écrire [l'arbitraire, abstrait et futile]: *La marquise sortit à cinq heures*"[149]. La spirituelle déclaration de Valéry est reprise pour dicter en quelque sorte le ton de la critique du roman que Breton va développer par la suite. Il questionne la valeur de ce genre d'information dans un texte.

---

[147] BRETON, "Manifeste du surréalisme", *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2003, p.16.
[148] Ibidem.
[149] Ibidem, p.17, c'est lui qui souligne les mots de Valéry, c'est moi qui ajoute *l'arbitraire, abstrait et futile.*

Sa critique se base premièrement sur les descriptions. Selon Breton, "rien n'est comparable au néant de celles-ci", elles n'étant que des "superpositions d'images de catalogue"[150]. Pour lui, les descriptions tendent la plupart du temps à la reproductibilité de la mentalité utilitariste dominante dont les valeurs se restreignent aux impératifs du moindre effort et l'oblige à s'accorder sûr les banalités les plus évidentes, le monde tel que l'œil le voit.

Breton justifie sa haine des descriptions en faisant appel aux commentaires de Pascal sur la diversité des catégories "si ample, que tous les tons de voix, tous les marchers, toussers, mouchers, éternuers..."[151] À partir de cet appel, il s'interroge sur la raison pour laquelle il décrirait un grain par tous les autres, "si une grappe n'a pas deux grains pareils". Cela explique son incompréhension de l'attitude de certains écrivains dont les descriptions n'offrent rien d'essentiel ou de nouveau à leurs lecteurs. Suivant ses propres termes: "l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux. Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments."[152]

Outre les descriptions, un deuxième élément sur lequel Breton ne se "garde de plaisanter" est la psychologie. D'après lui, le processus de caractérisation d'un personnage est aussi prévisible que les descriptions, notamment en ce qui concerne l'action:

> "Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet. Les vagues de la vie peuvent paraître l'enlever, le rouler, le faire descendre, il relèvera toujours de ce type humain *formé*."[153]

Cette critique de la prévisibilité des personnages ne diffère pas beaucoup de celle appliquée aux descriptions: si l'attaque contre les descriptions repose sur les conventions des images concrètes, la diatribe contre la prévisibilité de conduite des personnages ne ressort pas non plus du domaine du déjà vu: l'auteur détermine le moule psychologique que le personnage doit adopter et celui-ci obéit tout simplement aux attentes. D'ailleurs, il ne saurait agir que selon ce qui est prévu pour son type.

Pour être encore plus précis dans son argumentation, Breton donne un exemple: "les héros de Stendhal tombent sous le coup des appréciations de cet auteur" et bien que

[150] Ibidem, p.17.
[151] PASCAL cité par BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.19.
[152] BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.19.
[153] Ibidem, p.18, c'est lui qui souligne.

celles-ci soient "plus ou moins heureuses", elles "n'ajoutent rien à leur gloire"[154]. Il commente aussi le fait qu'on retrouve les héros de Stendhal là où celui-ci les a perdus, c'est-à-dire là où il a essayé de justifier leurs actes. Ce passage atteste que la critique de Breton repose sur l'enfermement des personnages dans des stéréotypes, cette catégorie du roman étant en effet inféodée à la volonté auctoriale démonstrative et partant privée de mystère et de liberté interne et soumise au processus raisonnant. Souvenons-nous, par exemple, que ce qui enchante le plus Breton dans *La Soirée avec M. Teste* est que celui-ci dépasse les limites fictionnelles du livre, prend la direction de ses actes et semble être capable d'aller à la rencontre de la vie non-romanesque, celle des hommes de la vie réelle.[155]

Le roman et le merveilleux

La deuxième approche du roman se situe dans le domaine du merveilleux et a connu un fort écho en Amérique latine. Après le libelle du règne de la logique dominante, Breton se propose de "faire justice de la *haine du merveilleux* qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber"[156]. Dans ce plaidoyer de défense, il affirme: "le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman"[157]. Si dans le procès de l'attitude réaliste il dénigre le roman en l'accusant d'être l'un des résultats nocifs de celle-là, ici il pondère: peut-être le merveilleux serait capable de faire le genre romanesque sortir de sa nullité.

Breton explique alors comment le roman peut sortir de sa décrépitude. Il mentionne *Le Moine* de Lewis comme "une preuve admirable" de la réussite du merveilleux dans le genre romanesque, "le souffle du merveilleux l'anime tout entier":

> "Ce livre n'exalte, du commencement à la fin, et le plus purement du monde, que ce qui de l'esprit aspire à quitter le sol et que, dépouillé d'une partie insignifiante de son affabulation romanesque, à la mode du temps, il constitue un modèle de justesse, et d'innocente grandeur."[158]

Cela suggère que le problème du roman n'est pas le genre, mais la platitude des affabulations. L'exemple de Lewis met l'accent sur l'état d'exaltation et d'émotion que le

[154] Ibidem, p.19.
[155] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.23.
[156] BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.24, c'est lui qui souligne.
[157] Ibidem, p.25.
[158] Ibidem.

lecteur peut éprouver au moment où il s'abandonne à le lire. Malgré son genre et "une partie insignifiante de son affabulation romanesque", comme Breton le remarque, ce roman provoque dans l'esprit un désir de "quitter le sol" et de flotter comme dans un état d'enchantement profond.

Il attire l'attention sur le fait que, dans *Le Moine*, le fantastique s'épanouit et "ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a plus que le réel."[159] Et dans la mesure où :

> "Le 'rien n'est impossible à qui sait oser' donne dans *Le Moine* toute sa mesure convaincante. Les apparitions y jouent un rôle logique, puisque l'esprit critique ne s'en empare pas pour les contester. De même le châtiment d'Ambrosio est traité de façon légitime, puisqu'il est finalement accepté par l'esprit critique comme dénouement naturel."[160]

Parmi les aspects positifs du chef d'œuvre de Lewis que traduira Artaud, nous aimerions encore mettre l'accent sur les personnages. Suivant Breton, "bien avant que l'auteur ait délivré ses principaux personnages de toute contrainte temporelle, on les sent prêts à agir avec une fierté sans précédent"[161]. Tout au contraire des personnages des romans essentiellement réalistes, dont les actions et les réactions sont facilement prévisibles, ici ils acquièrent un caractère autonome. Le personnage de Mathilde "est la création la plus émouvante qu'on puisse mettre à l'actif de ce mode *figuré* en littérature", elle "est moins un personnage qu'une tentation continue."[162] Mathilde ne suit aucun principe moral et n'agit pas selon un type psychologique prédéterminé. Elle n'est guidée que par sa passion et tout ce qu'elle fait vise à satisfaire les désirs de son bien aimé, qui est obsédé par Elvire, une jeune fille qu'il veut à tout prix posséder.

Après avoir soulevé quelques aspects ponctuels du livre de Lewis, Breton remarque que celui-ci n'est pas le seul à faire usage du merveilleux. Il rappelle que les "littératures du Nord et les littératures orientales ont fait emprunt sur emprunt"[163] au merveilleux. Dans ce passage, le reproche qu'il fait au roman repose sur son rapport avec la société dont il est produit. À l'exception de certains auteurs, comme Shakespeare et Dante – Breton les mentionne en tant qu'esprits surréalistes avant la lettre –, en général les littératures française et occidentale se passent complètement du merveilleux dans leurs créations,

[159] Ibidem, note 1 en bas de page, p.25.
[160] Ibidem, p.25.
[161] Ibidem.
[162] Ibidem, c'est lui qui souligne.
[163] Ibidem, p.26.

exception faite des dilections de toujours de Breton, Potocki, Gautier, Huysmans, Poe, romantiques radicaux, symbolistes, décadents.

Breton évoque ensuite sur le rapport entre le merveilleux et l'enfance, l'époque de la vie où tout est plein de charme, où rien n'est interdit et où on peut *mener plusieurs vies à la fois*. Il constate : "de bonne heure, ceux-ci [les enfants] sont sevrés de merveilleux, et, plus tard, ne gardent pas une assez grande virginité d'esprit pour prendre un plaisir extrême à *Peau d'Ane*."[164] Cela donné, il s'enquiert de la raison pour laquelle on doit abandonner l'imagination à l'âge adulte puisque "les facultés ne changent radicalement pas" et puisque "la peur, l'attrait de l'insolite, les chances, le goût du luxe sont ressorts auxquels on ne fera jamais appel en vain". Il déclare alors qu'il y a encore "des contes à écrire pour les grandes personnes"[165].

"Pour écrire de faux romans"

Dans la partie les "Secrets de l'art magique surréaliste", Breton développe sa troisième approche du roman. Parmi d'autres conseils concernant l'art surréaliste, il présente une recette "Pour écrire de faux romans" dans laquelle il ridiculise ceux qui se prétendent romanciers. Il explique que : "qui que vous soyez, si le cœur vous en dit, vous ferez brûler quelques feuilles de laurier et, sans vouloir entretenir ce maigre feu, vous commencerez à écrire un roman". D'après lui, le processus ne garde aucun mystère: "vous n'aurez qu'à mettre l'aiguille de 'Beau fixe' sur 'Action' et le tour sera joué."[166]

En ce qui concerne les personnages Breton observe que dans cette écriture fondée sur une recette, leurs noms "sont une question de majuscule"[167]. En ton satirique, il condamne la convention qui exerce le rôle principal dans l'écriture. Par rapport à leur comportement, il expose qu'ils "se comporteront avec la même aisance envers les verbes actifs que le pronom impersonnel *il*", et à l'égard de leurs actions, "pourvus d'un petit nombre de caractéristiques physiques et morales, ces êtres qui en vérité vous doivent si peu ne se départiront plus d'une certaine ligne de conduite dont vous n'avez pas à vous occuper."[168]

À l'égard de l'affabulation du roman, Breton note qu'en suivant sa recette, le processus pour l'obtenir n'est pas complexe: il "en résultera une intrigue plus ou moins

[164] Ibidem, p.26.
[165] Ibidem.
[166] Ibidem, p.43.
[167] Ibidem.
[168] Ibidem, c'est lui qui souligne.

savante en apparence" et "votre faux roman simulera à merveille un roman véritable", "vous serez riche et l'on s'accordera à reconnaître que vous avez 'quelque chose dans le ventre', puisque aussi bien c'est là que ce quelque chose se tient."[169]

Breton met en évidence la simplicité d'un processus de création romanesque devenu purement conventionnel et vidé d'*anima* et fait comprendre que pour être considéré comme un romancier, l'auteur n'a pas besoin de faire de grands efforts. La distinction entre le faux et le vrai n'existe pas, ou plutôt elle existe seulement au niveau du discours. Lorsqu'il affirme que ce "faux roman simulera à merveille un roman véritable", il suggère qu'en réalité les deux sont la même chose. Une recette suffit pour se donner les moyens d'écrire un roman, on n'a pas besoin d'être à l'écoute de la vie de l'esprit, du corps et du monde dans lequel nulle marquise ne sort à cinq heures pour devenir un romancier.

L'idée de recette insinue que les limitations de la conception du monde et du roman ne concernent pas seulement celui qui se prétend romancier. Breton revient à la critique qu'il fait de l'attitude réaliste de son époque qui non seulement "engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes"[170], mais stimule leur consommation.

Dans son *Manifeste*, si d'un côté Breton réduit le roman à un genre inférieur, s'inscrivant en cela dans la lignée d'une conception historique française des genres qui l'a toujours fait, au nom de son caractère artificiel, conventionnel, figé, il montre en revanche que sauver le roman de sa condition misérable est possible grâce au merveilleux et au fantastique. Le roman qui est dédaigné par Breton est celui qui, au nom de la résolution des problèmes secondaires et des besoins d'une utilité immédiate, "sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès"[171] a réussi à bannir de l'esprit tout ce qui pouvait encore projeter dans la vie le goût du merveilleux, de la poésie, du rêve ou de l'imagination, de ces "convulsions" dont il fera le pain de ses propres récits, *Nadja* de 1928 ou *Arcane 17* de 1944.

ANDRÉ BRETON ET LE ROMAN: L'"INTRODUCTION AU DISCOURS SUR LE PEU DE RÉALITÉ"

Ce texte devient une plaquette en 1927, mais, comme le signale Gérard Legrand, il restera presque inconnu du grand public jusqu'à sa reprise dans *Point du jour* en 1934.[172]

[169] Ibidem.
[170] Ibidem, p.16.
[171] Ibidem, p.20.
[172] LEGRAND Gérard, "Introduction au discours sur le peu de réalité", in idem, *Breton*, Paris: Pierre Belfond, coll. "Les Dossiers Belfond", 1977, p.115.

Dans une combinaison de rêverie et de réflexion sur le réel, l'"Introduction au discours sur le peu de réalité" exalte l'imagination et ses magnifiques prodiges et discourt aussi sur l'amour et la femme. Pour mon étude sur la position de Breton à l'égard du roman, je m'intéresse précisément à trois sujets: le "théâtre éternel", "la valeur qui mérite d'être accordée à la réalité" et l'homme "qui n'a plus d'ombre".

Le "théâtre éternel"

Dans l'"Introduction au discours sur le peu de réalité", Breton suggère qu'à la suite des découvertes faites depuis 1919 (l'écriture automatique, les récits de rêves et les sommeils induits), il est toujours à la recherche de "l'or du temps"[173], à la recherche de la véritable essence du réel qui tend à se perdre dans les impératifs de la raison.

Étant donné les objectifs de cette recherche, parmi les observations que Breton présente afin de montrer la façon dont il perçoit le réel, il vilipende le théâtre éternel:

> "O théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous posons nous renvoie de nous une image étrangère. L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-mêmes. La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces. 'Parlez pour vous, lui dirais-je, parlez de vous, vous m'en apprendrez bien davantage. Je ne vous reconnais pas le droit de vie ou de mort sur de pseudo-êtres humains, sortis armés et désarmés de votre caprice. Bornez-vous à me laisser vos mémoires; livrez-moi les vrais noms, prouvez-moi que vous n'avez en rien disposé de vos héros'. Je n'aime pas qu'on tergiverse ni qu'on se cache."[174]

Le premier reproche fait au *théâtre éternel* repose sur son exigence qu'on se déguise en un autre. Malgré le pouvoir de l'imagination, Breton reconnaît que celle-ci n'est pas capable d'obliger l'esprit à s'identifier à quelque chose qui ne lui ressemble pas. La critique qu'il fait du théâtre éternel s'accorde avec ses convictions dans la mesure où il veut découvrir la véritable essence de l'homme et non la cacher. Souvenons-nous, par exemple, de ce que dit la "Déclaration du 27 janvier 1925": le surréalisme "est un moyen de libération totale de

[173] BRETON, "Introduction au discours sur le peu de réalité", in idem, *Point du jour*, Paris: Gallimard, coll. "Idées", 1977, p.7.
[174] Ibidem, p.8.

l'esprit *et de tout ce qui lui ressemble*"[175]. Si les surréalistes cherchent cette libération totale de l'esprit à partir d'une connaissance plus profonde de soi-même, pourquoi s'intéresseraient-ils à "un personnage autre" avec lequel ils ne s'identifie pas?

Ce que Breton cherche dans un personnage serait plutôt un prolongement de la vie. Quand il dit "parlez de vous, vous m'en apprendrez bien davantage", il manifeste son désir de rencontrer celui qui, derrière les lignes écrites, parle de la vie réelle. Comme son affirmation le suggère ("je n'aime pas qu'on tergiverse ni qu'on se cache"), il n'aime pas les subterfuges qui cachent ce qui véritablement humaine derrière une masque de héros. À partir de la critique faite des personnages du roman, il est permis de constater que les limitations d'un personnage de théâtre sont les mêmes que celles des personnages romanesques: si l'homme n'est pas capable de se reconnaître en eux, c'est parce qu'ils n'ont rien de vrai, parce qu'il leur manque de la profondeur.

La diatribe entamée contre le théâtre affirme que celui-ci, tel qu'il se présente dans cet état de chose, ne représente pas vraiment un objet d'intérêt ni pour Breton ni pour le surréalisme, car il n'ajoute rien à la recherche de "l'or du temps" d'autant plus qu'il tend à cacher ce qui véritablement important dans la vie. Par "Bornez-vous à me laisser vos mémoires; livrez-moi les vrais noms, prouvez-moi que vous n'avez en rien disposé de vos héros", Breton exprime qu'il ne veut pas ces semblants de vraie vie, qu'il s'intéresse plutôt à ce que la vie a de véritable. Apparemment, ce qui le gêne c'est ce besoin, de la part de certains auteurs, de se servir de leurs personnages pour pouvoir manifester ce qu'eux-mêmes ressentent.

Avant d'avancer dans mon analyse, je voudrais attirer l'attention sur le fait que ce mépris envers le théâtre dit éternel ne doit pas pourtant être pris pour un mépris généralisant envers le théâtre. Breton n'est pas contre toute sorte de théâtre. Cela est visible dans le *Manifeste du surréalisme*, lorsqu'il mentionne le nom de Shakespeare (à côté de Dante et de Lautréamont) comme l'un des poètes qui pourrait passer pour surréaliste[176]. Bien que l'œuvre majeure de Shakespeare soit essentiellement théâtrale, Breton ne l'étiquette pas comme dramaturge, mais plutôt comme poète. Cela suppose une distinction entre les vrais poètes (qui peuvent être surréalistes en dépit de leur modalité d'expression) et les autres (ceux qui ne disposent pas de la verve poétique, même en faisant des vers).

---

[175] "Déclaration du 27 janvier 1925", tract surréaliste, in *Tracs surréalistes et déclarations collectives*, présentés, réunis et commentés par José Pierre, tome 1: *1922-1939*, Paris: Éric Losfeld/Le Terrain vague, 1980, p.34, ce sont les auteurs qui soulignent.

[176] Voir BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.37.

"La valeur qui mérite d'être accordée à la réalité"

Breton construit alors son texte en tâchant d'esquisser ce qu'est pour lui la vie réelle. Il propose un "colloque des armures", discourt sur "l'amour de l'amour", "contemple enfin la beauté sans voile, la terre sans taches, la médaille sans revers". Il est "au monde, bien au monde"[177], sa pensée subit "l'étrange fascination qu'exercent journellement" sur lui "ces lieux, ces actions, ces choses, *ce plus petit commun des mortels*"[178]. Il plonge dans une "suite des prodiges" et il rêve.

Au bout de quelques pages, Breton arrive finalement au "problème de [s]on illusion": "la valeur qui mérite d'être accordée à la réalité, cette valeur pouvant varier de 0 à ∞ [...]." Ce qui le trouble, c'est que :

> "Chaque jour que je vis, chaque action que je commets, chaque représentation qui me vient comme si de rien n'était, me donne à croire que je fraude. En écrivant je passe, à la tombée du jour, comme un contrebandier, tous les instruments destinés à la guerre que je me fais."[179]

Cette impression de tricher sur son inconscient ou sur sa raison manifeste la préoccupation de Breton d'être sincère et de ne pas tergiverser. L'image du contrebandier suggère la représentation d'un échange qui se produit entre sa pensée et les profondeurs de son esprit, mais comme s'il s'agissait d'un échange illicite, comme si cet échange ne pouvait pas se produire. En dépit de l'illégalité des faits, il insiste: "[...] je veux mettre toutes les chances de l'autre côté et que ma défaite vienne de moi"[180]. Il est décidé à prendre tous les risques et à ne pas empêcher que ces échanges se produisent, et s'il décide d'apprécier ou de donner plus d'importance à l'un de ces aspects, c'est à lui de subir les conséquences.

Breton reprend alors la même idée qu'il avait présentée dans sa critique du roman ("pourquoi voulez-vous que je vous décrive ce grain par l'autre"[181]) :

> "quoi qu'on en ait écrit, deux feuilles du même arbre sont rigoureusement semblables: c'est même la même feuille. Je n'ai qu'une parole. Si deux gouttes d'eau se ressemblent à ce point, c'est qu'il n'y a qu'une goutte d'eau. [...]. L'escalier que je monte n'a jamais qu'une marche. Il n'a qu'une couleur: le blanc."[182]

---

[177] BRETON, "Introduction au discours sur le peu de réalité", *op.cit.*, p.9-10.
[178] Ibidem, p.12, c'est lui qui souligne.
[179] Ibidem, p.18.
[180] Ibidem.
[181] BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.19.
[182] BRETON, "Introduction au discours sur le peu de réalité", *op.cit.*, p.18-19.

Même s'il n'évoque pas directement le roman, le conflit qui s'établit chez lui lorsqu'il écrit est le même qu'il rejette dans les romans. La formulation du problème se distingue de celle du roman réaliste (pourquoi décrirait-il un grain par tous les autres, "si une grappe n'a pas deux grains pareils"[183]?), mais la critique est toujours la même, Breton se refuse à accabler les différences; il ne veut pas décrire une chose pour toutes les autres, les marches d'un escalier ne sont pas toutes pareilles.

Cela le mène à l'interrogation: "à quoi tend cette volonté de réduction, cette terreur de ce qu'avant moi quelqu'un a appelé le démon Pluriel?" Il ajoute: "maintes fois", observe-t-il, "des gens qui regardaient ma photographie ont cru bon de me dire: 'C'est vous', ou 'Ce n'est pas vous.' (Qui pourrait-ce donc être? Qui pourrait me succéder dans le libre exercice de ma personnalité?)"[184]. Ce passage relativise la notion de réalité dans la mesure où l'exemple de la photographie met en évidence les contradictions qui peuvent exister autour d'un même objet visuel. Comment se peut-il que quelques-uns de ses amis lui disent *c'est vous* et quelques autres *ce n'est pas vous* s'ils regardent la même photographie? Si aucun grain d'une grappe ne ressemble parfaitement à un autre et si l'on considère que la perception d'une personne qui regarde cette grappe n'est pas forcement la même qu'une autre qui la regarde également, les différences qui peuvent exister sont encore plus grandes.

Cette relativisation du réel permet à Breton de rapprocher certains éléments (et même certains faits) du quotidien à la poésie. D'ailleurs, il la mentionne comme une "mystification d'un autre ordre, et peut-être de l'ordre le plus grave"[185]. Ici la confrontation s'établit entre la poésie et la réalité. Suivant ses paroles, la poésie "montre de nos jours des exigences si particulières", tel est "le cas qu'elle fait du possible, et cet amour de l'invraisemblable". Ce que Breton souligne ici c'est que les limites entre le réel, le réalisable et la poésie sont très subtiles.

De la poésie, Breton passe à l'usage des mots:

> "les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle. Tout se passe alors comme si une réalité concrète existait en dehors de l'individuel; que dis-je, comme si cette réalité était immuable."[186]

[183] BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.19.
[184] BRETON, "Introduction au discours sur le peu de réalité", *op.cit.*, p.19.
[185] Ibidem.
[186] Ibidem, p.21.

Dans son raisonnement, les mots, dans leur usage commun, ne font que reproduire une réalité concrète prise pour unique. D'une part, ce que Breton critique ici est la façon réductrice dont on fait usage des mots: ils suivent toujours la même logique de regroupement pour reproduire toujours le même monde concret, suivant les mêmes modèles. Breton propose alors de changer cette réalité imposée aux mots; d'après lui, ils "méritent de jouer un rôle autrement décisif"[187]. À partir de là, il développe une réflexion sur le pouvoir des mots et de l'énonciation. Si le langage est capable de provoquer des changements dans la société (et même de rendre médiocre tout un univers), les surréalistes vont l'utiliser dans ce même but, c'est-à-dire pour faire leur révolution. Rappelons-nous, par exemple, que dans la "Déclaration du 17 janvier 1925", le groupe surréaliste déclare: "Nous n'avons rien à voir avec la littérature ; Mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde."[188] Alors si tout le monde s'en sert, les surréalistes vont aussi s'en servir.

De surcroît Breton rappelle que la poésie, par exemple, même "dans ses plus mortes saisons" "a souvent fourni la preuve"[189] que les mots sont capables de changer le monde. À partir de cette certitude, il annonce que la réaction contre les conventions du langage a déjà commencé et il décrète la fin des "descriptions d'après nature" et des "études de mœurs"[190]. Ici les descriptions sont censurées en tant que produits d'une posture morale.

Du langage, Breton revient au monde concret et observe que le détournement du conventionnel peut aussi se produire avec des objets. D'après ses propres termes,

> "c'est pour répondre à ce désir de vérification perpétuelle que je me proposais récemment de fabriquer, dans la mesure du possible, certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément."[191]

Il donne l'exemple d'un livre qu'il a trouvé en rêve, dans un marché à Saint-Malo, sur lequel était taillé un gnome en bois. Breton réussit à rapprocher la réalité des rêves de la réalité dite concrète et à prouver que leur rapport dans l'état de veille est absolument plausible.[192] Par là, il parvient à démontrer que la "résolution future de ces deux états, en

[187] Ibidem, p.22.
[188] "Déclaration du 27 janvier 1925", *op.cit.*, p.34.
[189] BRETON, "Introduction au discours sur le peu de réalité", *op.cit.*, p.22.
[190] Ibidem, p.23.
[191] Ibidem, p.24.
[192] Breton développe amplement la conception de l'objet surréaliste dans "Situation surréaliste de l'objet". Voir BRETON, "Situation surréaliste de l'objet", (1935), in idem, *Position politique du surréalisme*, (1935), Paris: Livre de poche, 1991, p.87-120.

apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire"[193] s'avère plus réalisable qu'on ne pourrait le supposer.

Toujours en mettant l'accent sur la poésie, il souligne qu'elle est un élément transformateur du réel, mais que c'est à l'homme d'avoir la responsabilité d'engendrer cette transformation: "il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les ruines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre"[194]. Si quelque chose doit changer, c'est à l'homme de le changer.

L'homme "qui n'a plus d'ombre"

Dans l'ultime section de son exposé, "L'étrange diversion", Breton dénigre la civilisation latine et exalte l'Orient. Souvenons-nous que cette opposition est déjà présente dans le *Manifeste du surréalisme* et que Breton exalte le dernier au détriment du premier pour montrer que celui-là a fait emprunt sur emprunt au merveilleux. Dans l'"Introduction au discours sur le peu de réalité", l'Orient (à valeur de symbole, comme Breton se dépêche de l'expliquer) est présenté comme un horizon qui se présente à l'Occident pour lui apprendre comment surmonter ses propres ruines.

Breton argumente: "la civilisation latine a fait son temps et je me demande, pour ma part, qu'on renonce en bloc à la sauver." Et il ajoute qu'elle "apparaît à cette heure le dernier rempart de la mauvaise foi, de la vieillesse et de la lâcheté."[195] Sur le même plan du reproche qu'il fait contre l'attitude réaliste dans le *Manifeste du surréalisme*, dans l'"Introduction au discours sur le peu de réalité" il met l'accent sur la décadence des valeurs de cette civilisation. Il critique l'incapacité de l'homme de s'appartenir à soi-même: "nous, les Occidentaux, nous ne nous appartenons déjà plus et c'est en vain que nous tentons de te conjurer, adorable fléau, trop incertaine délivrance!"[196] L'homme prend distance de l'imagination, il n'apprécie plus le merveilleux, il vit d'une *plate suffisance* et croit connaître le réel.

Malgré le pessimisme de ces considérations, Breton commente le fait qu'il reste encore des espoirs: "la révélation, le droit de ne pas penser et agir en troupeau, la chance unique qui nous reste de retrouver notre raison d'être ne laissent plus subsister, durant tout notre rêve, qu'une main fermée à l'exception de l'index qui désigne impérieusement un

[193] BRETON, "Manifeste du surréalisme", *op.cit.*, p.24, c'est lui qui souligne.
[194] BRETON, "Introduction au discours sur le peu de réalité", *op.cit.*, p.25.
[195] Ibidem, p.27.
[196] Ibidem, p.28.

point de l'horizon."[197] Comme il le constate, retrouver la raison ce n'est plus agir en troupeau, ce n'est plus agir suivant la logique et la morale dominantes, c'est pouvoir agir en dehors des conventions. Il faut que l'homme dépasse "cette réalité de premier plan qui nous empêche de bouger"[198], autrement dit il faut que l'homme dépasse les apparences pour trouver les vraies réalités que celles-là cachent.

Breton donne vie à cette espérance en annonçant qu'elle vient à la rencontre des occidentaux et qu'elle "a déjà converti les meilleurs d'entre nous"[199]. D'après lui, cette espérance s'appelle l'Orient. Il l'appelle alors pour essayer d'apprendre certains de ses enseignements:

> "Orient, Orient vainqueur, toi qui n'as qu'une valeur de symbole, dispose de moi, Orient de colère et de perles! Aussi bien que dans la coulée d'une phrase, que dans le vent mystérieux d'un jazz, accorde-moi de reconnaître tes moyens dans les prochaines Révolutions."[200]

Breton expose son désir de connaître les profondeurs de l'Orient, les mystères qui lui permettront d'engendrer les prochaines révolutions. Dans ce monde en ruine, il est "celui qui n'a plus d'ombre."[201]

Dans son "Introduction au discours sur le peu de réalité", Breton formule sa conception du réel et met en évidence que le rêve, la poésie et *le plus petit commun des mortels*, c'est ce qui agence la vie humaine. S'il critique le théâtre éternel, c'est parce que celui-ci tend à affadir la réalité et les profondeurs humaines. S'il cherche *l'or du temps*, c'est parce qu'il cherche la réalité des choses et des hommes, le merveilleux qui existe dans chaque individualité, le magnétisme des esprits.

ANDRÉ BRETON ET LE ROMAN: *NADJA*

Nadja est sans doute l'un des ouvrages majeurs d'André Breton. Publié en 1928, il est à la fois une manifestation écrite de l'attitude surréaliste et ainsi l'expression d'une posture antilittéraire. Comme le formule Pascaline Mourier-Casile, *Nadja* n'est "ni fiction, ni autobiographie", *Nadja* est "un récit de la 'vraie vie'".[202]

---

[197] Ibidem, p.28.
[198] Ibidem.
[199] Ibidem.
[200] Ibidem, p.28-29.
[201] Ibidem.
[202] MOURIER-CASILE Pascaline, *Nadja d'André Breton*, Paris: Gallimard, coll. "Foliothèque", 1994, p.120.

Pour analyser la critique du roman dans *Nadja*, je me propose de la faire à partir de la conception de vie de l'auteur, c'est-à-dire à partir de ce qu'il présente comme son attitude face à la vie. Dans ce récit, Breton expose la façon dont il perçoit le monde, les autres personnes et lui-même. À partir de la division que lui-même propose pour sa composition, j'articule mon étude en quatre parties: tout d'abord j'analyse l'"Avant-dire", ensuite je me consacre à la lecture de la première partie du récit, puis au récit sur la rencontre de Breton et de Nadja et finalement j'étudie le prologue.

L'"Avant-dire": "dépêche retardée"

L'"Avant-dire" ou "dépêche retardée", comme Breton lui-même le qualifie, puisqu'il a été écrit 35 ans après la première édition de *Nadja*, fait quelques considérations préliminaires sur son récit et explique pourquoi il a décidé de réviser cet ouvrage et de publier une deuxième édition: "si déjà, au cours de ce livre, l'acte d'écrire, plus encore de publier toute espèce de livre est mis au rang des *vanités*, que penser de la complaisance de son auteur à vouloir, tant d'années après, l'améliorer un tant soit peu dans sa forme!"[203] Il condamne en général ce genre d'action, d'autant plus que "la tentative de retoucher à distance l'expression d'un état émotionnel, faute de pouvoir au présent la revivre, se solde inévitablement par la dissonance et l'échec (on le vit assez avec Valéry, quand un dévorant souci de rigueur le porta à réviser ses 'vers anciens')"[204]. Il souligne que les probabilités d'échec de ce genre de tâche sont élevées dans la mesure où c'est impossible re-sentir ce qui a été senti au moment de la création. Il s'agit d'un fait unique. En retouchant cette expression d'un état d'esprit qui ne peut plus être vécu, l'auteur risque de rater toute la puissance de son œuvre originale.

Souvenons-nous que Breton condamne fortement l'attitude de Valéry lorsque celui-ci décide de rompre son silence pour retravailler ses vers anciens, comme Breton le montre dans son exemple. Néanmoins, en dépit des risques, "il n'est peut-être pas interdit de vouloir obtenir un peu plus d'adéquation dans les termes et de fluidité par ailleurs"[205], de sorte qu'il se permet de retoucher quelques passages de *Nadja* et aussi de changer, d'enlever ou d'introduire certaines photographies.

[203] BRETON André, *Nadja*, (1928), édition entièrement revue par l'auteur, (1963), Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1991, p.5, c'est lui qui souligne.
[204] Ibidem, p.5-6.
[205] Ibidem, p.6.

Une autre remarque qu'il fait concerne les "deux principaux impératifs 'anti-littéraires' auxquels cet ouvrage obéit"[206]. Le premier de ces impératifs, c'est "éliminer toute description"[207] – celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme*"[208]. Dans cet "Avant-dire", il réaffirme son positionnement par rapport au néant des descriptions et dans cet ouvrage élimine effectivement presque toute description. Le deuxième impératif concerne "le ton adopté pour le récit" qui "se calque sur celui de l'observation médicale", sans "s'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style"[209]. Comme il le signale, "on observera, chemin faisant, que cette résolution, qui veille à n'altérer en rien le document 'pris sur le vif', non moins qu'à la personne de Nadja s'applique ici à de tierces personnes comme à moi-même."[210] Son récit parle de lui, son récit parle de la vie.

En faisant cela, Breton croit que "le dénuement volontaire d'un tel écrit a sans doute contribué au renouvellement de son audience en reculant son *point de fuite* au-delà des limites ordinaires."[211] Et même s'il a fait certains changements dans son ouvrage, ceux-ci sont toujours restés fidèles au Breton de 1928.

"Qui suis-je?", qui est-il?

Breton ouvre son livre par la question "Qui suis-je?"[212] Celle-ci suggère d'emblée que l'auteur va essayer d'y répondre tout au long de son récit et qu'elle sera en quelque sorte le fil conducteur de ce qu'il rédige. Il affirme: "je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation" et, ajoute-t-il, "de quel message unique je suis porteur [...]."[213]

La question "qui suis-je?" se projette ainsi sur les écrivains que Breton tient le plus en considération; il veut savoir aussi qui sont ceux qu'il lit. Breton annonce que ce qu'il cherche c'est de connaître les hommes, il veut savoir qui est-il et il veut aussi savoir qui sont ceux qu'il lit.

Pour développer son raisonnement, Breton prend pour exemple un fait journalier de la vie de Victor Hugo:

[206] Ibidem.
[207] Ibidem.
[208] Ibidem.
[209] Ibidem.
[210] Ibidem.
[211] Ibidem, p.6-7, c'est lui qui souligne.
[212] Ibidem, p.09.
[213] Ibidem, p.11.

> "Hugo, vers la fin de sa vie, refaisant avec Juliette Drouet [sa maîtresse] pour la millième fois la même promenade et n'interrompant sa méditation silencieuse qu'au passage de leur voiture devant une propriété à laquelle donnaient accès deux portes, une grande, une petite, pour désigner à Juliette la grande: 'Porte cavalière, madame' et l'entendre, elle, montrant la petite, répondre: 'Porte piétonne, monsieur'; puis, un peu plus loin, devant deux arbres entrelaçant leurs branches, reprendre: 'Philémon et Baucis', sachant qu'à cela Juliette ne répondrait pas, et l'assurance qu'on nous donne que cette poignante cérémonie s'est répétée quotidiennement pendant des années, comment la meilleure étude possible de l'œuvre de Hugo nous donnerait-elle à ce point l'intelligence et l'étonnante sensation de ce qu'il était, de ce qu'il est?"[214]

Selon Breton, cette anecdote autour de l'amour met en évidence comment Hugo voyait la vie. Rien d'autre, dans son œuvre, ne saurait faire éclater si nettement la profondeur de son esprit. Suivant la formulation de l'auteur de *Nadja*, "ces deux portes sont comme le miroir de sa force et celui de sa faiblesse, on ne sait lequel est celui de sa petitesse, lequel celui de sa grandeur"[215]. Dans ce fait quotidien, Hugo révèle toute son essence; par ce fait quotidien Breton réussit à apprendre qui était Hugo.

Dans les exemples qui suivent, Breton met l'accent sur ces éclats de vie reflétés dans les œuvres. À l'égard de Flaubert, Breton affirme que celui-ci n'a voulu que "donner l'impression de la couleur jaune"[216] avec *Salammbô* et que "faire quelque chose qui fût de la couleur de ces moisissures des coins où il y a des cloportes" avec *Madame Bovary*, et que cela met en évidence les préoccupations "extra-littéraires"[217] qu'il avait, ce qui compte favorablement pour que Breton l'ait en estime.

D'autres exemples dans le domaine de la peinture manifestent que par l'art on peut accéder à la vraie essence de son créateur. Suivant la formule de Breton: "la magnifique lumière des tableaux de Courbet est pour moi celle de la place Vendôme". Ce qui enchante le plus Breton chez Chirico, c'est qu'il "ne pouvait peindre que *surpris* (surpris le premier) par certaines dispositions d'objets et que toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot: surpris."[218]

Un autre exemple, sans doute le plus important d'entre eux, c'est celui de Huysmans. D'après Breton, avec *En rade* et *Là-bas*, cet auteur réussit à parler de lui-même:

---

[214] Ibidem, p.12-13.
[215] Ibidem, p.13.
[216] Ibidem.
[217] Ibidem, p.14.
[218] Ibidem, c'est lui qui souligne.

> "Quel gré ne lui sais-je pas de m'informer, sans souci de l'effet à produire, de tout ce qui le concerne, de ce qui l'occupe, à ses heures de pire détresse, d'extérieur à sa détresse, de ne pas, comme trop de poètes, 'chanter' absurdement cette détresse, mais de m'énumérer avec patience, dans l'ombre, les minimes raisons tout involontaires qu'il se trouve encore d'être, il ne sait trop pour qui, celui qui parle!"[219]

Ce passage prouve la proximité entre Breton et Huysmans. D'ailleurs, celui-ci "est peut-être le moins étranger de [s]es amis."[220]La grandeur de Huysmans résiderait justement dans sa capacité de laisser transparaître son esprit dans ses écrits.

Pour faire une opposition à tout ce qu'il exalte chez Huysmans, il combat alors:

> "les empiriques du roman qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d'eux-mêmes et les campent physiquement, moralement, à leur manière, pour les besoins de quelle cause on préfère ne pas le savoir. D'un personnage réel, duquel ils croient avoir quelque aperçu, ils font deux personnages de leur histoire; de deux, sans plus de gêne, ils en font un."[221]

Cette idée remonte au *Manifeste du surréalisme* dans lequel Breton exècre les personnages des romans réalistes justement parce qu'ils ne savent agir que selon les perspectives de son créateur. Dans l'"Introduction au discours sur le peu de réalité", Breton critique les personnages du théâtre éternel parce qu'on ne réussit pas à s'identifier avec eux, car ceux-ci n'ont rien de réel: ils ont un manque de vérité, un manque de profondeur. Dans *Nadja*, le même problème est soulevé, les empirique du roman dictent la conduite des personnages et mettent fin à toute possibilité de réel qui pouvait exister en eux.

Breton observe que ce que l'intéresse, ce sont les "livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef."[222] Cela suggère que ce qu'il cherche, c'est de pouvoir entrer dans les livres et d'éprouver ce que leurs auteurs tiennent pour réel. Ce raisonnement me fait penser au personnage de M. Teste. Comme nous l'avons déjà vu, pour Breton, dans *La soirée avec M. Teste* Valéry réussit à projeter sa créature en dehors du livre.

Breton annonce par contre que "fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés" en précisant "que le coup dont

[219] Ibidem, p.17.
[220] Ibidem, p.16.
[221] Ibidem, p.17-18.
[222] Ibidem, p.18.

elle ne se relèvera pas lui a été porté par Huysmans."[223] D'après lui, ce genre de littérature tend à disparaître.

En ce qui concerne la production écrite de Breton, elle ne s'éloigne aucunement de ses principes, c'est-à-dire que dans *Nadja* quand il parle de l'art, de la poésie, de l'écriture automatique, du rêve, des sommeils induits, de l'imagination, du merveilleux, il parle de la vie, de comment il voit la vie et le monde. Suivant ses termes, "je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains [...]."[224] Pour construire ce récit, c'est sur sa propre vie qu'il s'appuie.

Breton pondère: "Je me bornerai ici à me souvenir sans efforts de ce qui [...] m'est quelquefois advenu, de ce qui me donne, m'arrivant par des voies insoupçonnables, la mesure de la grâce et de la disgrâce particulières dont je suis l'objet."[225] Et il justifie son choix: "J'en arrive à ma propre expérience, à ce qui est pour moi sur moi-même un sujet à peine intermittent de méditations et de rêveries."[226] Ces extraits montrent d'ores et déjà que la vie, elle-même, dans la simplicité du quotidien, demande d'être méditée.

À première vue, ces épisodes ne suivent pas une chronologie et ne sont pas non plus forcement liés entre eux, sauf par le hasard. Par des informations textuelles, nous apprenons que le présent du récit date de 1927 (le moment de l'écriture du livre) et que les événements racontés se passent entre 1918 (même antérieurement si nous prenons pour référentiel certaines données biographiques) et 1927. La précision des dates, par contre, ne semble pas poser des problèmes à Breton.

À la fin de cette partie à propos de sa vie, Breton explique ce qu'il veut: "J'espère, en tout cas, que la présentation d'une série d'observations de cet ordre et de celle qui va suivre [celle concernant sa rencontre avec la femme qui donnera le titre à son récit, *Nadja*] sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue"[227], dans ce qui serait *la vraie vie*.

[223] Ibidem, p.18.
[224] Ibidem, p.19, c'est lui qui souligne.
[225] Ibidem, p.22.
[226] Ibidem, p.26.
[227] Ibidem, p.68.

Nadja

Le récit de la rencontre avec Nadja – "une jeune femme" qui marche "la tête haute", avec "un sourire imperceptible" que Breton aperçoit un après-midi à Paris – constitue la deuxième partie du livre, soit la partie centrale du récit.[228] Breton y focalise son discours sur ce qu'il considère comme essentiel, c'est-à-dire sur les impressions, sur les sentiments éprouvés à chaque événement vécu avec cette jeune femme. Il s'exempte des descriptions et concentre son récit sur les espaces, les actions, les sensations et sur ses propres réflexions à propos de ce qu'il a véritablement vécu.

Je n'ai pas l'intention de faire une étude de *Nadja*/Nadja, mais il y a certains éléments que je ne peux pas me passer de mentionner car ils sont incontournables pour la compréhension de la position de Breton sur le roman.

Breton rencontre cette femme par hasard, dans une rue, "devant la vitrine de la librairie de *L'Humanité*"[229], le 4 octobre 1926. Il apprend quelques minutes après qu'elle s'appelle Nadja, et que son nom en réalité a été choisi par elle même "parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement"[230]. Cette femme enchante Breton profondément, et au fur et à mesure que les rencontres, fortuites ou fixées, se succèdent il découvre en elle un être essentiellement surréaliste.

Un jour, elle lui propose un jeu ("ferme les yeux et dis quelque chose") et ajoute "eh bien, moi, c'est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d'histoires. Et pas seulement de vaines histoires: c'est même entièrement de cette façon que je vis."[231] Comme l'observe Pascaline Mourier-Casile,

> "Affirmant l'homogénéité du réel et de l'imaginaire, il [ce jeu] fait écho aux dernières lignes du *Manifeste*: 'Cet été les roses sont bleues. Le bois, c'est du verre. [...] C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires...' Encore tout baigné d'enfance, le jeu de Nadja reconduit au temps où 'tout concourait à la possession efficace et sans aléas de soi-même'. Le sujet humain y échappe à sa forclusion et s'ouvre à l'Autre. [...]. Les impératifs du quotidien [...] cèdent la place à l'infinie fécondité du possible."[232]

[228] Ibidem, p.72.
[229] Ibidem, p.71.
[230] Ibidem, p.75.
[231] Ibidem, p.87
[232] MOURIER-CASILE Pascaline, *Nadja d'André Breton*, *op.cit.*, p.117.

La question initiale du récit (*Qui suis-je?*), apparemment un grand défi pour Breton, ne semble pas poser des problèmes à Nadja. Lorsqu'il lui demande "Qui êtes-vous?", sans hésiter, elle lui répond simplement "je suis l'âme errante."[233] Pour l'auteur, cette femme est le symbole de la liberté. Il définit Nadja comme "un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre."[234]

"La beauté sera *convulsive* ou ne sera pas."

Breton clôt son récit avec une sorte de bilan de l'expérience de cette rencontre et envie "tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre"[235]. Il relate que, pour écrire ce livre, il est allé "revoir plusieurs des lieux auxquels il arrive à ce récit de conduire"[236]. Pour les décrire, ou bien, pour n'avoir pas besoin de les décrire, il explique qu'il a essayé d'en "donner une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial" dont il les avait lui-même considérés, néanmoins, il reconnaît que "la partie illustrée de *Nadja*" est, à son gré, "insuffisante"[237]. Il dénonce la difficulté de préciser, même à l'aide d'une photographie, ce que l'œil regarde, ce qu'il voit. Même s'il a essayé de prendre ces photos sous l'angle de son propre regard, le résultat n'a pas été toujours satisfaisant.

Breton signale de surcroît que les paysages qu'il parcourait en 1926, avec Nadja, ne sont plus les mêmes. Il décrit quelques changements qu'il a pu percevoir, mais il dit que ce n'est pas lui qui méditera "sur ce qu'il advient de 'la forme d'une ville'"[238]. Il ne peut immortaliser les paysages qu'il a vu que dans sa propre mémoire, le temps passe, les choses changent, tout ce qui reste de cela est la mémoire du vécu dans ces paysages mentaux.

Breton centre son discours alors sur deux sujets: l'amour et la beauté. En ce qui concerne l'amour, il affirme:

> "un soir que je conduisais une automobile sur la route de Versailles à Paris, une femme à mon côté qui était Nadja, mais qui eût pu, n'est-ce pas, être toute autre, et même *telle autre*, son pied maintenant le mien pressé sur l'accélérateur, ses mains cherchant à se poser sur mes yeux, dans l'oubli que procure un baiser sans fin, voulait que nous n'existassions plus, sans doute à tout jamais, que l'un pour l'autre, qu'ainsi à toute allure nous nous portassions à la

[233] BRETON, *Nadja*, *op.cit.*, p.82.
[234] Ibidem, p.130.
[235] Ibidem, p.173
[236] Ibidem, p.177.
[237] Ibidem.
[238] Ibidem, p.182.

> rencontre des beaux arbres. Quelle épreuve pour l'amour, en effet."[239]

Ce que Breton veut mettre en évidence ici n'est pas précisément l'amour de Nadja pour lui (d'ailleurs, lui-même observe que la femme qui l'accompagnait "eût pu être toute autre, et même *telle autre*", celle qu'il venait de connaître), mais c'est l'amour dans toute son intensité, complètement bouleversant, un amour pour ainsi dire *à perdre haleine*. Comme il le remarque, "en matière d'amour, il ne saurait être question pour moi que, dans toutes les conditions requises, de reprendre cette promenade nocturne."[240] L'amour est présenté d'une manière convulsive, la possibilité de la mort est réduite à la portion congrue puisque l'amour est là. Même s'il n'a jamais aimé Nadja, c'est elle qui lui a montré la fureur de ce que serait l'amour, beau comme une *voiture sauvage*.

En ce qui concerne la beauté, Breton commente le fait qu'elle "n'a jamais été envisagée ici qu'à des fins passionnelles"[241], c'est-à-dire qu'elle est vue de la même façon que l'amour. Il remarque qu'elle n'est "ni dynamique ni statique", il la définit comme l'image qu'il se fait de sa bien aimée, il proclame finalement que "la beauté sera *convulsive* ou ne sera pas."[242] Cette phrase d'impact évoque tout ce qu'il a vécu et qu'il a narré dans son livre, la beauté ainsi que l'amour, la vie ou la poésie doivent être convulsives ou elles ne seront pas.

ANDRÉ BRETON ET LE ROMAN: DERNIÈRES CONSIDÉRATIONS

Comme je l'ai averti au début de mon chapitre, mon intention ici n'est pas de tout dire sur les vues d'André Breton sur le roman, mon but est de montrer certains aspects qui différencient la pensée de Breton (et celle du surréalisme) de la majorité des intellectuels de son époque. Au début du XX^{e} siècle, bien qu'une partie de la critique tende à questionner, à attaquer et à mettre à l'épreuve le genre romanesque, et bien que Breton aurait pu être dans le complot contre le roman, la lecture du *Manifeste du surréalisme*, de l'"Introduction au discours sur le peu de réalité" et de *Nadja* m'ont permis de constater que sa position face au roman concerne plutôt une attitude face à la vie qu'une critique littéraire.

[239] Ibidem, note1 en bas de page, p.179.
[240] Ibidem.
[241] BRETON, *Nadja*, *op.cit.*, p.188-189.
[242] Ibidem, p.190, c'est lui qui souligne.

Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton construit sa critique du genre en tant que prolongement de l'attaque qu'il fait contre l'attitude réaliste. S'il attaque le roman, c'est parce que celui-ci est devenu quelque chose d'absolument trivial qui ne fait que reproduire la platitude de son temps. Après avoir condamné le règne de la logique dominante – qui, avec l'attitude réaliste (celle basée sur le positivisme), éloigne l'homme de l'imagination et de la magie qui habitaient son l'esprit pendant l'enfance – il attaque aussi l'un des résultats de cet état de choses, le roman. En contrepoint de cela, il observe qu'il existe le rêve, le merveilleux et la poésie qui peuvent faire ressortir le roman de son insignifiance.

Dans l'"Introduction au discours sur le peu de réalité", Breton concentre son attaque sur le théâtre éternel. Il explique que celui-ci va contre ses principes de vie – soit les principes surréalistes parmi lesquels on peut mentionner la recherche de l'affranchissement de l'homme à commencer par l'affranchissement des profondeurs de l'esprit –, car il cache l'homme véritable derrière quelques masques et le substitue à quelque chose sans profondeur, comme un personnage fictionnel. Ce qu'il cherche est la *vraie vie*.

Dans *Nadja*, Breton aboutit à son idéal de vie, qui serait aussi un idéal surréaliste. Par l'emploi des photographies, il enlève toute sorte de description. La question *qui suis-je?* n'est pas une question rhétorique, elle le hante, elle conduit ses recherches. Son positionnement par rapport à certains écrivains, comme Hugo ou Huysmans, prouve que ce qu'il cherche n'est pas un bon roman, mais rencontrer des hommes. Le personnage de Nadja est l'exaltation majeure de cette attitude poétique – agir en complète liberté – face à la vie; elle est *l'âme errante* qui vit dans les rues et se satisfait pleinement de ce qui lui arrive. Dans cet ouvrage, Breton suggère que la poésie, la beauté, l'amour, l'art ne constituent qu'une seule branche d'intérêt pour lui et pour les surréalistes: ils cherchent l'affranchissement de l'homme et *de tout ce qui lui ressemble*.

Ce que le surréalisme et Breton cherchent dans l'art – soit poétique, romanesque, théâtral ou plastique –, c'est ce qu'ils cherchent dans la vie: ils cherchent des hommes, ils cherchent *l'or du temps*, *l'imagination sans fil*, la poésie, le merveilleux, le hasard qui unit et sépare les hommes, l'amour et la vie *à perdre haleine*. Ce qu'ils cherchent c'est l'affranchissement humain dans tous les azimuts.

CHAPITRE IV

ANDRÉ BRETON ET LE MEXIQUE

Dans ce chapitre, je propose une réflexion sur le voyage qu'André Breton fait au Mexique, en 1938, pendant lequel il rencontre Diego Rivera, Frida Kahlo et Léon Trotsky. Mon propos ici est de montrer quels sont les motifs qui le mènent à ce pays, d'analyser les textes qu'il écrit sur son séjour et d'étudier quelles sont les répercussions de ce voyage sur sa conception du surréalisme.

Pour l'élaboration de mon étude, avant d'entrer directement dans le séjour mexicain proprement dit, tout d'abord je présente un bref panorama des arts et des cultures auxquels s'intéressent les surréalistes. Ensuite je me concentre sur le voyage de Breton au Mexique et sur les prolongements de celui-ci à Paris lors de son retour. Et finalement, je m'adonne à l'analyse des textes qui en résulte et je fais le point sur le regard surréaliste de cet auteur sur ce pays.

L'INTÉRÊT DE BRETON ET DU SURRÉALISME POUR *L'ŒIL À L'ÉTAT SAUVAGE*

Comme Breton le dénonce dans le *Manifeste du surréalisme* et comme l'observe bien Robert Ponge, les surréalistes voient la civilisation occidentale comme "uma civilização sem mitos, desprovida do senso do maravilhoso", une civilisation "sem poesia"[243] de sorte qu'ils se tournent vers d'autres cultures non-occidentales à la recherche de ce leur manque. La curiosité pour d'autres cultures fait partie de la curiosité qu'ils ont pour tout ce qui présente l'homme dans son état originel, dans son état le plus pur, c'est-à-dire libre de toute interférence extérieure de la morale dominante ou de la société, comme dans l'enfance où l'imagination n'a pas de borne, ou comme dans le rêve où l'esprit se manifeste hors du contrôle de la raison.

L'intérêt des surréalistes pour les arts qui manifestent que "l'œil existe à l'état sauvage" (l'expression est de Breton[244]) ne se limite pas seulement à la création venue

[243] PONGE Robert, "Surrealismo e viagens", in idem (org.), *Surrealismo e Novo Mundo*, Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999, p.74.
[244] BRETON André, "Le Surréalisme et la peinture", (1928), in idem, *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2006, p.11.

d'autres continents. Selon José Pierre, cette inclination pour d'autres arts concerne aussi l'art des aliénés, des artistes autodidactes et des médiums. Il explique que l'admiration des surréalistes pour l'art *sauvage* se justifie dans la mesure où il s'agit "d'une 'sauvagerie' de l'être entier", c'est-à-dire qu'il "témoigne de la possibilité de *réconcilier*, dans l'individu lui-même, l'imaginaire et le réel"[245]. L'intérêt pour ce genre d'art fait partie des recherches visant à une compréhension plus profonde du monde, à un état d'esprit d'affranchissement des mœurs et des valeurs esthétiques dominantes où, entre autres éléments, la conciliation entre le rêve et la réalité est possible. Toujours d'après Pierre,

> "on chercherait vainement à l'attitude surréaliste un ressort plus décisif que cette nostalgie d'une mentalité 'prélogique' – ou du moins délivrée de la logique étroite de l'Occident – à la faveur de laquelle chaque geste retrouverait sa vérité, la vie découvrant une cohérence que ne masqueraient plus contradictions et interdits, dans 'un monde où l'action serait la sœur du rêve'."[246]

Il résume de façon précise l'un des points centraux d'intérêts des surréalistes: trouver la conciliation entre le rêve et la vie réelle.

Après ces observations préliminaires, je propose de passer en revue maintenant les cinq principales branches d'intérêt artistique et culturel qui sont à la base des recherches surréalistes (notamment en ce qui concerne leur quête de l'affranchissement de l'esprit, et par conséquent de l'homme tout entier): l'enfance, l'art des fous, l'art primitif, l'art médiumnique et l'art autodidacte.

L'enfance

Pour le surréalisme, l'enfance est le point de départ de l'idée que l'homme, à son origine, est un être libre. Avant de devenir un être domestiqué par la société, l'enfant vit son imagination dans toute sa plénitude. Dans cette phase de la vie, l'enfant aperçoit le monde par ce qui serait l'œil encore à l'état sauvage. À cette époque, le regard est encore capable de faire ressortir du monde des choses magiques, comme la poésie et merveilleux.

Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton affirme que, dans l'état de choses dans lequel l'homme se trouve, pour retrouver quelque peu de charme dans sa vie, il n'a d'autre possibilité que de se retourner vers l'enfance. Même en étant l'une des premières victimes de l'attitude réaliste, l'enfant réussit à préserver son imagination. Il règne sans limites et

[245] PIERRE José, *Le Surréalisme*, Lausanne: Éditions Rencontre, 1967, p.9, c'est lui qui souligne.
[246] Ibidem, p.10.

mène la vie qui lui convient le mieux dans son monde, devenant une princesse ou un dragon; il est son seul maître, il s'appartient complètement.

Dans l'"Introduction au discours sur le peu de réalité", Breton reprend cette même idée et attaque "les inspecteurs lamentables qui ne nous quittent pas au sortir de l'école" et qui "font encore leur tournée dans nos maisons, dans notre vie" pour s'assurer "que nous appelons toujours un chat *un chat*"[247]. Malgré la coercition intempestive, l'enfant résiste et ne se prive pas de jouer avec les mots et leur sens pour leur donner une vie autre que celle prévue dans les dictionnaires. D'ailleurs un enfant ne saurait pas agir autrement, c'est de cette manière-là qu'il interagit avec le monde. L'enfance est exaltée par le surréalisme non comme une source proprement créative, mais plutôt comme un espace de liberté, un espace où la conciliation du rêve et de la vie existe. Vue à partir de cette perspective, l'enfance représente une sorte de résistance face au rationalisme coercitif.

Presque 30 ans après la publication de ces premiers textes, dans *Entretiens*, Breton revient à ce même propos et explique que "l'appétit de merveilleux, tel qu'il n'est pas impossible de le raviver au souvenir de l'enfance" est un des éléments qui le conduit à se positionner contre le rationalisme qui essaie d'enlever ce merveilleux du monde. Ici il explicite que l'enfance est sur le même niveau d'importance que le merveilleux et que si, aux environs de la constitution du surréalisme, les surréalistes se tournent vers le merveilleux et vers l'enfance, c'est parce que celle-ci tout comme celui-là sont des univers où l'affranchissement de l'esprit peut exister.

L'art des fous

Les premières publications concernant l'art des fous, qui datent du commencement des années 20, ne tardent pas à entrer dans les domaines de recherche du surréalisme. Le travail de Walter Morgenthaler, *Un aliéné artiste* paru en 1921, met l'accent sur la valeur thérapeutique de la création artistique à partir de l'analyse du cas d'Adolf Wölfli qui, pour compenser la prison physique du corps, projette toute sa liberté intérieure sur l'art.[248] En 1924, Marx Ernst présente au groupe surréaliste les études du psychiatre allemand Hans

[247] BRETON, "Introduction au discours sur le peu de réalité", *op.cit.*, p.25-26, c'est lui qui souligne.
[248] Adolf Wölfli, considéré comme schizophrénique paranoïaque par les médecins, après trois tentatives de viol contre de jeunes fillettes, est condamné à la claustration à l'âge de 31 ans dans un hôpital psychiatrique d'où il ne sort qu'à sa mort. Voir: PIERRE José, *L'Univers surréaliste*, Paris: Somogy, 1983, p.77-80; et ALEXANDRIAN Sarane, *L'Art surréaliste*, Paris: Fernand Hazan éditeur, 1969, p.26.

Prinzhorn.[249] Celui-ci écarte de son appréciation la distinction entre artistes sains et malades et expose, pour reprendre les termes de James Phillips, "comment ses patients se débarrassent de tout académisme appris pour aboutir à une forme d'expression vitale, riche en symboles obsédants et ésotériques."[250]

Selon José Pierre, pour les surréalistes, la folie prend valeur d'exemple lyrique et plastique dans la mesure où l'aliéné, privé de toute liberté, déclenche une suractivité de sa liberté créatrice qui l'affranchit beaucoup plus que l'artiste qui dispose de sa liberté sociale, mais qui n'arrive pas à sortir de la dépendance du regard d'autrui.[251] Ce raisonnement permet de conclure que, dans un paradoxe apparent (entre la liberté sociale et la claustration imposée), l'aliéné est beaucoup plus libre que l'artiste sain.

L'art des fous et la folie en tant que manifestations individuelles sont un sujet assez constant dans les discussions surréalistes, y compris dans les textes théoriques. Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton dénonce *la folie qu'on enferme* et attaque la société qui emprisonne les fous en raison de *l'inobservance* de certaines règles sociales. Moins d'un an après, dans *La Révolution surréaliste*, les surréalistes publient une "Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous" dans laquelle ils réclament qu'on libère ces "forçats de la sensibilité" et défendent "la légitimité absolue de leur conception de la réalité, et de tous les actes qui en découlent"[252].

En 1928, à l'occasion de la commémoration du "Cinquantenaire de l'hystérie", Breton et Louis Aragon déclarent que l'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et qu'elle doit être considérée plutôt comme un moyen d'expression. À cette même époque, Breton et Paul Éluard publient *L'Immaculé conception* où ils réunissent cinq essais de simulation de débilité mentale et tentent de montrer la valeur poétique qu'une œuvre conçue dans un état de débilité mentale peut avoir. Toujours en 1928, Breton publie *Nadja*. Dans une réflexion sur le rôle des institutions qui s'occupent de la folie, il condamne les asiles qui se limitent à reproduire ce qu'on attend comme attitude sociable. D'autre part, il commente le fait que ce qu'on appelle la folie serait plutôt une manifestation de la liberté qui "demande à ce qu'on jouisse d'elle sans restrictions dans le temps où elle est donnée". D'après lui, "l'émancipation humaine, conçue en définitive sous sa forme révolutionnaire la

[249] L'ouvrage en question est *Imagerie des aliénés, contribution à la psychologie et psychopathologie de l'expression*, publié à Berlin en 1922. Voir: PIERRE, *L'Univers surréaliste*, *op.cit.*, p.77.
[250] PHILLIPS James, "Prinzhorn, Hans", in BIRO Adam, PASSERON René (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris: PUF, 1982, p.346.
[251] PIERRE, *Le Surréalisme*, *op.cit.*, p.10.
[252] Lettre rédigée par Robert Desnos et Théodore Fraenkel, voir: DESNOS Robert, FRAENKEL Théodore, "Lettre aux médecins-chef des asiles de fous", in ARTAUD Antonin, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris: Quarto Gallimard, 2004, p.154.

plus simple"[253] est la seule cause qui demeure digne d'être servie; et dans le cas de Nadja, celle-ci n'a fait que servir sa liberté intérieure, néanmoins pour la vivre elle a dû renoncer à sa propre liberté civile.

En 1948, Breton et Jean Paulhan participent à la fondation de la Compagnie de l'Art brut. L'initiative est de Jean Dubuffet (et la dénomination de ce genre d'art aussi) qui, depuis 1945, réunit des productions d'art, comme Noël Arnaud le caractérise, "échappant à l'influence des écoles artistiques, des maîtres ou de la critique et répondant à une pulsion et à une expression individuelle spontanée, soit par le graphisme soit par la technique ou le matériau"[254]. En 1949, une vaste exposition est organisée à la galerie René Drouin, à la place Vendôme, réunissant 200 œuvres de 63 auteurs.

De cette même époque date "L'Art des fous, la clé des champs", article dans lequel Breton commente le manifeste de l'Art brut écrit par Dubuffet et l'art des fous. Dans ce texte, il fait appel aux idées de Lo Duca pour expliquer que la liberté manifestée dans l'art des fous confère à cet art la même grandeur qu'on peut trouver dans l'art primitif. En ce qui concerne le public, s'il ne comprend pas l'art des fous, c'est parce qu'il ne connaît rien de la beauté, parce qu'il la confond encore "avec le joli, le charmant, l'agréable" et parce qu'il "ignore le rôle de l'intensité, du rythme, de la mesure"[255] présents dans cet art. Breton signale en outre que comme l'a fait remarquer Lo Duca, l'art des fous éveille le doute chez le public et peut lui indiquer "le chemin d'une intelligence supérieure et sereine"[256], ce qui constituerait sans doute l'aspect le plus important de cet art pour le surréalisme.

La reconnaissance des mérites de l'art des fous ne doit pourtant pas être confondue avec une apologie de la folie. José Pierre observe correctement que, bien au contraire, ce que les surréalistes veulent est s'approprier des pouvoirs de libération de l'esprit présents dans la création de cet art "sans succomber à sa redoutable fascination"[257], sans risquer de perdre sa liberté civile. Le surréalisme prend la folie pour une manifestation de résistance contre le rationalisme dominant, contre l'utilitarisme, d'où son importance pour les recherches du mouvement.

---

[253] BRETON, *Nadja*, (1928), édition entièrement revue par l'auteur, (1963), Paris: Gallimard, coll."Folio", 1991, p.168.
[254] Voir: ARNAUD Noël, "Art brut", in BIRO, PASSERON, *op.cit.*, p.35-37.
[255] LO DUCA cité par BRETON, "L'Art des fous, la clé des champs", (1948), in idem, *La Clé des champs*, (1953), Paris: Pauvert, 1985, p.225.
[256] LO DUCA, "L'Art et les fous", cité par BRETON, "L'Art des fous, la clé des champs", *op.cit.*, p.225
[257] PIERRE, *L'Univers surréaliste*, *op.cit.*, p.76.

L'art primitif

L'intérêt des surréalistes pour l'art primitif [258] fait une sorte de parallèle avec celui des fous, mais d'une façon inverse. Différemment de *la folie qu'on enferme* et qui manifeste dans l'art les traits d'une réalité individuelle, les artistes primitifs expriment toute une collectivité dans leurs œuvres.

La contribution et l'importance de la sculpture africaine sont incontestables dans le domaine des arts à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. On peut observer sa présence dans la production de l'expressionnisme et du cubisme. Les surréalistes la reconnaîtront par la suite en tant qu'élément plein de fraîcheur, mais ils reprochent leurs forts traits réalistes. À l'art africain, ils opposent l'art océanien à qui ils vouent une véritable adoration. Comme Breton l'expliquera plus tard, l'art africain "répondrait à la vue réaliste", tandis que l'art océanien "à la vue poétique (surréaliste) des choses". D'après lui, le premier porterait des "variations sempiternelles sur les apparences *extérieures* de l'homme et des animaux" et le deuxième exprimerait "le plus grand effort immémorial pour rendre compte de l'interpénétration du physique et du mental, pour triompher du dualisme de la perception et de la représentation"[259].

José Pierre précise que "dans toute l'aire océanienne, le rêve joue un rôle de premier plan au sein de la création artistique" et que, "au lieu de se voir tenu en suspicion et dénoncé comme 'la folle du logis', ainsi qu'il en va dans les sociétés rationalistes occidentales, le rêve est donc considéré dans les civilisations océaniennes comme facteur de renouveau."[260] D'après lui, "le principe d'harmonie intérieure qui en résulte entre les institutions et la création, entre ce qui est figé et ce qui est mouvant, entre la contrainte et le désir" explique pourquoi les surréalistes voient dans l'art océanien "une proposition exemplaire tant sur le plan éthique que sur le plan esthétique"[261].

Pendant les années 20, les surréalistes organisent deux expositions: "Tableaux de Man Ray et objets des îles" (1926), et "Yves Tanguy et objets d'Amérique" (1927); dans cette dernière, ils célèbrent l'art des indiens des Amériques (outre les toiles surréalistes de Tanguy, il y a des œuvres de la Colombie britannique, du Nouveau-Mexique, de la Colombie et du Pérou). Ces deux expositions presque consécutives mettent en évidence l'association que les surréalistes font entre leur propre expression artistique et celle des

[258] Dans mon mémoire, l'adjectif *primitif* doit être lu comme dépourvu de tout sens péjoratif.
[259] BRETON, "Océanie", (1948), in idem, *La Clé des champs*, *op.cit*, p.179, c'est lui qui souligne.
[260] PIERRE, *L'Univers surréaliste*, *op.cit.*, p. 68.
[261] Ibidem.

peuples primitifs de sorte que, sous certains aspects, ils se voient plus proches de ceux-ci que de la civilisation occidentale qui se prétend supérieure puisqu'elle est basée sur des principes essentiellement rationnels.

Pour les surréalistes, le continent américain devient un lieu d'élection. En 1929, Benjamin Péret vient au Brésil – pour accompagner Elsie Houston, une brésilienne qu'il avait connue à Paris et qui est devenue son épouse – et s'intéresse aux cultes afro-brésiliens. En 1936, Antonin Artaud débarque au Mexique pour y rester trois mois pendant lesquels il connaît les rites des Tarahumaras. En 1938, Kurt Seligmann part aux États-Unis pour étudier les indiens tsimshians, et André Breton, chargé d'une mission culturelle pour donner des conférences sur l'art et la littérature, atteint le sol mexicain.

Robert Ponge observe que les surréalistes s'appliquent "à descoberta e compreensão dos países e povos desconhecidos [com] a mesma avidez de conhecimento investida na exploração dos mecanismos psíquicos e criativos". Comme il le fait noter, le surréalisme cherche "novas formas de pensar e de sentir que estejam em plena sintonia com os poderes poéticos que quer redescobrir", et, dans cette quête, il "não pode ignorar nem subestimar o potente ponto de apoio que pode ser encontrado nas artes e nas culturas *selvagens*, principalmente nas artes e nas culturas dos povos *primitivos*, entre as quais aquelas dos povos indígenas das Américas."[262]

L'art médiumnique

D'après ce que nous avons vu dans le chapitre sur l'écriture automatique et la formation du surréalisme, l'expérience des sommeils induits trouve son point de départ dans l'expérience médiumnique vécue par René Crevel. Ce qui éveille la curiosité des surréalistes pour la médiumnité est l'état de disponibilité qui permet aux profondeurs de l'esprit de s'extérioriser. Pour les surréalistes, il ne s'agit pas de laisser parler la voix des esprits, mais la voix surréaliste. En d'autres termes, comme l'observe Pierre, "c'est l'inconscient du 'médium' et non pas tel ou tel 'désincarné' célèbre ou obscur qui s'exprime par sa voix, son comportement, ce qu'il écrit ou ce qu'il dessine."[263]

José Pierre précise que, quand l'esprit du médium plonge dans ces états appelés seconds, "l'inconscient découvre ses modalités d'expression, découvre les divers moyens de traduire 'le fonctionnement réel de la pensée'"[264]. La pratique de l'écriture et des dessins

[262] PONGE, "Surrealismo e viagem", *op.cit.*, p.68 et 74, c'est lui qui souligne.
[263] PIERRE, *L'Univers surréaliste*, *op.cit.*, p.81.
[264] Ibidem, c'est lui qui souligne.

automatiques permet aux profondeurs de l'homme de se manifester librement sans le contrôle de la raison. L'art des médiums révèle la capacité de certains hommes à créer des œuvres d'art sans avoir aucune formation dans ce domaine.

Parmi les médiums, l'une des figures les plus importantes pour les surréalistes est Hélène Smith. Ils la connaissent par l'ouvrage de Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars* (1900), dans lequel celle-ci conte ses aventures: dans la planète Mars, elle parle en martien, elle dessine et peigne les paysages (les plantes, les maisons etc.) observés.[265] La valeur de ces récits ne repose évidemment pas sur la véracité de ce qui est raconté, mais sur le monde imaginaire que ces histoires inspirent.

Un autre exemple important est celui d'Augustin Lesage, un mineur du Pas-de-Calais, qui, en 1912, fait de vastes panneaux décoratifs d'inspiration orientale. Au moment de créer, il dit obéir à une voix intérieure et se communiquer avec d'autres esprits, comme celui de Léonard de Vinci, pour choisir les motifs et les couleurs qu'il doit utiliser dans ses œuvres. On affirme que cet homme ne possédait aucune culture, et pourtant, par ses travaux, il a démontré avoir un génie créatif non-négligeable.

Comme le fait noter Alexandrian, pour les surréalistes, l'art des médiums ainsi que celui des aliénés est "un réservoir inépuisable d'œuvres authentiques, qui ne sont motivées ni par le souci de plaire ou l'intérêt matériel, ni par l'ambition artistique, mais par le besoin irrépressible de laisser jaillir un message issu des profondeurs de l'être."[266] Et c'est justement ce besoin d'affranchir ce qui normalement reste caché qui attire l'attention des surréalistes. L'art médiumnique prouve que l'homme a en lui-même un réservoir inépuisable d'inspiration et c'est cela que les surréalistes veulent mettre en liberté.

L'art autodidacte

Le dernier genre d'art qui exprime *l'œil à l'état sauvage* et qui intéresse les surréalistes est l'art autodidacte, dit aussi art naïf. Selon José Pierre, l'art autodidacte est l'art qui n'est ni primitif ni médiumnique, mais qui est élaboré à partir de l'expérience naïve de son créateur dans le domaine des arts. D'après Murielle Gagnebin, les peintres naïfs sont "des peintres contemporains" qui sont annexés par le surréalisme "en vertu de la capacité fascinante qui les porte à décanter le réel", ce sont des peintres qui "se situent non du côté de la perfection, mais de l'inspiration."[267] Suivant Breton (qui fait appel à Champfleury:

[265] ALEXANDRIAN, *L'Art surréaliste*, *op.cit.*, p.20.
[266] Ibidem, p.20.
[267] GAGNEBIN Murielle, "Naïfs", in BIRO, PASSERON, *op.cit.*, p.296.

Histoire de l'imagerie populaire, 1869), l'artiste autodidacte fait "valoir ses productions comme l'*œuvre du cœur*, par opposition à celles du cerveau."[268] À partir de ces trois approches, nous pouvons considérer que l'art autodidacte est une production naïve et instinctive, inspirée essentiellement du cœur, qui ne repose pas sur une formation ou un savoir acquis dans une école ou auprès d'un maître et qui est capable à regarder le réel et à le décoder afin d'offrir une autre perspective du monde au regard.

Pour les surréalistes, le nom majeur des autodidactes est sans doute Henri Rousseau. Dans son article "Autodidactes dits 'naïfs'", Breton affirme qu'avec le douanier Rousseau l'Europe de la fin du XIX^{ème} siècle voit éclore "une branche toute nouvelle – appelée à faire souche – d'un arbre merveilleux qu'on tenait pour mort", une branche qui manifeste "la vision primitive" du monde, branche dont on trouve dans le passé "le témoignage si bouleversant et si varié à travers l'œuvre de Giotto, des maîtres d'Avignon, d'Uccello, de Fouquet, de Bosch, de Grunewald." Breton fait remarquer aussi que:

> "jusqu'à eux exclusivement, Rousseau a le pouvoir insigne, sinon de faner presque toute la peinture derrière lui, tout au moins de faire apparaître comme dérisoires les moyens artistiques *qui s'enseignent* et dont la codification tend à instaurer une perfection toute formelle sur les ruines de l'inspiration."[269]

La grandeur de l'œuvre de Rousseau repose donc sur la vision primitive de son regard.

Breton attire l'attention par surcroît sur le fait que, par son œuvre, Rousseau dévoile les œuvres d'origines populaires. D'après lui, l'apanage commun aux deux, c'est la "pierre angulaire de l'ingénuité", et cette ingénuité est capable à la fois de "combler en nous la nostalgie de l'enfance" et de nous mettre "en possession d'une autre clé", celle qui "nous permet de saisir sur le vif le processus d'enrichissement et de renouvellement du trésor légendaire de l'humanité."[270]: c'est-à-dire, dans ses tableaux, Rousseau parvient à concilier l'essence humaine.

* *
*

Ce bref panorama de l'intérêt du surréalisme pour les *yeux qui existent à l'état sauvage* expose que la curiosité des surréalistes pour l'art qui en résulte repose sur la quête

[268] BRETON, "Henri Rousseau sculpteur?", (1961), in idem, *Le Surréalisme et la peinture*, *op.cit.*, p.471.
[269] BRETON, "Autodidactes dits 'naïfs'", (1942), in idem, *Le Surréalisme et la peinture*, *op.cit.*, p.376, c'est lui qui souligne.
[270] Ibidem, p.378.

d'un état d'affranchissement de l'esprit où l'imagination, le rêve, la poésie, le merveilleux, la réalité et la vie sont conciliées et offrent à l'homme une connaissance plus profonde du monde et de l'être humain.

Outre les motivations individuelles qui poussent chacun à voyager, cette quête est aussi un des motifs qui mènent les surréalistes à traverser plusieurs frontières et à connaître d'autres continents. Le Mexique particulièrement est un lieu privilégié où les cultures primitives, précolombiennes et populaires se rejoignent, un lieu où les mythes locaux sont présents dans le quotidien, comme nous allons le voir par la suite.

LE MEXIQUE DES RÊVES

Le Mexique est un pays dont Breton rêve depuis son enfance, quand il le découvre en lisant les aventures de *Costal l'Indien* à l'époque de l'Indépendance du pays, le Mexique peuple son imaginaire de personnages magiques. Néanmoins, le projet de s'y rendre ne prend forme que tardivement, vers la moitié des années trente.[271]

Comme Breton l'observera dans "Visite à Léon Trotsky", matériellement il était presque impossible de vivre à cette époque-là en tant qu'écrivain indépendant. Après la naissance de sa fille Aube, en 1936, trouver un travail devient impératif. Il essaie d'obtenir un poste de lecteur à l'étranger, mais ses premières demandes sont systématiquement refusées.

Il s'occupe alors de la galerie Gradiva et collabore activement à la revue *Minotaure*. Parmi d'autres écrits, il publie "Bois de Posada", un petit texte sur "le triomphe de l'humour à l'état pur" dans les gravures en bois de l'artiste mexicain (le Mexique s'affirme "au reste

[271] Pour l'élaboration de cette partie de mon travail, en ce qui concerne la précision chronologique des événements, je m'appuie notamment sur les textes de Gérard Roche, à savoir: "Le lieu surréaliste par excellence", tapuscrit inédit en français, publié en portugais: ROCHE Gérard, "O lugar surrealista por excelência", traduzido do fancês por Sérgio Israel Levemfous, in PONGE Robert (org.), *Surrealismo e novo mundo*, *op.cit.*, p.215-227; ROCHE Gérard, "La Rencontre de l'aigle et du lion: Trotsky, Breton et le manifeste de Mexico", *Cahiers Léon Trotsky*, n°25, mars 1986, Grenoble: Institut Léon Trotsky, p.23-46; ROCHE Gérard, "Breton, Trotsky: une collaboration", *Pleine Marge – Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, n°3, mai 1986, Cognac: Le Temps qu'il fait, p.73-93. Pour des informations complémentaires, voir: BONNET Marguerite, "André Breton au Mexique: rencontre avec Léon Trotsky", in *André Breton, la beauté convulsive*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, du 25 avril au 26 août 1991, Paris: éditions du Centre Pompidou, p.241-245; LAMBA Jacqueline, "Entretien d'Arturo Schwarz avec Jacqueline Lamba", in SCHWARZ Arturo, *André Breton, Trotsky et l'anarchie*, traduit de l'italien par Amaryllis Vassilikioti, Paris: U.G.E., coll."10/18", 1977, p.203-214.

comme la terre d'élection de l'humour noir"[272]). Au début de 1938, avec Paul Éluard, il met en œuvre le projet d'une Exposition internationale du surréalisme à Paris.

À la fin février de la même année, finalement, une bonne nouvelle: le ministère des Affaires étrangères lui propose de partir en mission au Mexique pour faire des conférences sur la littérature et l'art français. Il abandonne alors l'administration de la galerie et la préparation du prochain numéro de *Minotaure* pour organiser son voyage. Le 30 mars, confiant sa fille Aube à Rose et André Masson, Breton part avec son épouse, Jacqueline Lamba, à la découverte du Mexique.

Le voyage

Le 18 avril 1938, André et Jacqueline débarquent au Mexique. En arrivant, un événement inattendu les surprend: un secrétaire de l'ambassade les attend au débarquement, mais du côté officiel rien n'est prévu pour les accueillir. N'ayant de l'argent que pour vivre quelques jours, Breton décide de retourner en France immédiatement. Diego Rivera arrive entre-temps pour lui transmettre une invitation de Trotsky et se tient au courant de la situation du couple; promptement il les invite à s'installer chez lui, à Sainte-Angeline.

Grâce à l'hospitalité de Rivera et de Frida Kahlo, le séjour du couple peut durer trois mois. Comme le relatera Lamba, dès leur réception, l'architecture moderne de la maison de Diego et de Frida et l'atmosphère qui l'encadre les fascine. Au jardin, une Indienne fait le repas de la famille sur un feu de braises et un grand tamanoir se promène sous les arbres. Pour compléter la composition du cadre merveilleux, ils découvrent par la suite que Kahlo est un "peintre surréaliste" et que "ses toiles autour d'elle et comme elle" sont "tragiques" et "éclatantes".[273]

Juste après son débarquement, Breton apprend que l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (A.E.A.R) – organisme de tendance stalinienne dont l'organe parisien est la revue *Commune* – a adressé une lettre circulaire aux principaux écrivains et artistes mexicains pour les alerter contre le positionnement politique de Breton. Comme il l'affirmera postérieurement, il était heureusement muni de ce qu'il lui fallait pour se défendre. Sa réputation d'écrivain révolutionnaire antistalinien étant bien connue, les attaques contre lui provenaient notamment du PC mexicain qui défendait Staline et

[272] BRETON, "Bois de Posada", *Minotaure*, n°10, hiver 1937, Paris: Albert Skira, p.18. Reproduction en fac-similé: Génève: Albert Skira, 1981.
[273] LAMBA, "Entretien d'Arturo Schwarz avec Jacqueline Lamba", *op.cit.*, p.204.

manifestait une vive hostilité envers Trotsky. Dans la presse mexicaine, des accusations ne tardent pas à paraître: dans *El Nacional*, un journaliste insinue que le surréalisme est un art d'homosexuel; dans *Futuro*, une note anonyme fait Breton passer pour un reporter ivrogne et fantasque.

Initialement, Breton avait l'intention de faire une série de conférences à l'Université nationale autonome de Mexico (UNAM), mais en raison de l'opposition et de la pression que la Ligue des écrivains et artistes révolutionnaires – L.E.A.R., organisation mexicaine d'obédience stalinienne (cousine de la A.E.A.R française) – faisait contre son projet, seulement la première, "L'art et le surréalisme", a lieu le 13 mai, à l'occasion de l'ouverture de l'exposition du peintre Francisco Gutierrez.[274]

À contre-courant de cette hostilité, Breton trouve des alliés. À cette époque-là, le surréalisme n'est pas totalement inconnu parmi les intellectuels mexicains d'autant plus que, deux ans auparavant, pendant une visite au pays, Antonin Artaud les introduit un petit peu dans le domaine. En ce qui concerne Breton, avant même d'avoir une possibilité concrète de voyager au Mexique, il transmet des informations sur le surréalisme à Luis Cardoza y Aragon et se familiarise avec la production littéraire et artistique mexicaine. Sur place, il établit des liens avec les principaux animateurs de Contemporaneos: Rodolfo Usigli, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer Xavier Villaurrutia. Il se lie d'amitié avec Augustin Lazo, l'un des grands connaisseurs du surréalisme au Mexique, et il connaît aussi César Moro, poète d'origine péruvienne qui fait publier dans *El Hijo Prodigo* la traduction de poèmes de Breton, d'Éluard et de Péret.

En la personne de Diego Rivera, comme l'observe Roche, Breton trouve non seulement un peintre muraliste, mais aussi "un défenseur ardent et valeureux qui, dans la presse mexicaine, rompt des lances contre ceux qu'il appelle les intellectuels 'cléricaux, stalinistes et guepéoutistes'" et qui le défend en écrivant que la persécution qu'il subit coïncide avec celle de Freud, ce qui montrerait la tendance de la période historique qui d'ailleurs aurait déjà prouvé qu'entre Hitler et Staline "il n'y avait pas la moindre différence'."[275]

---

[274] Les textes des conférences que Breton envisageait de prononcer au Mexique n'ont été publiés que tardivement, en 1922, dans le tome 2 de ses *Œuvres complètes* ("Bibliothèque de la Pléiade"), organisé par Marguerite Bonnet, avec des interviews et des textes écrits à l'époque du séjour mexicain. Selon l'analyse de Roche, le contenu de ceux-ci manifeste la préoccupation du poète de présenter, à un public peu informé, le surréalisme sous toutes les perspectives possibles, y compris ses démarches, ses acquis, sa façon de percevoir le langage et la création artistique en général.

[275] ROCHE, "La Rencontre de l'aigle et du lion: Trotsky, Breton et le manifeste de Mexico", *op.cit.*, p.25-26.

La rencontre avec Trotsky

Sans conteste l'épisode le plus important du séjour de Breton au Mexique est la série de rencontres avec Léon Trotsky, avec qui il rédige le manifeste "Pour un art révolutionnaire indépendant". La première rencontre a lieu le 14 mai 1938 à la Maison bleue, à Coyoacán, où Trotsky habite avec Natalia Ivanovna Sedova, son épouse.

Les échanges initiaux sont un peu superficiels, mais au fur et à mesure qu'ils se connaissent leurs conversations s'approfondissent, et petit à petit Trotsky perd son aspect légendaire pour devenir un être réel. Comme Breton va le faire remarquer après son séjour, "il est clair qui subsiste en lui un fond d'enfance d'une fraîcheur inaltérable"[276]. Suivant Jacqueline Lamba, pour Trotsky, "rien n'était jamais écarté, passé sous silence; tout allait vers la même quête: celle du meilleur devenir de l'homme."[277] Il semble que ce qui émeut vraiment Breton chez Trotsky est cette disponibilité permanente d'action qui équilibre l'engagement politique et les petites choses journalières et se lance sur le *meilleur devenir de l'homme*. Cela reprend en quelque sorte la vision dialectique que Breton se fait du monde, ce qui nous permet de déduire qu'il voit dans la figure de Trotsky la synthèse entre le désir et la concrétisation d'une attitude révolutionnaire, comme celle qu'il appelle l'*attitude poétique (surréaliste)*, mais qui agit plutôt dans le domaine politique.

En dépit de leurs affinités, pourtant, les discussions entre les deux ne sont pas exemptes de tension. Breton commentera le fait que lorsqu'il surgissait des noms comme celui de Sade ou de Lautréamont dans leur conversation, il devait toujours bien préciser que ces poètes étaient parmi ceux qui lui avaient fait comprendre que la libération humaine peut représenter un point d'intérêt commun pour le révolutionnaire politique mais aussi pour l'artiste et que la poésie et l'art ont le même pouvoir de transformation que l'action politique proprement dite.[278]

Dans le domaine des lettres, le roman est l'objet de quelques divergences. D'un côté, il y a Trotsky, "un amateur du roman réaliste"[279], comme le qualifie Roche, pour qui le roman représente le pain quotidien. De l'autre, il y a Breton qui dans plusieurs occasions attaque le roman. Sous forme de provocation, Trotsky dit à Breton que quand il lit Zola, il découvre des choses nouvelles qu'il ne connaissait pas, que c'est comme s'il pénétrait dans

[276] BRETON, "Visite à Léon Trotsky", *op.cit.*, p.48.
[277] LAMBA, "Entretien d'Arturo Schwarz avec Jacqueline Lamba", *op.cit.*, p.208.
[278] BRETON, "Visite à Léon Trotsky", *op.cit.*, p.51-52.
[279] ROCHE, "La Rencontre de l'aigle et du lion: Trotsky, Breton et le manifeste de Mexico", *op.cit.*, p.26.

une réalité plus large, et que pour lui "le fantastique, c'est l'inconnu"[280]. Surpris, le poète surréaliste reconnaît la grandeur de Zola, bien que, pour lui, le grand maître du naturalisme soit Huysmans.

Un autre sujet sur lequel Breton et Trotsky ne s'accordent pas se rapporte à Freud et à la psychanalyse. Suivant Roche, le révolutionnaire russe provoque Breton en lui demandant si, dans sa conception du surréalisme, il ne tendait pas à "étouffer le conscient par l'inconscient"[281]. Pour répondre à la question de Trotsky, dans un article paru dans une revue mexicaine quelques jours plus tard, Breton précise que:

> "si, comme l'a établi la psychanalyse, l'activité du rêve dépend étroitement de l'activité de la veille qui l'a précédée [...], de la même manière l'activité pendant la veille procède au moins partiellement de l'activité onirique antérieure. Que l'homme acquière la conscience de l'interprétation constante de ces deux activités et il lui sera donné sur le plan sensible, de dépasser la souffrance qu'engendre en lui la lutte entre le principe de plaisir et le principe de réalité, sur le plan intellectuel, de réconcilier la connaissance intuitive et la connaissance rationnelle."[282]

L'idéal dialectique évoque la conciliation des contradictions pour aboutir à une compréhension plus complète de la vie. Breton explique que si l'homme réussit à saisir la communication entre la réalité et le rêve, il peut concilier dans sa vie une perception à la fois sensible et rationnelle du monde, et non le contraire, comme le supposait Trotsky.

Le dernier objet de discorde entre les deux penseurs est celui du hasard objectif. D'après Breton, la discussion se déroule à peu près dans les termes suivants:

> "Camarade Breton, l'intérêt que vous portez au phénomène du hasard objectif ne me paraît pas clair. Oui, je sais bien qu'Engels a fait appel à cette notion, mais je me demande si, dans votre cas, il n'y a pas autre chose. Je ne suis pas sûr que vous n'ayez pas le souci de garder [...] une petite fenêtre ouverte sur l'au-delà. [...]. Je ne suis pas convaincu. Et d'ailleurs, vous avez écrit quelque part... ah, oui, que ces phénomènes présentaient pour vous un caractère inquiétant." [283]

---

[280] TROTSKY cité par HEIJENOORT Jean van, *Sept ans auprès de Léon Trotsky*, cité par ROCHE, "La Rencontre de l'aigle et du lion: Trotsky, Breton et le manifeste de Mexico", *op.cit.*, p.27.
[281] Ibidem, p.29.
[282] BRETON, "Dialogo con André Breton", Universidad de México, juin 1938, cité par ROCHE, "La Rencontre de l'aigle et du lion: Trotsky, Breton et le manifeste de Mexico", *op.cit.*, p. 29.
[283] TROTSKY cité par BRETON, "Visite à Léon Trotsky", *op.cit.*, p.52.

Breton l'interrompt pour préciser qu'il avait écrit "inquiétant dans l'état actuel de la connaissance." Alors, à l'observation de Breton, Trotsky répond: "si vous avez dit... dans l'état actuel de la connaissance, je ne vois plus rien à répondre."[284] Si Breton arrive à convaincre Trotsky au bout de cette discussion au Mexique, nous ne le saurons jamais, mais, comme le suggère Roche, peut-être les différences d'opinion sur le hasard objectif reposent sur le fait que le théoricien de la révolution permanente l'interprète ou le nomme autrement. Il rappelle que, quelques années avant cette rencontre, Trotsky justifie l'ironie de certains événements – quand il découvre que l'organisateur de son expulsion de la France vers l'Espagne en 1916 est dans une prison soviétique – et écrit : "c'est la marche des événements!" "On ne exiger une plus grande consolation de la part de Némésis"[285].

Certes, ces discussions sur des sujets divers provoquent des tensions momentanées entre le poète surréaliste et le théoricien de la révolution permanente, mais ce qui va troubler (bien que très brièvement) leur relation est le silence de Breton pour commencer à écrire le manifeste qui devrait servir de base pour la création d'une Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (F.I.A.R.I.).

En effet, vers la fin du mois de mai, Trotsky demande à Breton de rédiger la première esquisse du manifeste, mais celui-ci n'arrive pas à le faire tout de suite. Au début de juin, sur la route de Guadalajara, un épisode éloigne les deux camarades. La voiture qui les mène s'arrête brusquement, Breton en descend et demande à Heijenoort, qui est dans une autre voiture, de prendre sa place. Leur relation ne reprendra des liens qu'à l'occasion où Breton présente finalement un premier projet du texte.

Le manifeste de Mexico: *Pour un art révolutionnaire indépendant*

En juillet, finalement, Breton présente la première version du texte à Trotsky, et ensemble ils remanient le manifeste au long de plusieurs séances de discussion. Trotsky découpe le manuscrit de Breton et, entre les passages, il introduit son tapuscrit en russe. Ensuite il corrige quelques extraits de sa propre plume et, après toutes ces manœuvres, il demande à Jean van Heijenoort de traduire en français ses modifications.

Pour un art révolutionnaire indépendant commence par dénoncer la situation menaçante dans laquelle la civilisation se trouve. Outre l'imminence d'une guerre qui

[284] TROTSKY cité par BRETON, "Visite à Léon Trotsky", *op.cit.*, p.52.
[285] TROTSKY cité par ROCHE, "La Rencontre de l'aigle et du lion: Trotsky, Breton et le manifeste de Mexico", *op.cit.*, p.31.

s'approche, "la situation de la science et de l'art est devenue absolument intolérable"[286] en raison de l'assujettissement des scientistes et des artistes aux intérêts des régimes gouvernementaux au détriment de leur autonomie de pensée et de création. Le texte attaque le fascisme hitlérien qui a éliminé systématiquement tous les artistes qui pourraient manifester quelque sorte d'amour pour la liberté, et il accuse le régime soviétique stalinien d'avoir étendu "sur le monde entier un profond crépuscule hostile à l'émergence de toute espèce de valeur spirituelle"[287] par l'intermédiaire des organismes dit culturels qu'il contrôle dans les autres pays.

Selon le texte, dans l'actuel état de choses, l'artiste (qu'il soit écrivain, poète ou peintre) vit sous la menace constante d'être privé de la vie ou de sa liberté de sorte qu'il se voit obligé de s'allier à des organismes douteux pour échapper à son isolement. Une fois allié à ce genre d'organisme, en échange de certains avantages matériaux, il doit abdiquer sa liberté. Comme l'a suggéré Marx:

> "L'écrivain [...] doit naturellement gagner de l'argent pour pouvoir vivre et écrire, mais il ne doit en aucun cas vivre et écrire pour gagner de l'argent. L'écrivain ne considère aucunement ses travaux comme un *moyen*. Ils sont des buts en soi, ils sont si peu un moyen pour lui-même et pour les autres qu'il sacrifie au besoin son existence à leur existence... *La première condition de la liberté de la presse consiste à ne pas être un métier*."[288]

Ce principe est applicable aux arts, aux sciences et à toutes les autres catégories de productions intellectuelles. En "matière de création artistique, il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière."[289] Cela justifie pourquoi il faut lutter pour l'insoumission de l'art aux autres disciplines et proclamer *toute licence en art*.

Cette proclamation de toute liberté en art ne doit pas pourtant impliquer "l'indifférentisme politique". Comme les auteurs du manifeste l'affirment, "nous avons une trop haute idée de la fonction de l'art pour lui refuser une influence sur le sort de la société" et "nous estimons que la tâche suprême de l'art à notre époque est de participer

[286] BRETON, TROTSKY, "Pour un art révolutionnaire indépendant", (1938), in BRETON, *La Clé des champs*, *op.cit.*, p.36.
[287] Ibidem, p.37.
[288] MARX cité par BRETON, TROTSKY, "Pour un art révolutionnaire indépendant", *op.cit.*, p.38-39, ce sont eux qui soulignent.
[289] BRETON, TROTSKY, "Pour un art révolutionnaire indépendant", *op.cit.*, p.39.

consciemment et activement à la préparation de la révolution"[290] qui vise l'émancipation de l'homme dans tous les sens.

Cette compréhension de l'importance de l'art justifie le manifeste: faire un appel aux artistes et aux écrivains révolutionnaires pour les unir au nom de la défense de l'art indépendant, "contre les persécutions réactionnaires", pour "proclamer hautement son droit à l'existence" et fonder la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (F.I.A.R.I.)[291]. L'art et la révolution communiste, bien qu'en utilisant des moyens différents et passant par des chemins différents, doivent lutter conjointement pour la liberté humaine.

Le 25 juillet, le manifeste "Pour un art révolutionnaire indépendant" sort au Mexique sous la signature d'André Breton et de Diego Rivera, cela pour des raisons tactiques, à la demande de Trotsky qui croit être plus pertinent que deux artistes – un poète et un peintre – signent un manifeste comme celui-là.

La fin du séjour mexicain et le retour de Breton à Paris

Breton et Jacqueline Lamba voyagent dans l'intérieur du pays en compagnie de Rivera, Frida Kahlo, Trotsky et Natalia Sedova. Ils visitent des sites précolombiens, ils connaissent de petites villes au centre du Mexique profond. Ils vont à Toluca, Morelia et Cuernavaca, ils pêchent aux lacs Patzcuaro et Popocatépetl, ils montent sur les pyramides de Xochicalco.

Le mois d'août commence, et Breton doit rentrer en France. À Paris, il s'occupe de la formation de la Fédération internationale de l'art indépendant. Comme le relate Roche, Trotsky essaie d'activer le processus au Mexique d'abord, puis aux États-Unis, mais les résultats sont plutôt décevants. Au Mexique, l'adhésion est maigre et se fait lentement, et Trotsky se ressent de la passivité de Rivera qui se met à l'écart; après le départ de Breton, ce dernier fait une dépression et s'isole du monde pendant quelques semaines. Aux États-Unis, le manifeste paraîtra seulement dans le numéro d'automne de *Partisan Review*.

À la fin de septembre 1938, Breton réussit à réunir environ soixante intellectuels français et étrangers. Le comité de la section parisienne regroupe les tendances les plus diverses: plusieurs tendances révolutionnaires, différents courants artistiques et littéraires et "un courant hétéroclite proche de la littérature populaire et prolétarienne"[292]. Le premier bulletin, *Clé*, sort en janvier 1939, sous la direction de Léo Malet, un surréaliste.

[290] Ibidem, p.40.
[291] Ibidem, p.41.
[292] ROCHE, "Breton, Trotsky: une collaboration", *op.cit.*, p.89.

Au début de 1939, Trotsky et Rivera rompent leurs relations, de sorte que les activités de la F.I.A.R.I. s'en ressentent fortement et son échec devient inévitable. Comme le signalera Breton ultérieurement, outre cette rupture importante, ce moment "se confond avec bien d'autres" et "tout se passe comme si l'activité intellectuelle, dans les directions les plus diverses, marquait un temps d'arrêt, comme si l'esprit était déjà averti que rien n'est plus en demeure de faire reculer le fléau"[293] qui aboutit à la Seconde guerre mondiale.

En mars 1939, Breton organise à Paris l'exposition "Mexique" à la galerie Renou et Colle, à l'occasion de laquelle il écrit des textes sur ses impressions du Mexique. Un autre prolongement du séjour mexicain est l'ouverture de l'exposition surréaliste de Mexico qu'il organise depuis Paris en collaboration avec César Moro et Wolfang Paalen (qui se trouvent à Mexico); l'exposition a lieu en janvier 1940, mais Breton ne peut pas être présent, car il est mobilisé dans les services médicaux.

LE MEXIQUE VU PAR ANDRÉ BRETON

Je me propose maintenant de présenter le Mexique à partir de la lecture des textes que Breton rédige après son voyage: "Souvenir du Mexique", paru en mai 1939 dans la revue *Minotaure*, "Mexique", qui est la préface du catalogue de l'exposition éponyme organisée par l'auteur à Paris en 1939, "Tableaux Mexicains (XVIII^{e} - XIX^{e} siècle)", "Objets populaires", "Frida Kahlo de Rivera", "Art précolombien" et "Photographies de Manuel Alvarez Bravo" qui sont des articles écrits pour ce catalogue.

La construction des souvenirs

Publiée en mai 1939 dans *Minotaure*, n°12-13, la version intégrale de "Souvenir du Mexique" est accompagnée de photographies de Manuel Alvarez Bravo et Raoul Ubac et de reproductions de peintures de Diego Rivera tandis que celle publiée dans *La Clé des champs*, en 1953, est réduite presqu'à la moitié et n'a pas les photos. Mon analyse porte sur la version originale de l'article suit la division du texte en cinq parties faite par l'auteur (les sous-titres sont à moi).

[293] BRETON, *Entretiens*, *op.cit.*, p.192.

Deux des *appats* du Mexique

La première partie possède deux paragraphes. Celui d'ouverture évoque l'histoire récente et révolutionnaire du Mexique, "terre rouge, terre vierge", pays où, malgré les "siècles d'oppression et de folle misère", "où le vent de la libération n'est pas tombé", comme en font preuve la lutte pour l'Indépendance en 1810 et, récemment, la Révolution de 1910-1911. Le peuple mexicain est un exemple de bravoure et de résistance en marche vers l'émancipation. Comme Breton l'affirme, "l'homme armé est toujours là" et son esprit révolutionnaire continue "à participer de cette admirable poussée du sol"[294].

Le seconde paragraphe se penche sur la Mexique précolombien et sur la diffusion (au moins d'une partie) de son message dans le Mexique populaire et contemporain: "Le Mexique, mal réveillé de son passé mythologique, continue à évoluer sous la protection de Xochipilli, dieu des fleurs et de la poésie lyrique et de Couatlicue, déesse de la terre et de la mort violente [...]"[295]. Cela ne traduit pas une stagnation de mentalité, mais met en évidence une posture face à la vie qui s'approprie le passé pour lui faire jouer le rôle d'un atout de vie, de poésie.

Le couple Xochipilli/Couatlicue que Breton a uni et retenu comme dualité tutélaire du Mexique est très significatif: il est symbole du "pouvoir de conciliation de la vie et de la mort" qui constitue "sans aucun doute le principal appât dont dispose le Mexique". *Pouvoir de conciliation* des "pôles extrêmes" que Breton retrouve dans les photographies de Manuel Alvarez Bravo, lequel réussit à révéler "l'atmosphère sensible dans laquelle baigne tout le pays"[296], une atmosphère qui trouve de l'équilibre entre la lumière et l'ombre, entre la vie et la mort, entre un phonographe et un cercueil d'enfant.

Le palais de la fatalité

La deuxième partie transporte le lecteur à Guadalajara. À la recherche de tableaux et d'objets anciens, Breton et Diego Rivera sont guidés par un vieux courtier "minable et sympathique" jusqu'à son domicile où, assure-t-il, ils trouveront ce dont ils sont en quête. Ils y découvrent ce que Breton dénomme le *Palais-Masure* ou *palais de la fatalité*.

Pour y arriver, Breton et Rivera traversent "une cour insensée", gravissent "de véritables marches de rêve". Le décor décadent se fond dans une "brume d'illusion".

[294] BRETON André, "Souvenir du Mexique", *Minotaure*, n°12-13, mai 1939, Paris: Albert Skira, p.31-32.
[295] Ibidem, p.32.
[296] Ibidem, p.35.

D'emblée, ils sont confrontés à "la présence invisible et d'autant plus abusive" de la maîtresse de céans dont les restes mortels reposent pour toujours derrière une "large porte murée, condamnée à ne plus être que son ombre". Au deuxième étage, un homme "d'allure élégante" chante "à tue-tête"[297], comme dans l'extériorisation d'un délire. La posture supérieure du personnage impose son autorité aux autres résidents: des miséreux occupés à leurs tâches quotidiennes.

Dans une dernière visite au *palais*, Breton est frappé par la beauté d'une "admirable créature" qui ouvre la porte et lui sourit "d'un sourire de lever du monde où n'entr[e] pas la moindre ombre de confusion". Tel est son étonnement qu'il néglige de s'enquérir de sa condition; mais, comme il l'affirme, cela n'a pas vraiment d'importance: "tant qu'elle fut là je ne me souciai en rien de son origine, il me suffit pleinement de rendre grâce de son existence. *Ainsi est la beauté*". L'image de cette jeune fille, "idéalement décoiffée"[298] peut être lue comme l'une des images que le poète se fait du Mexique, un pays d'une beauté exubérante qui concilie les extrêmes, comme la vie et la mort, l'idéal d'une coiffure chez une femme bellement décoiffée.

La *lumière si puissante* projetée par l'œuvre de Diego Rivera

Dans la séquence suivante, Breton exalte le Mexique à partir de l'œuvre de Rivera qui, selon lui, a "l'avantage de participer de cette tradition populaire" qui est restée vivante: son ami a "ce sens inné de la poésie, de l'art tels qu'ils devraient, qu'ils doivent être faits par tous, pour tous". Cela découle de l'attachement de Rivera "aux ressources spirituelles" du sol mexicain[299].

Selon Breton, la vision du monde et de l'univers que Rivera exprime dans ses fresques lui a permis de saisir "comme pour la première fois le jeu passionnant des organes sociaux" et de voir "comme pour la première fois *en rouge* battre un cœur." Cette lecture de la peinture de Rivera met en évidence l'effet éblouissant de son œuvre, ce qui s'accorde avec sa posture face à la vie. Pour ne pas risquer de corrompre son art mural et de le soumettre à une "manie caricaturale", il abandonne la fresque. Selon Breton, cette décision l'élève à un palier: "ce coup d'aile lui a permis de se porter, de se poster en ce point critique entre tous où la vue s'identifie pratiquement avec la vision, où aucun fossé ne sépare plus

[297] Ibidem, p.35.
[298] Ibidem, p.36.
[299] Ibidem, p.37.

l'imaginaire du réel." Par là, Rivera réussit à "satisfaire" à la fois "l'œil physique et l'œil mental"[300] en contribuant à une compréhension plus complète de la réalité.

Le Mexique dans le paysage mental de Breton

Quoi d'autre a ému Breton pendant son séjour? Une série d'endroits, d'animaux, de personnes et même d'attitudes. L'apparition du Mexique dans son paysage mental débute dans son enfance, avec la lecture de *Costal l'Indien*. Ce livre ayant probablement fait naître chez lui l'amour de l'indépendance, les sites mexicains qu'il présente en gravure demeurent "associés à l'idée de la lutte libératrice"[301], idée qui se confirme pendant son voyage.

Parmi d'autres éléments de la présence du Mexique dans le paysage mental du surréalisme, mentionnons deux animaux spécifiquement mexicains, l'héloderme suspect et l'axolotl rose ou noir, et "les routes mexicaines" qui "s'engouffrent dans les zones même où se complait et s'attarde l'écriture automatique"[302].

Outre le paysage, il y a aussi les habitants. Breton dresse une liste "d'êtres humains à aimer"[303] qui va de ses amis et des paysans otomis du marché d'Ixmiquilpan au président Cardenas, en passant par des soldats, et même par le ministre de la santé de l'époque, et encore, tout aussi surprenant, par la Cité militaire de Monterrey, un endroit où le bien-être de sa population semble primordial.

Une femme imaginaire

Dans le récit d'une expérience ultime du Mexique, Breton raconte l'épisode de ses derniers instants dans le pays lorsque la vie lui apparaît "sous les traits d'une femme imaginaire, aussi belle qu'inexorable". Il la décrit comme "toute séduction en même temps que tout défi" et raconte qu'elle "se lovait dans un décor pervers de la plus irritante convention"[304]. L'explosion de sentiments contradictoires que la beauté de cette dame provoque peut être mise en parallèle avec celle provoquée par le Mexique tout entier.

Cette historiette joue le rôle de séance de clôture de son séjour orientant la mémoire vers un endroit à revisiter systématiquement (physiquement ou par l'imagination), un endroit où les contrastes du beau conduisent à l'émerveillement, comme celui provoqué par

[300] Ibidem, p.40.
[301] Ibidem.
[302] Ibidem, p.40-41.
[303] Ibidem, p.41.
[304] Ibidem, p.48.

la modèle de certaines photographies que Cesar Moro avait découvertes chez un antiquaire et qui ressemblait beaucoup à celle qui "narguait" Breton avant son départ, modèle sur qui il n'a pu rien savoir, sauf son nom, Madame Vaudeville, et que son mari avait été assassiné.

"Préface" du catalogue de l'exposition "Mexique"

Cette préface est publiée dans le catalogue de l'exposition que Breton organise à Paris en mars 1939. "Que dire de ce que l'on aime et commet le faire aimer? Tout semble encore plus vain d'un pays que d'un être. Son 'immense corps', fût-il le plus beau du monde, se dérobe dès qu'il est question de le faire toucher."[305] Voilà le questionnement que Breton se pose pour commencer sa préface. Ici, tout comme dans la note de bas de page de "Souvenir du Mexique", il avertit à propos de la difficile de transmettre par des mots le sentiment d'un moment vécu.

Loin d'exalter l'exotisme, Breton explique que, en réunissant les œuvres de cette exposition, les surréalistes veulent porter l'accent sur l'inconnu intérieur, mais celui-ci "ne doit pas nous masquer l'inconnu extérieur, celui des terres autres que celle que nous foulons et dont nous nous faisons une idée sommaire par les livres." Ces inconnus – que je me permes d'interpréter comme l'inconnu intérieur-sensible (le sentiment de l'expérience vécue) et l'inconnu extérieur-concret (que Breton a connu sur place et qu'il veut montrer dans cette exposition) – doivent être aperçus en synchronie, sans que l'inconnu extérieur, que l'exposition veut montrer, cache l'inconnu intérieur. D'ailleurs, comme la préface le dit, c'est par la vision que Breton veut présenter le Mexique: "C'est à la *vision* seule que je reconnais le droit d'être impériale: tout chercher à voir, à la fois au-dehors et au-dedans"[306], à la fois par le concret des objets et le sensible qu'ils recèlent.

Breton explique alors que cet inconnu venu du Mexique offre au regard ce qu'il manque à l'Europe. Pour lui, le relief, le climat, la flore, l'esprit mexicain

> "rompent avec toutes les lois auxquelles nous sommes pliés en Europe. [Le Mexique] appelle une tout autre prise de conscience que celle à quoi nous convient nos horizons bornés et le peu de poids de notre existence engagée, que nous le voulions ou non, dans la lutte acharnée des intérêts rivaux."[307]

[305] BRETON, "Mexique: Préface", in idem, *Œuvres complètes*, tome 2: *1931-1941*, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1992, p.1232.
[306] Ibidem, p.1232-1233.
[307] Ibidem, p.1233.

Le Mexique exalte une vision dialectique du monde où la conciliation des contradictions participe à l'émancipation humaine.

Breton explicite finalement que c'est dans un état d'esprit, entre les "solitudes merveilleuses" et le désir de "pouvoir en faire éprouver assez la nostalgie", que les surréalistes ont songé "à réunir un certain nombre d'œuvres et d'objets susceptibles de constituer un ensemble représentatif, quoique nécessairement très réduit, de l'art mexicain de ses origines jusqu'à ce jour"[308]. Malgré les limitations que cette exposition peut présenter, l'objectif est de montrer un peu de la sensibilité de ce pays.

"Tableaux mexicains (XVIII^{e}-XIX^{e} siècle)"

Sur les tableaux qui composent l'exposition, Breton observe d'emblée qu'on doit éviter de chercher d'influences étrangères dans ces œuvres et "apprécier la manière commune, beaucoup plus importante, dont ils s'y soustraient". Il ajoute que "la soumission enthousiaste à la mode de la première moitié du siècle dernier [le XIX^{ème} siècle] rend plus âpre encore l'expression de ces visages d'enfants auxquels s'est attardé un œil primitif."[309] Même en obéissant à une mode, c'est toujours l'œil primitif qui dirige la composition de ce qu'on voit dans les toiles.

Breton signale en outre, comme l'a déjà fait Roberto Montenegro, que l'ambiance mystérieuse présente dans certaines toiles tient "à la fixation, spécifique du génie mexicain, de 'cette lueur de vie qui persiste au-delà de la mort'." Il commente aussi le fait que, dans les portraits présents dans l'exposition, certains attributs "témoignent de la création d'un langage spontané, dramatique, propre à exprimer dans la lumière éternelle de l'amour les jeux de l'innocence et de la fatalité."[310] Ici, encore une fois, l'accent est mis sur l'interaction des contradictions dans l'interprétation du monde des mexicains qui fait écho dans leur création artistique qui peut apporter peut-être quelque chose de nouveau à l'art européen.

La dernière remarque que Breton fait concerne le *frisson* apporté par les retables qui "du plus savant au plus naïf" permettent à l'artiste de rendre "grâce d'une guérison, d'une rémission de maladie" ou alors "loue le Ciel de l'avoir fait survivre à un accident, échapper à un péril." Selon cette appréciation, le Mexicain est capable d'intégrer dans l'art la vie toute entière; même au moment de remercier les Dieux il fait de la poésie. Comme le

[308] Ibidem, p.1233.
[309] BRETON, "Tableaux mexicains (XVIII^{e}-XIX^{e} siècle)", in idem, *Œuvres complètes*, tome 2, *op.cit.*, p.1233.
[310] Ibidem, p.1234.

constate Breton, "il en résulte un art inégal [...] où les élans de piété prennent pour tremplin les confidences les plus osées et les faits divers les plus savoureux."[311]

Dans ces brèves lignes, Breton offre au lecteur un panorama à la fois résumé et riche de comment l'artiste mexicain concilie les extrêmes, comme la vie et la mort, l'innocence, l'amour et la fatalité, le frisson et la religion, etc. Il explique que, pour le Mexicain, toutes les contradictions se concilient sous forme de poésie, sous forme d'art; comme les objets populaires en font preuve, il n'y a pas de frontière entre la vie et l'art.

"Objets populaires"

À l'égard des objets populaires, Breton commente le fait que, même s'ils sont considérés comme des objets folkloriques, ils "répondent au besoin de garder au moindre objet usuel son accent individuel, artistique, d'imprimer dans le produit du travail la caresse de la main de l'homme." [312] Bien que destinés à l'usage quotidien, ces objets préservent en eux la poésie, ils préservent quelque chose de tendre qui rend le travail humain moins pénible; l'art est introduit dans le quotidien comme quelque chose de naturel.

Breton explique qu'en général ces objets n'arrivent pas dans les grandes villes et qu'ils restent dans le Mexique profond. Il ajoute: "les objets d'origine populaire, indienne attestent ce besoin impérieux [*de garder au moindre objet usuel son accent individuel, artistique*], depuis longtemps réprimé par l'économie des pays 'avancés'"[313]; c'est-à-dire que ces objets manifestent un besoin intérieur de l'homme de garder quelque chose d'authentique qui s'oppose à la logique du marché des pays dits avancés qui s'occupent d'abord de correspondre au goût du marchant.

Les commentaires de Breton permettent de distinguer au moins trois variantes dans la production mexicaine d'objets. La première est caractérisée plutôt à partir de son rapport avec le réel, ou bien à partir de la façon dont l'artisan perçoit et reproduit la réalité:

> "Ça et là ils [ces objets] signalent l'existence d'un seul homme appliqué tout entier à concilier une réalité même très humble avec son rêve: celui qui a cessé, parce qu'il est devenu 'ensorcelé', de décorer les étonnantes faïences vertes de Patamba, ce paysan de cent huit ans qui vient encore livrer à un marchand de Guadalajara ses masques de terre peinte à la Arcimboldo, ou encore l'existence d'une catégorie d'hommes, distants de quatre ou cinq jours de cheval de toute agglomération, comme étaient ceux qui jusqu'à la

[311] Ibidem, p.1234.
[312] BRETON, "Objets mexicains", in idem, *Œuvres complètes*, tome 2, *op.cit.*, p.1235.
[313] Ibidem, p.1235.

> révolution de 1910 conçurent les troublants et magnifiques objets rituels de Matamoros, comme sont encore ces enlumineurs d'Uruapan qui se répartissent selon leur habileté élective l'exécution distincte des maisons, des arbres et des personnages destinés à la parure des coffrets."[314]

Ces objets, bien qu'ils soient destinés à l'usage domestique, tendent à concilier la réalité et le rêve dans le quotidien de la vie et, dans cette conciliation, l'artisan parvient à exalter à la fois la poésie et la vie.

La deuxième classe d'objets concerne la conciliation de la vie et de la mort; ce sont les objets funèbres, originaires de la vallée de Mexico. Comme le remarque Breton, ces objets "nous ramènent à ce goût aigu que marque le Mexique pour tout ce qui s'attache à la fois de pompe et de dérision à la mort."[315] Dans ces objets les contradictions (comme la pompe et la dérision associées à la mort, par exemple) disparaissent dans la vie journalière.

Le troisième type d'objet concentre en eux l'assimilation de la croyance chrétienne aux croyances locales, ce qui permet au "paysan indien d'organiser des feux d'artifices à la porte des églises et de glisser dans ses prières les incantations propres à apaiser le 'seigneur des eaux'."[316] Pour Breton, ce mélange des variantes religieuses montre qu'effectivement son idéal dialectique de monde est possible, c'est-à-dire les contradictions disparaissent pour donner de la place à une compréhension plus complète de la vie et des choses. Ces objets, à première vue, représentent des notions apparemment non-représentables, comme la nuit ou alors une tornade. Dans la conception de ceux-ci, l'artisan s'approprie les éléments naturels (je veux dire, les éléments qu'on trouve ordinairement dans la nature) et les transforme en poésie.

Par la présentation de ces trois types, Breton fait noter que la conciliation entre la vie et la mort, entre le rêve et la réalité, entre les objets et les forces naturelles est possible.

"Frida Kahlo de Rivera"

Parmi les textes qui composent le catalogue "Mexique", "Frida Kahlo de Rivera" est sans doute le plus passionné de tous. Dans cet article, Breton présente non seulement la peinture de Frida Kahlo, mais le Mexique tout entier. Il fait un parallèle entre l'image qu'il se faisait du pays et celle qu'il découvre et il affirme que le pays de son imaginaire est finalement beaucoup plus touchant sur place.

[314] Ibidem, p.1235.
[315] Ibidem, p.1235.
[316] Ibidem, p.1236.

Il idéalise le Mexique comme l'endroit "où s'ouvre le cœur du monde", l'endroit "où depuis un siècle ne cesse de crépiter sous un gigantesque soufflet de forge le mot INDÉPENDANCE"[317], l'endroit où, si l'on préfère, l'émancipation de l'homme se construit à coup de cœur.

À l'égard de l'art, il observe qu'à l'époque de son voyage, il avait une idée de ce que devait être l'art, mais ce n'est qu'en arrivant au Mexique, qu'il va finalement

> "*éprouver* la conception que je me suis faite de l'art tel qu'il doit être à notre époque: sacrifiant délibérément le modèle extérieur au modèle intérieur, donnant résolument le pas à la représentation sur la perception."[318]

Pour lui, l'art doit changer ce qui est normalement privilégié dans la création (le modèle extérieur et la représentation réaliste du monde) pour permettre que l'intérieur de l'homme se manifeste sous la forme d'une représentation basée notamment sur une perception sensible.

Il s'enquiert alors si cette conception pouvait vraiment "résister au climat mental du Mexique" et s'abandonne aux "feux ensorcelants"[319] de son regard enfantin et expose comment il imagine le Mexique depuis son enfance, depuis la lecture des aventures de *Costal l'Indien*. Un peu plus loin, il avertit: "Et pourtant ces bribes d'images, arrachées au trésor de l'enfance, quelle que demeurât leur puissance magique, ne laissaient pas de me rendre sensible certaines lacunes." Il observe, par exemple, qu'il n'avait pas "entendu les chants inaltérables des musiciens zapotèques"; qu'il n'imaginait pas que "le monde des fruits pût s'étendre à une telle merveille que la *pitahaya*", un fruit "à chair grise et à goût de baiser d'amour et de désir"; qu'il n'avait pas tenu dans sa "main un bloc de cette terre rouge d'où sont sorties, idéalement maquillées, les statuettes de Colima qui tiennent de la femme et de la cigale"; et qu'il ne lui "était pas apparue enfin, toute semblable à ces dernières par le maintien et parée aussi comme une princesse de légende [...], Frida Kahlo de Rivera."[320] Ces images évoquées justifient pourquoi l'impact de ce qu'est le pays devient encore plus important lorsqu'il se trouve sur place: là-bas tout acquiert du goût et de l'odeur, tout acquiert une aura magique, c'est là-bas qu'il peut sentir la vie qui vibre sur la terre, c'est là-bas qu'il connait Frida Kahlo, une femme sortie du monde des rêves.

---

[317] BRETON, "Frida Kahlo de Rivera", in idem, *Le surréalisme et la peinture*, *op.cit.*, p.186, c'est lui qui fait les changements typographes.
[318] Ibidem, c'est lui qui souligne.
[319] Ibidem.
[320] Ibidem, p.188.

Jusque-là, on a l'impression que Breton ne fait que préparer l'esprit du lecteur pour la découverte "de la personnalité féerique de Frida". Toute cette construction préalable manifeste le souci de bien placer Kahlo dans le temps et dans l'espace pour finalement la présenter dans toute son amplitude. Il le fait, tout d'abord, par l'un de ses portraits ("en robe d'ailes dorée de papillons, c'est bien réellement sous cet aspect qu'elle entrouvre le rideau mental"[321]), et ensuite par la description de sa présence,

> "Il nous est donné d'assister, comme aux plus beaux jours du romantisme allemand, à l'entrée d'une jeune femme pourvue de tous les dons de séduction qui a coutume d'évoluer entre les hommes de génie. De son esprit, on peut attendre, en pareil cas, qu'il soit un lieu géométrique: en lui sont faits pour trouver leur résolution vitale une série de conflits de l'ordre de ceux qui affectèrent en leur temps Bettina Brentano ou Caroline Schlegel. Frida Kahlo de Rivera est placée précieusement en ce point d'intersection de la ligne politique (philosophique) et de la ligne artistique, à partir duquel *nous souhaitons qu'elles s'unifient dans une même conscience révolutionnaire sans que soient amenés pour cela à se confondre les mobiles d'essence différente qui les parcourent*." [322]

Suivant Breton, Frida Kahlo fusionne en elle la ligne politique avec celle de l'artiste pour aboutir à une conscience révolutionnaire, mais sans confondre chaque élément qui la compose. Toute cette puissance personnelle se projette sur un niveau supérieur de conscience, se projette sur son œuvre qui, d'après Breton, certainement contribuerait beaucoup à l'art de son temps. Le sentiment de surprise est encore plus grand quand il découvre que l'œuvre de Kahlo "s'épanouissait avec ses dernières toiles en plain surréalisme."[323] Ici il résume son étonnement et son stupéfaction de rencontrer en sole mexicain un peintre surréaliste qui dispose des deux plus grandes armes révolutionnaires: la conscience politique et l'art, mais sans forcement les mettre en opposition.

À propos de l'art de Kahlo, Breton commente:

> "Il ne manque même pas à cet art la goutte de cruauté et d'humour seule capable de lier les rares puissances affectives qui entrent en composition pour former le philtre dont le Mexique a le secret. Les vertiges de la puberté, les mystères de la génération alimentent ici l'inspiration qui, loin comme sous d'autres latitudes de les tenir

[321] Ibidem, p.189.
[322] Ibidem, c'est lui qui souligne.
[323] Ibidem.

> pour des lieux réservés de l'esprit, s'y pavane au contraire avec un mélange de candeur et d'impertinence."[324]

L'art de Kahlo est la fusion de l'humour et de la cruauté qui converge vers la construction de l'affectivité humaine; c'est son *œil sauvage* qui la permet de mieux voir le monde; c'est son esprit qui se montre tout entier, sans honte d'exposer ce qui existe chez elle de candeur et d'impertinence.

Par rapport à son effet, Breton remarque finalement: "l'art de Frida Kahlo de Rivera est un ruban autour d'une bombe." [325] Cette phrase qui clôt l'article exprime bien la vision qu'il se fait de l'art de Kahlo: il s'agit d'un art aussi beau qu'un cadeau et aussi explosif qu'une bombe capable de bouleverser tout ce qui existe autour d'elle.

"Art précolombien"

Sur l'art précolombien, Breton observe qu'il a déjà été l'objet de nombreuses explications et que dans sont article il ne va pas insister sur une approche didactique. Il fait noter alors que "le passé du Mexique est d'ailleurs mieux connu que le présent" et que "les admirables objets qui en témoignent tendent de plus en plus à déborder, sinon à briser les cadres archéologiques dans lesquels ils étaient maintenus."[326] Selon lui, l'art précolombien mexicain n'est pas un art fixe dans le passé, il s'agit d'un art qui dépasse les couches du temps pour devenir atemporel.

Breton remonte un peu dans les domaines d'intérêt des européens pour les arts non-européens. Il explique qu'à l'époque des grands voyages, de la Compagnie des Indes, c'est l'art asiatique qui enchante les yeux de l'Europe (et les poches aussi puisque cette Compagnie joue un important rôle commercial). Dans la moitié du XIX^{e} siècle, cet art éveille à nouveau l'intérêt de quelques artistes, mais il est rapidement remplacé par l'art africain. Au XX^{e} siècle, "l'art américain d'avant la conquête est, avec l'art océanien, celui dont influence s'exerce électivement sur les artiste d'aujourd'hui"[327], bien que sur un groupe restreint.

En outre, il signale que pour évoquer l'art mexicain d'aujourd'hui, on ne peut pas se passer de mentionner les premières manifestations de son génie:

---

[324] Ibidem, p.190.
[325] Ibidem.
[326] BRETON, "Art précolombien", in idem, *Œuvres complètes*, tome 2, *op.cit.*, p.1236.
[327] Ibidem.

> "À les considérer de là-bas, on achève de se convaincre qu'on ne se trouve pas en présence d'un trésor inanimé: il n'est besoin que de quelques jours pour s'assurer que des racines profondes attachent l'Indien de ce pays à la magnifique terre qui couve encore ce trésor partiellement et qui en est toute parcourue de lueurs." [328]

Breton reprend son idée initiale pour expliquer que même au XX[e] siècle l'art précolombien nourrit l'imaginaire contemporain et l'aide à se construire. Il dépasse les frontières des siècles pour verser sa lueur sur l'Indien qui demeure sur ces terres rouges et qui la creuse et la fait pousser.

"Photographies de Manuel Alvarez Bravo"

Avant de commenter le travail de Manuel Alvarez Bravo, Breton lance quelques réflexions sur la photographie et ses limitations au moment de capter la réalité:

> "La photographie s'est en général contentée de nous dévoiler le Mexique sous l'angle facile de la surprise telle qu'elle peut être éprouvée par l'œil étranger à chaque détour du chemin. Il en est résulté le plus éclectique et le plus décevant documentaire que je sache, dont les sites panoramiques, les danses indigènes et l'architecture baroque de la colonisation font obligatoirement les frais principaux. À feuilleter ces liasses d'impressions fugaces comme à percevoir sur place ce déclic continu, machinal, foncièrement insensible, on douterait que par un tel moyen pût être pénétrée jamais l'âme du pays." [329]

Il dénonce ici la facilité de présenter un pays par son aspect exotique. Le Mexique peut impressionner le regard étranger, et la photographie peut facilement enregistrer des images qui plairont au regard le plus ordinaire, mais pour Breton, ce genre d'approche n'offre aucun intérêt.

Comme il l'observe ci-dessus, il ne pouvait pas supposer qu'un tel moyen serait capable de révéler l'âme d'un pays tout entier, et voilà où se place l'œuvre de Bravo: "C'est à quoi est parvenu Manuel Alvarez Bravo dans ses compositions d'un admirable réalisme synthétique"[330]. Ces photographies présentent le Mexique dans toute sa plénitude à partir de cet *admirable réalisme synthétique,* celui-ci compris comme une approche complète de

[328] Ibidem, p.1236-1237.
[329] BRETON, "Photographies de Manuel Alvarez Bravo", in idem, *Œuvres complètes*, tome 2, *op.cit.*, p.1237.
[330] Ibidem.

la réalité, une approche qui n'expose pas seulement l'extérieur, mais aussi l'intérieur des choses sans nécessairement superposer l'un à l'autre.

Selon Breton,

> "Tout le pathétique mexicain est mis par lui à notre portée: où Alvarez Bravo s'est arrêté, où il s'est attardé à fixer une lumière, un signe, un silence, c'est non seulement où bat le cœur du Mexique mais où encore l'artiste a pu pressentir, avec un discernement unique, la valeur pleinement objective de son émotion." [331]

Il résume ici l'expression *réalisme synthétique*: il s'agit de capter à la fois le sentiment et le réel présent dans chaque scène enregistrée et de les transformer en art. L'artiste dépasse les limitations imposées par l'appareil photo pour décomposer et recomposer l'image à partir de *l'œil à son état sauvage*.

Breton conclut son article en affirmant que: "servi dans les grands mouvements de son inspiration par le sens le plus rare de la qualité en même temps que par une technique infaillible, Manuel Alvarez Bravo, avec son *Ouvrier tué dans une bagarre*, s'est élevé à ce que Baudelaire a appelé le *style éternel*"[332]. En d'autres termes, nous pourrions dire que dans cette photographie Bravo parvient à concilier la technique et le sentiment et à les synthétiser sous la forme d'une photo-poésie. Pour Breton, la grandeur de Bravo repose justement sur cette capacité de montrer la poésie qui recèle de la vie.

DERNIÈRES REMARQUES

Les textes présentés ci-dessus mettent en évidence le besoin de faire changer l'actuel état de choses et montre que les outils dont on a besoin sont à la portée de la main. Le voyage que Breton fait au Mexique – la rencontre avec Trotsky, Rivera et Kahlo et la découverte du pays dans toutes ses dimensions (humaines, culturelles, politiques et géographiques) – ne vient que confirmer que l'émancipation humaine peut être conquise, et à partir des démarches poétiques.

Le manifeste que Breton écrit avec Trotsky montre qu'il n'y pas de distinction entre l'attitude poétique et l'attitude révolutionnaire et que les deux peuvent et doivent agir concomitamment pour aboutir à l'émancipation humaine. Pour Breton, elle ne doit pas se produire seulement dans le domaine sociale, elle doit passer aussi par la sensibilité humaine dont la poésie et l'art sont ses expressions suprêmes.

[331] Ibidem.
[332] Ibidem.

Dans "Souvenir du Mexique", Breton met en évidence que la force de la terre rouge où le vent souffle encore le mot *liberté* peut s'exprimer dans la beauté d'une jeune fille admirablement décoiffée. *Le palais de la fatalité* synthétise la complexité et la richesse de ce pays qui concilie les oppositions dans une sorte d'harmonisation bouleversante qui se traduit dans la figure de cette jeune fille.

Si dans l'exposition "Mexique" Breton ne mesure pas les efforts pour réunir et essayer de reproduire à Paris le paysage mental que les surréalistes et lui ont de ce pays, c'est parce qu'il croit au pouvoir révolutionnaire de l'art mexicain. Les tableaux, les objets populaires, l'art précolombien et la photographie de Bravo exaltent le Mexique dans toute sa profondeur.

L'article sur Frida Kahlo fait une synthèse bien précise de la façon dont Breton voit le Mexique et comment cette vision peut contribuer à la révolution que les surréalistes et lui veulent engendrer. Le personnage de Frida concentre en elle à la fois l'attitude poétique et l'attitude politique-philosophique qui contribueront à l'émancipation humaine.

À partir de ce parcours à travers les écrits de Breton, on peut comprendre pourquoi le Mexique devient l'endroit surréaliste par excellence. Sous une autre perspective, nous pouvons dire que ce qui enchante Breton et les surréaliste est la façon dont le Mexicain maintient intact son *œil sauvage*. Malgré les siècles, le Mexique reste toujours accroché à ses origines, à cette terre rouge qui transpire liberté et comble l'esprit de magie et de poésie.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, j'ai parcouru *trois sujets d'intérêt dans la recherche de "l'or du temps" menée par André Breton*, ces trois sujets se sont présentés à mon choix da la façon suivante: le premier, qui concerne la caractérisation et la définition du surréalisme en 1924, a été choisi à partir de la lecture du *Manifeste du surréalisme*, charte initiale de ce mouvement; le positionnement de Breton face au roman s'est imposé comme le deuxième sujet d'étude par la façon dont il est présenté dans ce *Manifeste*, c'est-à-dire comme l'un des effets nuisible du réalisme que les surréalistes veulent combattre; le Mexique et les *cultures sauvages* se sont placés finalement comme le troisième objet-clé de mon étude par un besoin de comprendre pourquoi Breton et certains de ses amis se sont sentis attirés par ce morceau des Amériques.

Avant d'aborder ces trois sujets, dans mon premier chapitre, j'ai reconstitué la trajectoire intellectuel et sensible d'André Breton (et par conséquent de certains de ses amis) afin de donner quelques éléments de l'histoire du surréalisme autour de Breton et de situer les textes et les trois aspects étudiés.

Dans mon deuxième chapitre, j'ai exposé comment Breton définit et caractérise le surréalisme en 1924 à partir de l'étude du *Manifeste du surréalisme* et de quelques autres textes fondateurs du mouvement écrits à la même époque. Pour obéir à la chronologie des publications, *Une Vague de rêves* a été le premier texte passé en revue; ensuite j'ai analysé le *Manifeste du surréalisme*; après, la couverture et la préface du n°1 de *La Révolution surréaliste*; et finalement la "Déclaration du 27 janvier 1925".

On y voit que, au début, la recherche d'André breton et de ses amis est centrée sur une préoccupation poétique, qu'elle commence par le désir de trouver la véritable source de l'inspiration et les facteurs qui conditionnent son existence. Surpris par le potentiel poétique d'*une assez bizarre phrase* (l'homme coupé en deux par la fenêtre) qui, semble-t-il, *cognait à la vitre*, Breton plonge dans un univers complètement nouveau, l'univers surréaliste. L'observation des phrases de demi-sommeil suivi de la découverte de l'écriture automatique prouvent qu'on peut accéder aux profondeurs de l'esprit et libérer ce qui jusque-là était enfermé.

La liberté d'expression obtenue par la pratique de l'automatisme révèle un monde de merveilles. Et la quête initiale de ce qui serait la véritable source de l'inspiration finit par montrer que c'est justement à cet endroit que commence la liberté. Comme Breton l'a

montré dans le *Manifeste*, dès lors, avec le surréalisme, l'homme peut retrouver quelques éclats d'une vie brillante dans un monde jusque-là négligé où il peut régner sans limites.

L'aventure commencée, l'émerveillement de la première découverte conduit Breton et ses amis à continuer leur recherche de l'affranchissement de l'homme et de son esprit. Les récits de rêves et les sommeils induits se présentent ainsi comme d'autres moyens de faire venir à la superficie les profondeurs de l'esprit.

En 1924, le surréalisme se consolide comme un état d'esprit, comme une attitude poétique qui cherche l'affranchissement de l'homme de toutes les contraintes imposées par la raison coercitive, par la morale d'une société qui est bâtie sur une logique étroite. La constatation que le monde est en train de se détériorer est basée sur l'idée que l'homme a perdu tout ce qu'il avait de plus précieux: sa capacité d'agir et de penser en liberté a été écrasée par la nécessité d'obéir aux règles d'un monde qui plonge le merveilleux et l'imagination dans la plate suffisance utilitariste. Le surréalisme se présente alors comme une clé magique qui permet à l'homme de retrouver son imagination et tout ce qui le réclame véritablement: le merveilleux, la poésie, l'amour, le rêve.

Dans mon troisième chapitre, j'ai analysé trois textes d'André Breton – le *Manifeste du surréalisme*, l'"Introduction au discours sur le peu de réalité" et *Nadja* – dans le but d'expliquer l'opinion de cet auteur sur le roman. À partir de la lecture de ces textes, j'ai pu observer que le procès entamé contre le roman est un prolongement du procès que Breton veut instruire contre l'attitude réaliste. S'il condamne le roman, c'est parce qu'il le considère comme l'un des effets nuisibles de cet état de choses que le surréalisme veut combattre. D'après lui, le roman tel qu'il est ne fait que reproduire une mentalité conformiste selon laquelle l'homme doit toujours agir à partir d'une fin utilitaire. Le roman tend à cacher la véritable essence du réel et à réduire la pensée humaine à la reproductibilité du prévisible.

La Crise du roman, thèse de doctorat soutenue par Michel Raimond, argumente qu'à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle le roman subit une crise et qui serait provoqué par une crise majeure: celle des mœurs. Certes, à première vue la position de Breton et du surréalisme à l'égard du roman n'est pas complètement à l'écart de cette ligne de raisonnement, mais elle se manifeste finalement beaucoup plus profonde qu'une simple préoccupation esthétique concernant l'avenir, malheureux ou heureux, du genre romanesque.

Dans les textes que j'ai analysés, Breton suggère que les descriptions reflètent en quelque sorte la nullité des préoccupations sommaires: celles-ci n'ajoutent rien de véritablement essentiel à la vie réelle, comme celles-là n'ajoutent rien de fondamentale à la

vie du roman ou de celui qui le lit. La diatribe contre les personnages va dans la même direction que celle menée contre l'utilitarisme. Breton ne supporte pas ces personnages dont l'action est prévisible. Les personnages de Mathilde (*Le Moine*, Lewis) et de M. Teste (*La soirée avec M. Teste*, Valéry) font preuve de que la *vraie vie* peut aussi figurer dans les romans.

Dans l'"Introduction au discours sur le peu de réalité", le libelle contre ce que Breton appel le théâtre éternel suit toujours ce même raisonnement. Pourquoi les surréalistes s'intéresseraient-il à quelque chose qui va dans le sens inverse de leurs recherches? *L'or du temps* que Breton cherche est le merveilleux, l'imagination, la poésie que le monde a fait disparaître à coup d'utilitarisme immédiat. Si le surréalisme veut permettre aux profondeurs de l'esprit de parler, s'il veut rendre à l'homme ce qui lui appartient, pourquoi s'adonnerait-il à une activité qui l'oblige à s'identifier avec quelque chose qui ne lui ressemble pas?

En opposition à tout ce que Breton condamne dans le genre romanesque, il écrit *Nadja*, récit autobiographique et récit des coïncidences vécues. Dans cet ouvrage, Breton parle de lui, il parle de la *vraie vie*, il peint la vie sur le vif. Il essaie d'éliminer la description et à sa place il met des photographies. Par des exemples du quotidien, il explicite ce qu'il attend de la vie et des choses. Le personnage de Nadja surgit dans sa vie, ainsi que dans son récit, comme un être magique qui vie et agit en pleine faculté de sa liberté. Malgré sa destinée malheureuse (elle finit dans un asile de santé considérée comme folle), elle s'appartient entièrement, elle dispose de son imagination comme elle dispose de sa vie.

Dans mon quatrième et dernier chapitre, j'ai exposé que l'intérêt de Breton et des surréalistes pour les *cultures sauvages* repose sur ce qu'elles manifestent: l'homme dans son état le plus libre possible. L'enfance, l'art des fous, l'art médiumnique, l'art autodidacte, l'art populaire, primitif et précolombien exposent l'esprit humain dans son état le plus pur avant d'être corrompu par des impératifs esthétiques, moraux ou sociaux.

Breton voit dans le Mexique un symbole de liberté. Pays de la révolution zapatiste, paysanne de 1919-1911, le Mexique se présente comme quelque chose de distinct de ce qu'on peut trouver en Europe à la même époque (1938): lors de la montée du fascisme, il est par exemple le seul pays à l'accueillir Trotsky après les successives expatriations que celui-ci a souffertes. Ce dernier synthétise le pouvoir d'exécution d'une révolution sociale et politique tandis que le personnage féerique de Frida Kahlo exhale l'essence d'une révolution poétique et merveilleuse. Ces deux exemples suggèrent qu'ensemble ils peuvent

construire les moyens pour aboutir à la plus complète émancipation humaine: poétique, sociale et politique.

Dans ce pays latino-américain, le désir de parvenir à *la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue,* de surréalité*, si l'on peut ainsi dire* – exposé dans le *Manifeste du surréalisme* – n'est plus une possibilité future, cette résolution se présente de façon concrète dans l'art mexicain d'avant (l'art précolombien) et d'après (l'art indigène, populaire) la conquête européenne. Le *Palais des masures* révèle la beauté d'une jeune fille admirablement décoiffée, ce qui synthétise la décadence du passé et la force de la jeunesse qui construira l'avenir. Les tableaux mexicains des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles traduisent *l'œil sauvage* de tout un peuple en art. Les objets populaires suggèrent que parfois la conciliation de la vie et du rêve peut se produire aussi dans le travail quotidien. La photographie de Manuel Alvarez Bravo propose que la poésie peut exister même dans la mort.

Mon objectif ici a été de montrer ces trois aspects de la pensée de Breton afin de comprendre et d'expliquer le surréalisme et ses raisons d'existence. Le surréalisme ne peut pas être considéré comme un mouvement littéraire ou esthétique, car il repose son essence sur une attitude face à la vie. Le surréalisme est un état d'esprit qui lutte contre le conformisme et la logique étroite sur lesquels le monde occidental est basé. Le surréalisme est un mouvement révolutionnaire qui combat l'attitude réaliste au nom de la recherche de ce que réclame l'esprit: la poésie, l'amour, le merveilleux, le rêve, l'imagination... "L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchiste la bande chaque jours plus redoutable de ses a désirs"[333], a écrit Breton dans le *Manifeste*. Le surréalisme corrobore la légitimité du droit à l'appartenance de soi-même et incite l'esprit d'aller à la lutte pour l'obtenir.

La recherche de *l'or du temps* continue, et elle sera permanente.

[333] BRETON, "Manifeste du surréalisme", in idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2003, p.28.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Écrits d'André Breton

Les Pas perdus, (1924), nouvelle édition revue et corrigée, Paris: Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 2004.

Manifestes du surréalisme, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2003.

Le Surréalisme et la peinture, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2006.

Nadja, (1928), édition entièrement revue par l'auteur, (1963), Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1991.

Les Vases communicants, (1932), Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2006.

Position politique du surréalisme, (1935), Paris: Livre de poche, 1991.

L'Amour fou, (1937), Paris: Gallimard, coll. "Folio", 2004.

Le la, in idem, *Signe ascendant suivi de Fata Morgana, Les États généraux, Des Épingles tremblantes, Xénophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le la*, Paris: Gallimard, coll."Poésie", 1984.

Entretiens, (1952), Paris: Gallimard, coll. "Idées", 1973.

La Clé des champs, (1953), Paris: Pauvert, 1985.

Œuvres complètes, tome 2: *1931-1941*, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1992.

"Introduction au discours sur le peu de réalité", (1925), in idem, *Point du jour*, (1934), Paris: Gallimard, coll. "Idées", 1977

"Bois de Posada", *Minotaure*, n°10, hiver 1937, Paris: Albert Skira, p.18. Reproduction en fac-similé: Genève: Albert Skira, 1981.

"Souvenir du Mexique", *Minotaure*, n°12-13, mai 1939, Paris: Albert Skira. Reproduction en fac-similé: Génève: Albert Skira, 1981.

BRETON André, TROTSKY Léon, "Pour un art révolutionnaire indépendant", (1938), in BRETON, *La Clé des champs*, (1953), Paris: Pauvert, 1985.

Écrits d'autres écrivains

ARAGON Louis, *Une Vague de rêves*, (1924), Paris: Éditions Seghers, 1990.

BOIFFARD Jacques-André, ÉLUARD Paul, VITRAC Roger, "Préface", *La Révolution surréaliste*, n° 1, décembre 1924. Reproduction en fac-similé: Paris: Jean-Michel Place, 1980.

DESNOS Robert, FRAENKEL Théodore, "Lettre aux médecins-chef des asiles de fous", in ARTAUD Antonin, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, coll. "Quarto", Paris: Gallimard, 2004.

ÉLUARD Paul, "D'un véritable continent", in idem, *Œuvres Complètes*, tome 2, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1968.

PICABIA Francis, "Littérature", *Littérature*, nouvelle série, n°4, 1er septembre 1922. Reproduction en fac-similé: Paris: Jean-Michel Place, 1980.

RIMBAUD Arthur, *Une Saison en enfer*, in idem, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, 2e édition revue, établie par Louis Forestier, Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 1984.
"Déclaration du 27 janvier 1925", in *Tracs surréalistes et déclarations collectives*, tome I: *1922-1939*, présentés, réunis et commentés par José Pierre, Paris: Éric Losfeld/Le Terrain vague, 1980, p.34-35.
"Rupture inaugurale", in *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, tome II: *1940-1969*, présentation et commentaires de José Pierre, Paris: Éric Losfeld/Le Terrain vague, 1982, p.30-36.
"Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie", in *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, tome II: *1940-1969*, présentation et commentaires de José Pierre, Paris: Éric Losfeld/Le Terrain vague, 1982, p.205-207.

SOURCES SECONDAIRES

Études sur André Breton

ALEXANDRIAN Sarane, *Breton*, Paris: Le Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 1971.
AUDOIN Philippe, *Breton*, Paris: Gallimard, coll. "Pour une bibliothèque idéale", 1970.
BEDOUIN Jean-Louis, "Notices biographiques", in idem, *André Breton*, Paris: Seghers, coll. "Poètes aujourd'hui", 1993.
BONNET Marguerite, "Breton (André)", in *Encyclopaedia Universalis*, Paris: Encyclopaedia Universalis, "Corpus", tome 4, 1996, p. 531-533.
CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, "Breton", in BEAUMARCHAIS J.-P. de, COUTY Daniel, REY Alain (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris: Bordas, 1984, p. 325-333.
LEGRAND Gérard, *Breton*. Paris: Pierre Belfond, coll. "Les Dossiers Belfond", 1977.
LEGRAND Gérard, "Breton (André)", in BIRO Adam, PASSERON René (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris: Presses universitaires de France, 1982. p.64-67.

Études sur le surréalisme

ABASTADO Claude, *Le Surréalisme*, Paris: Hachette, coll. "Faire le point", série "Espaces littéraires", 1975.
AZEVEDO Érika, PONGE Robert, "André Breton e os primórdios do surrealismo", *Revista Contingentia*, vol. 3, n°2, Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, Setor de Alemão, novembro 2008, p.277. Texto on-line: http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/issue/view/553, último acesso em 6 de março de 2009.
BIRO Adam, PASSERON René (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris: Presses universitaires de France, 1982.
CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le Surréalisme*, Paris: Presses universitaires de France, coll. "Littératures modernes", 1984.

DUROZOI Gérard, LECHERBONNIER Bernard, *Le Surréalisme: théories, thèmes, techniques*, Paris: Librairie Larousse, coll. "Thèmes et textes", 1972.
LEGRAND Gérard, "Surréalisme", *Encyclopaedia Universalis*, "Corpus", tome 21. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1989. p. 892-904.
PIERRE José, *Le Surréalisme: dictionnaire de poche*, Paris: Fernand Hazan, 1973.

Études sur le surréalisme et le roman

LEGRAND Gérard, "Introduction au discours sur le peu de réalité (1927)", in idem, *Breton*, Paris: Pierre Belfond, coll. "Les Dossiers Belfond", 1977.
MOURIER-CASILE Pascaline, *"Nadja" d'André Breton*, Paris: Gallimard, coll. "Foliothèque", 1994.
RAIMOND Michel, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris : José Corti, 1985.

Études sur le surréalisme et les cultures primitives, précolombiennes et populaires

ALEXANDRIAN Sarane, *L'Art surréaliste*, Paris: Fernand Hazan éditeur, 1969.
ARNAUD Noël, "Art brut", in BIRO Adam, PASSERON René (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris: Presses universitaires de France, 1982, p.35-37.
BONNET Marguerite, "André Breton au Mexique: rencontre avec Léon Trotsky", in *André Breton, la beauté convulsive*, catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, du 25 avril au 26 août 1991, Paris: éditions du Centre Pompidou, p.241-245.
GAGNEBIN Murielle, "Naïfs", BIRO Adam, PASSERON René (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris: Presses universitaires de France, 1982, p.296.
LAMBA Jacqueline, "Entretien d'Arturo Schwarz avec Jacqueline Lamba", in SCHWARZ Arturo, *André Breton, Trotsky et l'anarchie*, traduit de l'italien par Amaryllis Vassilikioti, Paris: U.G.E., coll."10/18", 1977, p.203-214.
PHILLIPS James, "Prinzhorn, Hans", in BIRO Adam, PASSERON René (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris: Presses universitaires de France, 1982, p.346.
PIERRE José, *Le Surréalisme*, Lausanne: Éditions Rencontre, 1967.
PIERRE José, *L'Univers surréaliste*, Paris: Somogy, 1983.
PONGE (Org.), *Surrealismo e novo mundo*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1999.
ROCHE Gérard, "Breton, Trotsky: une collaboration", *Pleine Marge – Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, n°3, mai 1986, Cognac: Le Temps qu'il fait, p.73-93.
ROCHE Gérard, "La Rencontre de l'aigle et du lion: Trotsky, Breton et le manifeste de Mexico", *Cahiers Léon Trotsky*, n°25, mars 1986, Grenoble: Institut Léon Trotsky, p.23-46.

ROCHE Gérard, "Le lieu surréaliste par excellence", tapuscrit inédit en français, publié en portugais: ROCHE Gérard, "O lugar surrealista por excelência", traduzido do francês por Sérgio Israel Levemfous, in PONGE Robert (org.), *Surrealismo e novo mundo*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1999, p.215-216.