

**Du sublime et du lyrisme
dans
la poésie d'André Breton**

par

**Claude Bommertz
Département des lettres françaises
Faculté des arts**

**Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres
françaises): Ph.D.**



Claude BOMMERTZ, Ottawa, Canada, 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-16404-7

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

M. Claude Bommertz
R.R. 1
Alcôve, P.Q.
J0X 1A0

Faculté des Arts
Département des lettres françaises
Université d'Ottawa

Résumé de ma thèse: *Du sublime et du lyrisme dans la poésie d'André Breton*

S'inscrivant dans la tradition du sacré, hymne automatique à l'extase de l'être, la poésie d'André Breton, de *Clair de terre* (1923) à *Le La* (1961), participe de la qualité essentielle du lyrisme, qui est d'enchanter, et du sublime, qui est de délivrer. Alliant l'éthique rigoureuse de la grandeur d'âme à une poétique de la possession, les poèmes d'André Breton, dans le but manifeste de bouleverser et d'initier l'être à des forces qui peuvent le transformer en «opéra fabuleux», cultivent à foison la mimésis des procédés primaires de l'inconscient. L'écriture automatique, telle que Breton la pratique, relève à la fois de la morale, de la poétique et de l'herméneutique: elle guide les pulsions vers le haut, soumet aux caprices du désir la langue et ses structures idéologiques, et permet l'exploration des possibilités de l'esprit humain. Du chaos apparent de ces poèmes surgit le *locus amoenus* surréaliste, zone événementielle intime fabuleuse où l'homme peut puiser l'énergie psychique nécessaire pour s'ouvrir à la poésie, à l'amour et à la liberté.

à ma mère,

à Léon,

Remerciements

Au moment de mettre le point final à ma thèse, je tiens à témoigner ma profonde reconnaissance à celles et à ceux qui, au cours de ces longues heures de recherche si passionnantes sous leur allure parfois ardue, m'ont accordé leur confiance et leur soutien.

Ma respectueuse gratitude va tout d'abord à mon directeur de thèse, M. Pierre Kunstmann. Son enthousiasme et son intuition, mais aussi sa patience et sa rigueur, ainsi que ses conseils m'ont toujours été, par-delà les coups de vent, une aide précieuse et indéfectible au cours de cette traversée sous l'étoile si saisissante de la voix surréaliste.

À Mme Elisa Breton, à Mme Aube Elléouët-Breton et à Mme Sylvie Sator, je tiens à adresser mes hommages pour m'avoir permis de consulter certains manuscrits d'André Breton. Plus particulièrement, j'ai été touché par la confiance que Mme Sylvie Sator m'a témoignée en mettant à ma disposition les copies des précieux manuscrits insérés dans l'épreuve corrigée et reliée de *Clair de terre* ayant appartenu à sa mère Simone Collinet.

Je tiens également à évoquer avec émotion l'accueil bienveillant et les encouragements de Mme Jacqueline Chénieux-Gendron. Elle sait le charme des mots qui assurent le cap. Les marques de ma respectueuse reconnaissance vont aussi à M. Étienne-Alain Hubert pour les renseignements qu'il a fournis avec tant de générosité. Et comment ne pas se souvenir de la voix si affable au téléphone de Mme Marguerite Bonnet quelques mois avant qu'elle ne s'éteigne à jamais?

Toute ma gratitude va aussi aux maîtres qui m'ont formé, au Père Daniel Sonveaux sj, à M. Pierre Kill, à Mme Ginette Herry, à M. Michel Murat, ainsi qu'à M. Paul Vernois, qui a dirigé mon mémoire de maîtrise.

Je ne saurais oublier l'exemplaire soutien que m'a accordé M. François Gallays; qu'il trouve ici l'expression de toute ma considération. J'aimerais aussi vivement remercier M. Christian Vandendorpe pour avoir lu mon travail ainsi que Mme Marie-Laure Girou-Swidorski pour son aide généreuse. À celles et à ceux qui m'ont permis de bénéficier des bourses d'étude de l'Université d'Ottawa ainsi que du Ministère de l'Éducation nationale du Grand Duché du Luxembourg, je tiens à souligner toute ma reconnaissance.

À tous mes proches, à Brigitte Seyfrid surtout, dont l'amour porte les œuvres vives, à Basil Mogridge, pour sa présence apaisante, à la famille Puhk, pour leur inappréciable optimisme, à Romain, à Jean-Laurent, à Michel, - l'amour, l'amitié et l'«aiguillon», quelle leçon de vie!

« J'ai parlé d'un certain « point sublime » dans la montagne. Il ne fut jamais question de m'établir à demeure en ce point. Il eût d'ailleurs, à partir de là, cessé d'être sublime et j'eusse, moi, cessé d'être un homme. Faute de pouvoir raisonnablement m'y fixer, je ne m'en suis du moins jamais écarté jusqu'à le perdre de vue, jusqu'à ne plus pouvoir le montrer. J'avais choisi d'être ce guide, je m'étais astreint en conséquence à ne pas démeriter de la puissance qui, dans la direction de l'amour éternel, m'avait fait *voir* et accordé le privilège plus rare de *faire voir*. » (André Breton, *L'Amour fou*, O.C.II., p.782-783.)

Introduction

«Pour produire la majesté, la grandeur d'expression et la véhémence, mon jeune ami, il faut ajouter aussi les apparitions comme le plus propre à le faire. C'est ainsi du moins que certains les appellent «fabricantes d'images ». Car si le nom d'apparition est communément donné à toute espèce de pensée qui se présente, engendrant la parole, maintenant le sens qui l'emporte est celui-ci : quand ce que tu dis sous l'effet de l'enthousiasme et de la passion, tu crois le voir et tu le places sous les yeux de l'auditoire» (Pseudo-Longin)¹.

«Voir et faire voir», vingt siècles séparent deux formulations identiques du sublime en sa nature: cette chose qui exacerbe en nous le désir de nous élever à elle et qui grâce à notre désir aussi est cette chose sublime, tenue pour inimaginable ou que l'on n'osait imaginer, que l'on voit, soudain, sublime vision, sous l'inspiration, cette poussée d'une forte émotion - passion, enthousiasme, fureur, possession - et dont le caractère est si stupéfiant, si extatique que l'on ne peut s'empêcher de la faire voir à autrui. C'est sous ce «paradigme de la non-parodie», de ce «haut-profond»², que je voudrais aborder l'oeuvre poétique de Breton. La notion de sublime,

¹Pseudo-Longin, *Du sublime*, section XV.1, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, 1991, p. 79.

² Michel Deguy, 'Le Grand-dire', in *Du sublime*, collectif présenté par Jean-Luc Nancy, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1988, p. 12 et p. 21.

en effet, me paraît être une composante essentielle du lyrisme qui anime la plupart de ses poèmes. En fait, on pourrait la considérer comme une première clef d'entrée dans ce monde, encore guère fréquenté par la critique, de la «beauté convulsive»³, de ces poèmes où agit à des degrés divers la pratique de l'écriture automatique. Sous une pratique poétique régie par des exigences qui sont davantage éthiques et non formelles, les poèmes de Breton, à l'instar de l'instabilité de l'image surréaliste se laissent appréhender à la fois comme lyrisme sublime et comme sublime lyrique.

Si le lyrisme enchante et que le sublime délivre, force est de constater que ces deux schèmes verbaux agissent dans les poèmes de Breton sur fond de violence faite au *bon sens*, et que cette violence génère un discours hétéroclite et polysémique qui d'abord provoque la stupéfaction, puis, oserait-on dire, une forme de plaisir proche de l'extase, « pré-extatique » comme disait Breton⁴, lorsqu'on perçoit, soudain, l'extrême richesse des réseaux sémantiques créés et la fabuleuse capacité de ces poèmes à se régénérer sans cesse. Mon étude tâchera de comprendre comment et dans quel but le chant bretonien émerveille et délivre.

³ Clausule de *Nadja*, : La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.», (André Breton, OC1, p. 753)

⁴ Dans son article «Devant le rideau», Breton relève à propos de certaines oeuvres de la mouvance surréaliste «l'aise extrême, comme *préextatique*, dont il arrive qu'elles nous comblent [...]» in *Clé des Champs*, Paris, Livre de Poche, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, [c1953, Editions du Sagittaire], p. 95.

En guise de premier contact, laissons la parole à J.-M. Maulpoix pour qui le lyrisme, sous sa face méliorative, se démarque par rapport au langage 'ordinaire' du fait qu'il désigne «le poétique dans sa surcharge, sa véhémence ou son excès, traduisant [...] une irrésistible poussée fiévreuse de l'inspiration»⁵, et qu'il est d'abord un cri d'amour blessé, suivi la plupart du temps de son développement en chant⁶. Quant au sublime, l'aboutissement le plus élevé du mouvement lyrique, c'est à la parole du Pseudo-Longin et à celle de M. Deguy que je me réfère. Sur fond d'effroi face au danger de mort, il est cet élan vers le sommet de l'être - le Verbe, le 'haut-logos' - , il est ce «point élevé [...] d'où j'aperçois la terre (*comme terre*) promise en connaissance de *comme*», et où «la révélation n'est pas un leurre; elle est celle du *comme*; de se rapporter à ce qui est par le moyen du *comme*»⁷, il est ce promontoire qui donne sur l'indicible, non pas du surnaturel (dieux, esprits, fantômes, etc) mais du sur-réel, d'un haut regard porté sur le réel, qui le métamorphose, point d'où la terre m'apparaît soudain, sans que je puisse m'y installer durablement par risque de la perdre ou de me perdre, comme révélation de l'attendu, comme un

⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La Notion de lyrisme, Définitions et modalités, (1829-1913)*, thèse de Doctorat d'État sous la direction de M. Louis Forestier, Université de Paris X - Nanterre, exemplaire photocopié par l'Atelier National de Reproduction des Thèses à Lille, 1987, p. 28; dorénavant, je référerai à cet ouvrage sous l'abrégié : *Thèse*.

⁶ « Le lyrisme oscille entre le cri de l'exclamation et le chant du développement [...] » Cf. Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, Paris, Corti, 1989, p. 87. Ce très stimulant essai sur le lyrisme est la version remaniée de sa thèse de 1987.

⁷ Michel Deguy, *op. cit.* p. 18., c'est moi qui souligne.

bref regard jeté sur l'énigme de la vie pour y voler, comme Prométhée, un peu de sa substance afin de mieux comprendre ma condition, ici-bas, au sein de l'univers, vision de la terre qui de là-haut, - hauteur que je ne puis atteindre que par la grandeur d'âme -, devient terre promise, surgissant et disparaissant aussi soudainement que le palais du Roi pêcheur au détour d'un sentier qui bifurque.

Mais revenons à la citation du Pseudo-Longin mise en exergue pour cerner de plus près la nature de cette vision. Il met d'abord en valeur le mode de manifestation prééminent de ce *Peri Hupsous*, de ce point «sur la hauteur»⁸, qui s'avère être le langage sous la forme d'une parole inspirée, «le plus haut point, l'éminence du discours»⁹. Ensuite, il s'attarde sur «les fabricantes d'images» du 'grand-dire' qui ont bien ici un double rôle : «ce sont des images (apparitions) qui fabriquent des images»¹⁰, c'est-à-dire que les images fabriquées par le 'grand-dire' recomposent ce que l'on a vu réellement ou ce que l'on a cru voir sous l'hallucination pour ainsi le montrer aux autres. Le sublime du Pseudo-Longin est donc affaire de paroles enthousiastes qui recomposent et transmettent par mimétisme une vision. Le discours sublime n'est ici que le médiateur entre nous et la chose vue par l'orateur ou le poète. Le sublime des poésies de Breton, s'il est, lui aussi, porté, soutenu en sa

⁸ Traduction plus fidèle proposée par Michel Deguy pour le titre grec *Peri Hupsous* de l'ouvrage du Pseudo-Longin.

⁹ Pseudo-Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, I.3.

¹⁰ Jackie Pigeaud, note 40, in Pseudo-Longin, *op. cit.*, p. 138.

hauteur par l'enthousiasme, - en fait, l'effusion lyrique -, inverse toutefois le rapport vision - expression. Chez le Pseudo-Longin, le regard porté sur le monde est, dans ses fondements, transcendant, imitant la loi physique de l'oeil qui voit l'extérieur de l'homme, ce qui l'entoure, c'est-à-dire le monde qu'il observe, qu'il tente de comprendre et par rapport auquel il essaie de se situer. Cette appréhension du monde, c'est l'*Imitatio Naturae* que Cicéron a développée en une philosophie de la Nature, et dont participe le Pseudo-Longin. Sur fond d'un «sentiment cosmique vigoureux», les Anciens, comme le souligne M. Fumaroli, «rendaient pleinement justice à la rhétorique, qui «achève» la nature, autant qu'à la nature, sans laquelle l'art du rhéteur n'est que vain et creux artifice»¹¹. La plupart des exemples donnés par le Pseudo-Longin relèvent du 'référentiel naturel', relatent les actions et les dires des dieux et des hommes, concernent les seuls *adynata* dont le caractère impossible se laisse réduire à une allégorie. Chez Breton, au contraire, le regard porté sur le monde s'inscrit dans une tradition philosophique (néo-platonisme, ésotérisme, romantisme) qui, ainsi que le souligne A. Béguin, considère l'univers comme la manifestation diversifiée d'un Tout, où l'homme est au centre de la création: il est «miroir où l'univers se reflète et se connaît» tout en possédant «la création tout entière au centre de lui-même»¹². Le

¹¹ Marc Fumaroli, 'Le grand style', in *Qu'est-ce que le style*, Actes du colloque international, Paris, Sorbonne du 9 au 11 octobre 1991, sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné, Paris, PUF, 1994, p. 146.

¹² Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1939, p. 50-51.

regard y est non plus transcendant mais immanent, il utilise au figuré les fonctions de l'oeil pour observer comment l'univers, par le biais de l'automatisme, se recompose en lui et avec lui. La connaissance de soi passe par la descente en enfer, en l'occurrence pour les modernes depuis le romantisme, la descente dans les obscurités de l'être et de la vie ¹³. C'est que le surréalisme à la suite du symbolisme et des romantiques a remplacé l'*Imitatio Naturae* par le surnaturel, «dont le véhicule, comme le souligne M. Fumaroli, est l'imagination».¹⁴

Ce renversement dans l'appréhension du monde, qui nous fait voir l'infini de l'univers non pas dans l'univers même, mais dans le gouffre de l'inconscient, n'est pas sans se répercuter sur le plan de l'expression : y a-t-il encore quelque chose à imiter quand on se penche au-dessus du puits de l'âme, quand la voix automatique est censée être, comme le souligne L. Jenny, «le point d'émergence de la parole vive, avant qu'elle ne soit compromise par aucune forme réelle», avant tout contrôle rhétorique, paradoxe de l'expression pure, sans preuve, ««pensée parlée» d'en deçà de la parole [...]»¹⁵ ?

¹³ En guise d'exemple, parmi d'autres: « [...] toute descente en soi est en même temps assumption vers la réalité extérieure » affirme Novalis (*Schriften heraus gegeben von Ludwig Tieck und Fr. Schlegel* (4 vol), Baudry, 1840, II, paragraphe 323, Cf. III, p. 162); « [...] chose inouïe, c'est au-dedans de soi qu'il faut regarder le dehors [...] » assure Victor Hugo (*Contemplation suprême, «Post scriptum de ma vie», in Oeuvres complètes*, (42 vol.) Paris, Ollendorf, 1904-1938, p. 236 (cités par Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 9e édition, p. 237)

¹⁴ Marc Fumaroli, «Le grand style», *op. cit.* p. 146 et 147.

¹⁵ Jenny Laurent, «Les aventures de l'automatisme» *Littérature*, n°72, décembre, 1988, p. 5.

En fait la pratique de la mimésis, entendue, au sens d'Aristote, à la fois comme imitation et recomposition des modèles, est chez Breton réduite à son point de surgissement avant même qu'elle ne puisse déployer tous ses effets. Aussi devient-il malaisé de parler de mimétisme chez les surréalistes. Ils ont comme modèle, si l'on peut dire, l'inconscient, qui devient le modèle intérieur. L'oeuvre surréaliste est une mimésis des pulsions de l'homme, du *pathos*, ou, plus précisément, des procédés du *pathos*, comme le souligne J. Chénieux-Gendron, «des processus primaires: celui du glissement incessant du sens, par les mécanismes de déplacement, de condensation, de surdétermination»¹⁶. Du mode mimétique de l'invention, on passe, avec le surréalisme, au mode du «bricolage», appliqué au plus près possible des émotions de l'être humain, c'est-à-dire, à ce mode particulier, ainsi que le relève J. Chénieux-Gendron, qui «fabriqu[e] des oeuvres littéraires ou plastiques»¹⁷. Du coup, c'est l'expression de ces émotions qui *crée* la vision, comme le laisse entendre le passage suivant de Breton sur l'écriture automatique:

Toujours est-il que je tiens, et c'est là l'essentiel, les inspirations verbales pour infiniment plus riches de sens visuel, pour infiniment plus résistantes à l'oeil, que les images visuelles proprement dites. De là la protestation

¹⁶ Jacqueline Chénieux-Gendron, «Plaisir(s) de l'image», in *Du surréalisme et du plaisir*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, Champs des activités surréalistes, Paris, Corti, 1987, p. 94.

¹⁷ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, PUF, coll. «Littératures modernes», Paris, 1984, p. 40, c'est moi qui souligne.

que je n'ai jamais cessé d'élever contre le prétendu pouvoir <<visionnaire>> du poète. Non, Lautréamont, Rimbaud n'ont pas vu; n'ont pas joui a priori de ce qu'ils décrivaient, ce qui équivaut à dire qu'ils ne le décrivaient pas, ils se bornaient dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler indistinctement et, durant qu'ils écrivaient, sans mieux comprendre que nous la première fois que nous les lisons, de certains travaux accomplis et accomplissables. L'«illumination» vient ensuite ¹⁸.

C'est bien entendu la célèbre distinction surréaliste entre invention verbo-auditive (on transmet la dictée d'une voix) et invention verbo-visuelle (on transmet une vision), que cette citation évoque, qui est à l'origine de la différence entre l'invention surréaliste et la mimésis pseudo-longinienne. Ce n'est plus le sujet (pythie, prophète ou poète antique), saisi par l'enthousiasme, qui aperçoit une vision, et qui, au moyen du langage, la recompose, mais c'est le langage, libre de toute soumission à des formes ou des schématismes préconçus, qui, sous la poussée du *pathos* devient voix, parole créatrice d'une vision possible du sujet et du monde. En ce sens, le discours automatique peut être saisi comme étant à la fois le médiateur, le révélateur et la substance de l'objet sublime: comme le note M. Blanchot: «Nous pouvons être pris dans un orage ou dans un marécage de mots. C'est la rhétorique devenue matière»¹⁹.

¹⁸ André Breton «Message automatique», *Oeuvres complètes*, T.II., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 389. Dorénavant j'utiliserai les abréviations 'O.C.I.' pour les *Oeuvres complètes*, tome 1, (1988), et 'O.C.II.', pour le tome 2.

¹⁹ Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 49; Jacqueline Chénieux en précise la visée: «Ainsi le langage est-il à la fois la matière et l'agent de la transformation de l'homme.» (*in Le Surréalisme, op. cit.*, p. 95).

Cette vision langagière est hautement singulière: sous la puissance du désir les figures deviennent indécidables, lâchent les amarres du référent - du moins d'un référent conventionnel - et, quand elle surgit, la vision devient insaisissable à l'oeil. En effet, il y a chez Breton, dans cette descente abyssale au centre des émotions, descente réalisée sous le 'signe ascendant' pour mieux s'élever en soi et au monde²⁰, un double mouvement d'obscurcissement suivi d'une illumination, à l'instar de ce que Breton appelle, à propos de l'image surréaliste 'la rosée à tête de chatte', «la nuit des éclairs»²¹, formulation dans laquelle nous verrions bien l'étalon du sublime bretonien, et qui a été commentée par J. Chénieux-Gendron en ces termes: «la conjonction immédiate: nuit/surcroît de sens», «la longue nuit du sens, suivie de la longue étincelle de l'illumination»²². Ce double phénomène quasi instantané de l'éclipse du sens suivie de sa réapparition, mouvement indécis entre terreur et extase, conscience incandescente de la mort et de la vie, nous le retrouvons dans un extrait à la fois poétique et théorique où Breton donne à lire, sur le mode de «l'explosante-fixe»²³, le schème

²⁰ Deguy parle du 'haut-profond' comme lieu naturel de la psyché : «La puissance dans le dire [...] est ce qui est capable de s'accorder aux choses sublimes, de relever la psyché jusqu'à son lieu naturel qui est le haut-profond, en traversant et surmontant les différences de la diversité», *Cf. op. cit.* p. 21.

²¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, O.C.I., p. 338.

²² Jacqueline Chénieux-Gendron, «Plaisir(s) de l'image», *op. cit.*, p. 88 et p. 89. Ce mouvement alternatif n'est pas sans rappeler un mouvement psychique propre à l'alchimie: oublier pour se souvenir, oublier pour se retrouver, s'effacer pour voir l'illumination.

convulsif de son lyrisme et la *vision-non-vision* du sublime qui en surgit:

Les «beau comme» de Lautréamont constituent le manifeste même de la poésie convulsive. Les grands yeux clairs, aube ou aubier, crosse de fougère, rhum ou colchique, les plus beaux yeux des musées et de la vie à leur approche comme les fleurs éclatent s'ouvrent pour ne plus voir, sur toutes les branches de l'air. Ces yeux, qui n'expriment plus que sans nuance l'extase, la fureur, - l'effroi, ce sont les yeux d'Isis (Et l'ardeur d'autrefois...), les yeux des femmes données aux lions, les yeux de Justine et de Juliette, ceux de la Mathilde de Lewis, ceux de plusieurs visages de Gustave Moreau, de certaines des têtes de cire les plus modernes ²⁴.

En fait, dans ce passage où règnent des «yeux de cristal fou»²⁵, la poésie convulsive, ce lyrisme de la violence sous lequel «les fleurs éclatent», nous est présentée sous l'aspect d'une poétique du paroxysme et de l'embrassement où les yeux et les femmes tiennent lieu d'emblème. D'une part, les émotions de la joie, de la colère et de la peur sont poussées à leur extrême limite²⁶, et le

²³ André Breton, *Amour fou*, O.C.II, p. 688: «La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas.»

²⁴ André Breton, *Amour fou*, O.C.II., p. 679

²⁵ André Breton, 'Violette Nozière', in *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 120.

²⁶ Cette alternance entre émotions contradictoires apparaît également sous une autre forme des messages de l'inconscient: les sommeils hypnotiques. Comme le souligne Breton «après dix jours [de cette pratique] 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.» ('Entrée des médiums', in *Les Pas perdus*, O.C.I, p. 276, c'est moi qui souligne).

principe de vie, reflété par les yeux aveuglés, se manifeste indifféremment à travers des êtres humains, des déesses comme des personnages littéraires, statuaire ou picturaux. La tension paroxystique est telle que Breton dépasse même le modèle poétique qu'il propose pour la poésie convulsive. La lecture des *Chants de Maldoror* stupéfie par le renversement systématique des codes romantiques; de son propre aveu, Lautréamont visait la stupéfaction²⁷, la «sidération», dirait J. Chénieux-Gendron, sans le «plaisir»²⁸. Or Breton mène justement la poésie à son plus haut point d'incandescence, là où terreur et extase²⁹ s'enchaînent dialectiquement; il cherche autant la stupéfaction que le transport, l'effroi que l'illumination. En ce sens, Breton rejoint le sublime du Pseudo-Longin, qui souligne que «ce n'est pas à la persuasion mais à l'extase que la sublime nature mène les auditeurs»³⁰ en fait, à la nuit suivie des éclairs. D'autre part, les «yeux polis»³¹ du poète, «les

27 Glose de sa propre préface au chant VI: «Cette préface hybride a été exposée d'une manière qui ne paraîtra peut-être pas assez naturelle, en ce sens qu'elle surprend, pour ainsi dire, le lecteur, qui ne voit pas très-bien où l'on veut d'abord le conduire; mais, ce sentiment de / remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire.» Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, 'chant sixième', Paris, Laffont, coll. «Bouquin», 1980, p. 739-740.

28 Jacqueline Chénieux-Gendron, *op. cit.* p. 87.

29 « L'extase constitue l'état pur d'exigeante et hyperesthésique lucidité vitale, lucidité aveugle du désir. Elle est par excellence l'état mental critique que l'in vraisemblable pensée actuelle, hystérique, moderne, surréaliste et phénoménale aspire à rendre *continue*. » Article de Salvador Dali, tiré du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, O.C.II, p. 809.

30 Pseudo-Longin, Du sublime, *op. cit.*, I.3.

31 André Breton, 'Etats généraux', in *Poèmes*, *op. cit.*, p. 213.

yeux de l'Argus aveugle et brillant qui veille le jour»³² se déclinent au féminin, regardent sans voir l'impossible vision, ces «branches de l'air»; suppliciées, subversives, tentatrices ou tentées, les muses de Breton, les «femmes-enfants» donnent à voir l'invisible, et les représentations de cet invisible sont elles-mêmes «résistantes à l'oeil».

Comme on a pu le voir par le biais d'un bref coup d'oeil sur l'image surréaliste dite «hallucinante»³³, le sublime est un haut état d'être, un état d'émotions élevées, pourrait-on dire, qui investit une forme pour donner à voir l'invisible. Il ne s'agit plus d'un travail conscient sur les formes pour recréer une émotion, comme c'est encore le cas chez les symbolistes, mais d'une puissance émotive - «le sublime est violence qui déséquilibre»³⁴ - qui crée une forme poussée à son comble, et qui utilise, presque à sa guise, les figures de la langue pour se donner à voir, pour mener l'être, qui s'est perdu dans les méandres des «mots qui font l'amour», aux abords du non-sens - par absence de sens comme par comble du sens -, aux abords de «l'évanouissement du sensible»³⁵. Et la création de cette configuration particulière n'est *plus* un écart par rapport à une norme, au contraire, «c'est avec [le sublime] que se montre la

³² André Breton, *Au lavoir noir*, O.C.II., p. 672.

³³ On se reportera pour l'étude des différents types d'image surréaliste à l'article de Jacqueline Chénieux-Gendron, *op. cit.*, pp. 85-97.

³⁴ Jackie Pigeaud, *op. cit.*, p. 37.

³⁵ «[Le sentiment du sublime] est la sensibilité de l'évanouissement du sensible», Jean-Luc Nancy, 'L'Offrande du sublime', in collectif *Du sublime*, *op. cit.*, p. 63.

norme, ou excellence, et c'est le reste, «inférieur» qui est l'exception, non l'inverse»³⁶.

* *

*

A l'origine de cette investigation se trouve donc l'hypothèse que dans la poésie d'André Breton le souffle lyrique tend sans cesse à se surpasser, que le lyrisme plus qu'ailleurs s'y déploie pour s'élever dans les sphères extatiques propres au sublime, que cette trajectoire, du «cri lancé au ciel» jusqu'à «son développement et sa dissolution dans l'immensité du cosmos»³⁷, peut rendre compte non seulement de l'évolution de l'oeuvre poétique tout entière mais également d'un recueil ou d'un poème, voire même du «stupéfiant»³⁸ qu'est l'image surréaliste.

En ce qui concerne les notions du lyrisme et du sublime, il faut mentionner que le lyrisme est un néologisme du 19^e siècle, tandis que le sublime est une notion remontant à l'Antiquité. C'est J.-M. Maulpoix qui offre du lyrisme l'analyse la plus complète à ce jour dans le domaine francophone. Son étude tient compte des principales positions des philosophes, poètes ou écrivains sur le

³⁶ Michel Deguy, *op. cit.* p. 22.

³⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Thèse, op. cit.*, p. 123.

³⁸ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1953 [c1926].

sujet (Nietzsche, Goethe, Hugo, Mallarmé, Valéry, Saint-John Perse, Octavio Paz). Par ailleurs, les définitions proposées par J.-M. Maulpoix englobent ou développent celles données par les critiques suivants: selon Jakobson «la poésie lyrique, orientée vers la première personne, est intimement liée à la fonction émotive»³⁹; pour M. Riffaterre, qui vise le travail lyrique, «la subjectivation de l'objet est la définition même du lyrisme»⁴⁰; G. Genette, qui réfléchit sur la nature éclatée du 'je' lyrique, affirme que dans «la poésie lyrique [...] la source reste indéterminée, car le «je» lyrique, par essence, ne peut être identifié avec certitude ni à un poète en personne ni à un quelconque autre sujet déterminé»⁴¹; enfin, pour K. Stierle, qui en perçoit la force subversive, «le je lyrique, le «sujet de l'énonciation», est le point de rencontre à partir duquel la transgression du discours et la multiplication des contextes peuvent recevoir leur identité précaire»⁴². Je m'appuierai donc essentiellement sur les travaux de J.-M. Maulpoix pour tout ce qui relève du lyrisme. En examinant les définitions qu'il propose, on remarque que la notion couvre à la fois l'expression et l'émotion: le lyrisme est absent de tout art qui ferait l'économie du *pathos*. Il est l'expression de l'être en quête de son identité et du dépassement de

³⁹ «Linguistique et poétique», in *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de minuit, 1963, p. 219.

⁴⁰ «Ekphrasis lyrique» in *Pleine Marge*, n°13, Lire le regard André Breton et la peinture, Paris, juin 1991, p. 134.

⁴¹ *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1991, p. 22.

⁴² «Identité du discours et transgression lyrique», *Poétique*, n°32, novembre 1977, p. 435.

sa condition, il «est le nom le plus humain du désir de divinité qui s'investit dans le langage»⁴³. Il est cette puissance émotive qui toujours pousse aux extrémités les ressources de l'expression, qui «cherche de toutes ses forces à exténuer le poétique et à reculer les bornes du territoire où il est imparti à l'homme d'exister.»⁴⁴ La relation entre le poète et sa parole est consubstantielle, par elle le poète se crée et crée le monde, il «est si intimement langage que chaque fois qu'il parle poétiquement, il se dit, même s'il ne parle pas de lui⁴⁵». Et cette conjonction de l'être et du langage, cet avènement de l'intime, confère au langage le caractère de la singularité, la dimension de l'«événement intime»⁴⁶:

Dans le lyrisme, le langage devient parole. Il perd son inertie, s'articule dans une voix, conquiert une pluralité de sens, s'organise dans sa cohérence propre, comme son et comme sens, subjectif et objectif à la fois.⁴⁷

En ce qui concerne le sublime, la notion a une longue histoire tant dans le domaine rhétorique que philosophique et esthétique. Je m'en tiendrai ici aux définitions essentielles alors que dans la première partie de mon étude⁴⁸, j'exposerai plus longuement les

⁴³ Jean -Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, op. cit., p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶ J'emprunte cette expression à Jacqueline Chénieux-Gendron, «Bavardage et merveille, repenser le surréalisme» in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XL, automne 1989, p. 277.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁸ Cf. infra, chapitre 5 'Le sublime'.

aspects du sublime chez le Pseudo-Longin en rapport avec la théorie surréaliste. A l'instar du lyrisme, le sublime relève du *pathos*, de la *techné*, mais aussi de la *noésis* (la pensée). Le sublime, en son essence, dépasse l'entendement humain. Au regard, sens limité, qui ne perçoit qu'une infime partie de l'océan déchaîné, du chaos des montagnes, de l'éruption d'un volcan, de la profondeur insondable de l'être, est substituée l'imagination qui investit l'espace invisible dans lequel elle est à la fois totalement libre et instable. Comme le souligne M. Richir, le travail de l'imagination « est le lieu où c'est le monde même qui se phénoménalise. [...] En ce sens, le sublime est l'origine elle-même, mais absolument non-déterminée [...] ⁴⁹ ». Il est donc l'expérience de l'abîme dans lequel le monde et l'être se révèlent dans leur vraie nature: «l'être qui en fait l'épreuve, dans la mise hors circuit de toute pulsion vitale, se sent infiniment dépassé par quelque chose qui ne l'a jamais attendu et ne l'attendra jamais»⁵⁰ Il s'agit donc, comme le souligne M. Deguy, de l'expérience du grand et du pathétique, de l'origine, du «remonter-à», du remonter à la source où l'artifice n'existe pas encore, de ce point mental en nous, ce «lieu naturel qui est le haut-profond, en traversant et surmontant les différences de la diversité»⁵¹. Et c'est dans et par la parole surtout que le sublime se révèle dans toute sa force bouleversante, c'est la parole sublime

⁴⁹ «L'expérience du sublime», *Magazine littéraire*, n°309, avril 1993, p. 35 et 37.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35

⁵¹ Michel Deguy, «Le Grand-dire», *op. cit.*, p. 21.

qui, tout en se faisant oublier pour paraître naturelle, dit, après coup, l'expérience bouleversante. Cette expérience de la parole sublime est celle, comme le remarque E. Grassi, de l'expérience du réel: «Dans la parole sublime vit et se déploie la puissance de la nature indiquant des voies et des archétypes qui lui sont propres, sources d'images originaires, lieu de la véritable sacralité du réel⁵²». On comprend dès lors que la parole sublime est extatique, et non persuasive: elle ne démontre pas, elle manifeste: «La manifestation du sublime est toujours instantanée, fulgurante, car il est ce qui étonne, ce qui émerveille par son caractère inexplicable. A travers lui on prend acte du réel, non par une explication logique, mais par un étonnement stupéfait⁵³».

Plusieurs aspects plaident donc en faveur de l'emploi du lyrisme et du sublime pour rendre compte de la singularité de la poésie de Breton. La double acception des termes de 'lyrisme' et 'sublime' - ces deux notions définissent comme nous venons de le voir à la fois un *style* et une *émotion* - permet une bonne articulation de l'appareil critique de la présente thèse à l'une des exigences fondamentales du surréalisme, qui est de réincorporer

⁵² *La métaphore inouïe*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Quai Voltaire, coll. «La République des Lettres», 1991, [c1990], p. 102. L'auteur dit encore : La vraie réalité n'est pas celle des étants, mais celle de la passion [...]. La passion [de la grandeur d'âme] ouvre la réalité, elle lève le rideau d'un théâtre auquel nous assistons et participons.» (Le terme philosophique 'étant' signifie «ce qui est, c'est-à-dire a *de* l'être, sans coïncider avec la totalité de ce dernier: c'est donc aussi l'être en situation, c'est-à-dire l'existant» (*Dictionnaire de philosophie* de Gérard Durozoi et André Roussel, Paris, Nathan, 1990, [c1987])).

⁵³ *Ibid.*, p. 101.

l'art, ici la poésie, dans la vie⁵⁴. L'attitude surréaliste essentielle est celle de la redynamisation de la techné par le pathos. Il s'agit, selon J. Chénieux-Gendron, de « cultiver l'émotion, ce « sillon du vrai » »⁵⁵ : par la remise à l'ordre du jour de l'intuition - «le pathos, notre nature affectable, notre «intuition sensible»»⁵⁶ -, le surréalisme cultive ce «sillon du vrai» dans le but de fabriquer des objets surréalistes pour le plaisir et pour comprendre⁵⁷. En plus, leur filiation à des notions millénaires comme l'enthousiasme, l'inspiration et la fureur, avatars de la possession⁵⁸, autorise aussi à considérer ces deux notions comme un mode de configuration possible de la dictée magique, cette voix de la 'bouche d'ombre' enregistrée par la pratique de l'écriture automatique. Mais encore les recherches récentes ont mis à jour dans l'écriture automatique⁵⁹

⁵⁴ On touche ici à un point névralgique, chez Breton, qui sépare nettement la littérature, forme institutionnalisée des aspirations humaines, et la poésie, comprise comme forme vitale. En 1962, à une question de Madeleine Chapsal relative à une possible 'vocation littéraire' chez lui, Breton répond: «Si vocation il y eut, c'est en tout cas vocation poétique, et non littéraire, qu'il faut dire. Je continue à ne rien apercevoir de commun entre la littérature et la poésie. L'une, qu'elle soit tournée vers le monde externe ou se targue d'introspection, selon moi nous entretient de sornettes; l'autre est tout aventure intérieure et cette aventure est la seule qui m'intéresse», «Entretien avec Madeleine Chapsal», (*L'Express*, 9 août 1962) repris dans *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, NRF, 1970, p. 211.

⁵⁵ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, PUF, coll. «littératures modernes», 1984, p. 40; la citation «sillon du vrai» est une formule que Breton a reprise à Saint-Pol Roux.

⁵⁶ Michel Deguy, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁷ Jacqueline Chénieux-Gendron, *op. cit.* p. 40.

⁵⁸ Je renvoie ici au chapitre II ' Sources lexicales et champ sémantique de la notion de lyrisme', pp. 66-132 de la thèse de Jean-Michel Maulpoix.

⁵⁹ *Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Les Écritures automatiques*, collectif sous la direction de Michel Murat et Marie-Paule Berranger, ouvrage publié avec le concours du Centre national des lettres et de l'université du

le déplacement du travail rhétorique de l'*elocutio* à l'*inventio*: «La recette de l'automatisme, présentée dans le *Manifeste* sous le titre «Secrets de l'art magique surréaliste», fonctionne en effet comme un ensemble de préceptes d'*invention*, au sens rhétorique du terme»⁶⁰. De ce déplacement de l'écriture hors du «contrôle sur les formes du discours», je retiendrai pour l'instant le fait qu'il s'inscrit dans une *volonté* de redynamiser l'inspiration et la spontanéité: il s'agit de s'approcher le plus possible du point où l'émotion se recompose en expression à l'état brut, mais ce, sous haute surveillance.

Le principe comme la pratique de l'écriture automatique répondent donc bien à la caractéristique principale des notions du lyrisme et du sublime, qui est d'être à la fois une émotion et une expression. Dans mon analyse des poèmes de Breton, j'appréhenderai le lyrisme et le sublime au moment même où ils surgissent de notre être, «pressé[s] de trouver le lieu et la formule⁶¹», à la lisière où la vie et l'art se rejoignent, se nourrissent mutuellement.

Maine, Lyon, PUL, 1992; le sigle référant à cet ouvrage sera désormais '*Une pelle au vent*'.

⁶⁰ Laurent Jenny, 'Les aventures de l'automatisme', *Littérature*, n°72, décembre 1988, p. 5.

⁶¹ Rimbaud, «Vagabonds» *Les Illuminations, Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 137: la célèbre formule s'inscrit dans un contexte soutenu par le désir d'un retour aux sources: « J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du Soleil, — et nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule. »

Ainsi, grâce à ces notions, l'on évite le double piège menant chaque fois à des analyses certes intéressantes mais trop restreintes et ne permettant pas une appréhension globale des mille facettes de la pensée de Breton, caractérisée par une somptueuse faculté d'embrasser. Le premier de ces pièges consiste à analyser les images, les motifs, les thèmes et leurs réseaux sans tenir compte de l'actualisation par laquelle ils se manifestent d'une manière singulière et créent l'événement. L'autre consiste à dégager des structures formelles comme si la forme surgissait *ex nihilo*. Étudier la relation entre la passion et son expression langagière - de quelle manière et dans quel but les passions tordent les règles linguistiques, les schémas préconçus de la pensée - s'avère ainsi indispensable pour toute étude du texte surréaliste sous peine de manquer le nerf vital du surréalisme:

Il est entendu que la poésie et l'art véritable sont fonctions de deux données essentielles, qu'ils mettent en oeuvre chez l'homme deux moyens tout particuliers qui sont la *puissance d'émotion* et le *don d'expression*.⁶²

Pour que l'émotion soit justement puissante, il est nécessaire qu'une certaine attitude de l'homme crée les bonnes conditions à son avènement: surréalisme, lyrisme et sublime invitent l'être à cultiver une morale de la hauteur. En effet, à l'instar du surréalisme

⁶² André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 122.

qui requiert de ses 'adeptes' une discipline exigeante⁶³ pour non seulement faire partie du groupe mais également être à même d'inventer et de comprendre les objets surréalistes, le lyrisme et le sublime appellent un comportement particulier, comme si cultiver ces états d'esprit par tous les moyens mis à la disposition de l'homme était le prix à payer pour recevoir la grâce d'être visité par les muses désirées. Chanter, par le biais de la poésie, son amour pour une dame sans qu'il y ait une relation d'équivalence entre ce chant et les actes du poète dans la vie quotidienne, c'est, pour les surréalistes, faire preuve de duperie, c'est dévoiler la face artificielle - non lumineuse - des figures. De même, appeler à des actes sublimes alors qu'au moindre danger on prend la poudre d'escampette, c'est faire preuve de grandiloquence. On peut ici étendre la définition du comportement lyrique que propose M. Murat aux comportements surréaliste et sublime: «A la limite, le comportement lyrique signifie par lui-même, et se passe de la littérature; une continuité en tout cas est postulée de l'homme à l'oeuvre»⁶⁴.

⁶³ Défense de se compromettre pour des motifs d'honneur ou d'argent avec la société, exercices surréalistes sous la forme de multiples jeux inventés, disponibilité de l'esprit aux phénomènes analogiques, etc.

⁶⁴ Michel Murat, *Robert Desnos, Les Grands jours du poète*, Paris, Corti, 1988, p. 109. Ces cas limites de comportement sans oeuvres pourraient être représentés, en ce qui concerne le surréalisme par Jacques Vaché, aux yeux de Breton «maître dans l'art d'« attacher très peu d'importance à toutes choses »» («La confession dédaigneuse», O.C.I, p. 199).

* *

*

Avant de passer à des considérations générales sur le corpus, il reste à exposer le point de vue de Breton et des critiques sur les notions essentielles à ma thèse, à souligner les liens qui unissent entre eux le lyrisme, le sublime, la sublimation comme la métaphore, et qui, plus particulièrement, concernent le sublime et la sublimation

Il serait fastidieux d'énumérer toutes les occurrences où l'art chez les surréalistes est mis en relation avec les pulsions, les désirs comme les émotions: le surréalisme est aussi une philosophie de l'éréthisme⁶⁵. Je me limiterai, en ce qui concerne le lyrisme, à ne mentionner que les passages les plus significatifs: le lyrisme est, en son essence, du *pathos*, de la passion, «ce qui va droit au coeur»⁶⁶, il

⁶⁵ Les acceptions du mot éréthisme couvrent bien la réalité de l'état surréaliste: terme physiologique, il dénomme un «état d'irritation, d'excitation», une «exaltation des phénomènes vitaux dans un organe; au figuré il désigne la «violence d'une passion portée à son plus haut degré» (Littré). Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter aux nombreux portraits photographiques des surréalistes - et surtout ceux de Breton - marqués par des yeux 'illuminés', ainsi que, bien entendu, à tout le développement de la dimension extatique de l'être dans le surréalisme. Le terme 'furor' défini par Corneille Agrippa (1486-1535) comme «une illumination de l'âme provenant des dieux et des démons - le Littré donne pour fureur «transport qui ravit l'âme» et distingue quatre types d'illumination, divine, prophétique, poétique et martiale - peut être considéré, dans l'esprit surréaliste, comme un équivalent de l'éréthisme. Dans le *Deuxième Manifeste*, Breton évoque ce terme dans l'acception d'Agrippa: «Avec le surréalisme, c'est bien uniquement à ce furor que nous avons affaire. Et qu'on comprenne bien qu'il ne s'agit pas d'un simple regroupement des mots ou d'une redistribution capricieuse des images visuelles, mais de la recreation d'un état qui n'ait plus rien à envier à l'aliénation mentale [...]». (OC1, p. 820, et notes 1 et 2)

⁶⁶ *L'Amour fou*, OC2, p. 23.

procède pour ce faire de la convulsion et opère une transformation de l'émotion originale - autrement dit, le lyrisme tient de la sublimation, au sens alchimique comme psychanalytique:

J'entends à ce moment [derniers mois de la Grande Guerre], par lyrisme, ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée. Je me persuade que ce dépassement, pour être obtenu, ne peut résulter que d'un afflux émotionnel considérable et qu'il est aussi le seul générateur d'émotion profonde en retour mais - et c'est là le mystère - l'émotion induite différera du tout au tout de l'émotion inductrice⁶⁷.

Enfin, rappelons l'aphorisme de Valéry, qui, détourné par les soins de Breton et d'Eluard, met en valeur la face révolutionnaire du lyrisme qui « [...] est le développement d'une protestation »⁶⁸. Pour

⁶⁷ *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1969, 1re éd. 1952, p. 48. Breton, à la fin de la Grande Guerre, avait vingt ans: à quelques mois de la rédaction des *Champs magnétiques*, il présentait déjà l'essentiel de ce qui allait devenir la notion esthétique la plus subversive et flamboyante du XXe siècle.

⁶⁸ 'Notes sur la poésie', in *La Révolution surréaliste*, n°12, décembre 1929, p. 53, col.2; pour le type de modalités opérant dans cette réécriture des aphorismes de Valéry, on se reportera à l'étude de Marie-Paule Berranger, «Paul Valéry corrigé par André Breton & Paul Eluard, Notes », in *Pleine Marge*, n°1, mai 1985, pp. 103-106, les textes de Valéry et de Breton-Eluard en regard, pp. 87-102. Henri Béhar évoque l'atmosphère ludique et enthousiaste qui a, un 28 septembre 1928, animé, au café de la place Blanche, la réécriture des notes sur la poésie de Valéry: « [...] Maxime Alexandre trouve Eluard et Breton seuls, tout excités à la lecture des [...] «Notes sur la poésie». Un art poétique après tous ces reniements, il ne manquait plus que ça! Garçon, de quoi écrire! Tandis que l'un lit à haute voix la sentence, l'autre la retourne comme une peau de lapin. «Les pensées, les émotions toutes nues sont aussi faibles que les hommes tout nus», devient «les pensées, les émotions toutes nues sont aussi fortes que les femmes nues.» Et si «un poème doit être une fête de l'intellect», pourquoi pas une débâcle?» «Le lyrisme est le développement d'une exclamation» dit l'académicien, «d'une protestation» rétorquent-ils! Le jeu n'est pas absolument gratuit: on se moque de l'autorité, mais on développe, indirectement, une autre poétique.» Henri Béhar, *André Breton, Le grand indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, coll. «Biographie», 1990, p. 219.

le distinguer du lyrisme classique, et le relier au romantisme ainsi qu'à sa veine frénétique (romans gothiques), D. Combe qualifie le lyrisme surréaliste d'«exaspération du sentiment», fondée exclusivement sur la passion - «c'est-à-dire le sentiment élevé à l'absolu, porté à son intensité maximale»⁶⁹ - de l'amour fou, que cette passion soit d'ordre amoureux, esthétique ou moral. Enfin M. Bonnet fait résonner les implications du terme 'convulsif' quand elle relève que Breton situe le lyrisme

dans le pouvoir émotionnel de certaines phrases ou de certaines expressions, pouvoir qui déborde leur contenu rationnel et grâce auquel, sans grand rapport avec leur contexte, se réalise une sorte de prodigieux ébranlement et de prodigieux rétablissement intéressant à la fois le corps et l'esprit : « la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptibles d'entraîner un véritable frisson.»⁷⁰

C'est probablement l'aversion de Breton à l'égard de la rhétorique - *une* rhétorique, en fait, codifiée, et non *les* rhétoriques qui existeront tant qu'il y aura des hommes qui parlent - mais aussi à l'égard de la tradition esthétique et littéraire, tout autant que son intérêt pour les recherches de Freud, qui justifie les rares mentions du terme sublime - en tant que substantif ou comme adjectif - dans son oeuvre. Il lui préférera d'ailleurs celui, plus anthropologique

⁶⁹ Dominique Combe, «Rhétorique de la peinture», *Pleine Marge*, n°13, *Lire le regard, André Breton et la peinture*, juin 1991, pp. 81-82.

⁷⁰ Marguerite Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, édition revue et corrigée, 1988 [c1975], p. 131; la citation est tirée du premier chapitre de *L'Amour fou*.

qu'esthétique, de 'sublimation'. Toutefois, quelques utilisations du terme sublime sont évocatrices d'un sens aigu de la portée du terme. Ainsi retrouve-t-on le sens de l'inaccessible 'point sublime' dans ce passage de *Situation de Melmoth* où Breton met l'accent sur une lecture allégorique du couple Melmoth et Immalie: «« L'amour de ces deux êtres, a-t-on pu dire de Melmoth et d'Immalie, ressemble à l'union de l'enfer et du ciel », et, en effet, on touche à plusieurs reprises au moment sublime où une telle union est sur le point de s'accomplir.»⁷¹. On ne sera pas étonné, par ailleurs, de découvrir le terme sublime en rapport avec trois notions parmi les plus essentielles pour Breton : la poésie, l'imagination et l'humour noir. En ce qui concerne la première, il s'agit d'un masque d'Océanie qualifié par Breton en ces termes « Qui ne s'est pas trouvé en présence de cet objet ignore jusqu'où peut aller le *sublime* poétique», ce qui revient à dire que le mythe, qui se sert d'objets rituels, possède une haute dimension poétique⁷², ou que la poésie englobe aussi le mythe. Pour l'imagination, le passage suivant joint l'élément par excellence du sublime, le feu, et son emblème, le volcan, à ce que les surréalistes ont tenu comme l'expression de la

⁷¹ 'Situation de Melmoth', in *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, p. 92; (sans mention de l'auteur de la citation)

⁷² 'Océanie', *La Clé des champs*, op. cit. p. 220; dans *Arcane 17*, Breton insiste sur les différentes dimensions du mythe, par réaction contre ceux qui n'y voient que l'expression d'une nécessité économique: «Autrement entraînant et dignifiant pour l'esprit est d'adopter le point de vue des véritables mythographes qui fait valoir que la condition même de viabilité d'un mythe est de satisfaire à la fois à plusieurs sens, parmi lesquels on a voulu distinguer le sens poétique, le sens historique, le sens uranographique et le sens cosmologique.» (*Arcane 17*, Paris, J.-J. Pauvert, 1971, p. 112)

plus fulgurante liberté morale jamais atteinte, les oeuvres de Sade: «L'imagination sublime, alliée à une conscience philosophique de premier ordre, n'a rien inventé qui atteigne en grandeur l'épisode de la Nouvelle Justine du marquis de Sade qui a pour cadre l'Etna: « Un jour, examinant l'Etna, dont le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan...»⁷³ ». Enfin, en ce qui concerne l'humour noir, cette recherche de la suprématie du principe de plaisir sur le principe de réalité, cette utilisation subversive des mots pour altérer la représentation du monde⁷⁴, Breton, parmi les différentes approches qu'il en donne, cite celle de Freud sur l'humour en général qui met en valeur la capacité de l'homme à s'arracher de la souffrance, à la sublimer en plaisir:

L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore *quelque chose de sublime et d'élevé* [...]. Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse [...] à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir ⁷⁵.

⁷³ *L'Amour fou*, OC2, p. 761.

⁷⁴ Cf. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme, op. cit.*, pour le chapitre 'L'humour noir', pp. 122-129.

⁷⁵ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, O.C. II, pp. 871-872; on consultera la note 1 de la page 872 pour l'origine de la citation de Freud.

Quelques critiques ont déjà attiré l'attention sur la proximité du surréalisme avec la notion de sublime, sans toutefois s'y attarder autrement qu'en quelques remarques et notes. Ainsi M. Fumaroli, préfaçant un ouvrage d'Y. Belaval, relève le paradoxe d'une voix automatique si *éloquente* et pourtant affichée *pure* de rhétorique:

L'écriture automatique et la «voyance» surréalistes, qui invitent à la stupeur, se font-elles croire par d'autres voies que les figures classiques de l'élocution? Comment distinguer l'éloquence «sublime» et «véhémence» d'André Breton de celle de Bossuet? Tous deux prétendent même dédaigner de persuader, puisque l'un détient la vérité révélée par un dieu raisonnable, l'autre par un dieu inconscient ⁷⁶.

M. Chaillou est saisi par la plénitude authentique des poèmes de Breton: «Avec André Breton, il semble que le bruit naturel du cerveau soit le chant; aussi ne fais-je en ce texte que rendre compte d'une fascination [...] Le mot sublime, que la pensée moderne, soucieuse d'authenticité, rejette à la façon d'une balle creuse jusqu'aux préciosités du XVII^e siècle, rebondit d'un son plein sous les verdure de cette neuve bergerie du tendre instantané»⁷⁷. Si J. Chénieux-Gendron qualifie le groupe surréaliste de «microsociété régie par une pensée magique»⁷⁸, M. Beaujour met en valeur moins

⁷⁶ Yvon Belaval, *Digressions sur la rhétorique* suivi de *Lettre d'un apprenti*, préface de Marc Fumaroli, Paris, éd. Ramsay, 1988, p. 29.

⁷⁷ *Le Monde*, 27 juin 1970, cité par Gérard Legrand, *André Breton en son temps*, Paris, Le Soleil noir, 1976, p. 105-106.

⁷⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, *op. cit.*, p. 14.

le liant ésotérique (analogique) du groupe que la qualité élevée de sa structure et parle du «sublime décorum surréaliste»⁷⁹. C'est lui encore, avec A. Michel, qui attirent l'attention sur une conception sublime de la métaphore dans la filiation d'Aristote et du Pseudo-Longin. A. Michel évoque la tentative surréaliste «de faire coïncider ces deux formes majeures de la spontanéité, «l'imaginaire et l'intuition». La métaphore surréaliste ainsi que la défense et la réhabilitation de l'irrationnel visent «à suggérer ou à révéler une certaine intuition du vrai au-delà de l'apparence ou du convenu»⁸⁰, intuition que fondent les rapports à la fois «lointains et justes»⁸¹. M. Beaujour, quant à lui, situe explicitement le «surréalisme dans la lignée du *Péri Hypsous*».⁸², et relève que la sublimation, ce processus psychologique de l'élévation sublime de la charge libidinale, «est la réconciliation de l'homme et du destin dans l'espace litigieux et pourtant codé de la métaphore»⁸³.

Lyrisme, sublime, sublimation, métaphore: ces quatre notions ont comme dénominateur commun le fait qu'elles constituent une réalité psychique; le surréalisme est aussi une heuristique de la

⁷⁹ Michel Beaujour, «Surréalisme et psychanalyse: sublimation», in *Le Siècle éclaté*, n°3, textes réunis par Mary Ann Caws, Paris, Minard, La Revue des Lettres Modernes, L'Icosathèque (20th), 1985, p. 9.

⁸⁰ Alain Michel, «Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes», in *Revue des Études latines*, vol. LIV, 54^e année, 1976, p. 298;

⁸¹ *Premier Manifeste*, O.C.1, p. 324. J. Chénieux-Gendron parle de la 'justesse' en ces termes: « [...] [pour Breton] il s'agit, par l'image, de créer un effet de sens, donc de créer de la justesse, si l'on peut dire. » (*Le surréalisme, op. cit.*, p. 91, c'est moi qui souligne).

⁸² Michel Beaujour, «Surréalisme et psychanalyse: sublimation», *op. cit.*, p. 9.

⁸³ *Ibid.*, p. 18.

psyché. Le lyrisme et le sublime renvoient à une émotion, enthousiaste ou chaleureuse pour le premier, extatique pour le second, tandis que la sublimation et la métaphore sont des procédés mentaux, respectivement de transformation des forces libidinales et de dénomination d'une chose (substance ou procès). Mais encore, l'idée d'élévation, d'arrachement à soi, n'est pas non plus étrangère à ces quatre notions, induisant une éthique de la hauteur, *contre* ce qui est bas, trivial, vil et dépressif. Nous avons déjà mentionné le vecteur vertical, tendu vers le haut qui anime les notions du lyrisme et du sublime. La sublimation, quant à elle, est la seule voie qui permette un écoulement valorisant (par l'art, la considération sociale) de la charge libidinale excessive, par opposition à celle de la perversion (fixation de la charge sexuelle primitive sur un objet partiel au lieu de l'objet génital) ou celle, sans issue, de la névrose (apparitions, par absence de désobstruction, de troubles affectifs). De la *Poétique* d'Aristote où la métaphore est valorisée comme devant «être claire sans être plate»⁸⁴, au *Signe ascendant* d'André Breton, la métaphore, prise non comme ornement mais comme imitation des actions les meilleures (Aristote) ou comme instrument intuitif de connaissance du monde et de communion avec celui-ci (Breton et les courants ésotériques), s'inscrit dans une «déontologie

⁸⁴ Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, 1458a 17, p. 142.

du langage poétique»⁸⁵ fondée sur l'élévation, «créatrice de sublime»⁸⁶.

Si le sublime «paraît tout autant le germe que la fin dernière de ce procès d'arrachement perpétuel à soi et de vibration à la limite du tolérable»⁸⁷, la sublimation est le nom de ce processus d'arrachement. D'origine alchimique, processus de purification d'un corps par échauffement, la notion de sublimation a été reprise par Breton aux écrits de Freud. Au-delà de la fluctuation et même de l'imprécision épistémologique du terme chez Freud, Breton récupère cette notion dans une visée résolument artistique: la création est un processus libidinal, énergie «puisée directement dans le ça, ou dans son mandant le surmoi, une fois le moi écarté». P. Plouvier insiste sur le fait que Breton, contrairement à Freud, ne lie pas la notion au refoulement, à la compensation, ni même à l'enrichissement culturel, au contraire, Breton y voit le processus par excellence «d'engendrement et de correction progressive de la réalité». Plus encore, c'est toute la visée surréaliste qui se trouve en quelque sorte posée par ce terme:

Le changement de but de la pulsion affirmé dans la sublimation dialectiserait ainsi le conflit entre désirs

⁸⁵ Michel Beaujour, 'Surréalisme et psychanalyse: sublimation', *op. cit.*, p. 9; je reviendrai ultérieurement sur le problème idéologique de la validation des métaphores-énigmes, dont la métaphore surréaliste participe, et qui constituent le point de rupture entre Anciens et courants ésotériques (gnostiques, surréalistes etc.).

⁸⁶ Pseudo-Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, XXXII-6, p. 105.

⁸⁷ Baldine Saint Girons, 'Sublimation', in *Encyclopaedia Universalis*, T17, Paris, 1985, p. 311-c.

archaïques et réalité; l'oeuvre d'art serait dès lors non seulement une prime de plaisir rendant possible de supporter le poids de la civilisation, mais, comme l'a toujours postulé Breton, une prospection des possibilités humaines.⁸⁸

Ce processus de sublimation qui engage tout l'être attire l'attention sur le caractère universel de l'expérience du sublime, lequel suppose l'existence de zones sensibles dans l'être humain susceptibles de ressentir les effets positifs de ce phénomène⁸⁹. L'universalité du sublime repose sur:

l'idée d'une structure conflictuelle de la subjectivité telle que le déplaisir ressenti à certains niveaux somatiques et psychiques est éprouvé comme le plaisir à d'autres niveaux de profondeur affective ⁹⁰.

⁸⁸ Paule Plouvier, 'De l'utilisation de la notion freudienne de sublimation par André Breton', in *Pleine Marge*, n°5, juin 1987, p. 47 et p. 50. Dans un même ordre d'idée, Eliane Tonnet-Lacroix, dans son article 'Un point de vue de psychiatres: surréalisme et schizoïdie' (in *Mélusine*, n°XIII, p. 163-171) rappelle que, face au diagnostic de schizoïdie des psychiatres sur le 'mal du siècle' dans le domaine artistique depuis le XIX^e siècle, Breton, d'une part, refusait que «l'on assimile la pensée surréaliste et la pensée «autiste»» parce qu'il craignait qu'on dénonce «comme pathologiques tous les cas d'anticonformisme ou d'insoumission» (p. 167) et d'autre part, a toujours veillé à ce qu'au premier mouvement de repli sur soi, qui caractérise l'état du 'rêveur définitif', succède celui de la sublimation dans une perspective non pas de se couper du réel, mais, au contraire, de transformer celui-ci.

⁸⁹ Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), dégage un versant physiologique au sublime: «L'irritation suscitée par l'objet révèle, en effet, un pouvoir de contraction musculaire d'une intensité peu commune, et toute souffrance repose sur une tension extrême des nerfs» (Encyclopaedia Universalis, *Thesaurus-Index*, vol. 3, Paris, 1985, entrée 'sublime esthétique', p. 2843); Breton, bien entendu, n'arrête son regard que sur l'illumination des yeux, qui, rappelons-le, sous la poussée extrême, «comme des fleurs éclatent».

⁹⁰ Encyclopaedia Universalis, *Thesaurus-Index*, vol. 3, entrée 'sublime psychologique', Paris, 1985, p. 2844-a.

Ce retour aux sources de nos pulsions pour les libérer de toute entrave, pour poser la suprématie du principe de plaisir sur le principe de réalité, pour dynamiser le langage et la vie et pour transformer le réel, permet d'établir un pont entre le sublime, catégorie issue d'une esthétique qui se fonde sur une réalité psychique et somatique, et le surréalisme. Déjà le Pseudo-Longin a mentionné la force prodigieuse de notre nature qui:

a mis directement dans nos psychés un éros invincible pour le toujours grand (*tou megalou*) et jusqu'à ce qui pour nous est tenu pour le plus démonique (*daimoniôterou*). D'où il se fait que pas même le cosmos pris dans sa totalité ne suffit à la théorie et à la réflexion de l'élan humain [...] ⁹¹.

A la fois «voix de l'inconscient» et «voix du sujet confronté à un réel qui est la source à la fois de son pouvoir et de ses limites»⁹², le sublime se donne à l'origine comme une émulation entre Thanatos et Éros, entre pulsion de mort et pulsion libidinale, et d'où Éros sort - du moins momentanément - vainqueur. Les limites de la vie, physiques comme morales (condition humaine, déterminations sociales), que Breton ne pouvait accepter sans réagir, ne sont pas

⁹¹ Pseudo-Longin, *Du sublime*, XXXV, 2-3, traduction de Michel Deguy, «Le Grand dire», *op. cit.*, p. 15.

⁹² Encyclopaedia Universalis, *Thesaurus-Index*, vol. 3, Paris, 1985, entrée 'sublime esthétique', p. 2843

sans pouvoir être considérées comme un des «aiguillon[s]»⁹³ du sublime dont parle le Pseudo-Longin; confrontés aux limites de la condition humaine (la mort physique et les conditions et conventions sociales considérées comme mortelles pour la vie psychique) les poèmes de Breton se dressent, élan vital, en un *chant-vision* convulsif particulièrement irradiant, à la fois déconstruction d'un niveau mental et social jugé abrutissant, et construction d'un niveau vital, supérieur, où l'instabilité des formes fait loi et où celles-ci obéissent aux caprices du désir. Le surréalisme a moins un sens, nous rappelle J. Chénieux-Gendron, «qu'un rôle: celui de briser les «ordres» faux et provisoires pour prôner les désordres féconds»⁹⁴. Le surréalisme est aussi une éthique de la liberté absolue, dans la droite lignée de l'anarchisme.

Appliqué à l'écriture automatique, ce phénomène de la sublimation laisse deviner un double mouvement pendant la coulée:

⁹³Pseudo-Longin, *Du sublime*, op. cit., II-2, p. 54; Hölderlin évoque lui aussi cette violence faite à ma tranquillité: «Les mortels vivent de salaire et de travail; dans l'alternance du labeur et du repos tous sont heureux; pourquoi donc ne s'endort-il jamais, l'aiguillon que je porte en mon sein.», cité par Baldine Saint Girons, 'Sublimation', Encyclopaedia Universalis, vol. 17, p. 311-a.

⁹⁴ Jacqueline Chénieux, 'Surréalisme: ordre et désordre, notes sur le problème du *sens*', in *Le siècle éclaté*, n°2, Paris, Minard, 1978, p. 10.; la citation complète qui suit nuance la valorisation de ces désordres féconds, de cet «ordre du désordre» (*Ibid.* p. 10), fondés sur la loi générale d'entropie en science physique, «c'est-à-dire de dégradation lente de l'énergie de l'ensemble de l'univers, qui évolue depuis le désordre, manifestation de la vie, jusqu'à l'ordre, qui définit la mort» (*Ibid.* p. 8): «[...] le surréalisme a moins un sens qu'un rôle: celui de briser les «ordres» faux et provisoires pour prôner les désordres féconds, sans qu'aucun désordre matériel puisse passer à ses yeux pour un désordre nécessairement créateur, sans que se confondent chez lui certaines structurations mentales - neutre - avec le pli, néfaste, des habitudes mentales et de prétendues «logiques» de pensée, sans qu'il oublie jamais que la vie est pulsion du temps et pulsation de possibles». (*Ibid.* p. 10)

on utilise, d'une part, l'énergie libidinale excessive pour réactiver - réinventer - les représentations, et, par delà, le réel, mouvement du dedans vers le dehors, et d'autre part, on utilise des techniques spécifiques, d'ordre éthique et poétique (travail dans l'*inventio*), pour atteindre ces couches primitives, pour préparer le mental à laisser filer les messages subliminaux: le mouvement ici s'inverse, va de la conscience vers l'inconscient.

Par le remplacement du moi, considéré comme unité synthétique ou force vitale, par un théâtre, lieu de représentations où le moi est la somme de toutes les représentations⁹⁵, comme le suggère si bien l'exclamation fulgurante de Rimbaud «je devins un opéra fabuleux», le texte surréaliste place le scripteur à égalité du lecteur, du moins sur un plan: le poète qui enregistre la dictée magique est tout aussi étonné que le lecteur du surgissement de *ces autres* en lui, des émotions qu'ils suscitent. Et cet étonnement, par l'irréductibilité quasi totale de ce type de poème à un sens intelligible, ne s'épuise guère dans le temps. Le surréaliste assiste non seulement à sa propre désagrégation mais également à sa propre reconstruction sur un autre plan d'entendement qui dépasse l'entendement. Il s'inscrit ainsi de plain-pied dans les mythes du renouvellement, tels que M. Eliade les définit:

[...] pour que quelque chose de véritablement nouveau puisse commencer, il faut que les restes et les ruines du

⁹⁵ Michael Sheringham, «Genèse de la parole poétique: lecture de *Carner* (1924) d'André Breton» in *Pleine Marge*, n°11, juin 1990, p. 79-94.

*vieux cycle soient complètement anéantis. Autrement dit, si l'on désire obtenir un commencement absolu, la fin du Monde doit être radicale*⁹⁶.

* *

*

Un dernier mot s'avère nécessaire, avant de clore cette introduction, sur le corpus poétique sur lequel portera l'analyse. Il est généralement admis que toute l'oeuvre de Breton est saisie comme une unité organique: il n'y a pas à proprement parler de frontières génériques entre ses poèmes, ses grandes oeuvres en prose et ses études, comme le souligne Julien Gracq:

Poète et théoricien, Breton est toujours l'un et l'autre *à la fois*, et c'est ce qui donne à ses principaux ouvrages un caractère si embarrassant pour les classificateurs littéraires: on surprend à chaque instant chez lui la naissance de la pensée théorique au sein d'une image qui tend à s'élucider, de l'image au sein d'une pensée qui insensiblement se fait *sommation* poétique concrète.⁹⁷

Que je ne retienne toutefois des textes de Breton que les poèmes se justifie sur le plan méthodologique pour deux raisons.

⁹⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. «idées/NRF», 1963, p. 69.

⁹⁷ Julien Gracq, *André Breton*, Paris, Corti, 1982, p. 73.

D'une part, l'intitulé explicite *Poèmes* d'une de ses anthologies, la disposition particulière du vers libre utilisé pour la plupart des poèmes, ainsi que le haut degré d'incompatibilité sémantique (pour l'enchaînement des mots comme des discours) que ces textes contiennent autorisent une étude centrée sur ce genre de textes appelés par Breton lui-même 'poèmes'. D'autre part, pour des raisons extrinsèques, par le simple fait que, comme la critique a éprouvé une attirance flagrante pour les grandes voies que tracent ses oeuvres plus théoriques et ne s'est guère attardée jusqu'ici aux sentiers sinueux et obscurs de sa poésie autrement que par des lectures ponctuelles de tel poème, de tel recueil, ou par des études qui fragmentent la poésie en citations illustrant une attitude poétique ou théorique de l'auteur, il m'a semblé qu'il importe, eu égard à cet état de fait en matière d'exégèse bretonienne, de rendre justice à un poète qui a su mettre au service de la Poésie toutes ses facultés intellectuelles et passionnelles, ainsi que la mémoire de l'humanité, par une étude de sa poésie qui la considère justement comme une unité organique indivisible.

L'oeuvre poétique de Breton, somme toute parcimonieuse (quelque 160 poèmes en moins d'un demi-siècle), n'est pas sans refléter du point de vue des modalités d'édition le caractère instable de son écriture: publication spéciale pour un poème, nombreuses premières publications dans des revues reprises ultérieurement dans des recueils, plusieurs recueils composés à partir d'un choix de poèmes tirés de recueils antérieurs, et

multiples collaborations, sous forme de textes séparés ou de textes hybrides.

Le point de gravité de mon corpus sera le recueil *Poèmes* de 1948. Il constitue en effet le panorama poétique le plus volumineux publié du vivant de Breton, couvrant la période de 1913 à 1948. Après cette date, la production se raréfie à l'extrême et les recueils *Clair de terre* (1966) et *Signe ascendant* (1968), publiés en ce qui concerne le premier peu après sa mort⁹⁸, sont à proprement parler des anthologies. Le recueil *Poèmes* comporte a) des poèmes publiés dans des revues ou isolément dont voici les plus marquants : *L'Union libre* (1931), *Violette Nozière* (1933), *Pleine marge* (1940), *Fata morgana* (1940), *Les Etats généraux* (1944), et *Ode à Charles Fourier* (1947), b) une nouvelle sélection de poèmes issus de recueils antérieurs⁹⁹ : *Mont de piété* (1919), *Les Champs magnétiques* (1920), *Clair de terre* (1923), *Poisson soluble* (1924), *Le Revolver à cheveux blancs* (1932) et *L'Air de l'eau* (1934), et c) quelques inédits. En ce qui concerne la période d'après 1948, je retiens les poèmes de la plume de Breton figurant dans l'ouvrage collectif *Martinique charmeuse de serpents* (1948), publié conjointement avec André Masson, les recueils *Constellations* (1959) et *Le La* (1961), et bien entendu, les recueils anthologiques de 1966 et 1968, ces derniers se présentant comme les témoins

⁹⁸ Breton est né le 18 ou le 19 février 1896 à Tinchebray (Orne) et est décédé le 27 septembre 1966 à Paris.

⁹⁹ *Le Revolver à cheveux blancs* est le premier recueil à caractère en partie anthologique.

d'une sélection ultime¹⁰⁰. Il faut ajouter à cette liste les poèmes classés par l'édition de la Pléiade sous la rubrique «Alentours», et le texte poétique *Au Lavoir noir*(1936), repris dans l'anthologie *Clair de terre*.

Les textes écrits en collaboration ne feront pas partie du corpus, l'étude se limitant à André Breton. Restent des cas litigieux comme *Mont de piété*, *Poisson soluble* et *Le La*. En ce qui concerne le premier, sa différence de tonalité flagrante, et son caractère d'oeuvre de jeunesse, où la figure du poète se trouve encore être voilée par ses modèles (Rimbaud, Valéry et Mallarmé), font que je ne m'y attarderai guère. *Poisson soluble*, quant à lui, - recueil guère aimé de Breton¹⁰¹ - sera étudié en fonction de sa présence dans *Poèmes* (4 textes)¹⁰². C'est qu'au-delà de l'aversion de Breton, il soulève la problématique générique de la différence entre 'texte surréaliste' (texte automatique) et 'poèmes'. Selon le classement proposé par M. Murat, *Poisson soluble* fait partie du noyau des textes les plus automatiques, où le discours autographe -

¹⁰⁰ En réponse à ma question relative à la composition des deux anthologies posthumes, E.-A. Hubert, dans une lettre du 26 janvier 1994, souligne à propos de l'anthologie *Clair de terre* (1966) que «Breton avait certainement donné plus qu'un accord» puisqu'il est mort peu avant la publication et que la préface d'Alain Jouffroy date du 3 juillet 1966. En ce qui concerne l'anthologie *Signe ascendant* (1968), E.-A. Hubert ne pouvait, par manque d'informations, se prononcer à ce moment-là.

¹⁰¹ Julien Gracq, dans «Spectre du *Poisson soluble*». in *Préférence*, Oeuvre complète, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 903, évoque l'aversion de Breton à l'égard de ce recueil.

¹⁰² Toutefois, je ne résisterai pas à la tentation, le cas échéant, de puiser dans ce beau recueil, l'une ou l'autre citation susceptible d'illustrer mon propos. Les quatre historiettes reprises dans l'anthologie *Poèmes* sont les n°2, 9, 11 et 21.

«*confessions* plus ou moins déguisée»¹⁰³ - résiste à «l'arrangement en poème»¹⁰⁴, et se présente davantage comme «un fragment arbitraire»¹⁰⁵ plutôt qu'une unité poétique fondée sur des récurrences formelles, sémantiques et narratives. Les quatre historiettes de *Poisson soluble*, élues poèmes dans le recueil du même nom, seront saisies en fonction de leur promotion. Les courtes phrases du recueil *Le La* seront considérées comme unités poétiques minimales du fait même que l'on retrouve des phrases similaires - extraites du texte des *Champs magnétiques* - dans *Poèmes*. Elles se donnent à lire comme la «manifestation pure de la voix » automatique, «pierre d'angles du surréalisme»¹⁰⁶, phrases obsédantes entendues par Breton au réveil, «puissance incantatoire de [sa] propre voix»¹⁰⁷ et dont il s'est servi pour l'élaboration du «récit fondateur»¹⁰⁸ du surréalisme : ainsi la phrase insérée dans le premier *Manifeste* «Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre». Ultime résonance d'un chant sublime avant la rechute fatale et désormais définitive, ultime legs d'une voix sublime qui retourne au silence, ces phrases du *La*, qui donnent une dernière fois le ton - et dont voici la clause: «Si vous vivez bison blanc d'or, ne faites pas la coupe de bison blanc d'or» - bouclent la trajectoire poétique

¹⁰³ Michel Murat, *Une pelle au vent*, p. 20.

¹⁰⁴ André Breton, «Lettre à A. Rolland de Renéville», in *Point du jour*, O.C.II., p. 327.

¹⁰⁵ Michel Murat, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁶ série de citations extraites de: Michel Murat, *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁷ formule que Breton donne à ces phrases dans l'introduction au recueil *Le La*, in *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, coll.«Poésie», 1990 [c1968], p. 175.

¹⁰⁸ Michel Murat, *op. cit.*, p. 19.

bretonienne de «l'éphémère immortalité»¹⁰⁹ par le 'lieu et la formule' de son avènement: fin et recommencement se rejoignent.

En dernier lieu, il est difficile de ne pas résister à la tentation d'inclure dans le corpus les phrases publiées récemment dans un ouvrage sur André Breton, intitulé si pertinemment *Je vois, j'imagine*¹¹⁰ et publié un quart de siècle après sa mort: étranges formules 'magiques', que ces phrases, accompagnées de leurs dessins et signées par initiales (on trouvera ci-dessous un exemple), traces d'un *murmure* ultime, forme d'une voix crépusculaire aux accents d'humour noir, ultime document d'une 'recherche sur l'automatisme', quelque vingt jours avant le dernier souffle d'André Breton¹¹¹ :

Rouboucerfrobapachboirap [titre]

(St. Cirq le Popie, 9-9-66)

(Rouge à lèvbougeoircerf-volantrobnetbaspaschaise
boite aux lettresrapace)

Un dernier mot au sujet du caractère hermétique du corpus s'avère nécessaire. La poésie de Breton est difficile, et ne peut de toute évidence être abordée avec les mêmes outils que les poèmes de facture plus traditionnelle. Dans la tradition poétique, c'est la mimésis du vraisemblable qui domine au moyen de cadres

¹⁰⁹ Michel Deguy, *op. cit.* p. 17.

¹¹⁰ André Breton, *Je vois, j'imagine, Poèmes-objets*, préface d'Octavio Paz, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1991, pp. 154-163

¹¹¹ Ces phrases écrites d'un souffle sont regroupées, sous la rubrique 'Recherche sur l'automatisme', en clausule de l'ouvrage, *Je vois, j'imagine, Ibid.*, pp. 154-163.

prédéterminés que la voix du poète fait résonner tout en les développant et en les perfectionnant. Dans la pratique surréaliste, au contraire, qui cherche à remonter à l'inspiration pure, hors de toute influence formelle, l'écoulement du flot verbal est voulu le plus libre possible; seuls sont admis quelques paramètres contraignants comme le contrôle du débit de la voix ou le choix d'un thème de départ; on pourrait aussi avancer que le texte automatique est la somme diffuse de tous ces cadres dont les 'reflets mentaux' dans notre mémoire sont investis par les pulsions, subissent, sous le déluge de la voix automatique qui les charrie, les forces du déplacement et de la condensation, de la disjonction et de la conjonction propres aux processus primaires de l'inconscient. Rejetant l'*Imitatio Naturae*, le texte automatique est donc de nature résolument hermétique. Face à ce défi de lecture qu'est la poésie bretonienne¹¹², je propose une critique de la sympathie telle que l'entend J. Gracq: «ce que je souhaite d'un critique littéraire [...], c'est qu'il me dise à propos d'un livre [...] d'où vient que la lecture m'en dispense un plaisir qui ne se prête à aucune substitution»¹¹³. L'ambition de mon étude est d'expliquer, en partie du moins, en quoi relève le plaisir que je ressens à la lecture de ses poèmes,

¹¹² R. Chambers distingue deux types de textes, ceux, plus faciles d'accès, qui guident par des marques explicites l'interprétation et ceux, difficiles, axés davantage sur la liberté des lecteurs, chargés de réaliser le texte. La pratique scripturale moderne depuis Rimbaud, rétive à toute solution, joue la carte de la difficulté et nargue toute vraisemblance («Le texte «difficile» et sa lecture, in *Problèmes actuels de la lecture*, sous la direction de L. Dallenbach et J. Ricardou, Paris, Clancier-Guénau, 1982, p. 81-93).

¹¹³ J. Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1982, p. 178.

plaisir que je rattache au lyrisme et au sublime qui animent de part en part sa poésie. Par ailleurs, l'occasion est saisie, ce faisant, de faire résonner les poèmes bretoniens par une pratique soutenue de citations. Il s'agit de dévoiler les charmes de la poésie de Breton, charmes auxquels seule une lecture attentive et bienveillante peut être sensible. En cela mon étude se veut aussi une 'interprétation' (au sens musical) de l'oeuvre poétique de Breton.

En ce qui concerne le plan, il faut mentionner que pour des raisons qui tiennent justement à la difficulté du texte, j'ai opté pour une approche progressive des poèmes. Une première partie se penchera sur des considérations théoriques développées par Breton en matière de poésie, de lyrisme et de sublime, et une seconde partie montrera à partir de la notion de la grandeur d'âme, propre au sublime, les affinités que la poésie de Breton entretient avec l'Antiquité et le Moyen Age. Ces deux premières parties se donnent pour objectif de faire apparaître comment la notion de poésie chez Breton s'inscrit dans la lignée du sacré. Une troisième et dernière partie abordera l'ensemble du corpus poétique. Dans cette partie, une première section qui se donne pour but de familiariser le lecteur avec la production poétique de Breton présentera les différents recueils en mettant l'accent sur leurs caractéristiques principales, d'ordre structurel et thématique. La seconde section étudiera les notions proprement dites du lyrisme et du sublime dans les poèmes à partir de quelques thèmes et procédés remarquables.

Première partie

Considérations théoriques: l'art poétique surréaliste

La poésie de Breton s'inscrit, d'une manière très particulière, dans la lignée du sacré qui, sous ses différentes formes (oracle, prière, psaume, hymne, énigme, récit mythique), s'étend des Anciens¹¹⁴ aux romantiques, en passant par les courants gnostiques et se laisse appréhender comme une herméneutique de la destinée de l'homme et de son salut, 'parole divine' où se joue la découverte de l'homme, où le langage n'est pas considéré dans sa fonction utilitaire mais comme source de méditation, de plaisir et de terreur, de découverte et de pouvoirs. Si surtout Lautréamont et Rimbaud ont réactivé, sans en être pleinement conscients, la source du *Verbe* tarie depuis l'avènement des temps modernes par une pratique trop raisonnée de la poésie, c'est à Breton que revient l'honneur d'avoir, d'une manière systématique, dégagé la nature et le rôle de ce souffle divin - dictée des dictées - à la lumière des connaissances modernes, et assuré les bonnes conditions de son écoulement et les moyens de le provoquer.

¹¹⁴ Dans le *Premier manifeste* Breton identifie explicitement les oracles des Anciens (Sibylle, Pythie, oracles de Zeus et de Dioné) comme étant la dictée d'un type de discours surréaliste parmi d'autres: «La voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes n'est autre chose que celle qui me dicte mes discours les moins courroucés» (O.C.I, p. 344.).

A partir de quelques textes particulièrement révélateurs, j'exposerai les traits caractéristiques touchant la conception surréaliste de la poésie, en l'occurrence, un art poétique singulier, le souffle divin, l'obscurité et la lumière, le mythe et le sublime.

1. De l'Art poétique

Il est un texte de Breton écrit en collaboration avec Jean Schuster qui n'a guère attiré l'attention des critiques. Et pourtant, son titre s'insère dans une longue tradition remontant jusqu'à *La poétique* d'Aristote. Il s'agit du traité de poésie de vingt trois aphorismes intitulé *l'Art poétique*, publié dans la revue surréaliste *Bief*, le 1er juin 1959¹¹⁵. Modèle de rigueur, de concision et de quintessence, *l'Art poétique* du surréalisme affirme la toute-puissance du désir humain et de l'individu. Il s'écarte résolument des sentiers battus par Aristote et la tradition générique qu'il a inspirée et qui a débouché sur la théorie littéraire moderne ¹¹⁶. Ce traité sur la poésie surréaliste ne tente pas de définir le 'littéraire' par le genre (épique, dramatique, lyrique), ni par le mode de création (mimésis et représentation), il ne se donne pas comme un

¹¹⁵ réédité à Cognac par l'édition «Le temps qu'il fait», 1990. Les références renvoient à cette édition.

¹¹⁶ Mentionnons quelques oeuvres parmi un vaste ensemble de traités: *L'Art poétique*, *Épître aux Pisons* d'Horace (+/- 15 av. J.-C.), *L'Art poétique* (1674) de Boileau et *Les Principes de littérature* (1775) de Batteux.

exposé de préceptes, mais bien comme une éthique du désir humain. La poétique surréaliste ne quitte toutefois pas le domaine des mots, en cela elle rappelle que le surréalisme est né d'une révolution portant sur le langage, que la parole reste à l'homme son bien le plus précieux pour percer les obscurités de la vie. Elle ne se restreint pas non plus au sens figuré de la poésie comme principe du sentiment d'élévation et de saisissement couvrant toutes les formes artistiques. Son champ de réflexion est le vers et le poème, sans s'occuper de précision générique, telle la classification traditionnelle du *poiema* en sous-genres: épique (récit), dramatique (tragédie, comédie), hymnique (religieux), lyrique (sentiments) ou fonctionnel (didactique, épigrammatique, gnomique). Il retient, en guise de critère de détermination de la poésie moins le respect des normes formelles, encore moins la maîtrise des procédés d'expression, que l'exigence spirituelle d'un certain *état d'être*: entre la poésie, le poème et le poète s'établissent des relations constitutives, l'élément unificateur en est le désir. C'est l'exigence morale de ce culte du désir qui garantit l'authenticité et l'efficacité de l'expression, et non le talent artistique. Contrairement aux traités traditionnels, la présence du locuteur est envahissante, le 'je' y domine de toute sa hauteur, il est sûr de lui et téméraire comme le suggèrent ces quelques exemples: «J'ai ébloui [...]» (aphorisme n°1), «J'ai banni [...]», «J'ai fait flamboyer [...]», (n°3), «J'ai exalté [...]» (n°5), «J'ai tiré de moi...» (n°6), «J'ai voulu lui imposer ... » (n°13) «Mes vers témoignent de [...]» (n°4), «Mes vers surprennent [...]» (n°12).

L'audace de cette présentation rappelle (comme la mention d'Osiris dans l'exergue le laisse entendre) l'aisance devant le danger que le sublime poète-héros parvient à déployer en «œuvrant dans l'obscur» (n°3) grâce à sa parfaite indépendance que résume la célèbre formule, «Ni Dieu, ni Maître»:

L'âme égyptienne énumère devant Osiris les fautes qu'elle n'a pas commises, afin de prouver qu'elle mérite la béatitude éternelle; mais le poète n'a à se disculper devant aucun juge.¹¹⁷

Cet exergue est intéressant à plus d'un point de vue. Elle postule que le poète est au-dessus de toute forme de jugement. «Ni Dieu, ni Maître», la célèbre devise de l'anarchisme, que Breton enfant avait vue par hasard sur un tombeau et qui l'avait saisi, s'y lit en filigrane. En fait, le poète est le maître et le dieu de son art: «Je me suis proposé d'être inimitable»¹¹⁸, non pas au niveau du style, mais, avant tout de l'attitude: «J'ai montré ma maîtrise, je n'ai pas dissimulé mes audaces» (n°7), «J'ai été assez téméraire pour me glorifier de ma hardiesse et la recommander comme un principe» (n°17). Il s'approprie ainsi toutes les caractéristiques de la poésie sacrée que les Anciens attribuaient au souffle divin, à l'inspiration,

¹¹⁷ A. Breton - J. Schuster, *Art poétique*, op. cit., exergue.

¹¹⁸ Entre la poésie de jeunesse et la poésie de la maturité, le changement de ton dans la poésie de Breton est flagrant: rapide et radical. Ni chez Baudelaire, ni chez Mallarmé ou même un Rimbaud, le passage de la période d'imitation à l'épanouissement du style personnel n'est aussi fulgurant que chez Breton.

à la possession: la voix du poète est révélation¹¹⁹, enseignement et mythe à la fois, rien ne lui est donné de l'extérieur, tout est en lui: l'inspiration, c'est les «monstres et prodiges» (n°3), «les songes de l'homme, ses délires»(n°4), «les sentiments qu'on éprouve en aveugle et qu'on ruinerait à vouloir identifier» et qu'il doit affronter (n°5); la révélation, c'est celle de la divinité en l'homme, c'est, grâce au poème, la découverte agacée, stupéfiante ou émerveillée selon le degré de réceptivité du lecteur¹²⁰, d'une «intimité nouvelle» (n°5) en nous, «beauté insondable» (n°11) qui ouvre à l'amour (n°21); l'enseignement, c'est mépriser la prosodie (n°2), les «désirs du grand nombre ou des puissants» (n°6), c'est «sonn[er] l'émeute», faire «flamboyer tout ce qui exaspère le besogneux et la bonne âme» (n°3), c'est «tir[er] de moi ma règle, mon principe et mon goût» (n°6), c'est réduire l'imitation à son essence même, «m'imiter (en se rendant inimitable)» (n°7) en l'occurrence, transposer l'imitation d'un grand style à l'attitude qui

¹¹⁹ Dans *L'Amour fou*, Breton prend soin de bien définir le sens du mot 'révélation': «De notre temps parler de révélation est malheureusement s'exposer à être taxé de tendances régressives: je précise donc qu'ici je ne prends aucunement ce mot dans son acception métaphysique mais que, seul, il me paraît assez fort pour traduire l'émotion sans égale qu'en ce sens il m'a été d'éprouver [suite de hasards objectifs entourant la rencontre de Jacqueline Lamba]» O.C.II, p. 712.

¹²⁰ L'écriture automatique ne laisse pas indifférent, et les réactions du lecteur se partagent rapidement. En effet, *L'Art poétique* d'André Breton et de Jean Schuster distingue trois types de lecteurs: 1) ceux qui ne veulent rien entendre, «le besogneux», «la bonne âme», «les imbéciles», en fait, le «troupeau de Panurge»: ils sont soit exaspérés (aphorisme n°3), soit scandalisés (aphorisme n°20); 2) ceux qui se laissent impressionner; parmi ceux-ci sont inclus aussi «les orgueilleux» et «les incrédules» (id. n°1): ils sont «éblouis», «surpris»; et 3) ceux qui se laissent «impressionner» et qui «aiment» (id. n°21): à ceux-là, les portes d'une «intimité nouvelle» s'ouvrent.

préside à sa naissance, c'est préférer l'éclair dans l'obscur, à l'évidence de la clarté (n°3); et enfin, le mythe, c'est redynamiser toute vérité en lui redonnant son puits (n°22), sa face obscure, son origine, pour que, par le biais de ce ressourcement, se réalise l'affirmation proférée par une voix ivre pendant *Une Saison en enfer* : «C'est oracle ce que je dis»¹²¹; voix qui souffle, parenthèse sublime, dans l'*Art poétique*.¹²²

2. Le souffle divin

L'âme surréaliste est donc divine par la toute-puissance sublimée de sa libido. Breton, en fait, déplace la définition de la nature des dieux sans toucher à celle de leurs messages. La divinité est appréhendée comme la figuration des lois (connues ou non) de l'univers ainsi que des passions ou des pulsions. Ce glissement de paradigme n'entraîne chez Breton aucune réduction du message divin à un seul sens, au contraire, il lui conserve toute sa puissance de mystère. Il reconnaît la valeur de l'énigme qui donne à l'homme l'occasion de lire la nature profonde de son être ainsi que les linéaments de son devenir, mais en plus, il assure les conditions nécessaires pour que le message surgisse dans son authenticité la plus parfaite, c'est-à-dire, qu'il soit irréductible à un sens commun,

¹²¹ Arthur Rimbaud, 'Une saison en enfer', in *Oeuvres complètes* de Rimbaud, Lautréamont, Corbière et Cros, Paris, Laffont, coll. «Bouqu'n», 1980, p. 87.

¹²² La citation de Rimbaud apparaît dans l'aphorisme n°11, entre parenthèses, et sans mention de son auteur.

préexistant, et qu'il puisse, de par sa puissance d'étonnement, redynamiser le psychisme humain et, *par cette action*, la vie de tous les jours. Il n'y a là aucune démystification, aucune attitude réductionniste; la réactualisation de la parole sacrée dans le contexte moderne s'opère chez Breton dans le but manifeste d'en dégager et d'en assurer, pour l'individu, un pouvoir bouleversant, et, pour la société, un pouvoir révolutionnaire. Breton s'est laissé 'posséder' par son dieu, 'visiter' par les muses, il est celui qui est descendu, avec une sublime maîtrise, dans la zone interdite, où guettent la folie et la mort, pour capter ce qui s'y trame. Et pour ce faire, il n'avait pas besoin de guide, il était son propre guide: «J'ai tiré de moi ma règle, mon principe et mon goût [...]» (n°6). De ce rapport au sacré tel que le conçoivent les Anciens et les Modernes le poète et critique M. Deguy pose les termes:

Homère étant le sublime [Pendant la civilisation homérique, les hommes et les dieux s'échangeaient], comment pouvons-nous faire, nous les Modernes, les tard-venus, pour rivaliser dans une lutte mimétique avec le Modèle Elevé, où nous aurons à tout jamais le dessous, mais où notre grandeur relative se mesurera à l'honorabilité de notre défaite?

Et il répond:

Ne pas désespérer, c'est-à-dire ne pas rétrécir le monde sous le prétexte que nous ne croyons plus comme eux. Mais transporter, dans notre dire s'efforçant, ce qui peut

être compris de leur expérience pour transmettre notre expérience...¹²³

Ce transport prend chez Breton un caractère très particulier et se trouve aux antipodes du désespoir, et de l'effort. C'est en se penchant d'abord au-dessus du puits de l'âme pour saisir la voix de sa vérité et ainsi mieux se connaître qu'il renoue - selon le mouvement paradoxal déjà évoqué qui permet à l'homme de mieux saisir ses semblables et le monde en se retirant en lui-même - *après coup* et comme malgré lui, avec le passé. Ce n'est pas à travers des gloses conscientes sur le Verbe, et ses avatars, comme par exemple, le dieu égyptien Thot¹²⁴, la Pythie de Delphes, ou la lettre hébraïque 'phe'¹²⁵ que Breton réactive la source de la voie divine¹²⁶, au contraire, l'approche n'est pas raisonnée, mais empirique, phénoménologique, au sens que c'est l'interrogation du phénomène automatique dûment 'enregistré'¹²⁷ qui lui permet

¹²³ 'Le Grand-dire', *op. cit.* p. 13 et p. 14.

¹²⁴ Inventeur de l'écriture et maître de sa puissance en acte.

¹²⁵ Cette lettre symbolise le pouvoir magique de la parole, Breton l'évoque dans *Arcane 17*.

¹²⁶ Dans 'Situation du surréalisme entre les deux guerres' Breton, à partir d'un poème d'Apollinaire, évoque l'importance vitale du Verbe: « Apollinaire: si je m'attarde à lui, c'est qu'il a été beaucoup plus près que quiconque de penser que pour améliorer le monde il ne suffisait pas de le rétablir sur des bases sociales plus justes, mais qu'il fallait encore toucher à l'essence du Verbe. C'est au moins le sens manifeste de son grand poème la *Victoire*, un des derniers de son oeuvre et des plus hermétiques dans le détail, qui peut passer pour son testament spirituel: « O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage / Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire [...] La parole est soudaine et c'est un Dieu qui tremble»» (cf *La clé des champs*, Paris, Le Livre de poche, p. 79).

¹²⁷ Il s'agit là bien entendu d'oeuvres poétiques qui ont été rédigées selon les critères du surréalisme, - l'intervention consciente dans l'élaboration de

d'établir des ponts entre son expérience du 'souffle divin' et celle du passé. Le Verbe est non seulement re-libéré, ré-actualisé, mais également appréhendé sous un éclairage nouveau qui tient compte de l'évolution des connaissances: inspiration, possession, fureur en tant qu'intervention divine s'avèrent être des crises passionnelles, pathologiques ou non, états psychiques que la psychologie et la psychanalyse étudient dans un but utilitaire, alors que la poésie s'en sert pour exalter l'être et l'unir au monde. Ce mouvement se calque sur le modèle donné par la *Table d'Emeraude*¹²⁸ puisque le poème est à la fois voix du présent et voix du passé qui débouchent sur le futur. Les rapports qui unissent la tradition de la poésie sacrée et les poèmes de Breton tels qu'ils viennent d'être exposés,

l'oeuvre apparaît chez Breton, bien tardivement, et succinctement. J'y reviendrai en temps utile.

¹²⁸ Hermès Trismégiste, *La Table d'Emeraude*, Paris, Les Belles Lettres, 1994: ci-dessous la version la plus répandue de «*La Table d'Emeraude*, traduction française de la «vulgate» latine avec son *Commentaire* par Hortulain (XIV^e siècle)», pp. 41-58: I. Il est vrai sans mensonge, certain & très véritable. / II. Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut: & ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose. / III. Et comme toutes les choses ont été, & sont venues d'un, par la méditation d'un: ainsi toutes les choses ont été nées de cette chose unique par adaptation. / IV. Le soleil en est le père, la lune est sa mère, le vent l'a porté dans son ventre; la terre est sa nourrice. / V. Le père de tout le *telesme* de tout le monde est ici. Sa force ou puissance est entière, / VI. si elle est convertie en terre. / VII. Tu sépareras la terre du feu, le subtil de l'épais doucement, avec grande industrie. / VIII. Il monte de la terre au ciel, & derechef il descend en terre, & il reçoit la force des choses supérieures & inférieures. Tu auras par ce moyen la gloire de tout le monde; & pour cela toute obscurité s'enfuira de toi. / IX. C'est la force forte de toute force: car elle vaincra toute chose subtile, & pénétrera toute chose solide. / X. Ainsi le monde a été créé. / XI. De ceci seront & sortiront d'admirables adaptations, desquelles le moyen en est ici. XII. C'est pourquoi j'ai été appelé Hermès Trismégiste, ayant les trois parties de la philosophie de tout le monde. Ce que j'ai dit de l'opération du soleil est accompli, & parachevé.»

ne se limitent pas à l'écoute du souffle et à une redéfinition de son origine. Dans le jeu de tension élevée des poèmes, où se mélangent sentiments, mémoires et perceptions, l'auteur de *Liberté Grande* a perçu l'aiguillon qui anime le héros épique:

[...] il s'agit très précisément du surgissement intact dans la mentalité moderne des mêmes sentiments effervescents qui pouvaient *mouvoir* le héros épique d'autrefois et se révélaient capables de «transmettre le courant» aux auditeurs des anciens poèmes: le sentiment d'«être conduit», le sens de la remise aux mains de forces surnaturelles (ou surréelles) et le sentiment débordant, vécu, de la miraculeuse *possibilité*.¹²⁹

Et Julien Gracq évoque à propos des poèmes de Breton leur affinité non seulement avec la quête de la Toison d'or, quête, selon Jung, de ce que la raison juge impossible, prouesse que confirme, par exemple, l'aphorisme n°19:

J'ai divulgué ce qui était réputé encore inconnaissable. J'ai révééré la science la moins répandue, ce qu'il n'est pas possible de savoir, toute chose complexe que chacun suppose de la naissance à la mort [...].

mais également avec la quête du Graal, calice merveilleux, prodiguant nourriture (matérielle et spirituelle), illumination et invincibilité, à propos de laquelle les aphorismes suivants aux accents très percevaliens viennent à l'esprit:

¹²⁹ Julien Gracq, *André Breton, op. cit.*, p. 104.

A d'autres le soin de nourrir l'âme d'aliments de première nécessité, qui ne sont pas rares, quoique indispensables à sa médiocrité stagnante. J'ai voulu lui imposer des mets luxueux et étranges, venus des antipodes ou des abîmes. (n°13)

J'ai banni le clair, dénué de toute valeur. Ouvrant dans l'obscur, j'ai trouvé l'éclair. J'ai déconcerté. J'ai sonné l'émeute, affronté monstres et prodiges, fait flamboyer tout ce qui exaspère le besogneux et la bonne âme (n°3)

J'ai le coeur pur. J'ai scandalisé tous les imbéciles, sauf ceux qui dorment du sommeil des justes (n°20)

L'oeuvre poétique de Breton, me semble-t-il, peut être également qualifiée d'homérique en ce sens qu'elle réactualise, sans effort conscient et sous une configuration radicalement différente, les thèmes traversant l'*Illiade* et l'*Odyssée*. Les poèmes nous racontent en effet le mythe des origines et du développement de la voix, du cri et du chant, l'apparition et la persistance de la parole poétique, du dialogue entre l'homme et ses forces obscures, de la communion de l'homme et de la nature. Ils constituent le lieu sacré où les différents protagonistes du je éclaté, avec hauteur, s'affrontent et s'unissent, vivent des aventures fabuleuses, cryptogramme oraculaire donnant à lire un avenir en puissance qui ne demande qu'à se réaliser, *épopée du désir*, combats et fables, à travers les perceptions et la mémoire du poète¹³⁰. Si, chez Homère,

¹³⁰ Michel Murat souligne que l'écriture automatique, dans son principe, s'offre comme «mythe d'une épiphanie de la «voix» surréaliste, c'est-à-dire de

c'est le divin qui par son élan mesure le «diastème cosmique»¹³¹, chez Breton, c'est bien l'imagination libérée de toutes les entraves du rationnel¹³² qui représente la seule faculté de l'homme capable

la naissance de la poésie [...] il renoue sans effort avec la fable antique.» ('Jeux de l'automatisme', in *Une pelle au vent*, op. cit. p. 9.

¹³¹ Rappelons que le «diastème cosmique» est la sublime mesure: l'infini se mesure par le saut des coursiers divins. Le Pseudo-Longin en parle dans le chapitre IX, dans lequel il définit la grandeur de nature et la grandeur de pensée. Ce chapitre est tenu, par certains, comme «un des plus beaux monuments de l'Antiquité» (Gibbon, 1762, cité par Pigeaud, introduction au *Sublime*, p. 16) et Jackie Pigeaud lui consacre un sous-chapitre entier dans son introduction (p. 16-20). Ci-joint la citation au complet du Pseudo-Longin enthousiasmé qui donne la voix à Homère: «Quant à Homère, comment donne-t-il de la grandeur aux choses divines? «Toute la mesure aérienne qu'un homme voit de ses yeux, assis sur un sommet, et contemplant la mer vineuse, c'est celle que sautent les chevaux hennissants des dieux» (Hom. E 770-72). Il mesure leur saut à l'espace de l'Univers. Qui donc ne s'exclamerait pas, tout naturellement, en raison de l'hyperbole de la grandeur, que si les chevaux des dieux prennent leur élan pour un deuxième saut, ils ne trouveront plus de place dans l'Univers?» Pseudo-Longin, *Du Sublime*, op. cit., IX 5).

¹³² Pour Breton, le référent convenu relève d'une vision purement rationnelle du monde, c'est-à-dire du *Cogito* cartésien. Les attaques incessantes du surréalisme contre ce système d'interprétation du monde n'ont jamais tendu à le détruire, au contraire, il s'agissait de dénoncer ses prétentions de soumettre tout l'univers à ses principes logiques en le remplaçant sur son plan d'efficacité maximale qui est celui du strict utilitaire. Cette dénonciation de la tendance la plus positiviste du rationalisme s'est réalisée autour des quatre catégories principales de la logique: 1) à la catégorie de l'identité, principe d'unification de la réalité et de reconnaissance du même - pierre angulaire du logique qui exclut tout ce qui est ambigu - , le surréalisme pour rendre compte de la situation de l'être remet à l'honneur l'analogie utilisée par les Anciens et le Moyen-Age comme système d'inclusion de toutes les variantes infimes, qui dégage ou crée des similitudes partielles entre deux objets; 2) à la catégorie de la substance, le «je-pense» comme substance permanente du penser qui soumet la matière à sa logique, le surréalisme préfère la dialectique transformative - plus précisément le matérialisme dialectique - dans lequel le principe du devenir du 'je', par interaction entre la matière et l'homme, est préféré au principe de permanence, ce qui revient à préférer à la stabilité unificatrice du 'je' l'instabilité substantielle du «on me pense» ou du «je devins un opéra fabuleux» rimbaldiens où le 'je' et les choses sont à la fois sujet et objet; 3) à la catégorie de la causalité dont l'efficacité a fait ses preuves dans le strict domaine technique, Breton préfère un enchaînement des causes et des effets

de dépasser la condition humaine et d'embrasser l'infini. Le caractère auto-représentatif de la poésie se laisse donc comparer à l'épopée homérique. L'attitude du poète face aux désirs qui le submergent se laisse, par contre, confronter avec la figure du défunt égyptien à la recherche d'Osiris. Le héros-défunt du *Livre des Morts des Anciens Égyptiens* partage avec le locuteur de l'*Art poétique* non pas son «humilité rampante», ni ses «préoccupations très prosaïques» mais «une affirmation effrénée du moi immortel»¹³³ et la faculté de se métamorphoser. Le poète surréaliste chante les valeurs immortelles et libres de l'homme. Mais lesquelles? A la faculté du défunt égyptien de changer d'identité, le poète répond par la «perpétuelle métamorphose» des songes et des délires de l'homme (n°4); alors que le défunt affronte les démons et est animé par des sentiments contradictoires (passions ambivalentes pour les choses terrestres et célestes), le poète, passant outre la dichotomie terre/ciel, n'affronte que des «monstres et prodiges» (n°3) et n'exalte que les innommables et

qui se réalise sur des bases relativistes, c'est-à-dire soumis à l'ordre supérieur de l'interdépendance universelle des éléments; et enfin 4) à la catégorie de la finalité, tentative moins instrumentaliste que moraliste de détermination d'un sens de la nature, Breton met en circulation, sur le plan de la coïncidence, la notion de hasard objectif comme corrélatif du devenir humain. (Pour plus de détails, l'on se reportera aux deux études d'Ingrid Eberz, dont la présente note constitue le résumé: 'De l'Identité rationaliste à l'hétérogénéité surréaliste: du même au même', *Revue d'Esthétique*, n°13-14, 1978, pp. 328-339, et 'Le Surréalisme et les catégories logiques', *Bulletin de liaison*, CAS, nvlle. série, n°16, juin 1982, pp. 23-40.

¹³³ *Livre des Morts des Anciens Égyptiens*, introduit et traduit par Grégoire Kolpakhtchy, Paris, Stock, 1978, (1^{re} édition Paris, Dervy-Livres, 1954), p. 12.

innombrables sentiments qui ouvrent «une intimité nouvelle» dans son âme comme dans celle du lecteur(n°5); quand le voyageur de la mort est tenu de *reconnaître* les visions en les nommant pour éviter de se perdre, le poète, au contraire, rend des oracles, et l'énigme de ses vers, dont toute glose «rend plus insondable leur beauté» (n°11), prodigue richesse intérieure (n°16), force d'imagination et générosité du coeur (n°17). En somme, alors que l'âme égyptienne cherche la reconnaissance et la divinité, procédant d'un savoir acquis pendant la vie, l'âme surréaliste rejette toute *auctoritas*, cultive l'intuition, l'ouverture sans fin des possibles, consacre tous ses efforts à garantir la pureté de la source, rend justement obscur ce qui est clair pour illuminer l'être par «l'éclair»: elle est, elle-même, foudroyante et divine.

3. L'obscurité et la lumière

L'extrême obscurité des poèmes de Breton 'décourage' plus d'un critique d'y chercher un sens. Les «je n'y comprends rien», «c'est trop compliqué», «poésie pour élite» voire «pour fous», ces réactions, que l'on entend encore bien trop souvent à la fin du XX^e siècle à quelque soixante-dix ans des premiers poèmes surréalistes, mesurent la résistance que l'esprit occidental déploie encore en matière de compréhension de la part obscure en lui d'où surgissent, entre autres, les passions de l'amour, de la liberté et de la poésie. Toute recherche d'un sens se heurte à une fin de non-recevoir tant le texte surréaliste, de par sa nature, continuellement révolutionne

ce qu'il vient à peine d'établir. Et les poèmes de Breton, d'autant plus, incarnent avec frénésie et ferveur ce haut principe mentionné par Ponge qu'un poème s'écrit le lendemain d'une révolution, qui est, bien entendu, à chaque fois intérieure¹³⁴. Toutefois, la qualification de 'texte obscur' qu'on attribue encore aujourd'hui aux productions surréalistes me paraît moins être une caractéristique propre à ces textes que le reflet d'un état d'esprit des hommes peu familiarisé avec ce type de création: le texte surréaliste est obscur pour ceux qui ne savent comment l'approcher. Sans un minimum de sympathie, donc d'inclusion dans l'attitude de lecture de passions bienveillantes, l'oeuvre surréaliste se dérobe sous nos pas:

Ceux qui aiment mes vers se les disent quand ils sont seuls et leur porte s'ouvre dans la nuit. Ceux qui aiment mes vers et qui aiment n'ont plus besoin de se les dire.
(n°21)

Qu'on se rappelle le mot d'ordre de l'auteur des *Illuminations* «Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.».¹³⁵ Ce qui vaut pour le poète, vaut aussi pour le lecteur: il lui faut comprendre les implications de l'écriture automatique sur son être et exercer son esprit aux jeux des analogies pour qu'il puisse bénéficier de ses effets. Qu'on me permette de citer longuement Breton à propos de

¹³⁴ Maurice Blanchot, 'Réflexions sur le surréalisme', *op. cit.* p. 101: «(Francis Ponge note par exemple que ses poèmes sont comme écrits au lendemain de la révolution)»

¹³⁵ Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, du 15 mai 1871, in Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, p. 251.

l'image surréaliste encore pour illustrer les effets et le mode d'emploi d'une pratique artistique fondée sur la spontanéité:

L'attitude du surréalisme à l'égard de la nature est commandée avant tout par la conception initiale qu'il s'est faite de l'« image » poétique. On sait qu'il y a vu le moyen d'obtenir, dans des conditions d'extrême détente bien mieux que d'extrême concentration de l'esprit, certains traits de feu reliant deux éléments de la réalité de catégories si éloignées l'une de l'autre que la raison se refuserait à les mettre en rapport et qu'il faut s'être défait momentanément de tout esprit critique pour leur permettre de se confronter. Cet extraordinaire grément d'étincelles, dès l'instant où l'on en a surpris le mode de génération et où l'on a pris conscience de ses inépuisables ressources, mène l'esprit à se faire du monde et de lui-même une représentation moins opaque. Il vérifie alors, fragmentairement il est vrai, du moins par lui-même, que « tout ce qui est en haut est comme ce qui est en bas » et tout ce qui est en dedans comme ce qui est en dehors. Le monde, à partir de là, s'offre à lui comme un cryptogramme qui ne demeure indéchiffrable qu'autant que l'on n'est pas rompu à la gymnastique acrobatique permettant à volonté de passer d'un agrès à l'autre. On n'insistera jamais trop sur le fait que la métaphore, bénéficiant de toute licence dans le surréalisme, laisse loin derrière elle l'analogie (préfabriquée) qu'ont tenté de promouvoir en France Charles Fourier et son disciple Alphonse Toussenel. Bien que toutes deux tombent d'accord pour honorer le système des « correspondances », il y a de l'une à l'autre la distance qui sépare le haut vol du terre-à-terre.¹³⁶

¹³⁶ André Breton, 'Du surréalisme en ses oeuvres vives' in *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, p. 315-316, 1979 [c1962].

Ce passage tiré de l'article 'Du surréalisme en ses oeuvres vives' se laisse lire, du point de vue théorique, comme une première esquisse d'un modèle concernant le sublime bretonien. En premier, Breton d'abord rappelle, à propos de l'image surréaliste posée comme pierre angulaire de l'édifice surréaliste, sa caractéristique principale (éloignement extrême des termes qui la constituent) et les exigences de son surgissement (détente de l'être), pour ensuite nous donner les conditions nécessaires à sa bonne réception (abolition provisoire de l'esprit critique) et insister sur ses effets (dynamisme psychique fulgurant). En second lieu, il insiste sur les avantages de cette pratique. L'image surréaliste permet à l'homme de repousser les limites de l'inconnu en ce qui concerne la nature en général et celle de l'homme ¹³⁷. Ensuite, il insiste encore sur le fait que ce retour aux sources du mystère de la vie nécessite une pratique spirituelle dont l'agilité est égale à celle d'un corps soumis à un entraînement physique régulier, et enfin, il confère à cette pratique par la désignation de 'haut vol' un caractère de complétude et de grandeur, seul digne, à ses yeux, de l'homme.

L'obscurité des poèmes de Breton n'est donc qu'apparente. La compréhension du phénomène surréaliste et une pratique régulière

¹³⁷ Julien Gracq, en 1950, voit le rôle du surréalisme au sein de la littérature contemporaine moins dans une vaine agitation ou dans une recherche de techniques, que dans la résolution des problèmes spécifiquement humains: «ce qu'est l'homme, ce que sont ses espoirs permis, ses pouvoirs réels, ses limites, ses perspectives et ses définitives dimensions», (Julien Gracq, «Le surréalisme et la littérature contemporaine», in *Julien Gracq*, Cahiers de l'Herne, n°20, textes réunis par J.-L. Leutrat, déc. 1972, p. 202).

des jeux de l'analogie permettent de mieux saisir que la poésie de Breton relève du lumineux, et s'inscrit sous le sceau du simple et de la grandeur d'âme:

La poésie échappe à l'insipidité, à la servilité et à la futilité de la prose, ce qui est inappréciable. J'ai fait tenir tous les drames de l'amour dans une bulle de savon. Mes vers surprennent immédiatement. Tout les distingue du langage ordinaire et l'âme s'émerveille que le mot équivoque, que la syllabe longue et trouble la ramène frémissante dans le bois. (n°12)

Nul ornement, nulle affectation, nul effort ne viennent perturber une coulée lyrique soutenue, qu'alimente une grandeur de pensée ainsi qu'une hauteur de vue, de conception comme de sentiments¹³⁸:

Le travail, la peine? Connais pas. Je me suis souvenu qu'il était pour l'eau, entre la pluie et la source, un cheminement facile, indubitable. Je me suis présenté comme la source, produisant naturellement une eau pure. Les vers jaillissaient d'emblée. (n°10)

J'ai ébloui jusqu'aux orgueilleux et jusqu'aux incrédules sans abuser des prestiges attachés à mon art. (n°1)

Tous les éléments tendent à confirmer ce que Michel Beaujour souligne à propos de la parole de Breton: elle «est le guide qui initie

¹³⁸ Ce sont ces valeurs que Jackie Pigeaud donne pour qualifier l'expression «grandeur d'âme» chez Pseudo-Longin. (cf son introduction au *Du sublime*, *op. cit.* p. 16)

au mystère et qui suspend le doute», tant, «de notre nuit, elle fait une transparence». ¹³⁹ La parole poétique de Breton est donc lumineuse au sens où elle est 'gréement d'étincelles', «ce qui *éclaire* et *guide* l'esprit, ce qui rend visibles les obscurités» ¹⁴⁰, elle prodigue pour le développement de la part obscure de l'esprit support et clarté. Cette particulière illumination, issue non de la raison, mais du tréfonds de l'âme, Aragon l'a pressentie à la parution de *Clair de terre*, recueil avec lequel Breton, pour la première fois, entre, suprêmement, en possession de soi:

Le propre de la poésie est de créer un monde. Mais une fois sur mille, la poésie réinvente la lumière.[...] Le miracle de *Clair de terre*, sans doute, est-ce un jour inconnu, duquel nous avons eu le pressentiment obscur, au réveil, certains matins d'enfance [...] ¹⁴¹

La poésie de Breton, indéniablement, illumine; l'expression sert de support à une lumière qui éclaire l'obscurité en nous. C'est ce que relève aussi le Pseudo-Longin à propos du sublime: celui-ci se sert des figures pour briller de tous ses feux ¹⁴². Si elles sont nécessaires à l'avènement du sublime, elles sont cependant secondaires, c'est l'émotion qui appelle la figure, et non l'inverse.

¹³⁹ «André Breton mythographe, *Arcane 17*», in *André Breton*, essais recueillis par Marc Eigeldinger, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1970, p. 221.

¹⁴⁰ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 11^e acception du mot 'lumière'; c'est moi qui souligne.

¹⁴¹ *Paris-Journal*, 38^e année, vendredi 11 janvier, 1924, rubrique 'Parmi les livres'.

¹⁴² Pseudo-Longin, *Du sublime*, op. cit., VII, 1-3.

C'est pourquoi la poésie de Breton se prête moins bien que celle de Desnos, par exemple, à une étude visant à dégager des procédés de composition où le jeu sur le signifiant domine; l'insolite provient moins d'un travail sur la syntaxe, comme c'est le cas chez Eluard, que sur la sémantique. Ainsi que le souligne J. Chénieux-Gendron, Breton vise davantage le signifié du signe que le signifiant¹⁴³. En cela même il participe plus franchement que ses amis d'une tradition philosophique de l'être fondée spécifiquement sur le primat de l'imagination en tant que «source vivante de formes originales, principe de la fécondité infinie de la pensée ¹⁴⁴». Cette tradition part des gnostiques pour aboutir aux romantiques, en passant par les figures célèbres de Giordano Bruno, Paracelse, Fludd, Jakob Boehme et Mesmer; elle couvre des courants de pensée comme la gnose, l'illuminisme, l'alchimie, les kabbalistes et les mystiques. Avec ces différentes sources qui ont conforté et inspiré Breton, nous nous retrouvons ainsi plutôt dans un contexte *dynamisé* où règnent les métamorphoses incessantes de l'imagination, que dans un contexte de fixation du connu, de reproduction du même, issue de la logique. De cette nature protéiforme (n°4) et illuminante, les poèmes de Breton tirent leur capacité à être des cryptogrammes, mythes en puissance, dans lesquels le lecteur peut lire son devenir.

¹⁴³ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme, op. cit.*, p. 122.

¹⁴⁴ La citation est de Giordano Bruno. Jacqueline Chénieux-Gendron (*ibid.*, p. 168), rappelle, à la suite de la citation de Giordano Bruno, le statut de l'imagination: «l'imagination a partie liée avec l'action et le sentiment; elle constitue une réalité spirituelle».

4. Le mythe

En posant l'oeuvre surréaliste comme cryptogramme, Breton soulève également la problématique du mythe qu'il nous faut aborder dans ses grandes lignes. En quoi la conception du mythe chez Breton est-elle originale et diverge-t-elle avec des courants démystificateurs de la pensée moderne? Le monde dont nous parle Homère n'a pas encore séparé le mythe du *logos*, c'est le monde mystérieux du *hieros*; les dieux et les hommes sont en constante relation entre eux, illusion et vérité, représentation et concept ne forment qu'un tout à partir duquel l'homme lit son destin et trouve un sens à l'Univers, c'est l'Age d'or, l'âge pré-conscient, où l'intuition et la fable dominent les linéaments du *logos*. Avec la venue de la séparation renvoyant le mythe à la parole des dieux et le *logos* à la parole de la raison, que Platon développe, la connaissance s'est détachée du mystère, du poétique, pour valoriser épistémologiquement la raison au détriment de l'imagination. Le surréalisme interroge cette scission, comme le rappelle J. Chénieux-Gendron, et se propose d'y remédier pour non seulement redynamiser la pensée, mais également explorer les possibilités spirituelles de l'homme.

La vérité scientifique est-elle toute la vérité? Ou bien le mythe ne dirait-il pas la *même* chose, mais d'une façon parfaitement irréductible à tout autre mode d'expression?

(...) Le concept ne contient-il pas une part de représentations? La représentation mythique ne serait-elle pas l'autre forme d'un *même* savoir? Cette intuition est à l'origine de la démarche surréaliste.¹⁴⁵

C'est bien cette problématique qui se lit dans l'aphorisme n°22, où l'évidence, le clair, est ré-articulée à sa représentation originelle, l'obscurité : «A toute vérité j'ai donné son puits». Ainsi, que le mythe soit défini 1) par sa face linguistique et pragmatique comme «un discours - suite d'énonciation ou de phrases porteuses de sens - dont l'intérêt réside dans la cohérence qu'on lui suppose et la croyance qu'on lui accorde»¹⁴⁶, 2) par sa face dynamique: «La condition même de viabilité d'un mythe est de satisfaire à la fois à plusieurs sens»¹⁴⁷ ou 3) en terme d'événement «Le [*mythos*] est l'imitation de l'action - j'appelle en effet [*mythos*] l'agencement des actes accomplis»¹⁴⁸, ou «le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des «commencements»»¹⁴⁹, ou encore, 4) dans une perspective structuraliste, «L'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction»¹⁵⁰, voire, 5) sous une perspective davantage anthropologique, «le mythe serait alors

¹⁴⁵ *Le Surréalisme, op. cit.* p. 144.

¹⁴⁶ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Du Surréalisme, op. cit.* p. 144.

¹⁴⁷ André Breton, *Arcane 17, op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁸ Aristote, *La Poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1990, chap. VI, 1450 a, intr., trad. et annot. de Michel Magnien.

¹⁴⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. «idées, NRF», 1963, p. 15.

¹⁵⁰ Claude Lévi-Straus, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

l'immense discours du désir qui se manifeste partout dans des figures variées à l'infini, comme dans les combinaisons du langage lui-même»¹⁵¹, ce qui compte avant tout pour Breton, ce n'est pas d'accorder sa foi à un mythe déjà formulé et reconnu, mais c'est, à partir de la reconnaissance de sa nature ainsi définie, de dégager, dans le poème, les fragments du «désir collectif»¹⁵² pour l'élaboration d'un mythe nouveau dans lequel le monde occidental puisse trouver sa voie:

[...] tout se passe aujourd'hui comme si telles oeuvres poétiques et plastiques relativement récentes disposaient sur les esprits d'un pouvoir qui excède en tous sens celui de l'oeuvre d'art [...]. Le caractère *soulevant* de ces oeuvres [...], la résistance qu'elles opposent aux moyens d'appréhension que confère en son état actuel, l'entendement humain [...], en même temps que l'aise extrême, comme *préextatique*, dont il arrive qu'elles nous comblent [...] sont pour accréditer l'idée qu'un mythe part d'elles, qu'il ne dépend que de nous de le définir et de le coordonner ¹⁵³

Le poème se lit ainsi comme un ensemble de signifiants à partir duquel le lecteur enthousiasmé peut dégager, à l'instar du kabbaliste face au texte sacré ou des élèves de Leonard de Vinci face au mur, un effet de sens¹⁵⁴. Quand on ajoute à cet état de fait

¹⁵¹ Michel Beaujour, 'André Breton mythographe: «Arcane 17», *op. cit.*, p. 227.

¹⁵² André Breton, 'Comète surréaliste' in *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 122-123

¹⁵³ «Devant le rideau» in *Clé des champs*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵⁴ Paule Plouvier souligne que «lorsqu'il est question du mythe dans le surréalisme il ne s'agit pas tant d'adhérer à un récit fondateur des origines

la caractéristique principale de l'écriture bretonienne, en l'occurrence sa faculté de basculer du théorique dans le poétique et vice versa, le mythe, selon la perspective de Breton, tente, par l'instauration d'un système de vases communicants entre l'action et la connaissance, l'être et le savoir, la figure et le concept, d'atteindre une sorte de «rationalité supérieure»¹⁵⁵. En somme, il s'agit de la haute mise sous tension de l'obscurité et de la lumière - Osiris est un dieu noir-, de ravir dans la profonde noirceur de la nuit en Haïti «l'envol d'aigrettes au front de l'étang où s'élabore le mythe d'aujourd'hui»¹⁵⁶. Il saute aux yeux que le retournement est de nouveau à l'oeuvre: le mythe surréaliste tel qu'il surgit dans les textes automatiques ne s'impose pas du dehors, n'est pas donné une fois pour toute. Fruit de la redynamisation générale de formes issues de la mémoire comme des sens ou, plus particulièrement, de la redynamisation d'un ou de plusieurs mythes déjà établis, le mythe surréaliste est, en sa forme, un cryptogramme, un ensemble de signifiants sans 'bon sens', et en sa fonction, un réservoir de potentialité dans lequel le lecteur ou une société donnée réinvente, pratique désirante, sa raison d'être¹⁵⁷. On perçoit aussi plus

que de rechercher dans une pratique analogique et unitaire un dynamisme: celui qui est capable de ressourcer indéfiniment la nomination et de surmonter l'aliénation réciproque de l'homme et du monde.» («Utopie de la réalité, réalité de l'utopie», *Mélusine*, n°VII, 1985, p. 88).

¹⁵⁵Cf. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme, op. cit.*, p. 148.

¹⁵⁶ André Breton, «La nuit en Haïti...» (janvier 1946), in *Xénophiles*, repris dans *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, NRF, coll.«Poésie», 1990, p. 88.

aisément le cheminement du sublime bretonien dans le contexte épistémologique de la relation entre le mythe et le *logos* : tout en conservant au rationnel sa valeur d'accroître le champ des connaissances et d'éviter à l'homme de faire fausse route par aveuglement, il tend, avec la clarté de la raison et le stupéfiant de l'image, de rejoindre l'état de grâce d'un Age d'or ainsi *métamorphosé et réactualisé*. De cette manifestation originale du mythe, J. Gracq distingue deux mouvements contradictoires d'éréthisme, l'un est effort et se sert comme point de départ du rationnel, et l'autre est détente et part de l'imagination :

tension vive, chez Breton, entre l'éblouissement, condensation du rationnel en un point jusqu'à sa plus haute incandescence et la fureur, relâchement intégral des forces vitales de la vie de l'imagination contenu en un point secret en nous ¹⁵⁸.

Les poètes contemporains, de leur vivant, à l'instar des grands visionnaires du passé, doivent être considérés comme des oracles modernes, qui «*préfigurent le monde à venir* ¹⁵⁹».

¹⁵⁷ A ce propos, Paule Plouvier remarque que «[...] si le mythe est à cette époque donné [période historique du surréalisme] comme un des équivalents de l'écriture automatique, répertoire organisé d'images mentales faisant métaphore, un accent de plus lui est accordé. Dans le dynamisme du mythe ne vient pas seulement s'inscrire la faculté poétique, mais aussi la capacité de vitalité et de résistance des sociétés humaines» («Utopie de la réalité, réalité de l'utopie», *Mélusine*, n°VII, 1985, p. 89)

¹⁵⁸ Julien Gracq, *André Breton, in Oeuvres complètes*, T.1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 471.

¹⁵⁹ Henri Béhar, *André Breton, Le grand indésirable, op. cit.*, p. 348.

5. Le sublime

Je tenterai dans cette partie d'étudier les convergences et les divergences entre le traité du sublime et le discours théorique du surréalisme sur la poésie. Cet examen s'effectuera à partir des critères du sublime, ainsi que de sa visée et de ses apparitions.

Les exemples que le Pseudo-Longin présente pour illustrer son propos relèvent tout autant du domaine de la poésie que de celui de la prose. Les auteurs préférés du Pseudo-Longin touchent à tous les genres. Ce sont, par ordre de prédilection, l'aède Homère, les orateurs Démosthène et Cicéron ainsi que le philosophe Platon. L'effort pour cerner l'essence du sublime prime sur son mode d'expression. Ainsi le Pseudo-Longin se distingue-t-il des rhéteurs, épris de formulations recherchées, en citant une phrase sans relief particulier comme exemple du sublime divin, en l'occurrence, cette phrase de Moïse: «Dieu a dit [...] [q]ue la lumière soit, et elle fut; que la terre soit, et elle fut.»¹⁶⁰. Cette capacité du sublime à passer outre les genres tire son origine de la nature même du sublime, qui se présente comme un donné naturel soumis à un enseignement. Ce rapport entre la nature et l'art ne se règle pas, comme le souligne

¹⁶⁰ Pseudo-Longin, *Du sublime*, op. cit., IX, 9; la citation du législateur des juifs provient de la *Genèse*, 1, 3-9.

Pigeaud, en termes d'«un avant et [d']un après, mais en acte»¹⁶¹; la nature contient de l'art, et l'art contient de la nature. Le Pseudo-Longin évoque cette relation d'une manière détournée à partir de la subdivision des cinq sources du sublime, en sources naturelles - la pensée (*noésis*) et la passion (*pathos*) - et en sources artificielles - figures, choix des mots, synthèse rythmique:

Mais ces deux premières sources du sublime [pensée et passion] sont, pour la plus grande part, des données constitutifs naturels; quant aux autres [figures, choix des mots, rythme], elles *passent aussi* par la technique [...]¹⁶²

C'est dire que dans la nature, il y a de l'art, c'est-à-dire une méthode de création, et dans l'art des hommes, il y a de la nature. Le Pseudo-Longin insiste sur ce rapport étroit entre nature et art, et son traité se donne comme une réflexion sur l'articulation de ces deux notions. On voit aussi de quelle manière cette approche s'écarte radicalement des sciences du langage moderne telles que le formalisme et le structuralisme. Elle participe en effet d'une tradition philosophique qui se fonde sur les passions et l'imagination plus que sur la raison et s'adapte à l'exigence du surréalisme de ressourcer l'art à la vie. La nature du sublime s'établit sur cette conjonction. Le sublime est en nous à l'état naturel, ce que le Pseudo-Longin appelle la grandeur de nature. Il

¹⁶¹ Pseudo-Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, introduction de J. Pigeaud, p. 9.

¹⁶² *Ibid.*, VIII,1; c'est moi qui souligne.

nécessite un enseignement éthique adéquat pour se développer, c'est ce qui mène l'homme à la grandeur d'âme:

La grandeur [de nature] abandonnée à elle-même, sans la science, privée d'appui et de lest, court les pires dangers, en se livrant au seul emportement et à une ignorante audace; car s'il lui faut souvent l'aiguillon, il lui faut aussi le frein¹⁶³

La citation insiste sur les effets négatifs d'une nature sublime laissée à elle-même. La suivante, quant à elle, développe les effets bénéfiques d'une nature sublime éduquée, et illustre parfaitement l'attitude exigeante du surréalisme face à la vie:

[...] puisque l'emporte sur toutes les autres la première source, je veux dire la grandeur de nature, il faut même là, et même s'il s'agit d'un don plutôt que d'un acquis, malgré cela donc, et dans la mesure du possible, éduquer les âmes en direction du grand, et les rendre toujours enceintes, si l'on peut ainsi s'exprimer, d'une exaltation généreuse¹⁶⁴

Cette ambition trouve son moyen d'expression préféré dans le discours; le point de jonction le plus solide entre le sublime et le surréalisme se situe en effet au niveau du langage: le Pseudo-Longin nous rappelle que «l'homme est fait, par nature, pour les discours»¹⁶⁵, et que

¹⁶³ *Ibid.*, II,2.

¹⁶⁴ *Ibid.*, IX,1.

¹⁶⁵ *Ibid.*, XXXVI,3.

le sublime est en quelque sorte le plus haut point, l'éminence du discours, et que les plus grands poètes et prosateurs n'ont jamais tenu le premier rang d'un autre lieu que de là; et que c'est de là qu'ils ont jeté autour du Temps le filet de leur gloire¹⁶⁶

et Breton, en 1953, souligne qu'il

est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage. [...] De quoi s'agissait-il donc? De rien de moins que de retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte.¹⁶⁷

En ce qui concerne les critères du sublime, le Pseudo-Longin en relève deux que l'*Art poétique* d'André Breton et de Jean Schuster évoquent également. Il s'agit du mépris des choses basses, «Rien n'est grand qu'il soit grand de mépriser»¹⁶⁸, et l'on se rappelle le dédain du locuteur de l'*Art poétique* pour le métier littéraire et les désirs de peu d'envergure de la masse, et, en second, le sublime touche tous les hommes. Indépendamment du mode de réaction, le sublime ne laisse personne indifférent, il est universel; est sublime «ce qui plaît toujours et à tous»¹⁶⁹; «alors, suggère M. Deguy, c'est

¹⁶⁶ *Ibid.*, I,3.

¹⁶⁷ André Breton, 'Du surréalisme en ses oeuvres vives', dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1979, p. 311.

¹⁶⁸ Pseudo-Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, VII,1.

¹⁶⁹ *Ibid.*, VIII,5.

l'objectivité»¹⁷⁰. Ces critères de l'unanimité trouvent leur équivalent dans l'*Art poétique* par des formules comme «J'ai ébloui jusqu'aux orgueilleux et jusqu'aux incrédules» (n°1, c'est moi qui souligne) et «Mes vers surprennent immédiatement» (n°12). Le caractère sublime de la poésie surréaliste se précise: même mode préféré d'expression, mêmes critères, et par conséquent, mêmes formes rejetées de l'envers du grand: le sublime du Pseudo-Longin évite la grandiloquence, l'enflure, la puérilité, la froideur et les passions hors de propos¹⁷¹ comme l'*Art poétique* préconise la modération dans l'utilisation des artifices poétiques (n°1) et l'exclusion des platitudes et des évidences (n°8). A ces points de convergences entre sublime et poésie surréaliste s'ajoute celui de la visée. L'objectif est le même de part et d'autre, c'est le surhumain, le plus grand que notre condition mortelle qui est recherché (XXXVI), « l'inexprimable» (n°18), «la science la moins répandue, ce qu'il n'est pas possible de savoir» (n°19). Le texte sublime et le texte bretonien ne visent pas une cible, mais recherchent l'éloignement maximal de la flèche, ce n'est pas l'adresse qui compte - la précision du tir de l'archer, l'objet choisi d'avance et visé consciencieusement - mais la force de l'élan qui dépasse la mesure de l'univers (XXXV,3), la force de l'imagination qui rejoint les antipodes et les abîmes (n°17 et 13). Sur un autre plan, le double but de ce type particulier de visée est de rejoindre le divin

¹⁷⁰ Miche Deguy, «Le Grand-dire», *op. cit.* p. 20.

¹⁷¹ On se portera aux sections III et VI du traité du Pseudo-Longin.

en l'homme, «l'inconnaissable» (n°19) et de faire vivre à autrui cette expérience d'une manière aussi bouleversante qu'elle l'a été pour l'auteur:

la finalité [du sublime] n'est pas la persuasion dont nous pouvons disposer. Le choc surprend le jugement et nous fait sortir de nous-mêmes, nous plonge dans l'extase. Est grand ce qui coupe le souffle, d'émoi et de surprise ¹⁷²

[...] comme je [le Pseudo-Longin] ne cesse de le dire la résolution et la panacée de toute audace d'expression résident dans les actions proches de l'extase et de la passion¹⁷³

Breton rappelle les expériences bouleversantes de l'écriture automatique et des expériences du sommeil hypnotique, qu'il fallut arrêter d'urgence à cause des risques de folie, voire, dans le cas des sommeils, des risques de mort d'homme. Ainsi pour les moments d'exaltation, Breton déclare à propos de l'expérience des *Champs magnétiques* qu':

[i]l n'en est pas moins vrai que nous vivions à ce moment dans l'euphorie, presque dans l'ivresse de la découverte. Nous sommes dans la situation de qui vient de mettre au jour le filon précieux¹⁷⁴

et, à propos de l'expérience des sommeils hypnotiques, que:

¹⁷²Jackie Pigeaud, introduction au *Du Sublime* de Pseudo-Longin, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷³ Pseudo-Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, XXXVIII,5.

¹⁷⁴ André Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 66.

nous l'avons vécue dans l'exaltation. Tous ceux qui ont assisté aux plongées journalières de Desnos dans ce qui était vraiment l'inconnu ont été emportés eux aussi dans une sorte de vertige; tous ont été suspendus à ce qu'il pouvait dire, à ce qu'il pouvait tracer fébrilement sur le papier.¹⁷⁵ ;

en ce qui concerne les dangers, Breton nous apprend:

Les Champs magnétiques ont été écrits en huit jours. On n'en pouvait, malgré tout, plus. Et les hallucinations guettaient. Je ne crois pas exagérer en disant que rien ne pouvait plus durer.¹⁷⁶

Les «sommeils», non seulement provoquaient, sur le plan sensoriel, des désordres du même type mais, en outre, développaient chez certains des sujets endormis une activité impulsive de laquelle on pouvait craindre le pire. Je me souviens [...] [d'u]ne autre fois, [...] nous dûmes maîtriser Desnos endormi qui, brandissant un couteau, poursuivait Eluard dans le jardin.¹⁷⁷

Le choc qui émeut, et qui relève d'une poétique de la surprise déjà évoquée par Aristote, n'est pas étranger à la poétique de la surprise, chère à Apollinaire, et que les dadaïstes ont approfondie par leurs expériences sur les messages subliminaux. Dans *L'Art poétique* surréaliste, le poète exige l'éblouissement (n°1), et

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 90.

¹⁷⁶ André Breton, 'En marge des Champs magnétiques', in *Change*, n°7, Paris, Seuil, 1970, p. 23. Breton dans *Nadja* (O.C.1, p. 658) raconte les effets d'une de ces hallucinations qui l'a tenu en haleine toute une après-midi.

¹⁷⁷ André Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 95-96.

soutient que, surprise par les vers surréalistes, «l'âme s'émerveille que le mot équivoque, que la syllabe longue et trouble la ramène frémissante dans les bois» (n°12). Les moyens pour réaliser ces objectifs sont la force et la violence, la jeunesse et la vigueur. J. Pigeaud rappelle que le sublime du Pseudo-Longin implique une grande force pour «se maintenir sur les hauts plateaux sans faille», une «puissance à s'épandre en passions ininterrompues», qu'il nécessite l'agilité du sportif et de la jeunesse¹⁷⁸: le Pseudo-Longin mentionne «la passion violente [...] créatrice d'enthousiasme»¹⁷⁹. Breton insiste sur le fait que la pratique de l'écriture automatique est exigeante, nécessitant:

[...] une tension, un effort des plus soutenus. Encore aujourd'hui, il me paraît incomparablement plus simple, moins malaisé de satisfaire aux exigences de la pensée réfléchie que de mettre en disponibilité totale cette pensée, de manière à ne plus avoir d'oreille que pour « ce que dit la bouche d'ombre»¹⁸⁰

Par ailleurs, la violence, chez Breton, est une attitude qui le caractérise plus spécifiquement, et la jeunesse, un état d'esprit qu'il a toujours promu comme étant un des garants de la vitalité du surréalisme: «Le surréalisme, je le répète, est né d'une affirmation

¹⁷⁸ Jackie Pigeaud, *Ibid.*, p. 36-37; rappelons que Breton compare l'agilité nécessaire à saisir le 'haut vol' analogique à celle développée en gymnastique.

¹⁷⁹ Pseudo-Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, VIII,1.

¹⁸⁰ André Breton, *Entretiens*, *op. cit.* p. 87.

de foi sans limites dans le génie de la jeunesse»¹⁸¹. En ce qui concerne plus particulièrement la violence, Breton, en effet, use naturellement de celle-ci¹⁸² avec une intensité égale à celle, physique et morale, endurée durant la fin de son adolescence pendant la Grande Guerre: d'aucuns ont tâté de ses coups de poings qui ne se limitaient pas toujours au sens figuré. Le jeu de la violence dadaïste n'était que la première forme de révolte et de subversion que Breton et ses amis ont utilisée pour « faire valoir les droits de la poésie, du rêve, de l'amour et, quant à nous, en finir avec tout ce qui pouvait se mettre en travers. La plus extrême violence était de rigueur»¹⁸³. Plus tard, Breton insiste, en parlant des grands esprits qui, de leurs oeuvres, élargissent l'horizon humain, sur la relation étroite entre le génie et la violence qui les

181 André Breton, 'Situation du surréalisme entre les deux guerres' in *La Clé des champs*, op. cit., p. 77.

182 Il fait également usage de violence verbale: dans le *Second Manifeste*, après un long passage où il expose ses griefs à l'encontre de ses amis surréalistes en sursis, Breton place le mot de Cambronne, en majuscule: «MERDE» (OC1, p. 789); dans les *Prolégomènes...*, il répète, pour rythmer son motif, le mot 'foutre' «Mais, foutre, regarde donc la rue, est-elle assez curieuse, assez équivoque, assez bien gardée et pourtant elle va être à toi, elle est magnifique!» ('Le retour du Père Duchesne' in *Prolégomènes à un troisième manifeste ou non*, repris dans *Manifestes du surréalisme*, op. cit. p. 305) et enfin, comme dernier exemple, José Pierre, surréaliste de la dernière génération, nous rappelle dans son étude «Du surréalisme «agi»», que la première fois où il a vu Breton, auditeur dans un amphithéâtre de la Sorbonne, il l'a entendu tancer vertement un étudiant - qui osait co...edire ce que Breton pensait tout haut d'un conférencier-psychiâtre qui s'était pris à associer Cocteau et Ernst - par les mots: «Toi, je t'emmerde! Je t'encule!» (in *Etudes littéraires*, XIX, n°2, aut. 1986, p. 35.)

183 André Breton, «Sur Robert Desnos», in *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, NRF, 1970, p. 168.

anime - formulation qui se laisse parfaitement lire comme s'appliquant à Breton lui-même:

Ce n'est une révélation pour personne de découvrir que tout grand poète ou artiste est un homme d'une sensibilité exceptionnelle et, dans la recherche des circonstances biographiques par lesquelles il a passé, recherche poussée souvent plus loin que de raison, le public a coutume de lui prêter des réactions d'une violence proportionnée à son génie.¹⁸⁴

Il s'agit ici d'une violence qui compose, et non pas d'une violence qui tue pour tuer. J. Pigeaud, dans son introduction au *Du sublime*, rappelle que l'art est aussi violence faite à la sensibilité, à une habitude d'appréhension du monde, rapt et viol de notre conscience du moment, effet sublime par excellence ressenti par l'auditeur ou le lecteur:

Je crois que notre siècle si violent a perdu le sens de la violence de l'art que Plotin définissait par ses effets: «Stupeur, choc suave, désir, amour et terreur accompagnée de plaisir». ¹⁸⁵

¹⁸⁴ «Position politique de l'art d'aujourd'hui» in *Position politique du surréalisme*, OC2, p. 426.

¹⁸⁵ Jackie Pigeaud, introduction au *Du Sublime* de Pseudo-Longin, *op. cit.*, p. 38. Dans le même registre, Aristote considère la colère comme une passion contribuant à la grandeur d'âme: «colère et courage nous transportent de la même façon et nous font faire les mêmes prouesses» *Ethique à Eudème*, III, I, 1 229 a 25, cité par Janine Fillion-Lahille, *Le «De Ira» de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 205.

Pour créer ce choc, le sublime utilise les apparitions et le raisonné, c'est-à-dire, l'*idolopée* et la *logopée*. Le poète use autant des effets de la vision que de ceux de la raison: en somme, les deux moyens sont mis à la disposition de l'effet sublime. Dans la poésie, le sublime tient de la conjonction de tous les moyens et éléments utilisés. Il est le liant, le rythme de l'unité retrouvée. Entre le motif et l'expression existe une relation étroite qui fait que celui-là contraint celle-ci: Deguy souligne ce que le Pseudo-Longin a déjà relevé chez Homère sur l'empreinte du fond dans la forme «*Le poème fait ce qu'il dit*, comme y insisteront, des dizaines de siècles plus tard, les poéticiens modernes»¹⁸⁶. Mais chez Le Pseudo-Longin subsiste, malgré son enthousiasme pour la démesure, une réserve sur la nature illimitée des apparitions dans la mesure où les «poètes présentent une exagération plus mythique et qui dépasse complètement la croyance» et que, en ce qui concerne les orateurs, «les excès sont dangereux et étranges quand la fabrication du discours est poétique et tombe complètement dans l'impossible»¹⁸⁷. C'est la notion de l'*adynata*, de l'invraisemblance, chère aux Grecs, qui doit se laisser réduire à l'allégorie afin d'éviter l'inconvenance. Le Pseudo-Longin tient encore les rênes de l'imagination, Breton les lâche. C'est là, comme je l'ai déjà évoqué dans l'introduction, une position radicalement différente que Breton tient par rapport à

¹⁸⁶ Michel Deguy, 'Le Grand-dire', *op. cit.*, p. 27.

¹⁸⁷ Pseudo-Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, XV,8.

l'Antiquité et aux courants philosophiques qu'elle a inspirés. Horace commence son *Épître aux Pisons* par les vers suivants:

Si un peintre voulait joindre un cou de-cheval à une tête humaine, et mettre des plumes diverses sur des membres rassemblés de-toute-pari, en sorte qu'une femme belle par-le-haut se terminât en un poisson hideusement noir (repoussant): *mes amis*, admis à voir *cela*, retiendriez-vous *votre* rire? [...] - Un privilège égal d'oser toute-chose a été de-tout-temps aux peintre et aux poètes. - Nous savons *cela*; aussi, et demandons-nous cette permission, et *la* donnons-nous, à-notre-tour: mais non pour que les *animaux* féroces soient unis aux *animaux* paisibles; non pour que les serpents soient accouplés aux oiseaux, *ni* les agneaux aux tigres¹⁸⁸.

Batteux, par exemple, dix-huit siècles plus tard, abonde encore dans ce sens quand il définit le merveilleux de l'Épopée en des termes similaires à ceux que le Pseudo-Longin réserve aux invraisemblances de l'*Odyssée*:

Le merveilleux de l'Épopée, s'il est sensé & raisonnable, se réduit donc à tirer le voile qui couvre les machines qui font jouer la nature, & à représenter la conduite de Dieu, telle que la Religion nous la fait connoître, par rapport aux choses humaines. Quand il passe ses limites, ce n'est plus qu'un vain emportement d'une imagination égarée. Si on s'avise pour varier un sujet, de faire voler les poissons à travers les forêts, de promener des sangliers dans les mers; je suis blessé de cette folie: *Incredulus odi*. Je compare le poète à ces faiseurs de contes de Fées, à qui est

¹⁸⁸ Horace, *Art poétique*, *épître aux Pisons*, Cf., les premiers vers; l'édition consultée ne mentionne ni le nom de l'éditeur, ni le nom du traducteur, ni l'année de publication.

permis de bâtir des châteaux de crystal, & de voyager avec des bottes de sept lieues.¹⁸⁹

C'est justement la dernière phrase qui constitue une définition du merveilleux dans une perspective surréaliste, et l'on mesure aisément le gouffre qui sépare les deux positions en matière d'imagination. Il en ressort clairement que le choc sublime que provoque, selon le Pseudo-Longin, l'apparition (Pseudo-Longin, XV,11) sera, dans la perspective surréaliste privilégiant la liberté, infiniment plus bouleversant. Interventions des dieux, oracles, songes, délires, visions de la folie, ce que les Grecs opposent soigneusement au vraisemblable fondé sur la nature, le surréalisme le refond en un 'lieu', l'inconscient, en une dynamique inventive, la libido sublimée et en un mode de surgissement, le verbo-auditif; ce que les Grecs considèrent de haut comme étant facéties des dieux, égarement de l'esprit ou maladie 'mentale', les surréalistes, au contraire, le placent très haut, à l'origine même du principe de vie et de vitalité, générateur de «châteaux de crystal», de «bottes de sept lieues» et de «branches solaires».

Pour finir ce sous-chapitre laissons la parole à Breton qui, dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité*, évoque d'une manière précise et concise les caractéristiques sublimes de la poésie

¹⁸⁹ L'Abbé Batteux, *Cours de Belles-lettres distribué par exercices*, 'IV, Traité de la poésie épique', 'Chapitre IX, Manière d'employer le Merveilleux,' p. 267-68, *op. cit.* page 172 de l'édition Slatkine Reprints; orthographe respectée, et dans la citation, et dans les intitulés.

surréaliste, en l'occurrence, sa grandeur d'âme, son audace, son désir de l'inexprimable:

La médiocrité de notre univers ne dépend - elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? La poésie, dans ses plus mortes saisons, nous en a souvent fourni la preuve: quelle débauche de ciels étoilés, de pierres précieuses, de feuilles mortes. Dieu merci, une réaction lente mais sûre a fini par s'opérer à ce sujet dans les esprits. Le dit et le redit rencontrent aujourd'hui une solide barrière. Ce sont eux qui nous rivaient à cet univers commun. C'est en eux que nous avons pris ce goût de l'argent, ces craintes limitantes, ce sentiment de la «patrie», cette horreur de notre destinée. Je crois qu'il n'est pas trop tard pour revenir sur cette déception, inhérente aux mots dont nous avons fait jusqu'ici mauvais usage. Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses ! Le langage peut et doit être arraché à son servage. Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs. Silence, afin qu'où nul n'a jamais passé je passe, silence ! Après toi, mon beau langage. Le but, assure-t-on, en matière de langage, c'est d'être compris. Mais compris ! Compris de moi sans doute, quand je m'écoute à la façon des petits enfants qui réclament la suite d'un conte de fées. Qu'on y prenne garde, je sais le sens de tous mes mots et j'observe naturellement la syntaxe (la syntaxe qui n'est pas, comme le croient certains sots, une discipline). Je ne vois pas, après cela, pourquoi l'on se récrierait en m'entendant soutenir que l'image la plus satisfaisante que je me fasse en ce moment de la terre est celle d'un cerceau de papier. 190

190 *Introduction au discours sur le peu de réalité*, O.C.II, p. 276-277.

Deuxième partie

L'héritage poétique: la tradition poétique et la grandeur d'âme

«[...] le sublime est l'écho d'une grandeur d'âme»

(Pseudo-Longin, IX,2, trad. Jackie Pigeaud)

A parcourir seulement les pages du *Trésor de la poésie universelle*¹⁹¹ ou quelques anthologies de poésie française¹⁹², l'on est vite convaincu de la radicale originalité du chant bretonien¹⁹³.

¹⁹¹ textes réunis et préfacés par Roger Caillois et Jean-Clarence Lambert, collection «Unesco d'Oeuvres représentatives», NRF, Gallimard/Unesco, Paris, 1958.

¹⁹² à titre indicatif, *Poésie française, anthologie critique; Formes poétiques du Moyen Age et de la Renaissance, Du romantisme à la poésie contemporaine*, textes réunis et commentés par Marie-Louise Astre et Françoise Colmez, préface de Philippe Soupault, Bordas, Paris, 1982; *Mille et cent ans de Poésie française, de la séquence de Sainte Eulalie à Jean Genet*, édition établie et annotée par Bernard Delvaille, collection «Bouquin», Robert Laffont, Paris, 1991.

¹⁹³ Certes Breton a refusé de parler de sa poésie en terme de chant pour conjurer le spectre symboliste et ses tentatives de soumettre la poésie à la musique. Là encore Breton s'attaque à une conception et pratique traditionnelle du chant, à l'instar de ses attaques contre la rhétorique et la littérature. Il va de soi que, pour une oreille habituée à l'harmonie d'un ordre classique ou romantique de la musique, l'harmonie du désordre d'un Stockhausen, Xenakis ou Ligeti ne lui paraîtra justement guère harmonique, et heurtera son tympan, et pourtant, il est indéniable, que la musique contemporaine, à sa manière, réinvente le lyrisme, disons, une harmonie «convulsive» fondée sur le hasard, le pulsionnel, le nombre. Il y a là le même gouffre entre l'harmonie d'un poème bien rimé et l'harmonie qui se dégage d'un poème automatique: la musique contemporaine ainsi que les poèmes d'origine automatique révolutionnent ainsi la notion de chant, de mélodie et

du point de vue de la forme et du ton. Le caractère distinctif du chant n'empêche pas, par contre, que des relations thématiques précisent s'établissent entre les poèmes de Breton et l'histoire de la poésie. Ces relations couvrent non seulement le domaine lyrique, mais également, les domaines épique et sacré. La poésie de Breton a la particularité de ramener la poésie prise au sens large à sa source, à l'origine de l'inspiration.

Dans cette partie je tenterai donc de dégager, dans les grandes lignes, quelques points divergents et convergents entre les poèmes de Breton et les textes poétiques de la tradition. L'on verra, entre autres, que sa poésie, qui entretient des relations directes avec le romantisme et le symbolisme, n'est pas sans avoir des rapports avec l'Antiquité. Que le surréalisme est né d'une côte du romantisme, qu'il aime se ressourcer aux contes et épopées de Mélusine, de la Dame du Lac et du Graal, la critique l'a bien souligné; qu'il puisse, par contre, entretenir des affinités avec l'Antiquité cela ne va pas de soi, d'autant plus que l'aversion de Breton pour la civilisation gréco-romaine est bien connue¹⁹⁴. Si les divergences se concentrent surtout autour des questions formelles (Breton utilise le langage d'une manière si radicalement singulière)

d'harmonie par le fait qu'ils nous initient à une harmonie issue non de l'ordre mais du chaos.

¹⁹⁴ Et pourtant les allusions aux divinités de l'Antiquité ne sont pas rares dans sa poésie comme nous le révèle la concordance de son oeuvre.

et sur la question de l'appréhension du monde (la réinterprétation des théo-et-cosmogonies à la lumière des sciences pures et humaines), les convergences, quant à elles, se situent avant tout sur le plan des fonctions de la poésie: fonction augurale de la voix surréaliste (le langage comme événement), fonction heuristique de la descente aux Enfers du moi, fonction de transport de l'âme par la recherche de l'extase, de la fureur, de la possession, fonction cathartique par la sublimation du *Phobos* (la peur) en *Thaumas* (l'admiration), de la crainte en merveille, et fonction génésiaque d'un monde désiré. Ces fonctions seront abordées par le biais des motifs qu'elles animent: la voix oraculaire de l'Antiquité, la descente en enfer, les théogonies et cosmogonies ainsi que le mythe d'Orphée et les motifs qui lui sont apparentés comme la toison d'or et la quête du Graal. Par ailleurs, chaque motif fera l'objet d'une présentation afin de mieux mettre en valeur le contexte dans lequel l'automatisme s'insère.

En somme, nous verrons que la filiation de Breton à la tradition repose non pas sur l'accessoire mais bien sur la pratique de la grandeur d'âme définie par les Anciens comme état d'esprit qui consiste «à surmonter la souffrance et le mal», où «l'élévation spirituelle se manifeste dans la victoire sur le temps et la mort»¹⁹⁵. C'est en ce sens que la poésie de Breton se rapproche d'un aspect du sublime proposée par A. Michel: «le sublime est affaire de langage,

¹⁹⁵ Alain Michel, «Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes», in *Revue des Études latines*, vol. LIV, 54^e année, 1976, p. 304 et 285.

toute poésie est expérience spirituelle et morale, est expérience spirituelle et morale du langage». ¹⁹⁶

1. Du récit événementiel à l'événement langagier

Quand bien même une préoccupation commune autour des thèmes de la vision et de la quête, de la descente guidée en enfer et du chant subjuguant de la poésie lie intimement les poètes de l'Antiquité à Breton, le constat est sans appel que, si ce n'est la forme versifiée, c'est soit la vision antique du monde que l'on *rend* par le langage qui s'oppose à la nature avant tout langagière de la vision bretonienne, soit le maintien de la cohérence discursive (vraisemblable ou mythique) conservant, à des degrés divers, les rapports spatio-temporels du sensible (le haut vs. le bas, hier vs. aujourd'hui vs. demain. etc.), qui distingue l'Antiquité de la poétique de l'incohérence cultivée par l'écriture automatique. Le texte fondé sur l'*Imitatio Naturae* marque une distance entre le temps du lecteur et le temps du poème (passé mythique, futur augural), chez Breton, cette distanciation est abolie: le lecteur est comme saisi dans le temps du poème, assiste aux événements langagiers qui s'y déroulent. Quand les poètes anciens disent que la mer est démontée, que les cieux se déchirent et que la terre

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 304.

tremblante s'ouvre, que les dieux changent continuellement de formes, que les hommes sont des dieux et que les dieux sont des hommes, quand ils nous *racontent* cette épopée de la vie et de la mort, le temps de l'action est celui, inactuel, du récit, de la fable - et c'est un tour rhétorique bien investi par la passion (p. ex. présent narratif, hypotypose), comme nous l'enseigne le Pseudo-Longin qui nous fait vivre l'événement *comme* si nous y étions. Chez Breton, rappelons l'affirmation de Blanchot, c'est la «rhétorique devenue matière»: l'incohérence apparente du sens des poèmes n'est en fait que le reflet d'un événement langagier qui se déroule sous nos yeux, événement de la création du monde et du moi et dont nous subissons les effets non pas parce que c'est *comme si nous y étions*, mais bien parce que nous y sommes irrémédiablement inclus à partir du moment où nous avons bien voulu nous laisser prendre dans les filets fascinants des mots qui font l'amour¹⁹⁷. Entre le temps de l'énoncé, le temps de l'énonciation et le temps du lecteur les frontières s'estompent sous l'effet d'une passion débordante. C'est que, comme le souligne J. Chénieux-Gendron, «poésie et théorie procèdent chez Breton d'une même intention, qui est l'*adresse* émue à l'*autre* [...]», relèvent d'une volonté de toucher, au sens rhétorique du terme, d'un acte d'écrire qui vaut pour la libération «d'une certaine énergie dont la trace écrite ne serait qu'un aspect», et

¹⁹⁷ A leur manière, plus stupéfiants que source de plaisir, *Les Chants de Maldoror*, bien plus que les oeuvres de Rimbaud où agit le passé simple, les sentences et les constats, constituent un autre fait de parole, capable de transformer l'instant de la lecture en un événement où se joue la genèse de la parole, et donc la perception que nous avons du monde et du moi.

créent «ce que j'ai appelé une «zone événement» - zone dans laquelle les effets de résonance du hasard objectif se manifestent¹⁹⁸».

C'est bien là un tour de force sublime du texte surréaliste: par la trace de quelques mots associés par les pulsions et les affects de l'être, les poèmes renaissent, font événement à chaque lecture, bouleversent nos habitudes cognitives et nos certitudes tout en provoquant une réaction émotive et éveillent notre soif de comprendre. Le document surréaliste reprend vie, au sens propre du terme, sans détour, à chaque relecture: art et vie sont intimement liés par cet événement langagier.

Mentionnons brièvement avant de passer au chapitre suivant, qu'en quittant l'Antiquité, c'est au Moyen Age que l'on retrouve des textes apparentés à ceux des surréalistes, en l'occurrence les fatrasies. Mais il y a peu d'éléments communs avec cette pratique ludique du non-sens et les poèmes de Breton où derrière le non-sens apparent se jouent les valeurs sacrées de la poésie. C'est que la fatrasie est un poème rimé, de courts vers, écrit avant tout dans un but ludique bien plus que lyrique. Par là, il se rapprocherait davantage des poèmes surréalistes travaillant moins le signifié que le signifiant, comme ceux d'Aragon et de Desnos, surtout, et

¹⁹⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, p. 172, 168 et 169.

présentant un travail analogique qui s'écarte des recommandations précises de Breton en matière de *Signe ascendant* ; qu'on en juge par ces extraits: «Un grand hareng saur / avait assiégé Gisors / d'un côté et de l'autre, / et deux hommes morts / vinrent de toutes leurs forces / portant une porte; / sans une vieille tordue / qui alla criant «Dehors!», / le cri d'une caille morte / les eût rapidement pris / sous un chapeau de feutre.»¹⁹⁹ / «Un ours emplumé / Fit semer un blé / De Douvres à Oissent / Un oignon pelé / S'était apprêté / A chanter devant. / Quand sur un éléphant rouge / Vint un limaçon armé / Qui leur criait: / Fils de putains, arrivez! /Je versifie en dormant.»¹⁹⁹

2 Des oracles

Pour illustrer cette différence dans la manière d'utiliser la langue, il faut se reporter au cas de la voix oraculaire que Breton, dans le premier *Manifeste du surréalisme*, qualifie, non sans réserve, de voix surréaliste:

La voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes n'est autre chose que celle qui me dicte mes discours les moins courroucés ²⁰⁰

¹⁹⁹ Jehan Bodel d'Arras, in *Poésie française, anthologie critique, op. cit.* p. 19.

²⁰⁰ O.C. 1, p. 344.

Tout en donnant à la dictée automatique un ancêtre prodigieux, qui fait remonter ainsi aux sources de la civilisation occidentale le moteur principal du surréalisme et qui lui octroie la fonction oraculaire, Breton garde ses distances en insistant sur le fait que la dictée automatique en matière de fureur poétique est inégalée. Cette différence peut s'expliquer, comme nous allons le voir, pour deux raisons relevant l'une de l'authenticité de la voix oraculaire et l'autre du cadre de son énonciation.

La voix des oracles, rappelons-le brièvement, s'inscrit dans le cadre de la divination par intuition (inspirée), où domine la Parole, par opposition à la divination par induction (raisonnée), comme l'extispicine (lecture des entrailles) ou l'astrologie (dont l'horoscope), fondée sur une transmission orale ou écrite du savoir²⁰¹. La Sibylle, généralement une vierge, devait - et l'on ne peut pas ne pas saisir la parenté de ce phénomène avec certaines expériences surréalistes telles que les sommeils hypnotiques et la pratique automatique - se mettre en transe, dans un état hypnotique ou hallucinatoire pour que l'oracle 'parle' à travers elle sous forme de cris et de délires. De cette voix proférée, (généralement de la longueur de quelques vers), il ne nous reste pas de traces authentiques, puisque celle-ci ne nous est parvenue

²⁰¹ Je m'appuie ici pour la classification des types de divination sur l'article de la «Divination» de René Alleau, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 6, éd. 1985, pp. 299-304.

que sous la transcription en vers opérée par des poètes anciens. La voix originale après cette traduction-interprétation nous est donc perdue. La recomposition de la voix oraculaire par les poètes, quant à elle, crée une discordance manifeste entre ce qui est annoncé et ce qui est rendu. Dans l'exemple suivant tiré de l'*Eneide*²⁰², Virgile décrit en termes de terreur les instants qui précèdent l'oracle de la Sibylle.

On était arrivé sur le seuil, lorsque la vierge dit: «C'est le
moment d'interroger les destins:
Le dieu! voici le dieu!» Comme elle prononçait ces mots
Devant les portes, tout à coup son visage, son teint se sont
altérés,
Sa chevelure s'est répandue en désordre; puis sa poitrine
halète,
Son coeur farouche se gonfle de rage; elle paraît plus
grande,
Sa voix n'a plus un son humain: car elle a déjà senti le
souffle
[...]
Cependant, rebelle encore à l'obsession de Phébus,
La prêtresse se débat monstrueusement dans son antre,
comme une Bacchante, et tâche de secouer de sa poitrine
Le dieu puissant; lui n'en fatigue que plus sa bouche
enragée,
Domptant son coeur sauvage, et la façonne à sa volonté qui
l'opprime.
Déjà les cent portes énormes de la demeure se sont
ouvertes d'elles-mêmes
Et portent par les airs les réponses de la prophétesse:

²⁰² in Pierre A. Riffard, *L'Esotérisme*, collection «Bouquins», Robert Laffont, 1990, p. 545-546, traduction du latin par M. Rat.

Par rapport à ce qui est annoncé, on s'attend à quelque monstruosité, mais l'événement, par sa mise en vers et sa traduction, est bien en-deça de la promesse; il ne se distingue guère d'un brillant discours construit dans les règles de l'art:

[...] Je vois des guerres, d'horribles guerres,
Et le Tibre couvert d'une écume sanglante.
[...] Alors, au sein de ta détresse,
Quels peuples d'Italie ou quelles villes n'imploreras-tu pas
en suppliant?
La cause d'un si grand malheur pour les Teucères
[Troyens]
Sera encore une épouse étrangère, et encore un hymen
étranger ... [...]

Cette scission entre ce qui est attendu et ce qui est donné que crée le modèle de l'*Imitatio Naturae* par le contrôle qu'elle exerce sur l'élan métaphorique, est totalement absente des textes surréalistes. Mais encore, chez les Anciens, le cadre d'énonciation de cette voix oraculaire, comme le souligne R. Bloch²⁰³, est excessivement contraignant du fait qu'il s'insère dans un ensemble de règles relevant du rituel. L'oracle, par le biais de la pythie en transe, répondait à des questions précises de *tout* ordre (personnel ou public, trivial ou sublime²⁰⁴); parfois l'affluence était telle

203 Pour de plus amples informations l'on se reportera aux remarques de Raymond Bloch, *La Divination dans l'Antiquité*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1984, p. 22-30.

204 Sur une tablette gravée datant du VI^e siècle avant J.-C., on peut lire, parmi les questions que les fidèles adressaient à leur dieu, celle-ci: «Lysanias demande à Zeus Naios et à Dioné si l'enfant qu'Annyla porte dans son sein n'est pas de lui», cité par Raymond Bloch, *Ibid.*, p. 24.

qu'une organisation rigoureuse s'imposait pour assurer le bon déroulement des oracles rendus à la chaîne; par ailleurs, les oracles étaient rendus environ une fois l'an ou une fois par mois. Toutes ces conditions entraînaient que la voix oraculaire n'avait guère le temps de se déployer, et ne pouvait que se limiter à 'quelques vers'.

La pratique automatique, quant à elle, s'exerce à travers un cadre d'énonciation qui relève du privé, et où le transmetteur - l'enregistreur - est libre de s'imposer les contraintes qu'il juge appropriées, ne limite pas, contrairement aux rites des oracles, l'écoulement du flot verbal (les seules limites temporelles relèvent de l'épuisement de la voix, de la volonté et de l'éveil de la conscience du scripteur) et la vision oraculaire s'étire à l'extrême jusqu'à devenir insaisissable : «Je vois les arêtes du soleil / A travers l'aubépine de la pluie»²⁰⁵. La fonction oraculaire de l'écriture automatique ouvre la vision non seulement sur une figuration probable de l'avenir, mais également sur les possibilités de l'esprit, ainsi, par exemple, dans le domaine moral:

Devant le précipice où l'edelweiss garde le souffle
d'Esclarmonde²⁰⁶

La vision nocturne a été quelque chose il s'agit
Maintenant de l'étendre du physique au moral

²⁰⁵ «Vigilance» in *Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 94. Ces visions extrêmes, du point de vue de la quantité, sont plutôt rares chez Breton. - j'aborderai cette question dans le dernier chapitre - , les visions saisissables à l'oeil qu'elles soient vraisemblables ou non restent les plus fréquentes.

²⁰⁶ Esclarmonde est un personnage de la chanson de geste *Huon de Bordeaux*; fille de l'émir de Babylone, que Huon conquiert, aidé par le nain Aubéron. (Robert).

Où son empire sera sans limites ²⁰⁷;

ou alors dans celui de l'amour:

Mais du salon phosphorescent à lampes de viscères
 Il [Sade] n'a cessé de jeter les ordres mystérieux
 Qui ouvrent une brèche dans la nuit morale
 C'est par cette brèche que je vois
 Les grandes ombres craquantes la vieille écorce minée
 Se dissoudre
 Pour me permettre de t'aimer
 Comme le premier homme aima la première femme
 En toute liberté ²⁰⁸;

Contrairement à la vision des Anciens, qu'il fallait d'abord comprendre, leçons de savoir ou de morale, la vision bretonienne, après avoir heurté par son caractère invraisemblable la faculté raisonnante de l'être, agit directement sur les passions de ce dernier pour les élever, tire de l'instabilité de sa nature tous ses plus beaux effets de *réactifs* psychiques:

Je vois ce qui m'est caché à tout jamais
 Quand tu dors dans la clairière de ton bras sous les
 papillons de tes cheveux
 Et quand tu renais du phénix de ta source
 Dans la menthe de la mémoire
 De la moire énigmatique de la ressemblance dans un
 miroir sans fond
 Tirant l'épingle de ce qu'on ne verra qu'une fois ²⁰⁹

²⁰⁷ «Les Etats Généraux» in *Signe ascendant*, op. cit. p. 70.

²⁰⁸ «Le marquis de Sade a regagné...» in *L'Air de l'eau*, O.C.II, p. 399.

²⁰⁹ «Écoute au coquillage» section *Oubliés* in *Signe ascendant*, op. cit. p. 118.

3. Les théogonies et cosmogonies

Annnonce d'une ouverture de l'esprit aux choses de l'amour et de la vie, la poésie de Breton se donne également à lire comme création du monde à venir et de la personnalité de l'individu. Il est de ce fait en rapport avec les théogonies ainsi que les cosmogonies des premières grandes civilisations, avec la différence notable que cette fonction génésiaque de la poésie n'est pas chez Breton renvoyée dans un passé lointain (explication de l'origine du monde et des dieux) mais reporté dans le présent de l'homme (participation active de l'homme à la formation du monde et de lui-même): la voix des Muses, chez Breton, ne raconte plus comment le monde et l'homme sont nés, elle dit la renaissance incessante du monde et de l'homme dans l'écoulement du temps.

Les théogonies, récits expliquant la naissance des dieux, tentent, dans la veine des grands récits fondateurs des religions polythéistes ou monothéistes, de rationaliser par la fiction l'inexplicable et de donner un sens à l'existence de l'homme: ainsi Hésiode (VIII^e siècle av. J.-C.) demande-t-il dans *La Théogonie* l'aide des Muses²¹⁰ pour qu'elles lui racontent la naissance des Dieux et de l'Univers, et, il faut le souligner, cette «voix magique»

²¹⁰ Le nom des Muses et de leur qualité variait selon les traditions: la liste suivante, qui s'est imposée à l'époque classique, est la plus répandue: Calliope, la première de toutes en dignité, la poésie épique, Clio, l'histoire, Polyhymnie, la pantomime, Euterpe, la flûte, Terpsichore, la poésie légère et la danse, Erato, la lyrique chorale, Melpomène, la tragédie, Thalie, la comédie et Uranie, l'astronomie.

est parfaitement compréhensible. Le texte, en effet, construit d'une manière systématique sa propre crédibilité et programme sa démarche: sur un ton laudatif, il commence d'abord par une explication du rôle des Muses et d'Apollon pour enchaîner ensuite sur l'invocation du poète aux Muses avant de passer au récit même de la Muse:

Les Muses et Apollon, qui lance au loin ses traits, font naître sur la terre les chantres et les musiciens. [...] Heureux celui que les Muses chérissent! un doux langage découle de ses lèvres. [...]

Salut, filles de Jupiter! donnez-moi votre voix magicienne. Chantez la race sacrée des immortels nés de la Terre et d'Uranus couronné d'étoiles, conçus par la Nuit ténébreuse ou l'amer Pontus. Dites comment naquirent les Dieux, et la Terre, et les Fleuves [...].

Au commencement exista le Chaos, puis la Terre à la large poitrine, demeure toujours sûre de tous les êtres. Ensuite le sombre Tartare, placé sous les abîmes de la terre immense. Enfin, l'Amour, le plus beau des dieux, l'Amour, qui adoucit les âmes, et, s'emparant du coeur de toutes les divinités et de tous les hommes, triomphe de leur sage volonté.²¹¹

De même que chez Hésiode, la voix des Muses inspirant Ovide (fin 1^{er} siècle av. J.-C), chante également *La Création de l'Homme*, le seul animal qui regarde vers le ciel:

Un animal plus noble, plus capable, d'une haute intelligence et digne de commander à tous les autres, manquait encore. L'homme naquit, soit que le créateur de

²¹¹ in *Trésor de la poésie universelle*, section «Le Livre sacré», chap. 3 - Cosmogonies, mythes et légendes, traduction Bignan, *op. cit.* p. 84-85;

toutes choses [...] l'ait formé d'un germe divin, soit que la terre récente, séparée depuis peu des hautes régions de l'éther, retînt encore des germes du ciel [...]; tandis que, tête basse, tous les autres animaux tiennent leurs yeux attachés à la terre, il a donné à l'homme un visage qui se dresse au-dessus; il a voulu lui permettre de contempler le ciel [...].²¹².

Par rapport à cette distanciation qui sépare le présent de l'homme du mystère de son existence, la fonction génésiaque de la poésie bretonienne propose, à travers le langage, l'expérience, à chaque fois renouvelée et singulière, de la création, à la fois du monde:

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 modèle²¹³.

comme du 'je':

Ma construction ma belle construction page à page
Maison insensément vitrée à ciel ouvert à sol ouvert
C'est une faille dans le roc suspendu par des anneaux à la
 tringle du monde
C'est un rideau métallique qui se baisse sur des
 inscriptions divines
Que vous ne savez pas lire
Les signes n'ont jamais affecté que moi

²¹² in *Trésor de la poésie universelle*, section «Le Livre sacré», chap. 3 - Cosmogonies, mythes et légendes, traduction G. Lafaye, *op. cit.* p. 86;

²¹³ «Introduction au discours sur le peu de réalité» in *Le Point du jour*, O.C.II, p. 275. Ce travail sur le «vieux modèle» montre que Breton, dès les années vingt, était déjà conscient de la puissance créative du travail de renouvellement opéré à l'intérieur du déjà-dit.

Je prends naissance dans le désordre infini des prières
 Je vis et je meurs d'un bout à l'autre de cette ligne
 Cette ligne étrangement mesurée qui relie mon coeur à
 l'appui de votre fenêtre
 Je corresponds par elle avec tous les prisonniers du
 monde ²¹⁴

4. Les descentes en enfer

A cette fonction particulière de la poésie qui invite l'homme à se changer et à transformer le monde, s'ajoute la fonction heuristique, qui permet à l'homme de percer les mystères de la vie et d'assurer ainsi l'économie de la souffrance et du bonheur. Dans ce chapitre j'aborderai d'abord le thème à la fois religieux et artistique de la descente en enfer pour, ensuite m'attarder plus longuement sur les figures du guide qui ont permis à l'homme d'accomplir cet exploit.

a) La descente en enfer

Royaume de l'obscurité, la mort est évidemment pour l'homme le plus grand mystère et la plus grande source de son angoisse, le plongeon de la conscience, de la lumière, dans l'abîme de l'inconnu, du néant, des ténèbres. La conscience de la mort chez l'être humain et l'effroi qu'elle suscite, l'espoir d'un monde meilleur qu'elle éveille

²¹⁴ «Mille et mille fois» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 183.

et les interrogations sur le sens de la vie qu'elle alimente sans cesse, sont à l'origine de la plupart des rites et des religions qui fondent leur raison d'être sur la croyance en un au-delà de la mort que l'on espère du moins égal sinon meilleur que celui qu'on quitte. La mort a été de tout temps le plus grand aiguillon qui attise l'imagination. Comme le montre Mircea Eliade²¹⁵, à travers l'histoire de l'homme, la représentation de l'enfer et du paradis est en continuelle évolution. Dans les représentations primitives, le lieu des morts n'est pas encore moralisé selon la dichotomie bien/mal. Ce lieu peut être la copie inversée de notre monde (ainsi, par exemple, chez les peuplades de Birmanie ou les indiens Hopi), ou bien, la copie supérieure, c'est-à-dire, sans souffrance, du monde (cas du bouddisme, de l'orphisme et du christianisme); il est, dans la Grèce antique, un pays sombre et froid, caverne souterraine où le mort est une ombre fantomatique (monde homérique); quand il est localisé à la surface de la terre, on le situe sur des montagnes, dans des volcans, ou des îles éloignées, et quand il est une demeure céleste, il devient le lieu réservé aux âmes élevées spirituellement ou socialement. La moralisation du lieu des morts est l'apanage des grandes religions (occidentales comme orientales) où le respect et la pratique des rites de sépulture et d'initiations spirituelles deviennent des critères discriminatoires: le paradis en récompense aux bons sujets, l'enfer en guise de punition aux mauvais. Ce

²¹⁵ *Encyclopaedia Universalis*, article *Enfers et paradis*, T.VI, Paris, 1985, p. 1097- 1102.

mouvement moral dans notre civilisation apparaît déjà, dès la période homérique, à travers les rites orphiques (purification de l'âme par l'ascèse). A partir de cette période, la dichotomie paradis/enfers se radicalise, et la description des lieux s'estompe pour laisser place à celle de plus en plus détaillée des récompenses et châtiments (voir Virgile, les apocalypses apocryphes de Paul et de Pierre, l'enfer dantesque). La représentation du paradis comme de l'enfer suit, dès lors, moins l'axe paradigmatique de l'espace que celui de l'opposition fondamentale entre lumière et obscurité, bonheur et souffrance, salut et damnation, préparant ainsi la perspective psychologique de la descente aux enfers en tant que descente dans l'inconscient.

Cette manière plus rationnelle d'appréhender la descente en enfer a été développée par le romantisme qui y voyait un moyen offert à l'homme de se connaître et de dépasser sa condition: «Connaître, c'est descendre en soi.», rappelle A. Béguin, et «Seule, la connaissance de soi, cette descente aux Enfers, nous ouvre la voie de la divinisation.» ²¹⁶

L'homme s'y découvre en communion avec la nature et l'univers, l'espace et le temps: «Le chemin mystérieux va vers l'intérieur; c'est en nous, sinon nulle part, qu'est l'éternité avec ses

²¹⁶ La première citation est d'Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1939, p. 51; la seconde est de Hamann, écrivain et philosophe allemand de la dernière moitié du 18^e siècle, appelé le «Mage du Nord», qui, par son opposition au rationalisme classique et sa préférence pour une pensée mystique, est considéré comme le précurseur du *Sturm und Drang*, ayant influencé Herder et Goethe; cité par Béguin en exergue de son chapitre «La Renaissance renaît», *Ibid.*, p. 50.

mondes, le passé et l'avenir»²¹⁷, c'est là qu'il puise la force de son génie, et le moyen qui lui est donné pour réaliser ce voyage est soit la parole, soit la poésie. Breton, à la suite des premières expériences de Rimbaud et de Lautréamont, a systématisé la descente dans l'enfer de l'inconscient par la pratique de l'automatisme. Comme les rêves et les hallucinations par l'image mentale, l'écriture automatique est une manifestation de l'inconscient par le verbe. Il est censé libérer le «message subliminal»²¹⁸, même si cette libération s'accompagne d'une difficulté inhérente à la pratique qui veut que le murmure auditif doit être sans cesse relancé tant le poète se laisse *naturellement* distraire par le désir de retenir, de *fixer* les images que la voix «amorce à foison»²¹⁹. L'expérience de l'abîme, de laquelle tient aussi la rage meurtrière qui submerge les nations en guerre, est pour le poète son champ de bataille: confronté aux pulsions de l'inconscient, seule sa force morale, à l'instar des pouvoirs d'Orphée, sait transformer l'expérience cauchemardesque en expérience de la création. L'écriture automatique, sous la plume d'un poète au sens surréaliste du terme, c'est-à-dire, préparé mentalement à être apte à entendre la voix, transforme le déluge du flot verbal charriant le chaos de nos désirs les plus secrets, en chant.

²¹⁷ Citation de Novalis, donnée par A. Béguin, *ibid.*, p. 53.

²¹⁸ André Breton, «Le Message automatique», in *Point du jour*, O.C.II., p. 387.

²¹⁹ Julien Gracq, *André Breton, op. cit.*, p. 496.

En cela la pratique du poète surréaliste face à son objet est comparable à celle du prêtre ou du chaman face au dernier voyage de l'âme. Entre la sibylle, le shaman, le prêtre et le poète, le point commun est la possession, l'expérience intime d'un voyage fabuleux. Les révélations du pays des morts sont du ressort des voyages mentaux extatiques, avec ou sans drogues, et elles incitent à mettre en place une éthique (rites, exercices spirituels, ascèse) qui prépare l'être à affronter les monstres de l'angoisse, à transformer celle-ci en extase. D'autre part, qu'il soit dieu, prêtre, poète ou héros, celui qui a vu le pays des morts, est susceptible, par sa connaissance des dangers du voyage, de devenir un guide pour ceux qui veulent suivre ses traces. De cette connaissance naissent les rites, qui se manifestent par un ensemble d'actions et d'attitudes assurant à l'initié les capacités de surmonter les obstacles qui se dresseront, lors du dernier voyage, sur le chemin menant vers la lumière.

Ainsi, sur fond de terreur face à la mort, quête et éthique du bonheur - pris aussi bien au sens large de tout état de non-souffrance qu'au sens restreint d'extase - sont à l'origine des différentes pratiques sacrées de l'homme et parmi lesquelles la pratique automatique a sa place. Comme nous l'avons vu, ces pratiques ont une réalité psychologique attestée: il s'agit, comme le souligne si justement Bachelard, de «désapprendre la peur²²⁰», de

²²⁰ *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948, p.398, cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 227.

transformer la chute, cauchemardesque, en descente intime vers la lumière intérieure de l'être.

b) Le guide

Pour que la descente ne se transforme pas en chute terrifiante, elle nécessite un adjuvant sous la forme d'un guide, d'une arme, ou d'un objet symbolique. C'est le cas par exemple du *Bardo-Thödol*, d'Enée et de la sibylle de Cumès, de Dante et du poète Virgile, de Hugo et du spectre de *La bouche d'ombre*, mais aussi, de Breton, bien que chez lui ce guide prenne bien vite la figure du point sublime ainsi que de l'amour fou. Voyons comment ces oeuvres traditionnelles mettent en scène une descente aux enfers fondée sur la mimésis.

Un premier exemple particulièrement rigoureux de cette pratique se retrouve dans le *Bardot-Thödol* (VII^e siècle), livre tibétain des morts qui clairement met en relation l'inconscience - en tant qu'état où l'inconscient domine - et le début de l'ultime voyage. Ce *guide du dernier voyage* pour le mort est récité par un lama ou un frère spirituel au mourant, et bien au-delà de sa mort. Non seulement le guide décrit et explique les changements de lieu (au niveau mental) et les apparitions qui se présentent au mort:

Toi défunt, qui es passé au-delà de ce monde,
 Tu es mort, tu as rejeté ton corps et tu n'as pas encore
 trouvé une nouvelle forme d'existence [...]
 Fruits de tes diverses perceptions, les objets de tes effrois

et de tes craintes vont t'apparaître.
 C'est un signe dénotant que tu es dans le Bardo.
 Le vent de la terre devenant puissant, les montagnes
 seront aplaties et la terre tremblera [...] ²²¹

mais également le conseille sur ce qu'il doit faire, en insistant sur le réveil de trois notions relevant de la grandeur d'âme:

Chuchotant doucement à son oreille [du mort], on dit: Noble fils [...], ne laisse pas ta pensée se distraire! [...], tu es parvenu ici maintenant à ce qu'on appelle la mort, prends la disposition de l'esprit de l'éveil de la manière suivante: 'Hélas, maintenant que pour moi est venue l'heure de la mort, je ne veux, grâce à l'avantage de cette mort, qu'éveiller en moi l'*amour*, la *compassion* et la disposition d'*esprit de l'éveil* [...]' ²²².

Un autre exemple, très particulier, est celui de la descente décrite par Hugo. Il n'échappe pas non plus à la mimésis, quoiqu'il innove, par rapport à la tradition, en reprenant la structure narrative de base de la 'Descente' pour la transposer dans le registre du discours: la descente se réalise ainsi au fur et à mesure que la pensée *approfondit* son sujet, réalisant, grâce aux vers, le

²²¹ *Trésor de la poésie universelle*, partie «Le Livre sacré», chap. 2 - Chants rituels, prières, litanies, *op. cit.*, p. 71, traduction de Evans-Wentz.

²²² première partie intitulée «Vue pénétrante de la lumière fondamentale dans l'état intermédiaire à l'heure de la mort» du «*Bardo-Thödol, le livre tibétain des morts*, présenté par Lama Anagarika Govinda, traduit de l'allemand par Valdo Secretan, revu et corrigé sur le texte tibétain, Paris, Albin Michel, collection «Spiritualités vivantes», 1981, p. 95; c'est moi qui souligne.

programme inscrit dans l'incipit du poème «Ce que dit la bouche d'ombre»:

*L'homme en songeant descend au gouffre universel
J'errais près du dolmen qui domine Rozel,
A l'endroit où le cap se prolonge en presqu'île.
Le spectre m'attendait; l'être sombre et tranquille
Me prit par les cheveux dans sa main qui grandit,
M'emporta sur le haut du rocher, et me dit: 223*

Le discours qui suit développe le rapport caché entre les choses, véritable cosmogonie évoquant l'origine de la nature, de la condition humaine, du mal et du bien, «Tout parle [...] Tout est plein d'âmes», et ce, sur le mode de la terreur et du sublime, «Prépare-toi, front triste, aux funèbres sueurs», «L'homme n'est rien. O loi misérable! ombre! abîme! / O songeur! cette loi misérable est sublime» 224. Il est scandé par un certain nombre d'énoncés métadiscursifs qui viennent rappeler au poète à quel niveau de la descente aux enfers lui-même et le spectre se trouvent:

Puisque tu ne t'es pas en route évanoui,
Causons. 225
[...]
Faisons un pas de plus dans ces choses profondes. 226
[...]

223 'Ce que dit la bouche d'ombre' in *La Bouche d'ombre*, poèmes choisis par Henri Parisot, Préface de Léon-Paul Fargue, NRF, Gallimard, Paris, 1943, p. 19, c'est moi qui souligne.

224 *Ibid.* p. 21, p. 23 et p. 38.

225 *Ibid.* p. 21.

226 *Ibid.* p. 24.

Viens, si tu l'oses!
 Regarde dans ce puits morne et vertigineux
 [...]
 Avançons dans cette ombre et sois mon compagnon.²²⁷
 [...]
 Je viens de te montrer le gouffre. Tu l'habites.
 [...]
 Donc, représente-toi cette sombre figure:
 Ce gouffre, c'est l'égout du mal universel ²²⁸

Quant à la figure classique du guide chez Breton, elle apparaît surtout à la première moitié de son parcours poétique. Le terme et ses dérivés verbaux apparaissent dans ses poèmes jusque'en 1936, - en fait, *grosso modo*, les poèmes repris dans l'anthologie *Clair de terre* - puis réapparaissent une fois dans le titre du troisième poème en prose de *Constellations* (1959): «Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots», qui est, comme tous les titres de *Constellations*, de la plume de Miró.

Protéiformes, les guides sont surtout féminins et mènent vers le *bas* comme vers le *haut*, font appel à l'amour et à la témérité. Il n'est pas insignifiant de noter que le premier recueil résolument lyrique et sublime de Breton, le recueil *Clair de terre*, s'ouvre sur le

²²⁷ *Ibid.* p. 28 et 29.

²²⁸ *Ibid.* p. 41; Les rapports entre le discours sur le songe universel et terrifiant de la pensée et le discours métadiscursif du spectre et du poète sont, dans le poème, évidemment plus complexes. Ce ne sont que les limites qu'impose l'appareil citationnel qui empêchent de mentionner intégralement ce jeu subtil entre les différentes instances, qui montre à quel point Victor Hugo est un habile ulyssien, manie finement l'outil rhétorique pour, à la fois, instruire et toucher.

récit d'un rêve où la présence d'un guide n'est pas sans évoquer celle de la haute lignée des guides de l'enfer:

Un personnage, qui fait dans la suite du rêve figure de génie, vient à ma rencontre et me guide à travers un escalier que nous descendons tous deux et qui est très long. ²²⁹;

ailleurs, le guide prend la forme de jeunes filles scoutes métamorphosées en mots: «Les guides étaient faites de mots d'amour, je crois, [...]»²³⁰ ; puis c'est le monde merveilleux que l'on atteint grâce à la témérité et qui montre le chemin au poète:

C'est au premier étage d'un hôtel misérable que je retrouvai la caisse à la poursuite de laquelle j'étais parti un jour, n'ayant pour me guider que les cachets inimitables qu'imprime l'audace sur les événements auxquels le merveilleux est mêlé ²³¹.

Dans une autre historiette de *Poisson soluble*, le réseau de l'amour, qui initie, se poursuit sous la forme ailée d'une femme-oiseau:

Puis le doigt [de la femme], s'approchant de lui [le chasseur], s'offrit à le conduire en un lieu où aucun homme n'avait jamais été. Il y consent et le voici guidé par l'aile gauche de l'oiseau longtemps, longtemps. ²³² ;

²²⁹ O.C. I, p. 149.

²³⁰ *Poisson soluble*, O.C. I, texte n°1, p. 350.

²³¹ *Ibid.*, texte n° 10, p. 362.

²³² *Ibid.* , texte n°29, p. 388.

soudain la figure du guide réapparaît sous la tension paradoxale qui irrigue les aphorismes de la *Table d'Emeraude*²³³: «Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu»²³⁴; enfin, il resurgit sous la forme composée du *dieu-papillon atropos*²³⁵, oracle ailé et lyrique de la mort :

Jasmins, jasmins des cuisses de ma maîtresse, rappelez à vous l'atropos qui jette un cri strident lorsqu'on le saisit.
Les plus obscurs présages renaissaient. Ils se guidaient sur ce cri lugubre, repris par l'instrument qu'un mendiant cherchait à accorder, un instrument aux ouïes en forme de V.²³⁶

Mais ce fil d'Ariane semble perdre de son utilité au fur et à mesure que Breton prend de l'assurance dans son art poétique, comme si la notion de guide se dépouillait de ses formes sous le *Signe ascendant*, - l'anthologie regroupe ses poèmes depuis 1936 -, pour devenir la quête même du point sublime et de l'amour fou, pour se fondre avec la figure du poète:

J'avais choisi d'être ce guide, je m'étais astreint en conséquence à ne pas démeriter de la puissance qui, dans

²³³ Hermès Trismégiste, *La Table d'Emeraude*, op. cit., pp. 44-58.

²³⁴ «Sur la route qui monte et descend», in *Revolver à cheveux blancs*, O.C. II, p. 68; le saisissement provient en partie d'un double oxymoron surdéterminé par une synonymie inversée.

²³⁵ Atropos, une des divinités grecques du Destin, les Moires, coupant le fil de l'existence et déterminant la mort; mais, également, en zoologie, nom d'un papillon appelé aussi tête de mort ou sphinx tête-de-mort, «le seul papillon à émettre un son, un sifflement aigu quand on le dérange» (Marguerite Bonnet, Notes de *Au Lavoir noir*, O.C.II, p. 1689).

²³⁶ *Au Lavoir noir*, O.C.II, p. 671

la direction de l'amour éternel, m'avait fait voir et accordé le privilège plus rare de faire voir. Je n'en ai jamais démerité, je n'ai jamais cessé de ne faire qu'un de la chair de l'être que j'aime et de la neige des cimes au soleil levant ²³⁷

5. Le mythe d'Orphée et ses avatars

La fonction de transport de la poésie est le mieux illustrée par les hauts faits de la très riche épopée d'Orphée²³⁸, récit de la grande tradition chanté par Virgile sous forme de vers et raconté par Ovide en prose. Comme le souligne P. Riffard, ce mythe a nourri l'ésotérisme grec à travers les rites des Mystères (apparition vers 1500 av. J.C.), caractérisés par l'importance que prennent la divination par les oracles et la purification de l'âme sous le mode bien connu de la catharsis²³⁹. Articulés autour de la vie et de la résurrection, ces rites recherchent «une vie spirituellement supérieure», et c'est Orphée qui est «le père des Mystères»²⁴⁰, et

²³⁷ *L'Amour fou*, O.C.II, p. 782-83.

²³⁸ Le mythe d'Orphée ne se limite bien entendu pas à la fonction de transport: à lui seul, il couvre toutes les fonctions de la poésie.

²³⁹ Cantonnée actuellement dans le domaine théâtral, cette notion primordiale et éclectique mériterait plus d'attention de la part de la critique artistique en général par le fait qu'elle est apte à décrire un lien spécifique que l'art entretient avec la vie et les émotions de l'être humain. La catharsis, en effet, couvrait pendant l'Antiquité à la fois les domaines religieux (les Mystères antiques), médical (tradition hippocratique, purgation physique sous toutes ses formes) et poétique (Aristote, dans *La Poétique* reprend sous forme de métaphore le terme médical), et pour l'époque contemporaine, elle est utilisée en psychanalyse sous le nom de 'méthode cathartique'.

²⁴⁰ *L'Esotérisme*, collection «Bouquins», éd. Robert Laffont, 1990. p. 403, anthologie de textes en rapport étroits ou éloignés avec l'ésotérisme depuis

qui a donné naissance à l'orphisme (du VII^e s. au V^e s. av. J.-C.), théogonie de la purification et de l'immortalité de l'âme. Le dieu des poètes, l'aède mythique de Thrace, parvient à descendre aux enfers et à convaincre Hadès, le maître des lieux, ainsi que Proserpine, de lui rendre Eurydice grâce à la force de son *amour* et à la puissance captivante du *chant* de sa voix et de sa lyre:

A l'appel de ses chants surgissaient de partout
 [...] les ombres effacées de ceux qui ne sont plus
 [...] La puissance du chant touche jusqu'à l'Erèbe
 et saisit les Furies hérissées de serpent;
 les gueules de Cerbère en demeurent béantes
 et la roue d'Ixion s'arrête avec le vent ²⁴¹

A cette voix inspirée de Virgile répond celle, amplifiante, d'Ovide:

Tandis qu'il [Orphée] parlait ainsi, les âmes exsangues pleuraient: Tantale renonça à atteindre l'eau qui le fuit, la roue d'Ixion s'arrêta, les oiseaux cessèrent de ronger le foie de leur victime, les petites-filles de Bélus d'emplir leurs urnes, et tu t'assis, Sisyphe, sur ton rocher. Pour la première fois alors, dit-on, les larmes mouillèrent les joues des Euménides, vaincues par ce chant. Ni la royale épouse ni le dieu qui règne en enfer n'ont le coeur d'opposer un refus à sa prière [...] ²⁴²;

son apparition jusqu'aux temps modernes, commentée et introduite par Pierre Riffard.

²⁴¹ Virgile, *Orphée*, in *Trésor de la poésie universelle*, section 'Tradition et sagesse', chap. 2 - Poésie épique et narrative, *op. cit.*, p. 325.

²⁴² *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 254.

Le chant d'Orphée aimant captive non seulement les êtres vivants, les morts et les forces du mal, mais également les choses inanimées. Autour de lui se constitue une véritable forêt d'arbres et de végétaux de toute espèce qui accourent sous le charme de son chant pour le protéger des rayons brûlants du soleil; J.-M. Maulpoix évoque en quelques lignes le pouvoir lyrique d'Orphée qui:

apaisa de ses chants une querelle entre les marins, calma les flots furieux de la tempête, charma les rochers errants, et lorsque la Colchidie fut atteinte, fit descendre le sommeil sur les paupières du dragon qui gardait la toison d'or. ²⁴³;

par ailleurs, il circonscrit le drame de l'Aède des aèdes et ses conséquences:

Le lyrisme naît de la rencontre de l'amour et de la mort, lorsque le poète inconsolable sort des Enfers, revient parmi les humains, puis traverse les campagnes en modulant infiniment sa douleur. ²⁴⁴

Apaiser la fureur des éléments, animer l'inanimé, voir la mort et aimer au delà d'elle, subjuguier les êtres et les morts, les monstres et les dieux en leur faisant faire, sous transport, ce qu'ils ne pouvaient ou voulaient faire avant, sont des traits poétiques qui surgissent également dans le chant bretonien. Comme le souligne si

²⁴³ *La voix d'Orphée, op. cit.*, p. 107.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 108.

justement J. Gracq à propos de *Poisson soluble*, le souffle «d'un rêve de félicité réconciliatrice et édénique» inspire à tel point la pensée de Breton que celle-ci, grâce à la médiation de la «femme-fée, la femme *naturellement* fée», se soumet la nature, «sollicite les choses vers l'homme, les apprivoise, les baigne d'avance d'une espèce de vouloir-être humain»²⁴⁵; la fonction de transport de l'âme agit autant dans l'âme du poète, dans son théâtre intérieur, que dans celle de son lecteur. Aux yeux zinzolins qui surgissent dans 'la paume de la main de Jacqueline', l'énigmatique voyageuse de la nuit du Tournesol²⁴⁶, Breton adresse ce chant de la joie:

Yeux zinzolins de la petite Babylonienne trop blanche
 [...]
 Yeux d'outre-temps à jamais humides
 Fleur qui pourriez vous appeler la réticence du prophète
 C'en est fait du présent du passé de l'avenir
 Je chante la lumière unique de la coïncidence
 La joie de m'être penché sur la grande rosace du glacier
 supérieur
 Les infiltrations merveilleuses dont on s'aperçoit un beau
 jour qu'elles ont fait un cornet du plancher
 [...] ²⁴⁷

Suspension du temps, ou plutôt, fusion du passé, présent et futur dans l'instant de la coïncidence, du hasard révélateur, et hymne à la

²⁴⁵ «Spectre du *Poisson soluble*» in *André Breton*, essais recueillis par Marc Eigeldinger, collection «Langages», Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1970, p. 219.

²⁴⁶ Cf. notice de *L'Amour fou*, O.C. II, p. 1692, pour de plus amples informations à propos de la rencontre de Breton avec Jacqueline Lamba.

²⁴⁷ «Yeux zinzolins de la petite Babylonienne...» in *L'Air de l'eau*, O.C. II, p. 402.

merveille et à la femme-fée, présentée ici sous les traits de la naïade Jacqueline, répondent à la force de l'amour capable d'absorber en lui le monde:

Les pieuvres ailées guideront une dernière fois la barque
 dont les voiles sont faites de ce seul jour heure par
 heure
 C'est la veillée unique après quoi tu sentiras monter dans
 tes cheveux le soleil blanc et noir
 Des cachots suintera une liqueur plus forte que la mort
 Quand on la contemple du haut d'un précipice
 Les comètes s'appuieront tendrement aux forêts avant de
 les foudroyer
 Et *tout* passera dans l'amour indivisible ²⁴⁸

Par ailleurs, la parole est douée d'une force capable de bouleverser l'ordre de l'univers. «Toutes les écolières ensemble», poème du recueil *Le Revolver à cheveux blancs*, est soutenue par une structure progressive manifeste qui présente une parole provoquant un bouleversement merveilleux dans l'ordre de l'univers:

[...]
 Tu dis Toute la mer et tout le ciel pour une seule
 Victoire d'enfance dans le pays de la danse ou mieux pour
 une seule
 [...]
 Et quant tu dis cela toute la mer et tout le ciel
 S'éparpillent comme une nuée de petites filles dans la

²⁴⁸ «La Mort rose», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C. II, p. 63, c'est moi qui souligne.

cour d'un pensionnat sévère ²⁴⁹

A l'instar d'Orphée dont le désir est de voir la mort²⁵⁰, et qui y parvient seul, sans guide, par la simple force de son amour et de son chant, la 'descente' de Breton dans l'inconscient où guette la folie, la mort de l'individu, semble, à partir des années 1936, se faire sans guide, sous les auspices seuls de l'amour fou et de la beauté convulsive, vérifiant ainsi l'aphorisme n°6 de l'*Art poétique* : «[...] J'ai tiré de moi ma règle, mon principe et mon goût. [...]».

Dans le même registre de l'apprivoisement irrationnel de l'univers par le rayonnant et si humain *clair de terre*, l'amour incite la magicienne Médée à donner à Jason l'herbe enchantée qui l'aidera à annihiler la férocité des monstres, gardiens de la toison d'or. Après avoir amadoué les impétueux taureaux aux sabots de bronze et au souffle igné en sages 'boeufs' de labour, après avoir réussi à vaincre les effroyables guerriers nés de la terre

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 79-80.

²⁵⁰ Jean-Michel Maulpoix rappelle que Maurice Blanchot « a montré que la descente d'Orphée aux Enfers répondait au désir de voir la mort. Son ultime regard tue une nouvelle fois celle qui eût pu renaître, il rend à jamais impossible l'amour humain. Il voue le lyrisme à la déploration et l'errance. Le poète est conduit à chanter par la connaissance prématurée et imparfaite qu'il a eue de la mort, par la vue qu'il a essayé de prendre de l'invisible, par son désir d'atteindre le cœur des ténèbres. » , *La Voix d'Orphée*, op. cit. p. 108; par ailleurs, Orphée inspire également le mythe du voyage des morts puisque la théogonie orphique s'appuie sur l'expérience d'Orphée aux enfers pour renseigner l'âme du mort sur les pièges qui l'attendent durant son dernier voyage.

ensemencée par des dents de dragon, Jason doit affronter le dragon, gardien de la toison d'or:

Il reste à endormir par la vertu des herbes le dragon dont la vigilance est toujours en éveil. Attirant tous les regards par sa crête, sa triple langue, ses dents en crocs, il était l'affreux gardien de l'arbre où luit l'or de la toison. Quand Jason eut répandu sur lui le suc d'une plante qui rivalise avec le Lethé et par trois fois prononcé des mots qui dispensent un paisible sommeil, arrêtent le tumulte des flots et l'élan impétueux des fleuves, le sommeil ferma ces yeux qu'il n'avait jamais clos, et le héros, fils d'Aeson, s'empare de la toison d'or. ²⁵¹

Par rapport à ce récit parfaitement lisible, celui de Breton dans son *Ode à Charles Fourier*, évoquant d'une manière singulière le bélier et la toison, n'est pas sans dérouter, moins ici à cause d'un mode d'énonciation perturbé que de sa place dans un contexte poétique où les motifs apparaissent et disparaissent d'une manière inattendue, selon le cheminement imprévisible du désir de célébration. L'on notera, au passage, par la mention d'Orphée dans la citation suivante, la contiguïté, chez Breton, de ce mythe de la toison d'or avec celui de la poésie lyrique:

[...]

A toi [Charles Fourier] le roseau d'Orphée

D'autres vinrent qui n'étaient plus armés seulement de
persuasion

Ils menaient le bélier qui allait grandir

²⁵¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, op. cit., p. 254.

Jusqu'à pouvoir se retourner de l'orient à l'occident
 Et si la violence nichait entre ses cornes
 Tout le printemps s'ouvrait au fond de ses yeux

Tour à tour l'existence de cette bête fabuleuse
 m'exalte et me trouble
 Quand elle a donné de la tête le monde a
 tremblé il y a eu d'immenses clairières
 Qui par places ont été reprises de brousse
 Maintenant elle saigne et elle paît

Je ne vois pas le pâtre omnitone qui devrait en
 avoir la garde
 Pourvu qu'elle reste assez vaillante pour aller
 au bout de son exploit
 On tremble qu'elle ne se soit contaminée dès
 longtemps près des marais
 Sous la superbe Toison si sournoisement allaient
 s'élaborer des poisons ²⁵²

Dans le poème «La Mort rose» de 1924, la 'brèche dans la nuit morale' donne sur un espace sublime où l'ordre qui régit la nature est bouleversé:

Tu verras l'horizon s'entrouvrir et c'en sera fini tout à
 coup du baiser de l'espace
 Mais la peur n'existera déjà plus et les carreaux du ciel et
 de la mer
 Voleront au vent plus fort que nous ²⁵³

²⁵² in *Signe ascendant*, op. cit. p. 101.

²⁵³ *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 63.

Breton a été très sensible à l'importance que représentait, pour l'art, la quête du trésor de la pureté spirituelle et de la vérité que symbolise la toison d'or et il s'adresse:

à ceux qui ignorent qu'il n'est pas de grande expédition, en art, qui ne s'entreprenne *au péril de la vie*, que la route à suivre n'est, de toute évidence, pas celle qui est bordée de garde-fous et que chaque artiste doit reprendre seul la poursuite de la Toison d'or ²⁵⁴

L'on saisit aisément la relation de ce mythe avec celui du Graal: l'innocence, l'illumination spirituelle, l'immortalité, toutes ces qualités relevant de la perfection humaine sont d'une exigence surhumaine pour l'âme qui désire les trouver, et l'aveuglement, pour causes morales multiples, est bien souvent l'obstacle qui empêche l'homme de saisir l'occasion de sa transfiguration divine:

Tandis qu'ils [Perceval et le Roi Pêcheur] parlaient de choses et d'autres, un jeune homme sort d'une chambre, porteur d'une lance à l'éclatante blancheur qu'il tenait par le milieu de la hampe [...]. Une goutte de sang perlait à la pointe de la lance, et jusqu'à la main du jeune homme coulait cette goutte vermeille. Notre homme [...] se retint de demander comment cela pouvait se produire, car il se souvenait de la recommandation reçue de celui qui l'avait armé chevalier [...].

Alors parurent deux autres jeunes gens tenant des chandeliers d'or pur, finement niellés. (..) Tenant un graal de ses deux mains une demoiselle s'avavançait avec les jeunes gens, belle, gracieuse et élégamment parée. Quand elle fut entrée avec le graal qu'elle tenait, il s'en dégagait

²⁵⁴ *Prolégomènes au troisième manifeste, op. cit., p. 303-304.*

une si grande clarté que les chandeliers en perdirent leur éclat. ²⁵⁵

Dans le poème «Le Puits enchanté», écrit en 1938, l'apparition désirée de la dame du lac, Viviane, est assez clairement évoquée ainsi que son pouvoir de donner à voir au poète:

Quand les marelles abandonnées se retournent l'une
après l'autre dans le ciel
Tout au fond de l'entonnoir
Dans les fougères foulées du regard
J'ai rendez-vous avec la dame du lac

Je sais qu'elle viendra
Comme si je m'étais endormi sous des fuchsias

[...]

Mieux qu'au fil de l'eau Ophélie au ballet des mouches
de mai
Voici au reflet du fil de plomb celle qui est dans le secret
des taupes

Je vois la semelle de poussière de diamant je vois le paon
blanc qui fait la roue derrière l'écran de la cheminée
²⁵⁶

Une relation privilégiée des poèmes de Breton avec le cycle arthurien du Graal s'instaure aussi par le biais du thème de *l'errance*. Envoyés à la recherche de la coupe salvatrice, les

²⁵⁵ Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal (Perceval)*, traduit en français moderne par Jacques Ribard, Honoré Champion, p. 70.

²⁵⁶ «Le Puits enchanté» in *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 17-19.

chevaliers errent à travers les pays en attendant la révélation. Le succès de leur mission dépend beaucoup du degré de pureté de leur âme: la moindre faiblesse peut leur être fatale, soit qu'ils perdent la vie en s'étant laissé tenter par des puissances maléfiques, soit que leur esprit n'est pas prêt à reconnaître le Graal quand celui-ci se révèle par hasard devant eux. La vie du chevalier est ainsi marquée du sceau de la *haute tension*, d'une part, celle issue de la volonté poussée jusqu'à l'extrême de veiller à être prêt, physiquement et moralement, pour la révélation tant attendue et, d'autre part, celle résultant de l'exposition incessante au danger de mort qu'un itinéraire où règne le hasard génère. Voilà le tribut à payer pour voir se dresser devant soi la merveille, et l'on perçoit aisément comment cette épopée de la révélation sur le mode de l'errance figure celle du poète moderne dans son errance à travers les souffles insensés de la pratique automatique.

S'il y a une leçon commune à retenir des mythes d'Orphée, de la Toison d'or et du Graal, c'est l'exigence de la pureté de l'âme²⁵⁷ alliée à celle de l'amour. Or ce trait caractérise également le type de sublime et de lyrisme à l'oeuvre dans la poésie de Breton. Comme

²⁵⁷ Dans un texte de Properce (fin 1^{er} siècle av. J.C.) intitulé *La Bouche d'ombre*, seule une vierge peut approcher sans danger le dragon qui surveille la grotte menant à l'enfer: «Un antique dragon a sous sa garde Lanuvie. En ces Enfers où nul ne perd un seul instant, où la sainte descente est happée par la bouche d'ombre, laisse la vierge aller, évite ce chemin quand le serpent à jeun une fois l'an veut sa pâture et surgit, déroulant du sol ses sifflements! Celle qui descend là pour ces rites, comme elle est pâle en confiant ses mains à la gueule du monstre! Lui saisit aussitôt les mets que lui offre la vierge mais la corbeille tremble aux mains qui la présentent. Chaste, l'enfant revient, se jette au cou de ses parents et tous les paysans crient : «L'année sera belle!» in *Trésor de la poésie universelle, op. cit.* p. 573.

l'âme du mort égyptien doit prouver sa pureté, pour passer les vingt-et-une portes de la demeure d'Osiris qui le feront Osiris²⁵⁸, les surréalistes et surtout Breton, ont cultivé, dans le but de provoquer les révélations merveilleuses de l'inconscient, une rigueur morale digne de celle pratiquée par les religions monothéistes²⁵⁹. En cela, la poésie de Breton se situe dans la lignée du sacré.

En guise de conclusion à cette partie, je donnerai comme exemple de la rigueur morale déployée par Breton, un extrait de *L'Amour fou*:

La tentation seule est divine. Éprouver le besoin de varier l'objet de cette tentation, de le remplacer par d'autres c'est témoigner qu'on est prêt à démériter, qu'on a sans doute déjà démérité de l'innocence. De l'innocence au sens de non- culpabilité absolue. Si vraiment le choix a été libre, ce ne peut être à qui l'a fait, sous aucun prétexte, de le contester. La culpabilité part de là et non d'ailleurs. Je repousse ici l'excuse d'accoutumance, de lassitude. L'amour réciproque, tel que je l'envisage, est un dispositif de miroirs qui me renvoient, sous les mille angles que peut prendre pour moi l'inconnu, l'image fidèle de celle que

²⁵⁸ «Le Livre des morts» (Égypte, XV^e-X^e siècle av. J.-C.) in *Trésor de la poésie universelle*, op. cit., pp. 63-71.

²⁵⁹ Ainsi, par exemple, à propos de Max Ernst, le peintre dont les images créées constituaient le plus surprenant équivalent pictural de l'image surréaliste, Henri Béhar rappelle que sa vie et son oeuvre «enseignent sept commandements», qui, manifestement, relèvent de la grandeur d'âme telle que caractérisée jusqu'à présent: 1) l'élévation: «libérer les objets de leur gangue»; 2) le laisser-faire des oracles et des chevaliers du Graal: «trouver par l'errance»; 3) théo et cosmogonies: «recréer le désir»; 4) guider: «montrer la beauté convulsive»; 5) pratique de l'ascèse: «se priver pour atteindre la révélation»; 6) et 7) quête du divin, du surhomme: «ne jamais douter», et «aimer car l'amour est toujours en avant». Henri Béhar, *André Breton, Le grand indésirable*, op. cit., p. 348.

j'aime, toujours plus surprenante de divination de mon propre désir et plus dorée de vie. ²⁶⁰

Reliée à la quête du point où les contraires se résolvent, la quête de l'amour fou chez Breton, exigeante en ce qu'elle appelle à ne pas détourner le regard, permet, si elle est assumée, d'affirmer sans hésitation, comme le proclame la voix du poète dans *l'Art poétique*, «J'ai le coeur pur. [...]» (aphorisme n°20).

²⁶⁰ *L'Amour fou*, in O.C.II, p. 760. Platon nous rappelle que le dieu Amour non seulement était un dieu habitué aux privations et résistant, mais également plein de talents couvrant l'intelligence comme la magie: «Etant donc fils de Poros et de Pénia, l'Amour se trouve dans la condition que voici: d'abord, il est toujours pauvre, et loin d'être délicat et beau comme le croient la plupart, il est rude au contraire, il est dur, il va pieds nus, il est sans gîte, il couche toujours par terre, sur la dure, il dort à la belle étoile près des portes et sur les chemins, car il tient de sa mère, et le besoin l'accompagne toujours. D'autre part, à l'exemple de son père, il est à l'affût de ce qui est beau et de ce qui est bon, il est viril, résolu, ardent, c'est un chasseur de premier ordre, il ne cesse d'inventer des ruses; il est désireux de savoir et sait trouver les passages qui y mènent, il emploie à philosopher tout le temps de sa vie, il est merveilleux sorcier, et magicien, et sophiste. [...]». (Platon, *Oeuvres complètes*, t IV, 2e partie, *Le Banquet*, 203 b - 204 b, Les Belles Lettres, Paris, 1989, cité par Geneviève Droz, *Les mythes platoniciens*, collection «Points-Sagesse», Paris, Seuil, 1992, pp. 49-50.

Troisième partie

Expression du lyrisme et du sublime

A) Approche chronologique: de *Clair de terre* au *Signe ascendant*

«C'est toujours ce qui est étranger à la doxa qui est le plus stupéfiant»

(Pseudo-Longin, XXXV,5, trad. M. Deguy)

Après avoir donné un premier aperçu de la situation des poèmes de Breton au sein de l'histoire de la poésie par la mise en évidence de ses liens avec une tradition poétique où le poème est considéré comme expérience spirituelle de la condition humaine, il s'avère utile de présenter les poèmes et recueils de Breton tout en rendant compte des intentions éthique, poétique et politique de Breton qui ont pu déterminer leur publication.

Les deux titres - *Clair de terre* et *Signe ascendant* - que Breton a repris de ses oeuvres antérieures²⁶¹ pour intituler, à la fin de sa vie, ses deux grandes anthologies serviront de fil conducteur à la présentation de son oeuvre poétique. Ces deux titres rendent en effet bien compte du projet poétique de ce «poème sans fin» comme d'aucuns qualifient la vie de Breton²⁶² et dont les poèmes

²⁶¹ Rappelons que le titre *Clair de terre* a d'abord intitulé son premier grand recueil de poèmes surréalistes de 1923, et que *Signe ascendant* est repris d'un article capital de Breton sur la question de l'analogie et de l'image dans le surréalisme, publié la première fois dans la revue *Néon* (n° 1, 1er janv. 1948, non paginé).

²⁶² Cf. Alain Jouffroy, «Introduction au génie d'André Breton», in *Clair de terre*, op. cit., p. 11 et 12: «Breton est continuellement poète, comme l'air est continuellement l'air, même s'il devient pluie, brouillard ou neige.»

constituent quelques précipités; ils figurent en effet parfaitement le mouvement lyrique et sublime de son oeuvre poétique.

Mais avant de passer à l'étude des titres de ces anthologies et de leur résonnance sur l'oeuvre poétique, je rendrai compte brièvement des types de poèmes que ces anthologies regroupent.

D'une manière générale, il est possible de délimiter trois types de poèmes à condition de garder à l'esprit que chacun des types retenus peut intervenir d'une manière très variable dans n'importe quel poème. Un premier type se distingue par la prédominance de la narration, un second par celui des marques du discours oral, un troisième, guère fréquent, par celui de la description (il concerne surtout le recueil *Des épingles tremblantes*)²⁶³.

²⁶³ A titre indicatif voici la liste (non exhaustive) des deux premiers types de poèmes. Globalement, les deux listes sont identiques en nombre. La narration domine dans *Mont de piété* pour les poèmes «Age», «Une maison peu solide», dans *Les Champs magnétiques* (version retenue dans *Poèmes*) pour «Usine» et «Lune de miel», dans *Clair de terre* pour les récits de rêve, «Les reptiles cambrioleurs», «Amour parcheminé», «Cartes sur les dunes», «Epervier incassable», «Privé», «Rendez-vous», «Le volubilis et», «Au regard des divinités», «Tout paradis n'est pas perdu», «Feux tournants», «Ma mort par Robert Desnos», «Dans la vallée du monde», «Mille et mille fois», «Tournesol», «Le soleil en laisse», dans *Poisson soluble* (version retenue dans *Poèmes*) pour l'historiette n°21, dans *Le Revolver à cheveux blancs* pour «Hôtel des étincelles», «C'est moi ouvrez», «Un homme et une femme absolument blancs», «Rideau rideau», «Le sphinx vertébral», «Vigilance», «Sans connaissance», «Dernière levée», «Une branche d'ortie entre par la fenêtre», «Le grand secours meurtrier», «Après le grand tamanoir», «Tout va bien», dans *L'Air de l'eau* pour «J'ai devant moi la fée....», «Au beau demi-jour...», en tant que texte indépendant «Au lavoir noir», dans 1935-1940 «Monde», pour «Le puits enchanté», dans 1940-1943 pour «Frôleuse», «Passage à niveau», «Intérieur», dans *Oubliés* pour «Je reviens» et dans *Constellations* pour «Le lever du soleil», «L'échelle de l'évasion», «Femmes sur la plage», «L'étoile matinale», «Personnage blessé», «Femme et oiseau», «Femme dans la nuit», «Le chant du rossignol à minuit et la pluie matinale», «Le 13 l'échelle a frôlé le firmament», «La poétesse», «Le réveil au petit jour», «Vers l'arc-en-ciel», «Femmes encerclées par le vol d'un oiseau», «Femmes au bord d'un lac», «Oiseau migrateur», et «Le passage de l'oiseau divin».

Le conte avec son cortège d'événements merveilleux est le modèle de base de la cosmogonie surréaliste. C'est le cas par exemple des poèmes en prose «Privé» et «Rendez-vous», des poèmes «Le Volubilis et je sais l'hypoténuse», «Tout paradis n'est pas perdu» du recueil *Clair de terre*, de l'historiette n°21 de *Poisson soluble*, du 6e poème de *L'Air de l'eau*, de la fable philosophique *Au lavoir noir*; c'est le cas encore du «Passage à niveau», poème regroupé dans l'anthologie *Signe ascendant*, et des fables philosophiques, véritables apologues surréalistes du recueil *Constellations*. Ce modèle du conte, pris au sens large, est loin d'être le seul qui soit actif dans les poèmes. S'y manifestent également le modèle du roman fantastique, récit gravitant autour d'un ou de plusieurs événements insolites (par exemple, «Dans la vallée du monde» du recueil *Clair de terre*, «Frôleuse», repris dans *Signe ascendant*, celui du récit épique (héros antiques, cycle arthurien, héros modernes) avec ses errances, ses exploits surhumains et ses

Le discours domine dans *Clair de terre* pour le poème «Il n'y a pas à sortir de là», «Le buvard de cendre», «Angélus de l'amour», «Plutôt la vie», «Silhouette de paille», «Du sang dans la prairie», «A Rose Sélavy», «L'aigrette», «Légion d'honneur», «Météore», «Ligne brisée», dans *Poisson soluble* (version retenue dans *Poèmes*) pour l'historiette n°2 et n°9, dans *Le Revolver à cheveux blancs* pour «Camp volant», «Non-lieu», «Sur la route qui monte et qui descend», «Le attitudes spectrales», «Cartes d'électeur», «Allotropie», «Le verbe être», «Les écrits s'en vont», «La forêt dans la hache», «Toutes les écolières ensemble», «Le trottoir de pelure d'orange», «L'union libre», «Facteur cheval», dans *L'Air de l'eau*, pour «Yeux zinzolins de ... », «Il allait être cinq heures ... », «Ils vont tes membres », «Et mouvement encore ... », «On me dit que », «Toujours pour la ... » dans 1940-1943 pour «Premiers transparents» et «Plus que suspect», en tant que texte indépendant «Pleine marge» et «Les Etats généraux» les poèmes-éloge du recueil *Xénophiles*, et enfin dans *Oubliés* pour «Sur la route de San Romano».

révélations spirituelles (ainsi, «Le Soleil en laisse», de *Clair de terre*, «Vigilance», «La mort rose» et «Dernière levée» du *Revolver à cheveux blancs*, «Puits enchanté» contenu dans *Signe ascendant*), et enfin celui du fait divers, fictif ou réel, de l'événement historique qu'il soit individuel ou collectif (par exemple, «Une maison peu solide» de *Mont de piété*, «Sans coannaissance» contenu dans *Le Revolver aux cheveux blancs*, «Violette Nozières», «Cours-les toutes» et «Je reviens» contenus dans *Signe ascendant*, et *L'Ode à Charles Fourier*).

1. Des titres étendards

De par la capacité des syntagmes 'clair de terre' et 'signe ascendant' à condenser les qualités essentielles du surréalisme de Breton, et de par le fait qu'ils ont été choisis par Breton à la fin de sa vie parmi tous les titres de son oeuvre pour intituler ses deux anthologies, ces titres s'érigent en étendards, formes testamentaires sous lesquelles la conscience surréaliste peut se regrouper et se battre pour la liberté, la poésie et l'amour.

La première anthologie, *Clair de terre*, regroupe des textes de 1919 à 1936, de *Mont de piété* au *Lavoir noir*, en passant par *Clair de terre*, *L'Union libre*, *Le Revolver à cheveux blancs*, *Violette Nozière* et *L'Air de l'eau*. Cette période correspond en effet d'une manière assez pertinente au développement des notions d'image et d'automatisme dans l'histoire du surréalisme, une période encore

toute marquée par la merveille de la découverte avant que Breton, en 1933, fasse état de l'«infortune continue» de l'écriture automatique²⁶⁴. Selon la division adoptée par J. Pierre dans son ouvrage *L'Univers surréaliste*²⁶⁵, l'anthologie en question couvrirait la période héroïque (1922-1929) et conquérante (1930-1939) du surréalisme, ce qui n'est pas sans faire sens avec le mouvement cosmogonique annoncé par l'intitulé. Épopée de l'image surréaliste et de la voix magique, l'anthologie *Clair de terre* est placée sous les auspices du renversement des perspectives que marque le renouvellement du cliché 'clair de lune' en son envers métaphorique. Et ce renversement est obtenu par violence faite sur le lien entre le signifiant et le signifié. Ce n'est plus du vrai clair de lune qu'il s'agit ici, mais de la clarté que la terre projette dans l'univers. Une interprétation de cette métaphore s'impose aisément: il s'agit de l'âme humaine qui éclaire l'univers par le biais de ses rêves et de la voix automatique. Par cette image métaphorique du clair de terre, un premier mouvement poétique est rigoureusement circonscrit. Il se manifeste par l'image; il s'appuie sur le renversement de la perspective vraisemblable, en perspective onirique, ou, si l'on veut, pulsionnelle, affective, passionnelle; sa direction est ascendante, à voix unique, de l'âme vers l'univers et il traduit le désir d'une cosmogonie particulière, tradition issue des

²⁶⁴ «Le Message automatique» in *Le Point du jour*, O.C.II, p. 380: «L'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme serait, je ne crains pas de le dire, celle d'une infortune continue».

²⁶⁵ Paris, édition Somogy, 1983.

romantiques, par laquelle la compréhension de la vie se réalise à la fois par le regard *inversé*, comme je l'ai déjà souligné dans l'introduction, non pas dirigé vers les étoiles, mais vers le fond de l'âme, par les messages qu'elle nous envoie, et, à la fois, par toutes les manifestations de l'inconscient. En fait, c'est comme si le poète nous disait qu'en ouvrant grand les vantaux de notre âme, nous nous découvrons à nous-même et nous découvrons l'univers, flux et reflux de désirs qui façonnent, métamorphoses incessantes, les perceptions et les souvenirs de nos sens, avènement d'un «opéra fabuleux» qui éclaire l'univers comme une étoile parmi les étoiles. Intuitivement déjà, Breton touche à la première proposition d'un aphorisme parmi les plus connus de la *Table d'Emeraude* d'Hermès Trismégiste et qui fait violence à la perspective vraisemblabilisante de l'occident: «Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut [...]»²⁶⁶.

Quelques textes appartenant à cette période viennent étayer ce projet anthropocentrique²⁶⁷ fondé sur l'éclatement des structures contraignantes du déjà-dit pour remettre les mots à la disposition des passions. Dans le premier recueil où se manifeste la voix lyrique de Breton, *Clair de terre* (1924), l'exergue, citation d'une revue très

²⁶⁶ Hermès Trismégiste, *La Table d'Emeraude*, op. cit., p. 43.

²⁶⁷ Le terme 'anthropocentrique' n'est pas pris au sens où il désigne une attitude de supériorité de l'homme sur les autres créations de la terre, mais, au sens, comme le remarque Breton à la suite de Louis-Claude de Saint-Martin et de Schopenhauer, que «nous devons «chercher à comprendre la nature par nous-mêmes et non pas nous-mêmes d'après la nature», in «Du Surréalisme en ses oeuvres vives», *Manifestes du surréalisme*, op. cit. p. 316-317.

probablement inventée²⁶⁸, développe la métaphore du titre en mettant en valeur la grandeur et la puissance du rayonnement:

La terre brille dans le ciel comme un astre énorme au milieu des étoiles.

Notre globe projette sur la lune un intense clair de terre.

«LE CIEL»

Nouvelle astronomie pour tous. ²⁶⁹.

La violence s'inscrit également dans les titres des recueils. Par rapport aux titres des grands poèmes et des recueils regroupés dans l'anthologie *Signe ascendant*, qui se distinguent par le fait que les expressions utilisées n'ont pas été travaillées - par exemple, *Pleine Marge*, *Fata Morgana*, *Les Etats généraux*, *Ode à Charles Fourier*, *Constellations* ²⁷⁰ - ceux de *Clair de terre* ont subi un travail poétique et brisent, d'une manière ou d'une autre, les représentations conventionnelles des choses: c'est le cas de *Clair de terre*, bien entendu, mais aussi de *Revolver à cheveux blanc* et de *L'Air de l'eau*²⁷¹.

²⁶⁸ Marguerite Bonnet note, à propos de cette exergue, qu'il «renvoie à un ouvrage que nous n'avons pu retrouver ni chez Camille Flammarion ni chez l'abbé Moreux, astronome qu'évoque *Le Revolver à cheveux blancs* [dans le poème «Tout va bien»]» notice de *Clair de terre*, O.C. I, p. 1183.

²⁶⁹ in *Clair de terre*, O.C. I, p. 145.

²⁷⁰ Le travail poétique en fait ne s'opère pas pour les titres de l'anthologie *Signe ascendant* sur le plan syntagmatique, mais plutôt sur le plan paradigmatique: une expression appartenant à un registre paradigmatique déterminé - terme d'imprimerie pour *Pleine Marge*, politique pour *Les Etats généraux*, astronomique pour *Constellations* - est déplacée dans un autre registre paradigmatique, à l'instar du procédé pictural du collage.

²⁷¹ A sa manière, le titre *Violette Nozières*, nom d'une jeune femme violée par son père, qui, début des années trente, a fait les manchettes en tuant ses

Par ailleurs, le recueil *Clair de terre*, que Breton avait annoncé comme recueil de poèmes²⁷², s'ouvre sur le récit de cinq rêves. Cinq récits, au style documentaire, sont considérés, dans une intention manifestement provocatrice, comme poèmes. Placés ainsi en incipit du recueil, les rêves sont à l'orée de toute la production lyrique²⁷³ de Breton (je reviendrai ultérieurement sur cette disposition particulière). Ils marquent tout autant l'origine de sa poésie (l'inconscient), que sa nature (l'imaginaire) et son pouvoir (les différentes fonctions mentionnées précédemment)²⁷⁴. Plus

parents, renvoie à la violence puisque, comme le souligne Breton dans ce poème, le prénom que son père lui a donné contient, «psychanalytiquement son programme».

²⁷² Marguerite Bonnet note qu'un «placard publicitaire retrouvé à la bibliothèque Jacques-Doucet et qui figure aussi dans le fonds Elsa Triolet-Aragon annonce «Pour paraître en novembre, dans la collection 'Littérature', *Clair de terre / Poèmes 1920-1923* [...]» », (O.C.I., notice de *Clair de terre*, p. 1181.)

²⁷³ Rappelons que les *Champs magnétiques*, ainsi que *Poisson soluble*, constituent la version la plus 'authentique' de l'écriture automatique, modèle de référence en la matière; c'est avec *Clair de terre* que, pour la première fois d'une manière continue, cette écriture particulière inclut dans son cheminement la voix des Muses.

²⁷⁴ Notons que Michel Juvet, directeur de recherche au CNRS sur les mécanismes et la conscience oniriques, pose l'hypothèse que le rêve, chez l'homme, restaure et développe l'individuation: il serait d'abord le «gardien et programmeur périodique de la part héréditaire de notre personnalité», mais aussi, «il est possible [...] que le rêve joue également un rôle prométhéen moins conservateur. En effet, grâce aux extraordinaires possibilités de liaisons qui s'effectuent dans le cerveau au moment où les circuits de base de notre personnalité sont programmés, pourrait alors s'installer un jeu combinatoire varié à l'infini - utilisant les événements acquis - et donnant naissance aux inventions des rêves, ou préparant de nouvelles structures de pensée qui permettront d'appréhender de nouveaux problèmes. On conçoit alors l'importance des cent minutes de rêve qui surviennent périodiquement chaque nuit [...] Elles continuent à programmer itérativement sans doute les

particulièrement ils rappellent la qualité essentielle du chant bretonien, l'illumination de l'être au sein de l'énigme de la vie et de l'univers: dans le premier rêve, Breton, qui se trouve à l'intérieur de la troisième pièce d'une maison qui n'est pas sans affinités avec le palais décrit dans «Il y aura une fois»²⁷⁵, se met à composer des poèmes, et tout en s'«abandonnant à la spontanéité la plus grande» il note «je n'arrive à écrire sur le premier feuillet que ces mots: La lumière... / Celui-ci aussitôt déchiré, sur le second feuillet: La lumière... et sur le troisième feuillet: La lumière...»²⁷⁶; ailleurs, dans le quatrième rêve, Breton relate ses préoccupations nocturnes: «Une partie de ma matinée s'était passée à conjuguer un nouveau temps du verbe être», cette nouvelle conjugaison renvoyant au temps de la surréalité, c'est-à-dire ce temps particulier qui saisit en même temps le passé, le présent et le futur, où «rien ne s'oppose à ce que je sois doué, à chaque seconde, du pouvoir de me représenter ce qui a eu lieu, ce qui a lieu et ce qui va avoir lieu (ceci faiblement)»²⁷⁷;

réactions les plus subtiles de notre «conscience» éveillée. L'intuition géniale d'un poète l'avait déjà perçu: «Je est un autre.» Michel Juvet, *Le Sommeil et le rêve*, Paris, Ed. Odile Jakob, 1992, p. 60.

²⁷⁵ Introduction au recueil *Revolver à cheveux blancs* (O.C.II, p. 49-54).

²⁷⁶ «Premier rêve», in *Clair de terre*, O.C.I, p. 150.

²⁷⁷ André Breton, *Carnet*, O.C.I., p. 455. Henri Béhar rappelle que la figure de Nadja a été pour Breton la première incarnation de cet état mental particulier: «En elle le temps présent, le futur et le passé se télescopent. Elle voit les templiers brûlés vifs sur cette place [place Dauphine à Paris], devine un souterrain contournant l'hôtel Henri IV (figurant dans *Fantômas*, effectivement mis au jour en 1963 nous dit Jean-Paul Clébert), prévoit le moment exact où une fenêtre aux rideaux rouges s'éclaire.» in *André Breton, Le grand indésirable*, op. cit., p. 195.

plus tard, lors de recherches bibliographiques, c'est sa fascination à l'égard du mystère qui est évoquée quand il tombe sur un étrange livre qui «se présentait comme un traité de philosophie mais, à la place du titre correspondant à une des divisions générales de l'ouvrage, comme j'aurais lu: Logique, ou : Morale, je lus : *Enigmatique.*»²⁷⁸.

Lumière, être, énigme, rêve, voilà quatre notions qui prêtent le flanc aux critiques positivistes. Idéalisme, mysticisme, onirisme sous-tendent toujours pour l'approche rationnelle une attitude passive à l'égard de la réalité dont le sujet semble s'être coupé pour s'échapper vers un monde d'illusion. Loin de préférer la fuite dans un monde imaginaire à un face à face avec la réalité, loin de languir après l'âge d'or d'un passé mythique (les Anciens) ou d'un futur en fin de compte toujours fuyant (romantisme)²⁷⁹, Breton prend soin de lever tout malentendu à ce propos en introduisant son deuxième recueil, *Le Revolver à cheveux blancs*, avec un texte dont le titre est déjà tout une invitation à des *réalisations* merveilleuses que le 'clair de terre' dégage: «Il y aura une fois»²⁸⁰. Comme le souligne J.

²⁷⁸ «Quatrième rêve», in *Clair de terre*, O.C.I, p. 152.

²⁷⁹ A propos de la question de l'âge d'or et sa conception chez Breton, l'on se référera avec intérêt à l'étude de Marc Eigeldinger, «André Breton et le mythe de l'âge d'or», in *Mélusine*, n°VII, 1985, pp. 17-32.

²⁸⁰ in O.C.II, pp. 49-54. A propos de la formule clichée 'Il était une fois', qui, tout en ouvrant un horizon merveilleux d'attente, renvoie le conte dans un passé irrémédiablement perdu, sa version renouvelée en 'Il y aura une fois' ajoute à la puissante charge évocatrice celle, expectative, de la possible réalisation du monde merveilleux: «L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel» («Il y aura une fois», O.C.II, p. 50). C'est, en architecture, le cas de l'architecte Gaudi et de l'artiste allemand Hundertwasser, qui se démarquent tous les deux par l'emploi de lignes autres que droite. Hundertwasser, plus

Chénieux-Gendron dans son étude «Pour une imagination pratique. [...]»²⁸¹, Breton refuse, à l'encontre de certains poètes, de rendre la société responsable de l'irréalisation des rêves édéniques, il croit, au contraire, que le poète a comme devoir de réaliser ses rêves, et que cette réalisation est possible par la confiance accordée au pouvoir régénérateur de l'imaginaire. Il vise à rendre «ontologiques nos créations», à promouvoir l'imagination vraie qui «s'invente sur les jointures du concret - le jeu entre les êtres, les mouvements des choses [...]», et son intention est «de faire éclater, à son tour, la personnalité de son lecteur» afin que chacun, libéré de l'emprise qu'exercent les schèmes mentaux préétablis sur un esprit peu alerte, devienne capable de réinventer la vie: «Ce qu'il s'agit de retrouver, et que l'adulte doit accomplir dans la réalité, c'est la croyance naïve et forte de l'enfant»²⁸²; ce qu'il s'agit d'assumer, c'est de croire à la réalité de ce que ces vers déjà cités affirment:

Je vis et je meurs d'un bout à l'autre de cette ligne
 Cette ligne étrangement mesurée qui relie mon coeur à
 l'appui de votre fenêtre ²⁸³.

particulièrement, est connu pour son aversion contre cette ligne qui, «athée et immorale», «conduit à la perte de l'humanité» («Texte pour le catalogue de la première exposition à Paris au Studio Paul Facchetti, rue de Lille, janvier 1954» in *Catalogue de l'exposition itinérante des oeuvres de Hundertwasser*, Glarus (Suisse), Editions Gruener Janura AG, 1975, p. 131.

²⁸¹ Jacqueline Chénieux, «Pour une imagination pratique. André Breton *Il y aura une fois*» in *L'Information littéraire*, 24^e année, n°5, nov.-déc. 1972, pp. 230-237.

²⁸² pour toutes les références, dans l'ordre, Cf. *Ibid.*: p. 231; p. 236; idem p. 236; p. 234 et p. 235.

²⁸³ «Mille et mille fois», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 183.

Cette forme de communication par champs magnétiques²⁸⁴ se réalise chez Breton sous la forme d'une stratégie langagière précise: comme chaque poète il chante pour enchanter mais, en plus, il délivre de l'emprise trop réductrice du rationnel, des «faux prestiges de l'individualité»²⁸⁵ pour mener l'être à percevoir le point sublime, d'où toute sa vie (mémoire, souvenirs, présent, avenir), comme toute *la* vie se trouve saisie dans le tourbillon impersonnel du devenir humain. C'est ce que rappelle Aimé Césaire:

Ce qui préside au poème, ce n'est pas l'intelligence la plus lucide, ou la sensibilité la plus aiguë, ou la sensation la plus délicate, mais l'expérience tout entière; toutes les femmes aimées, tous les désirs éprouvés, tous les rêves rêvés, toutes les habitudes forgées, toutes les images reçues ou saisies, tout le poids du corps, tout le poids de l'esprit. Tout le vécu. Tout le possible. Autour du poème qui va se faire,

²⁸⁴ La voix du poète bouleversera le lecteur selon une réaction en chaîne sur le modèle de l'*aimant*, que Platon avait déjà relevé dans ses écrits socratiques, et qui caractérise les effets psychologiques de la voix du possédé: «Socrate à Ion»: En fait, il y a que cette faculté, chez toi, de bien parler d'Homère n'est point un art, [...] mais une puissance divine qui te met en branle, comme dans le cas de la pierre qui a été appelée «magnétique» par Euripide (....). Cette pierre en effet ne se borne pas à attirer simplement les anneaux quand ils sont en fer, mais encore elle fait passer dans ces anneaux une puissance qui les rend capables de produire ce même effet qui produit la pierre et d'attirer d'autres anneaux; si bien que parfois il se forme une file, tout à fait longue, d'anneaux suspendus les uns aux autres, alors que c'est de la pierre en question que dépend la puissance qui réside en tous ceux-ci. Or c'est ainsi également, que la Muse, par elle-même, fait qu'en certains hommes est la Divinité, et que, par l'intermédiaire de ces êtres en qui réside un Dieu, est suspendue à elle une file d'autres gens qu'habita alors la Divinité! [...]» Platon, *Ion*, (533 d-535 a, traduction du grec L. Robin, in Platon, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, t.II, p. 62-64, texte repris dans Pierre A. Riffard, *L'Esotérisme*, op. cit., p. 448.

²⁸⁵ Jacqueline Chénieux-Gendron, «Pour une imagination pratique...», op. cit., p. 235.

le tourbillon précieux: l'émoi, le soi, le monde. [...] Tout attend. Je dis tout. Le tout individuel rebrossé par l'inspiration poétique. Et de la manière la plus troublante, le tout cosmique aussi. ²⁸⁶

La stratégie dominante qui se profile dans l'anthologie *Clair de terre* à partir du travail automatique et de celui de l'image surréaliste est donc celle de l'éclatement: violence faite aux schèmes mentaux inhibiteurs (issus de l'habitude ou d'idéologies dogmatiques) pour libérer les facultés créatives de l'esprit²⁸⁷. La visée, dont les effets sont escomptés tout autant chez le poète que chez le lecteur - il y a là une relation immédiate et totale que le poète exige et attend de son lecteur, arc voltaïque entre deux consciences par le biais de la matière verbale 'incandescente' - est donc double: effort de détruire les entraves à l'imagination, et volonté de trouver à cette imagination une emprise sur le sensible qui permette de le transformer.

Cette stratégie ne cesse pas d'être opérante pour les poèmes regroupés sous les auspices de l'anthologie *Signe ascendant*, bien au contraire, elle s'amplifie, mûrit, et devient plus consciente de sa

²⁸⁶ Aimé Césaire, «Poésie et Connaissance», in *Conjonction*, revue franco-haïtienne de l'Institut français d'Haïti, *Surréalisme et révolte en Haïti*, n°194, avril-mai-juin 1992, p. 111; première publication *Cahiers d'Haïti*, vol. II, n°5, déc. 1944.

²⁸⁷ Jean Guillaumin note dans son ouvrage *Le Rêve et le moi*, que Breton « a de très bonne heure l'idée que la beauté, singulièrement la beauté poétique, est conditionnée par le surgissement, dans le champ de l'artiste et de son public, de l'absurde, du choquant, de l'inhabituel, à partir desquels va naître l'inspiration et s'élaborer le discours poétique. [...] D'où la démarche en rupture, agressive, contestatrice, qui est constamment celle de Breton et des siens, sur tous les plans.» (Paris, PUF, coll.«Le Fil Rouge», 1979, p. 198).

recherche et de ses effets et finit par prendre la forme générale d'une stratégie d'*embrassement*²⁸⁸, tentant d'inclure dans son mouvement la totalité des phénomènes de la vie ainsi que l'a si bien saisi Julien Gracq:

Mû par une impulsion que nous avons cru identifier à un schème imaginaire moteur, Breton paraît sans cesse animé du besoin d'embrasser, sans craindre de les mal étreindre, d'englober dans un tourbillon dialectique haletant toutes les idées comme toutes les images. Hanté par le perpétuel surgissement du contradictoire, il a voulu sans cesse (et l'a voulu moins qu'il n'y a été poussé par une nécessité interne) jouer sur tous les tableaux à la fois. ²⁸⁹

La période du 'Signe ascendant' s'étend de 1935 à 1960 et comprend les poèmes et recueils suivants: 1) regroupés par date, de 1935 à 1940, les poèmes «Monde», «Le puits enchanté», «Cours-les toutes», «La Maison d'Yves», «Quels apprêts», 2) les deux grands poèmes, «Pleine Marge» et «Fata Morgana», 3) de 1940 à 1943, les poèmes «Frôleuse», «Passage à niveau», «Premiers transparents», «Plus que suspect», «Intérieur», «Guerre», «Mot à mante», 4) le grand poème «Les États généraux», 5) les recueils *Des Epingles*

²⁸⁸ Alain Michel note que le sublime d'embrassement (Cicéron pour son *Orator* 7, sqq., Sénèque pour sa *Lettre* 41) repose sur un triple mouvement vers l'amour, l'inspiration et l'idéal impliquant une forme particulière de relation à la nature: «La beauté existe dans les choses à la fois comme transcendance et immanence, comme horizon d'un dépassement et comme profondeur d'une présence.», «c'est en somme, dans l'âme, la découverte de son propre démon», « [ce] qui est vrai pour l'âme l'est aussi pour la nature.» in «Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux Modernes», *op. cit.*, p. 288-289.

²⁸⁹ Julien Gracq, *André Breton*, Paris, *op. cit.*, p. 82.

tremblantes, Xénophiles, 6) l'«Ode à Charles Fourier», et enfin, 7) les recueils *Oubliés, Constellations* et *Le La*. Durant cette période le surréalisme développe les notions de hasard objectif, d'humour noir et de mythe. Chacune de ces trois notions détermine un rapport particulier de l'être avec le monde : le hasard objectif, «effet d'événement» selon la perspective surréaliste, agit sur la réalité dans le sens qu'il se donne comme la perception, à travers le langage, d'une relation inattendue entre les choses et l'affect, ce que Jacqueline Chénieux-Gendron appelle «le surgissement d'effets de résonance, métaphoriques ou métonymiques, qui circulent entre les mots, les formes, et les événements intimes (ce à quoi j'attribue «du sens» pour moi)»²⁹⁰; un soir d'été, la première rencontre de Breton avec Jacqueline Lamba évoque le poème «Tournesol» et la magie du coup de foudre alliée à l'atmosphère du poème influe sur le déroulement de la soirée²⁹¹. Quant à la notion de l'humour noir, elle influence la réalité par un moyen indirect: c'est en effet par la corruption, dans un esprit de dérision, des structures idéologiques du langage qu'elle finit par agir sur la réalité. Enfin, le mythe, comme je l'ai déjà évoqué précédemment, dévoile les relations étroites qui lient l'univers et les êtres, pose, a priori, une équivalence entre les mystères de l'univers et ceux de l'être, et est appréhendé chez Breton, plus particulièrement, comme figuration

²⁹⁰ Jacqueline Chénieux-Gendron, «Bavardage et merveille, repenser le surréalisme» *op. cit.*, p. 274 et p. 277.

²⁹¹ Pour de plus amples informations sur ce cas de hasard objectif, l'on se reportera au chapitre IV de *L'Amour fou* (O.C. II, p. 710-735).

des désirs d'une société saisis par l'écoute des messages de l'inconscient et de leur interprétation. Cette volonté d'embrasser - pris au sens à la fois de saisir et de s'unir à - les différents aspects de la vie, du sens et du rôle de l'homme au sein de l'univers (par la compréhension comme par l'action, par la raison comme par l'imagination, par l'observation comme par la communion) s'effectue dans une dynamique particulière que circonscrit la division, proposée par José Pierre pour le surréalisme de la maturité, en deux périodes, l'une fécondatrice (1940-1946), le surréalisme rayonnant au-delà des frontières de l'hexagone, et l'autre, d'approfondissement (1947-1969), le surréalisme et ses rapports avec le mythe, l'ésotérisme et l'érotisme.

En ce qui concerne le titre *Signe ascendant*, il désigne contrairement au syntagme 'clair de terre', à la fois une représentation et un concept. En astrologie, et plus particulièrement dans l'horoscope, 'signe ascendant' signifie, selon la définition du Larousse, «un astre qui monte au-dessus de l'horizon au moment de la naissance d'une personne, et qui aide à dresser la carte». C'est de la position de la planète dans le zodiaque au moment de la naissance qu'il s'agit, point de référence à partir duquel s'organise la domification des maisons, et donc la carte du ciel d'un individu. En fait, le 'signe ascendant' est la marque du personnel sur la révolution immuable du ciel symbolisé par le zodiaque, le point de jonction de l'être et du cosmos, de l'individuel et de l'universel. A l'élan purement intuitif du Clair de terre, s'ajoute désormais le

raisonnement inductif des astrologies, cette relation particulière et diversifiée (religieuse, mythique et savante) que l'humanité, depuis la Haute Antiquité, entretient avec le ciel. D'un point de vue abstrait, maintenant, le titre 'Signe ascendant' désigne l'élévation de tout signe, élève le champ des expériences poétiques vers le haut, mouvement valorisé par Breton comme étant de vitalité, par rapport à celui qui va vers le bas, qui est dépréciatif, mortel. Ce double aspect du titre, à la fois, imagé et conceptuel, visualise une qualité remarquable de cette anthologie qui est la jonction, l'embrassement, sur un mode qui reste encore à déterminer, du (re)présenté et de l'abstrait, du poétique et du théorique, de l'inconscient et de la conscience.

A l'instar de *Clair de terre*, il est aisé de trouver des marques de cet état de la pensée au fil de la lecture de *Signe ascendant*. L'introduction qui a donné le titre à l'anthologie insiste sur le mode analogique de la pensée, seul capable de saisir les rapports infinis qui s'installent entre toutes choses:

j'aime éperdument tout ce qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée illuminant une vie de relations autrement féconde [...] ²⁹²

Ces rapports sont possibles parce que toute chose existante, dans la tradition astrologique comme romantique, fait signe pour nous. C'est

²⁹² «Signe ascendant», in *Signe ascendant*, op. cit., p. 7.

ce que Breton rappelle encore dans la citation suivante, tout en dénonçant en même temps le manque d'intérêt, chez les hommes, pour ce genre de communication universelle:

La conviction millénaire qui veut que rien n'existe gratuitement mais que tout au contraire il ne soit pas un être, un phénomène naturel dépourvu pour nous d'une communication chiffrée - conviction qui anime la plupart des cosmogonies - a fait place au plus hébété des détachement: on a jeté le manche après la cognée. ²⁹³

Pour la première fois Breton travaille des poèmes d'une manière consciente: le thème de *Pleine marge* et de l'*Ode à Charles Fourier*²⁹⁴ a été déterminé d'avance et a fait l'objet d'une recherche fouillée. Pour *Pleine marge*, écrit vers la mi-septembre 1940 à Martigues, Breton insiste sur le fait que la transgression a été motivée par la nécessité d'affirmer sa profession de foi face aux événements historiques ainsi qu'au retour à un ordre traditionnel

²⁹³ *Ibid.* p. 8.

²⁹⁴ L'aveu d'un manquement aux principes chez Breton ne va pas sans justifications: c'est la 'pureté' de sa quête poétique qui est en jeu, mais aussi sa réputation de guide: «*Pleine marge* est «un poème par exception très 'dirigé', que j'ai voulu pouvoir justifier mot à mot, dans lequel j'ai voulu faire tenir à la fin de 1940 une 'profession de foi'»» (Lettre de New York, du 12 octobre 1941 à Roger Caillois, cité par Marguerite Bonnet et Etienne-Alain Hubert, notice de *Pleine marge*, O.C. p. 1778.); quant à l'*Ode à Charles Fourier*, «Il s'agit d'un texte passablement surveillé (débarassé autant que possible des scories qui encombrant les textes automatiques)... Son élaboration a été pour une part critique: je me suis donné là le luxe d'une infraction à mes propres principes (affranchir à tout prix la poésie des contrôles qui la parasitent) et j'ai voulu donner à cette infraction à mes propres principes le sens d'un sacrifice volontaire, électif, à la mémoire de Fourier, la dernière en date qui m'en parût digne» (Lettre d'André Breton à Jean Gaulmier, in André Breton, *Ode à Charles Fourier*, édition présentée avec une introduction et des notes par Jean Gaulmier, *op. cit.*, p. 8.)

en matière de poésie chez certains de ses amis (Aragon²⁹⁵). Le titre donne le ton, *Pleine marge*, comme le soulignent M. Bonnet et E.-A. Hubert, «exalte la marge, les zones excentriques où peut foisonner une plénitude de vie»²⁹⁶, attention octroyée aux événements, aux cultures comme aux religions «en fonction de la part de vertige / Faite à l'homme [...]»²⁹⁷. Breton, pour composer ce poème qui se caractérise par «une argumentation structurée et une continuité dense de l'énonciation»²⁹⁸, n'a pas hésité à se documenter sur la secte des fareinistes²⁹⁹, Pelage, Joachim de Flore, maître Eckhart, Jansénius ainsi que sur les hérésies au Moyen Age. Pendant toute la genèse du poème Breton a eu des échanges constants avec Pierre Mabille, homme réputé pour sa vaste culture, à qui il a dédié le poème.

En ce qui concerne l'*Ode à Charles Fourier*, c'est la lecture des oeuvres de ce philosophe-utopiste, comme *La Théorie des Quatre mouvements* (1841), *La Théorie de l'Unité Universelle* (1822) et *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire* (1829), entreprise lors du voyage de Breton dans l'Ouest des États-Unis, qui a été à l'origine du poème: l'on y célèbre non seulement l'homme mais aussi ses

²⁹⁵ L'écriture poétique d'Aragon opère, à l'instar d'Ungaretti un retour en arrière par l'utilisation de la prosodie et d'une énonciation aisément saisissable.

²⁹⁶ Notice de *Pleine marge*, in O.C.II. p. 1780.

²⁹⁷ *Pleine marge*, in O.C.II, p. 1181.

²⁹⁸ Notice de *Pleine marge*, in O.C.II., p. 1778.

²⁹⁹ Pour de plus amples informations, se reporter à la notice (p. 1779), comme à la note 8 de la page 1182 des O.C.II sur les frères Bonjour, initiateurs de la secte.

idées, jusqu'à dresser le bilan - non poétique - du monde suivant la classification des douze passions de l'Ordre attractionnel. Cette célébration mélange ainsi présentations, longues citations et commentaires de la cosmogonie fouriériste, apostrophes et panégyrique avec les pensées intimes de Breton et les instants vécus dans les déserts indiens de l'Ouest.

Du point de vue général, lire les poèmes de Breton, c'est être confronté à des noms propres qui embarquent le lecteur dans un voyage à travers la culture humaine sur des sujets aussi divers que l'ésotérisme, l'Antiquité, la littérature et la peinture. D'autre part, la relation d'intense affinité du surréalisme avec la peinture se manifeste par le recueil *Constellations* (1959), mettant côte à côte 22 des 23 gouaches de la série *Constellations* (1940-1941) de Miró avec les «proses parallèles» (1958) de Breton. L'équilibre de cet assemblage est tellement bien assuré qu'il est difficile de trancher sur la préséance d'un art sur l'autre: est-ce qu'il s'agit de peinture commentée poétiquement ou de poème en prose illustré? Enfin, des discours métatextuels, circonstanciels et théoriques, déjà présent dans les poèmes regroupés dans l'anthologie *Clair de terre*, émergent de plus en plus souvent à la surface du discours poétique: on y trouve des énoncés relatifs à l'art poétique ³⁰⁰, des discours philosophiques éloquents ³⁰¹, un collage par insertion du récit d'un

³⁰⁰ «Sur la route de San Remo» in *Signe ascendant*, op. cit., p. 122-124

³⁰¹ «Les Etats généraux», in *Le Signe ascendant*, op. cit., p. 66-67, de «Une des idées mendiante [...]» à «En dernière analyse n'était sujet à caution».

rêve dans un poème (Fata morgana³⁰²), des poèmes à la thématique bien affirmée et développée comme le poème «Guerre»³⁰³, le style de la chronique qui domine dans le poème «L'inscription bi-ailée»³⁰⁴ et, enfin, tous les titres des *Constellations* sont des titres de Miró: à défaut d'annoncer clairement l'appartenance de celles-ci, les voix individuelles se fondent en une seule voix surréaliste.

En somme, les deux titres que Breton a retenus à la fin de sa vie pour les anthologies de toute sa poésie s'inscrivent manifestement dans un projet ontologique et cosmogonique: poésie de la grandeur d'âme, du surhomme, du *Phobos* et du *Thaumas*, de la naissance du Verbe (la critique moderne parle de reporter l'attention créative à la naissance du signifiant), de l'imagination sans limites, à la fois intuitive et inductive, de la connaissance et de l'extase. Articulée autour des stratégies de l'éclatement et de l'embrassement, la présentation des recueils que nous allons amorcer à présent tâchera d'attirer l'attention sur les particularités formelles et thématiques de chaque unité et de dégager leurs rapports avec le lyrisme et le sublime.

2.Stratégie de l'éclatement

C'est le *pathos* qui fait éclater le cogito cartésien, les schèmes mentaux rigides, les règles poétiques de la composition, en fait

³⁰² *Signe ascendant, op. cit.*, p. 43-45.

³⁰³ «Guerre» *Signe ascendant, op. cit.*, p. 58-60.

³⁰⁴ *Signe ascendant, op. cit.*, p. 77.

toute forme que l'usage a figée pour des raisons idéologiques ou pratiques. En consacrant toute son attention au *pathos*, à partir duquel se construit notre individualité sur le mouvement fondamental de l'attraction et de la répulsion qui anime les émotions, Breton parvient à dégager le dynamisme créateur de la plupart des structures préétablies qui, du fait d'un usage excessif, risquent de l'étouffer. La voix automatique de Breton est éclatante, au sens où les fragments qu'elle nous laisse de son passage ont l'éclat de la lumière intérieure.

2.1. *Clair de terre* (1923)

«A minuit, la chambre souterraine s'étoile vers les théâtres de genre où les jumelles tiennent le principal rôle» (André Breton 305)

Avec ce recueil³⁰⁶ qui comporte des textes couvrant la période de 1920 à 1923, Breton acquiert de plain-pied sa voie poétique. Il joue déjà sur tous les plans et, avant tout, sur fond de provocation - marque de la proximité de l'expérience dada - en présentant des unités textuelles de genre et style particulièrement divergents: poèmes ludiques, parodiques, rimés, à refrain et en vers libres; notations ou discours lyrique, prosaïque, descriptif, philosophique, argumentatif et narratif. Par rapport aux poèmes ultérieurs qui

305 «Épervier incassable» in *Clair de terre*, O.C. 1, p. 160.

306 André Breton, *Clair de terre*, Paris, collection «Littérature», 1923, 78 p.

tendent d'embrasser la diversité dans une unité formelle manifeste se limitant, dans les grandes lignes, à deux formes (cadence des poèmes à vers libre, style documentaire pour les poèmes en prose), *Clair de terre* se joue encore avec la forme des poèmes.

Le recueil a été annoncé comme recueil de poèmes, ce qui n'est pas sans constituer une provocation eu égard aux récits de rêves et aux poèmes 'minimalistes' qu'il contient. Il comporte des récits de rêves (1922-23), des poèmes parodiques (1920-21) comme «Pièce fausse» et «PSTT», des poèmes en prose (1920-21), denses et très hermétiques dans la veine de ceux des *Champs magnétiques* (1919), comme par exemple «Les reptiles cambrioleurs», «Rendez-vous» et «Privé», deux poèmes de facture traditionnelle, ainsi «Le Madrépore» et «L'Herbage rouge», deux 'inserts' - «Mémoires d'un extrait des actions de chemins» et «Ile» - puis, enfin, vingt longs poèmes en vers libres constituant la partie résolument lyrique du recueil (1922 et été 1923 surtout), partie commençant à partir de «Le Volubilis et je sais l'hypoténuse» jusqu'à la fin du recueil (à l'exception de «L'Herbage rouge», quasi-sonnet, et de la clause du recueil «A Rrose Sélavy»). Le recueil se donne à lire à la fois comme évolution poétique de Breton - de dada au surréalisme naissant - du fait que la disposition chronologique des textes suit dans les grandes lignes leur date de composition, et, d'autre part, comme initiation à la dictée magique.

Breton en effet nous fait découvrir la voix qui bouleverse: il initie progressivement le lecteur pour que celui-ci puisse mieux

apprécier le chant de la dictée magique qui y prend naissance. La disposition des textes qui ne respecte pas l'ordre chronologique de production des poèmes est en effet perturbée par le déplacement, en incipit, des cinq rêves qui n'appartiennent pas à la période dada proprement dite (1919-1921), mais à celle des sommeils hypnotiques (automne 1922) et à celle de la rédaction des longs poèmes (été 1923 ³⁰⁷), période difficile du «mouvement flou», où Breton oscille entre dépressions et envie de tout lâcher³⁰⁸. En déplaçant tous les récits de rêve sans exception au début du recueil, il valorise les activités plus propres au surréalisme et nous montre, au sens d'enseigner, comment la dictée magique se présente et ce qu'elle met en jeu. La datation de ces rêves voisine, en effet, avec la pratique lyrique de l'écriture automatique placée sous l'influence des muses (les longs poèmes)³⁰⁹, et non avec sa pratique fondatrice, *Les Champs magnétiques*, auxquels sont affiliés les poèmes en prose plus denses et moins cadencés de la période 1920 à 1921. En modifiant l'ordre d'apparition des textes, Breton pose une

³⁰⁷ De mai à août 1923, Breton écrira le tiers des poèmes du recueil; certains jours même, il en écrira deux.

³⁰⁸ Lors de l'entretien que Breton eut avec Roger Vitrac, paru le 7 avril 1923 dans *Le Journal du peuple*, il annonça son intention, partagée avec Paul Eluard et Robert Desnos, de ne plus écrire. (Pour de plus amples informations on se reportera aux Notes et variantes de *Clair de terre*, O.C. 1, p. 1214 sq.)

³⁰⁹ L'avenir confirmera cette préférence: après les historiettes du *Poisson soluble* (textes automatiques considérés comme purs) et le succès décroissant de la section 'textes surréalistes' dans *La Révolution surréaliste*, l'article intitulé *Le Message automatique* reconnaît que la dictée produit des poncifs, et prône son activité 'sous roche'. Le ton général des poèmes de Breton rappelle d'ailleurs plutôt les grands poèmes lyriques de *Clair de terre*, que les historiettes de *Poisson soluble*.

équivalence non pas entre rêves et poésie dada, mais entre rêves et poésie surréaliste, il annonce d'une manière indirecte par le récit des rêves - qui est toujours une transcription - la merveille surréaliste à venir. En effet, les cinq rêves contiennent à eux seuls à peu de choses près - choix intuitif heureux de la part de Breton - les caractéristiques les plus marquantes du surréalisme de Breton: 1) registre générique: conte, aventure, quête; 2) registre thématique: femme-fée (dame du lac), oiseaux, le savoir (bibliothèque), grandes salles et chambres mystérieuses (le château³¹⁰), importance de l'être, de la lumière et de l'énigme, gullivérisation de la nature, métamorphoses des êtres et des choses; 3) registre narratif: traitement onirique de l'espace-temps, présence active d'éléments de la vie privée (amis et connaissances de Breton) et culturelle (Baudelaire, Chirico) dans la trame de l'action, 4) registre affectif: atmosphère changeante, sentiments d'euphorie versus sentiments de doute, voire de crainte.

Le «parcours initiatique» que Breton fait suivre au lecteur se donne ainsi de la façon suivante. Dans un contexte historique où le surréalisme était encore rejeté, la description dans un style parfaitement documentaire des cinq rêves donne au lecteur la possibilité de se familiariser - quoique au début du siècle, même le récit de rêve pouvait être considéré comme absurde - avec la

³¹⁰ Les références explicites ou allusifs au thème du château se retrouvent à cette époque également dans les textes introductifs suivant: *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924) (le discours en question n'a jamais vu le jour) et dans «Il y aura une fois» (1932) introduction au *Revolver à cheveux blancs*.

logique de l'onirisme sans être (trop) heurté dans sa perception traditionnelle du monde. Les deux poèmes parodiques qui suivent («Pièce fausse» et «PSST») évoquent, quant à eux, une certaine prise de distance par rapport à l'objet poétique, la nécessité de remplacer l'esprit de sérieux par un esprit ludique. Ainsi averti de ce que la poésie à venir lui réserve, le lecteur est ensuite amené sans façon au centre du foyer de la dictée magique. Les six poèmes en prose automatiques condensent en effet à eux seuls les caractéristiques des rêves énumérés précédemment. A partir de cette matrice surréaliste, les poèmes de la dernière partie, les vingt grands poèmes écrits dans un laps de temps très court (2 à 3 semaines en été 1923), *s'étoilent* vers la plus grande diversité possible, tant au niveau de la forme que du fond: la dictée magique prend ses aises et chante son plaisir d'être. L'emblème de cet enthousiasme pourrait être cette phrase du poème en prose «Epervier incassable»³¹¹, citée en exergue à ce sous chapitre, «A minuit, la chambre souterraine s'étoile vers les théâtres de genre où les jumelles tiennent le principal rôle». Symboliquement, cette phrase peut figurer l'acte créateur de la pratique automatique: à l'heure des mystères, dans les profondeurs de notre être, l'inconscient, par le biais d'une double instance énonciative, la dictée magique et le poète qui enregistre, métamorphose notre personnalité en un «opéra fabuleux» auquel nous sommes conviés à participer.

³¹¹ *Clair de terre*, O.C. 1, p. 160.

Par ailleurs, cet élan de la voix automatique vers la plus grande diversité possible ne se fait pas sans quelques premières traces d'un arrangement en poème. L'unité respective de chaque poème, surtout en ce qui concerne les longs poèmes en vers libre, qui comptent pour deux tiers de tout le recueil, est en fait remarquable. Deux types de structures se profilent et prennent appui sur des formes de la stéréotypie: un premier modèle se caractérise par le fait que le poème débute en s'appuyant sur un stéréotype, puis, comme s'il était porté par l'enthousiasme de sa propre naissance, il file dans tous les sens. Le deuxième modèle se démarque par le fait que le stéréotype innerve tout le poème.

L'élan du poème à partir d'un incipit stéréotypé est un mode de structuration poétique plus particulier à *Clair de terre* par rapport aux poèmes ultérieurs qui s'organisent plutôt d'une façon intégrale autour d'un stéréotype. Cette tendance confirme le caractère juvénile et enthousiaste d'un style naissant ivre de se découvrir. En général, ces formes préétablies évoquent le conte, le récit fantastique, des procédés poétiques ainsi que différents types de discours: épistolaire, argumentatif, philosophique, oraculaire, optatif, assertorique. Contrairement aux poèmes en prose qui généralement ne s'appuient que sur les linéaments d'une structure narrative, les longs poèmes s'articulent également sur des procédés plus particuliers à la poésie comme l'anaphore, l'épanalepse, le refrain, la versification, l'énumération, la gradation et autres, constituant ainsi une unité poétique génératrice de l'effet lyrique.

Ainsi, par exemple, on note la présence du conte traditionnel dans «Les reptiles cambrioleurs»³¹²:

Sur la tringle de la cour la petite Marie venait de mettre le linge à sécher. C'était une succession de dates fraîches encore: celle du mariage de sa mère (la belle robe de noce avait été mise en pièce), un baptême, les rideaux du berceau du petit frère riaient au vent comme des mouettes sur les rochers de la côte. ³¹³;

le conte dans la veine d'*Alice au pays des merveilles* pour l'incipit de «Tout paradis n'est pas perdu» :

Les coqs de roche passent dans le cristal
Ils défendent la rosée à coups de crête
Alors la devise charmante de l'éclair
Descend sur la bannière des ruines ³¹⁴;

l'énumération chaotique marquant «Silhouette de paille»:

Donnez-moi des bijoux de noyées
Deux crèches
Une prêle et une marmotte de modiste
Ensuite pardonnez-moi
Je n'ai pas le temps de respirer
[...] ³¹⁵;

³¹² La mention de l'incipit dans les citations suivantes réfère au mode de structuration du poème fondé sur l'incipit; les cas sans mentions relèvent du type de structuration qui innervent tout le poème.

³¹³ *Ibid.*, p. 157.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 174.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

assertion négative pour l'incipit de «Légion étrangère»:

Non je ne ferai pas l'éther dans la revue future
Où les décors plantés dans la mer
En pleine aurore boréale ³¹⁶;

«Au regard des divinités» commence explicitement, en utilisant les guillemets, dans le registre épistolaire:

«Un peu avant minuit près du débarcadère.
Si une femme échevelée te suit n'y prends pas garde
C'est l'azur. Tu n'as rien à craindre de l'azur.
[...]
Souviens-toi. Le geyser brun qui lance au ciel les pousses
de fougère
Te salue. »

La lettre cachetée aux trois coins du poisson
Passait maintenant [...] ³¹⁷;

déclaration solennelle innervant «Ligne brisée»:

Nous le pain sec et l'eau dans les prisons du ciel
Nous les pavés de l'amour tous les signaux interrompus
Qui personnifions les grâces de ce poème
Rien ne nous exprime au-delà de la mort
[...] ³¹⁸;

³¹⁶ *Ibid.*, p. 184.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 171-172.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 186.

l'incipit de la deuxième section du poème «Il n'y a pas à sortir de là» est un discours philosophique sur fond de narration:

Rivière d'étoiles
 Qui entraîne les signes de ponctuation de mon poème et
 ceux de mes amis
 Il ne faut pas oublier que cette liberté et toi je vous ai
 tirées à la courte paille
 Si c'est elle que j'ai conquise
 Quelle autre que vous arrive en glissant le long d'une
 corde de givre
 [...] ³¹⁹;

et, enfin, discours oraculaire dans «Angélus»:

Bientôt les jardins seront sur nous comme des phares
 D'énormes bulles crèveront à la surface des étangs
 Seules quelques cristallisations emblématiques [...]
 Témoigneront que le ciel est encore sensible
 [...] ³²⁰.

Perturber les attentes du lecteur en faisant éclater l'uniformité du genre et du style, couvrir le plus largement possible la diversité de la vie, et guider le lecteur sur cette nouvelle voie qui mène dans un espace où tout meurt et renaît sans cesse, c'est manifestement découvrir et faire découvrir un nouveau lyrisme sur un fond dialectique où s'affrontent sans cesse l'angoisse de la perte du sens et de l'identité et la merveille de la découverte d'un sens

³¹⁹ *Ibid.* p. 169.

³²⁰ *Ibid.* p. 173.

proliférant, c'est-à-dire d'une personnalité fractionnée en mille identités.

A lire certains hommages qui ont été rendus à *Clair de terre*, il est permis de dire que le charme convulsif de la voix surréaliste naissante relève franchement du lumineux, de l'espérance, de la célébration. Saint-Pol-Roux y voit «une invitation à l'espérance»³²¹, Aragon est émerveillé sous l'effet d'une réinvention de la lumière par «un jour inconnu»³²², Soupault et Eluard y admirent respectivement la «clarté miraculeuse» et la poésie qui a «le charme des fables incroyables»³²³. Enfin, Breton lui-même, plutôt déprimé pendant l'époque du «mouvement flou», trouve même que les poèmes de 1923, les plus lyriques, «comptent pour moi un peu plus que tout ce que j'ai écrit jusqu'ici. J'en suis même content, ce qui est rare».³²⁴ Dans le premier recueil de poésie résolument lyrique de son oeuvre, Breton, à la fois provocateur et guide exigeant, propose au lecteur de l'accompagner à l'intérieur de son âme où se dévoilera la «dictée magique», merveille illuminante comme le souligne Eluard sur un placard publicitaire annonçant, avec les *Pas perdus*, *Clair de terre*:

André Breton donne à la poésie le charme des fables incroyables, des mystères les plus séduisants, les plus

³²¹ O.C., notice, p. 1189, lettre de Saint-Pol-Roux à Breton du 29 décembre 1923.

³²² Marguerite Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, édition rev. et cor., 1988, p. 300; cité de *Paris Journal*, le 11 janvier 1924.

³²³ *Ibid.*, p. 300; cité de *Revue européenne*, avril 1924.

³²⁴ Lettre à Jacques Doucet, Lorient, 22 août 1923, in Notice de *Clair de terre*, O.C. I, p. 1184-1185.

redoutables. Pour que la phrase prédominante s'abaisse au silence, le peu de mots nécessaire aux images est prononcé. Et, regards éblouissants, regards en veilleuse, lumière de la grandeur et de l'amour, l'Univers marque pour toujours son passage.³²⁵

Éluard suggère clairement que le rayonnement lumineux et amoureux de ce recueil à la fois séduit et inquiète. C'est que cette célébration de la dictée automatique et de la vie s'est élaborée sur fond de désespoir et de tensions. Le groupe surréaliste, en 1923, n'est pas encore fondé, il faudra attendre le *Premier Manifeste du surréalisme*. Selon une expression d'Aragon, c'est l'époque du «mouvement flou», marquée par l'errance, les disputes, la suspicion, la déprime, voire les idées de suicide: par quoi remplacer les activités devenues trop machinales de dada? comment canaliser les dissension qui déchirent le groupe? Breton comme Desnos et Eluard décident même, début 1923, de ne plus écrire. À Roger Vitrac, lors d'un entretien qui sera publié dans *Le Journal du peuple* du 7 avril 1923, Breton déclare:

[...] je m'empresse de vous dire que j'ai l'intention de ne plus écrire d'ici très peu de temps. Par exemple, d'ici deux mois et demi. [326]

[...] Je considère la situation des choses que je défends comme désespérée. Je tiens même la partie pour absolument perdue. 327

³²⁵ Notice de *Clair de terre*, O.C. 1, p. 1181.

³²⁶ C'est autour de cette date, en été 1923, qu'il écrira les poèmes les plus lyriques de *Clair de terre*]

³²⁷ *Ibid.*, p. 1214.

Cette situation désespérée concerne la défense de l'inspiration et de la poésie pour laquelle Breton et ses amis se battent:

Une méditation prolongée sur un certain nombre de cas, comme ceux de Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Vaché, celui du Cubisme et même, à condition de le bien comprendre, celui de Guillaume Apollinaire, devait ruiner dans tout un monde la possibilité littéraire qui n'est pas plus intéressante à mon avis que la possibilité politique. Seules m'intéressent les forces spontanées.

[...] La poésie? Elle n'est pas où l'on la croit. Elle existe en dehors des mots, du style etc. ³²⁸

Une extrême tension, fondée sur le désespoir et l'inhibition, a donc précédé la période exaltée d'élaboration des longs poèmes lyriques. Comme si cette errance aux frontières de la mort morale et physique était nécessaire pour que surgisse dans toute sa force ensorcelante le chant automatique, pour que de cette épiphanie, l'espoir et le désir de se battre renaissent: peu de temps après, Breton se livre à nouveau corps et âme à l'écriture automatique avec les historiettes de *Poisson soluble* (mars 1924 au 9 mai) ainsi qu'à la réflexion théorique enthousiaste et polémique du *Premier Manifeste du surréalisme* (fin mai à début de juin 1924).

La genèse de *Clair de terre* est sous-tendue par des forces contradictoires, dans la mesure où les motivations, négatives ou positives, se mélangent sans dominance d'un pôle sur l'autre:

³²⁸ *Ibid.*, p. 1215.

Breton, à la veille de publier *Les Pas perdus*, recueil d'articles théoriques, a tenu à publier en même temps un recueil de poésie pour ne pas paraître seulement comme un critique littéraire, et il manifeste par là sa volonté d'être poète. Mais en même temps, dégoûté par les prétentions littéraires, et le peu d'entrain que provoquent ses activités et ses déclarations, il ne croit plus guère en la poésie. *Clair de terre* peut se lire à la fois comme le chant du cygne et comme le phénix qui renaît de ses cendres: les innombrables dédicaces à ses amis ou à ceux qu'il estime (rares sont les poèmes non dédicacés) se lisent à la fois comme adieu et comme volonté de rassemblement pour un nouveau départ. Le rayonnement de *Clair de terre* s'obtient sur fond d'instabilité: instabilité de la vie de Breton, instabilité du groupe et de ses activités, instabilité de la genèse de l'oeuvre, instabilité de la lecture même si, avec un minimum d'attention, le charme l'emporte: en somme Breton nous rappelle une vérité première de toute création, à savoir que c'est l'ébranlement de l'être qui est à la source de l'illumination. De cet espace mental où se mélangent l'inspiration et l'aridité, l'enthousiasme et l'abattement, Maurice Blanchot rappelle l'importance:

Hölderlin, lorsqu'il éprouve le temps poétique comme le temps de la détresse, fait l'épreuve de cette condition, celle où les dieux manquent, mais où le défaut de Dieu nous aide, Gottes Fehl hilft. Mallarmé qu'a tourmenté l'état de sécheresse et qui s'y est enfermé par une décision héroïque, a aussi reconnu que cette privation n'exprimait pas une simple défaillance personnelle, ne signifiait pas la

privation de l'oeuvre, mais annonçait la rencontre de l'oeuvre, l'intimité menaçante de cette rencontre ³²⁹.

On est encore loin de l'utilisation du texte surréaliste comme arme affirmant la vitalité du surréalisme, comme matériau utilisé pour la constitution de l'espace surréaliste où l'esprit de l'homme trouve les moyens de son épanouissement. Breton, en instance de sombrer avec ses amis, en fait, semble avec *Clair de terre* lancer un défi au destin: advienne ce qui pourra.

2.2. Le Revolver à cheveux blancs (1932)

«S'il osait s'aventurer, seul ou presque, sur les terres foudroyées du hasard? Si ce poète voulait pénétrer lui-même dans l'Antre?»
(André Breton)

En voilà assez. Du feu! Du feu! (André Breton)³³⁰

A la fois anthologie et recueil de poèmes inédits, *Le Revolver à cheveux blancs* ³³¹se situe dans la lancée de *Clair de terre*. Divisé en trois sections d'ordre chronologique, a) 1915-1919, comportant une sélection de poèmes tirés de *Mont de piété*, b) 1919-1924, incluant

³²⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, collection «Folio/essais», 1955, p. 232.

³³⁰ «Il y aura une fois», O.C.II., p. 50 et p. 54.; «La forêt dans la hache» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 78.

³³¹ André Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*, Paris, Editions des Cahiers Libres, 1932, 175 p.

des phrases publiées dans des revues comme *Littérature*, et une sélection de textes issus des *Champs magnétiques*, du *Premier Manifeste* et, surtout, de *Clair de terre*, et enfin c) 1924-1932 comportant sept poèmes écrits entre 1924 et 1926, et vingt poèmes écrits entre 1930 et 1932³³², ce recueil particulier au titre qui 'détonne', publié, en juin 1932, de concert avec les recueils poétiques *La Vie immédiate* de Paul Eluard et *Où boivent les loups* de Tristan Tzara, s'inscrit dans une stratégie précise de la part du groupe surréaliste d'afficher sa vitalité et, plus précisément, sa cohérence après les ravages polémiques du *Second Manifeste* et la défection d'Aragon au printemps de la même année. C'est la première publication d'importance d'oeuvres poétiques de Breton depuis *Clair de terre*. Cette publication du *Revolver à cheveux blancs* marque une volonté manifeste d'utiliser le chant de sa dictée magique comme «véritable offensive»³³³ des valeurs surréalistes, que d'incessants tracasseries avec le groupe communiste finissaient par ternir.

La troisième section du recueil qui couvre la période de la revue *La Révolution surréaliste* ainsi que le début de celle du *Surréalisme au service de la révolution*, regroupe des poèmes qui, indéniablement, sont apparentés aux grands poèmes de *Clair de terre*. L'arrangement en poème, c'est-à-dire en unité poétique, par

³³² Pour le titre des poèmes écrits entre 1924 et 1926 on se reportera à la note ³³³; les poèmes de la dernière période commencent à partir de «Hôtel des étincelles» jusqu'à la fin du recueil.

³³³ Cf. José Pierre, Notice de *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 1312.

le biais de la cadence et par celui du travail opéré sur un stéréotype (narratif, descriptif ou argumentatif), y est développé au détriment de l'écoulement en tout sens de la dictée automatique à partir de l'incipit. D'une manière générale, chaque poème forme une unité autour d'une structure formelle répétitive et d'un stéréotype donné dès le départ sur un ton qui, plus que jamais, relève tout autant de l'éloquence que de l'«orchestration»³³⁴. En somme, la caractéristique principale de la poésie de Breton s'installe clairement. Elle utilise les moyens qu'offre le discours oratoire (apostrophe, interrogations, souhaits, conseils et autres) dans un registre où le propos ne cherche pas la clarté par la persuasion mais l'illumination par l'extase. Il y a là en fait un paradoxe manifeste: l'éloquence de Breton utilise les procédés de la persuasion dans un contexte inhabituel, c'est-à-dire non régi par la logique, mais par la passion la plus libre. Breton continue donc à briser les frontières (mélange de structures oratoire, narrative et descriptive), mais, contrairement à *Clair de terre*, les poèmes sont moins lumineux, moins fondés sur le vecteur du rayon ascendant. Ils reflètent plutôt le jeu tendu d'une violence qu'évoque le 'revolver' et que l'esprit doit déployer pour conserver sa faculté de capter la merveille surréaliste, figurée ici par l'insolite 'revolver à cheveux blancs'. Ainsi, l'appel au feu dans «Sur la route qui monte et descend» et l'évocation récurrente de la flamme - élément alchimique par

³³⁴ José Pierre relève «la richesse d'orchestration du poème à partir de son attaque, dont, comme l'a remarqué Gérard Legrand, Breton «posséda l'instinct à un rare degré»», *Ibid.*, p. 1315.

excellence, dont on sait qu'il est le catalyseur indispensable de toute réaction chimique mais aussi le grand absent de toute formule chimique... - devient l'emblème manifeste d'un esprit qui attend l'embrasement sublime de la révélation. Cette quête peut se résumer dans la clause du poème «Sur la route qui monte et descend»: «Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu».³³⁵

Au discours fondé sur éloquence se joint l'utilisation très fréquente de la structure narrative. Ce sont souvent des récits standards, suite d'actions relevant du fait divers, d'aventures, de contes, le tout baignant évidemment dans une atmosphère insolite où rien ne tient en place. Un poème, en particulier, «Sans Connaissance», fait divers autour d'un meurtre à connotation sexuelle, fait exception, se distingue dans le sens où Breton «cède ouvertement à la tentation narrative»³³⁶. Mais, plus particulièrement, apparaissent les premières figurations du *lieu amène* surréaliste sur un mode narratif précis, qui évoquent comme je l'ai déjà souligné dans le chapitre précédent, la quête du Graal du cycle arthurien.

Ci-dessous quelques exemples de poèmes illustrant mon propos³³⁷.

³³⁵ O.C.II., p. 70.

³³⁶ José Pierre, Notes et variantes de *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 1345.

³³⁷ Dans toute les citations suivantes c'est moi qui souligne (au moyen du trait).

Sorte de panégyrique ou de prosopopée fabuleuse du feu sur fond d'interrogation (a), d'apostrophe (b), d'hypotypose (c), de malédiction (d) et d'invocation (e) dans le poème «Sur la route qui monte et descend»:

- (a) Dites-moi où s'arrêtera la flamme
Existe-t-il un signalement des flammes
 Celle-ci corne à peine le papier
 Elle se cache dans les fleurs et rien ne l'alimente
 [...]
 La poussière endort les femmes en habit de reines
 Et la flamme court toujours
 C'est une fraise de dentelle au cou d'un jeune seigneur
 C'est l'imperceptible sonnerie d'une cloche de paille [...]
 C'est l'hémisphère boréal tout entier
 [...]
 Et cette chevelure qui ne s'attarde point à se défaire
 Flotte sur l'air méduse C'est la flamme
 Elle tourne maintenant autour d'une croix
 b) Méfiez-vous eile profanerait votre tombe
 [...]
Où va-t-elle je vois se briser les glaces de Venise [...]
 c) Je vois s'ouvrir des fenêtres [...]
 d) Malheur à une flamme qui reprendrait haleine
 [...]
 e) Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu³³⁸

Hommage aux prostituées sous forme narrative, utilisant l'hypotypose

Tout au fond de l'ombrelle je vois les prostituées mer-
 veilleuses
 [...]

³³⁸ O.C. II, p. 68-70.

Elles promènent avec elles un grand morceau de papier
mural

[...]

Ou encore une coquille de marbre blanc tombée d'une
cheminée

Ou encore un filet de ces chaînes qui derrière elles se
brouillent dans les miroirs

Le grand instinct de la combustion s'empare des rues
où elles se tiennent

Comme des fleurs grillées

Tandis qu'elles s'abîment immobiles au centre du tour-
billon

[...]

Je vois leurs seins qui mettent une pointe de soleil dans la
nuit profonde

[...]

Je vois leurs seins qui sont des étoiles sur des vagues
Leurs seins dans lesquels pleure à jamais l'invisible lait
bleu ³³⁹

Panegyrique du facteur Ferdinand Cheval pour la construction
de son Palais idéal à Hauterives (Drôme)³⁴⁰, et qui n'est pas sans
rappeler «Ligne brisée» de *Clair de terre*:

Nous les oiseaux que tu charmes toujours du haut de ces
belvédères

Et qui chaque nuit ne faisons qu'une branche fleurie de tes
épaules aux bras de ta brouette bien aimée

[...]

Nous sommes les soupirs de la statue de verre qui se sou-
lève sur le coude quand l'homme dort

[...]

Tu t'en souviens tu te levais alors tu descendais du train

³³⁹ *Ibid.*, p. 88-89.

³⁴⁰ Une photo de ce palais est reproduite à la page 204 des *Vases communicants*, O.C.II.

[...]

Nous te précédions alors nous les plantes sujettes à métamorphoses

[...]

Nous te souriions tu nous tenais par la taille
Et nous prenions les attitudes de ton plaisir
(....) ³⁴¹

Poème ambigu, «Toutes les écolières ensemble», est adressé à un destinataire non identifié - le 'tu' est-il un être absent, et l'on aurait une prosopopée, ou est-il le poète lui-même, et l'on aurait une sermocination? Quoi qu'il en soit, le poème présente une structure progressive manifeste: une parole provoque, comme déjà mentionné dans le chapitre précédent, un bouleversement merveilleux dans l'ordre de l'univers:

[incipit:]

Souvent tu dis marquant la terre du talon comme éclot
dans un buisson l'églatine

[...]

Tu dis Toute la mer et tout le ciel pour une seule
Victoire d'enfance dans le pays de la danse

[...]

[clausule:]

Et quant tu dis cela toute la mer et tout le ciel
S'éparpillent comme une nuée de petites filles dans la
cour d'un pensionnat sévère

Après une dictée où *Le coeur m'en dit*
S'écrivait peut-être *Le coeur mendie*³⁴²

³⁴¹ O.C.II., p. 89-91.

³⁴² *Ibid.*, p. 79-80.

L'on notera au passage que la clause dévoile aussi la nature de la dictée qui joue sur l'ambiguïté du signifiant.

«Les Écrits s'en vont» brosse le portrait plein d'enchantements de la femme sur un mode particulier qui met en valeur ce que l'écriture parvient à révéler de l'essence même de la femme aimée:

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

La révélation annoncée - «ce qu'on va savoir» - nous sera donnée en deux étapes dès le vers suivant et se poursuivra jusqu'à la fin du poème sous la forme d'une description-narration de femmes en pleines métamorphoses agissant dans un monde dont l'ordre est soumis à leurs charmes:

[première étape: la femme ouvre l'accès au lieu merveilleux]
 Cette femme passe imperceptiblement dans un bruit de
 fleurs
 [...]
Et demande l'heure ou bien encore elle fait mine de re-
garder des bijoux bien en face
 Comme les créatures réelles ne font pas
Et le monde se meurt une rupture se produit dans les an-
 neaux d'air
Un accroc à l'endroit du coeur

De cette brèche opérée dans le domaine moral - «Un accroc à l'endroit du coeur» - surgira une des premières figurations du lieu amène surréaliste³⁴³, monde merveilleux où les frontières entre l'être et le monde, entre l'être et lui-même, entre le sensible et le moral, s'abolissent:

[deuxième étape]

Les journaux du matin apportent des chanteuses dont
la voix a la couleur du sable sur des rivages tendres
et dangereux

Et parfois ceux du soir livrent passage à de toutes jeunes
filles qui mènent des bêtes enchaînées

Mais le plus beau c'est dans l'intervalle de certaines
lettres ³⁴⁴

Suit, dans la veine de *L'Union libre*, la description érotique du corps féminin sur un mode qui l'ouvre au monde physique comme moral.

«La Forêt dans la hache» se présente sous la forme d'un discours philosophique autour de la difficulté de vivre. Sur fond de désespoir dans la veine du «Verbe être» - «Je connais le désespoir dans ses grandes lignes.» - le ton principal de ce poème en prose repose sur la gradation, alterne progression ascendante (fureur) et descendante (regret). Le poème donne à lire l'expression d'un moi particulièrement déchiré entre plusieurs états d'esprit qui évoquent

³⁴³ Une des plus belle présentations du lieu amène surréaliste nous est donnée, comme je le montrerai ultérieurement, par *L'Air de l'eau*.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 77-78.

à la fois la confession, la résolution, la sommation, le délire et le regret. Il semble nous dire que le lieu amène, ici, la 'forêt' surréaliste, se gagne parfois à coup de hache.

La confession:

On vient de mourir mais je suis vivant et cependant je n'ai plus d'âme. Je n'ai plus qu'un corps transparent à l'intérieur duquel des colombes transparentes se jettent sur un poignard transparent tenu par une main transparente.

La résolution:

C'est l'heure d'en finir avec cette fameuse dualité qu'on m'a tant reprochée. Fini le temps où des yeux sans lumière et sans bagues puisaient le trouble dans les mares de la couleur.

La sommation:

En voilà assez. Du feu! Du feu! [...] Ou bien des pierres pour que je les fende, ou bien des oiseaux pour que je les suive, ou bien des corsets pour que je les serre autour de la taille des femmes mortes, et qu'elles ressuscitent, et qu'elles m'aient, avec leurs cheveux fatigants, leurs regards défaits! [...]

Le délire:

Allo, le gazon! Allo, la pluie! C'est moi l'irréel souffle de ce jardin. La couronne noire posée sur ma tête est un cri de corbeaux migrants car il n'y avait jusqu'ici que des

enterrés vivants, d'ailleurs en petit nombre, et voici que je suis le premier *aéré mort*. Mais j'ai un corps pour ne plus m'en défaire, pour forcer les reptiles à m'admirer. Des mains sanglantes [...]

Le regret:

Je n'ai plus d'ombre non plus. Ah mon ombre, ma chère ombre. Il faut que j'écrive une longue lettre à cette ombre que j'ai perdue. Je commencerai par Ma chère ombre. Ombre, ma chérie. Tu vois. Il n'y a plus de soleil. [...] Il n'y a plus qu'une femme sur l'absence de pensée qui caractérise en noir pur cette époque maudite. Cette femme tient un bouquet d'immortelles de la forme de mon sang.
345

La réception de l'oeuvre lors de sa publication n'a guère été meilleure que celle de *Clair de terre*. José Pierre, à la fin de sa notice sur le recueil³⁴⁶, présente un choix de citations tirées de différents compte rendus. De cet ensemble il ressort que les critiques favorables semblent avoir mis en valeur un aspect de la richesse de cette anthologie et qui confirme la grandeur de ces poèmes. Louis Gratiot (*Travail*, Toulouse, 4 septembre 1932) relève le caractère épique de la poésie bretonienne qui «rayonne [...] d'une force interne assez dynamique pour animer jusqu'à l'épique ce 'Camp volant', évocation du Jugement dernier»; Andrée Martignon (*L'Express du Midi*, Toulouse, 8 septembre 1932) est sensible au

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 78-79.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 1321-1322.

caractère convulsif des images qu'elle qualifie en terme de passion et de lumière ainsi qu'à certaines particularités du chant : «je ne puis oublier la féerique imagination qui fait de ces poèmes une suite ininterrompue d'images ardentes et de nuit, de sonorités et de silence»; André Deléage (*Esprit*, 1er décembre 1932) met en valeur la forte personnalité de Breton qui transparaît à travers ses poèmes: «Tempérament plus dur, esprit plus construit, Breton sort difficilement de la prose, mais c'est pour atteindre une plus vraie poésie [...]»; quant à Edmond Humeau (*Nouvelle Equipe*, août-septembre 1932) il loue l'incomparable force lyrique de la célébration chez Breton: «André Breton est une voie carrossable à vous conduire au bord de l'inconnu [...] et quand cet inconnu est une femme d'union libre, on voit qu'André Breton salue mieux la beauté que n'importe qui sous le soleil», et enfin, Pierre Guegon (*Revue des vivants*, septembre-octobre 1932) évoque à la fois la face sublime et lyrique de la poésie de Breton, à la fois objective et subjective: «A ce sens cosmique, s'ajoute un sentiment humain émouvant».

Sous le feu de la passion, le discours de Breton se fait pressant: l'espoir d'un «Il y aura une fois» trouvera une réalisation dans la rencontre avec l'Ondine, Jacqueline Lamba.

2.3. L'Air de l'eau (1934)

«Il y a
Qu'à me pencher sur le précipice

De la fusion sans espoir de ta présence et de ton absence» (André Breton)³⁴⁷

«L'ondine», celle qui a «l'air de danser sous l'eau», «la dame sans ombre» qui «marchait sur la pointe des pieds», «l'air de nager», la voyageuse de «La nuit du Tournesol»³⁴⁸ est entrée dans la vie de Breton le 29 mai 1934. Sous le feu fulgurant de cet amour, la si intense invocation de Breton aux forces paradoxales de l'alchimie, «Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu», semble avoir été entendue et le hasard objectif a fait, à lire les pages de *L'Amour fou* qui relatent la rencontre de Breton et de la naïade Jacqueline Lamba, son oeuvre.

C'est en effet «une grande célébration de la femme», un véritable épithalame³⁴⁹, que ce long poème³⁵⁰ qui est le seul parmi tous les poèmes de Breton à atteindre un tel niveau de lyrisme exalté. La plénitude et la magnificence embrassent tous les domaines de la vie: passé, présent et futur fusionnent dans la joie de la coïncidence; les mouvements de l'âme, les regrets et les craintes, les espoirs et les rêveries, comme les mouvements de l'esprit et du corps sont dirigés par une passion débordante où agit

³⁴⁷ *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 408.

³⁴⁸ Quatrième chapitre de *L'Amour fou* (O.C.II. p. 710-736), publié pour la première fois dans le n°7 de *Minotaure* (juin 1935) sous le titre «La nuit du Tournesol».

³⁴⁹ Breton épouse Jacqueline Lamba le 14 août 1934 à Paris.

³⁵⁰ André Breton, *L'Air de l'eau*, avec quatre gravures au burin de Giacometti, Paris, Editions «Cahiers d'art», 1934, non-paginé.

déjà le transport du signe ascendant. Mais encore, et là réside probablement une des raisons de cette admirable orchestration du chant orphique de l'amour rayonnant, le texte présente *clairement* toutes les étapes d'un cheminement initiatique: c'est à la transfiguration du lieu amène surréaliste par l'amour que le lecteur est invité à participer.

Chacun des quatorze poèmes, séparés entre eux par un simple astérisque, rend compte d'un moment de la quête et de la révélation du lieu amène surréaliste de l'amour³⁵¹. C'est à une quête intérieure dans l'espace de l'amour, à un cheminement à travers les obscurités de l'être d'où surgissent les images fantasmagoriques de l'angoisse et de la joie que le poème nous convie.

Le premier poème décrit l'entrée du lieu amène, de ce «Monde dans un baiser»³⁵². C'est en effet par le baiser, par l'amour, que l'on y entre. Le poème décrit le spectacle mental que ce baiser, entrée qui donne sur le 'monde' de l'amour, suscite. La représentation initiale de ce baiser est le «carrosse de la nuit», vision, qui sous l'impulsion d'un insolite personnage, mi-sourcier mi-sorcier, est particulièrement mystérieuse. Le poème en effet exploite les sèmes antagonistes de ce *véhicule*, qui peut être à la fois carrosse de la mort - et la nuit devient ici synonyme d'angoisse -, et carrosse de

³⁵¹ Je ferai une mise au point de cette notion dans la troisième partie au sous-chapitre «2.2.1. Les lieux sublimes».

³⁵² Ce vers est mis en valeur dans l'édition originale où il apparaît seul en bas d'une page.

, l'amour sous lequel la nuit se transforme en révélation. En fait, dès les premiers vers, le recueil annonce qu'il couvrira la condition humaine, qu'il évoquera les forces constructives comme destructives que l'expérience amoureuse sublimera:

Le joueur à baguettes de coudrier [...]
 Apaise un essaim de jeunes singes-lions
 [...]
 Tout devient opaque je vois passer le carrosse de la nuit
Entrée scintillante de la voie de fait qui mène au
tombeau

Cette particulière «entrée scintillante» qui donne sur un tombeau et son spectacle insolite sont repris quelques vers plus loin par le biais d'une micro-narration mettant en scène à la fois l'aimée et le mental, suggérant que le corps et le mental sont une autre figuration de cette entrée:

Et tu te diapres pour moi d'une rosée noire
 Tandis que les effrayantes bornes mentales
 A cheveux de vignes
Se fendent dans le sens de la longueur
Livrant passage à des aigrettes

La suite développe le spectacle insolite où la fusion des images positives et négatives se poursuit par le biais des motifs du lumineux et du noir, de l'amour et de l'effrayant, que résume le vers «Les barreaux du spectacle sont merveilleusement tordus», pour ensuite retomber sur la reprise de l'incipit «Monde dans un

baiser» à partir duquel le poème met en scène un acte d'amour convulsif et cosmique entre une tortue «céleste» et une tortue «souterraine»:

Monde dans un baiser
 A moi les écailles
 Les écailles de la grande tortue céleste à ventre
 d'hydrophile
Qui se bat chaque nuit dans l'amour
 Avec la grande tortue noire le gigantesque scolopendre
de racines³⁵³

Le poème suivant nous décrit ce monde particulier où le locuteur a fini par s'installer, images mentales composées d'éléments de la nature, de l'oeuvre de l'homme et du corps de la bien aimée:

Ils ne se risqueront pas dans la ville aux grands chardons
 [...]
J'habite au coeur d'un de ces chardons
 Où tes cheveux sont des poignées de portes sous-marines
 Des anses à saisir les trésors³⁵⁴

³⁵³ M.Bonnet montre bien comment le monde, en sa puissance céleste et souterraine est, par Breton, représenté en fusion amoureuse. En ce qui concerne la «tortue céleste» il s'agit, à l'origine, d'une grande tortue marine, dont les nageoires font penser à des ailes d'oiseaux et que Breton inverse en animal céleste sur le modèle de son titre *L'Air de l'eau*. En ce qui concerne la «tortue noire», «le caractère terrestre [de cette tortue] est souligné par la présence, démesurée, du scolopendre, sorte de fougère [...], et l'insistance mise sur les racines, éléments du monde souterrain». Enfin, les notes rappellent aussi que la violence de l'accouplement des grandes tortues est bien connue des naturalistes. (O.C.II, *notes*, p. 1555, notes 3 et 4.

³⁵⁴ Seconde unité, O.C.II, p. 396-397.

Le lieu est plein d'enchantements: il y a un poisson-télescope «qui casse des pierres au fond des livres», le plaisir y est à l'aise et «roule ces pierres», des jeunes filles d'autrefois apparaissent, montées à dos d'âne, les conditions météorologiques sont tellement idylliques que le locuteur tremble que la clarté «ne finisse». L'équilibre enthousiaste de cette vision est en fait tellement délicat et précieux qu'«Un coup de vent sur tes yeux» suffit pour que l'aimée disparaisse.

Et pour la première fois, les amants explorent ce lieu animé par l'amour où rien ne tient en place. Cette description érotique du lieu amène surréaliste, dont l'existence repose sur un équilibre mental des plus précaires, à nouveau finit par se résorber dans le corps de l'aimée:

Nous pouvons aller et venir dans les pièces frissonnantes
 Sans crainte errer dans la forêt de jets d'eau
 Nous perdre dans l'immense spath d'Islande
 Ta chair arrosée de l'envol de mille d'oiseaux de paradis
 Est une haute flamme couchée dans la neige
 La neige de t'avoir trouvée
 La descente de lit de loup blanc à perte de vue

Le troisième poème nous présente le 'quotidien' de ce lieu exceptionnel: le narrateur dans un rêve voit son aimée. Et son rêve prolonge la charge érotique de la section précédente, perpétue les enchantements du lieu et constitue une description-narration de la femme aimée sur le mode de la célébration foisonnante. L'ubiquité des personnages est introduite pour la première fois, ce que M.

Bonnet qualifie comme «processus de multiplication à travers le temps, qui ne porte pas atteinte à l'identité»³⁵⁵. L'aimée, «en même temps»³⁵⁶, est assise face à un miroir pour une toilette évidemment surréaliste, revient du voyage, s'attarde dans une grotte, est étendue nue sur le lit, traverse la rue, saute à la corde. A l'instar d'Orphée, elle charme les éléments puisque il suffit qu'elle saute à la corde pour qu'un papillon rare «qui hante les sommets de l'Asie» apparaisse, qu'elle traverse la rue pour que les voitures «lancées sur [elle]» se dématérialisent et ne soient «plus que leur ombre». Ses bras, sous les caresses du narrateur se démultiplient, s'ouvrent au monde, se métamorphosent en «Serpent unique dans tous les arbres», contiennent en leur centre «le cristal de la rose de vents», le souffle divin, l'énergie spirituelle, et dirigent cette symphonie unissant les forces de l'amour, de l'esprit et de la destruction (allusion explicite au dieu de la destruction, phallus triomphant, Siva), d'Éros et de Thanatos. Cette dialectique des contraires sous le signe ascendant de l'amour se résout en la clausule «Ma fontaine vivante de Sivas» qui unit le principe masculin et féminin sur le mode de la dissociation et du liant.

Le quatrième poème peut se lire comme une première acmé, d'ordre érotique: «l'aigle sexuel exulte». L'étreinte amoureuse provoque chez le *poète ailé* un état mental particulier que la clausule explicite comme expérience sublime:

³⁵⁵ O.C.II., *Notes*, p. 1156, note 3 de la page 397.

³⁵⁶ O.C. II., p. 397, c'est moi qui souligne.

Je prends l'empreinte de la mort et de la vie
A l'air liquide

Les caractéristiques de cette empreinte de l'amour convulsif sont marquées par la hauteur et le grandiose:

a) la perception du monde se métamorphose en une représentation dynamique et personnelle de la Voie lactée que les amants explorent, véritable voyage mental. Comme le souligne M. Bonnet, «l'occultation de l'univers» par la focalisation sur un de ses aspects, se fait au profit du symbole métaphysique, réputé depuis des siècles, de la *voie céleste* que l'âme du mort parcourt. La révélation de l'amour se réalise sous le vertige de l'abîme :

Je ne vois du ciel qu'une étoile
Il n'y a plus autour de nous que le lait décrivant son
ellipse vertigineuse

b) la vision, qui, à l'instar de la voix d'Orphée, se soumet tous les ordres, naturels ou surnaturels, donne à voir sur l'avenir, et promet l'abondance:

Alors des étendues jettent l'ancre se déploient au fond de
mon oeil fermé
Icebergs rayonnant des coutumes de tous les mondes à
venir

c) la révélation de ce monde reste toujours intimement liée au corps de l'aimée, car, que ce soit les 'icebergs', les 'coutumes' ou les 'mondes', ils sont

Nés d'une parcelle de toi d'une parcelle inconnue et glacée
qui s'envole

d) l'aimée, comme les visions qu'elle provoque, continue à se soumettre les lois de la réalité:

Ton existence le bouquet géant qui s'échappe de mes bras
Est mal liée elle creuse les murs déroule les escaliers des
maisons
Elle s'effeuille dans les vitrines de la rue

enfin, le poème semble se clore par où il a commencé, car l'étoile, qui a provoqué la vision, reprend son bien:

[...] les scieries de neige aveuglante
Et les carrières de chair bourdonnent seules au premier
rayon
Renversé dans ce rayon

Les trois poèmes suivants se démarquent des autres par le fait qu'ils contiennent des passages relevant de la glose et de l'évocation. Ils viennent légitimer la relation amoureuse et ses effets sur le poète en lui conférant une dimension morale, ésotérique et historique que l'image du feu réunit. Le premier, renvoyant explicitement à l'emblème du sublime, le volcan, est un

hommage à l'amour et à la liberté tels qu'ils furent servis par le Marquis de Sade; les thèmes de 'l'entrée' et de 'l'ouverture', du 'lieu amène' de l'amour y trouvent leur justification morale:

Le marquis de Sade a regagné l'intérieur du volcan en
 éruption
 D'où il était venu
 (...) du salon phosphorescent à lampes de viscères
Il n'a cessé de jeter les ordres mystérieux
Qui ouvrent une brèche dans la nuit morale
C'est par cette brèche que je vois
 [...]
 Pour me permettre de t'aimer
 [...]
 En toute liberté
 Cette liberté
 Pour laquelle le feu même s'est fait homme
 Pour laquelle le marquis de Sade défia les siècles
 [...]

Dans le poème suivant, la femme est explicitement dépeinte sous la forme d'une fée qui occupe tout l'espace de la perception. Par cette comparaison, l'amour est versé du côté de la tradition des contes, de la magie, de l'imagination et de son pouvoir de combler ou de décevoir les désirs par la puissance transformatrice de la baguette magique:

J'ai devant moi la fée du sel
Dont la robe brodée d'agneaux
Descend jusqu'à la mer
 Et dont le voile de chute en chute irise toute la montagne

Elle est aussi celle qui porte en son sein, ce fond de l'âtre, l'abîme qui effraie, «toujours aussi splendidement noir / Le fond de l'âtre ou j'ai appris à voir»

Le poème suivant évoque explicitement la première rencontre de Jacqueline et de Breton - dont M. Bonnet rappelle le caractère merveilleux et incertain³⁵⁷ - sur le ton du récit d'événement. On sera sensible aux motifs des prestiges et de la fusion entre éléments terrifiants et extatiques:

Au beau demi-jour de 1934
 L'air était une splendide rose couleur de rouget
 Et la forêt quand je me préparais à y entrer
 Commençait par un arbre à feuilles de papier de cigarettes
 Parce que je t'attendais
 [...]
 Tous les prestiges se hâtaient à ma rencontre
 [...]
 Et toi couchée sur l'effroyable mer de pierreries
Tu tournais
Nue
Dans un grand soleil de feu d'artifice

Il relate ensuite la tristesse qu'avant de la voir pour la première fois il ressentait et son désir de fermer les yeux, mais soudain l'amour se dévoile à lui:

J'étais triste
 Le ciel entre les feuilles luisait hagard et dur comme une

³⁵⁷ O.C.II, *Notes*, p. 1557, note 1 de la page 401.

libellule
 J'allais fermer les yeux
 Quand les deux pans du bois qui s'étaient brusquement
 écarté s'abattirent
 Sans bruit
 Comme les deux feuilles centrales d'un muguet immense
 D'une fleur capable de contenir toute la nuit
 J'étais où tu me vois
 [...]
 J'eus le temps de poser mes lèvres
 Sur tes cuisses de verre ³⁵⁸

On le voit, le baiser posé sur «les cuisses de verre» allie l'aimée à la transparence, l'amour à l'ouverture de l'être au monde.

Dans le poème suivant, «Yeux zinzolins de la petite Babylonienne», le poète grâce aux pouvoirs de l'aimée prend conscience des caractéristiques du monde de l'amour dans lequel il se meut. C'est à travers des yeux insolites, localisés dans la paume de Jacqueline, que les mystères du monde de l'amour lui sont révélés:

Quand s'ouvre comme une croisée sur un jardin nocturne
 La main de Jacqueline X
 Que vous êtes pernicieux au fond de cette main
 Yeux d'outre-temps à jamais humides
 Fleur qui pourriez vous appeler la réticence du prophète

³⁵⁸ O.C.II., p. 401.

Le poète prend conscience de ce que nous venons de voir dans les poèmes précédents, à savoir que le passé, le présent et l'avenir sont appréhendés en même temps, sous le signe lumineux de la coïncidence:

«C'est en fait du présent du passé de l'avenir
Je chante la lumière unique de la coïncidence»

La suite du poème développe, sur le ton de la célébration, la découverte du point sublime dans lequel il lui est accordé de demeurer le temps du recueil.

Les six poèmes suivants poursuivent l'évocation de ce 'monde dans un baiser', alliant au récit de la merveille son commentaire: le poète à la fois savoure l'événement intime et en observe le fonctionnement mystérieux.

Dans le poème «Il allait être cinq heures du matin», le poète comme dans un rêve, revit la chute angoissante qu'il a éprouvée avant la révélation. C'est re-montrer sous une autre forme à la naissance de l'émotion amoureuse: «Un ver luisant / Soulevait comme une feuille Paris / Ce n'était qu'un cri tremblant continu [...] Il me semble que j'étais tombé longtemps». Selon le modèle paradoxal de la chute qui élève, et telle que la Table d'Emeraude l'enseigne, le poète pendant la chute voit monter vers lui une cloche, sur laquelle est inscrite, au moyen d'un poignard que l'aimée tient en main, les «signes infailibles» de son enchantement. Cette

inscription, sortie de l'abîme, résonne lyriquement «pour que ton sang et le mien / N'en fasse qu'un»³⁵⁹.

Grâce aux deux poèmes suivants, «Ils vont tes membres déployant de toi les draps verts»³⁶⁰ et «Et mouvement encore»³⁶¹, nous assistons à la mise en mouvement du 'monde dans un baiser' sur le rythme des membres de l'aimée. C'est la femme amoureuse qui anime le monde, à tel point que «le monde extérieur / En pointillé / Ne joue plus». Le haut et le bas, l'avant et l'arrière se fondent en un seul mouvement d'amour: «Quant tu marches [...] / Ta grande aile liquide / Bat dans le chant des vitriers»³⁶², et ce mouvement s'étend à la nature : «Et mouvement encore / Mouvement rythmé par le pillage de coquilles d'huîtres et d'étoiles rousses / Dans les tapas des îles heureuses». Les paroles deviennent superflues, elles sont remplacées par les mouvements d'amour, par le «langage unique des caresses», de ce langage qui suit les impulsions mouvementées de la passion par un ensemble complexe de répétitions et de rupture de constructions.

Les deux poèmes suivants, «A ta place je me méfieraï du chevalier de paille»³⁶³ et «On me dit que là-bas les plages sont noires»³⁶⁴ continuent sur la lancée de la célébration de l'aimée. Le premier, après un démarrage maladroit suite à une faiblesse

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 403.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 404.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 404-405.

³⁶² *Ibid.*, p. 404.

³⁶³ *Ibid.*, p. 406.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 407.

morale³⁶⁵, chante l'aimée par le biais d'une feuille d'arbre voltigeant dans l'air, le second, quant à lui, s'appuyant sur le chant de «L'invitation au voyage» de Baudelaire, confère à la femme la puissance d'illuminer les îles Canaries et le volcan du Teide: «Quel est donc ce pays lointain / Qui semble tirer toute sa lumière de ta vie»³⁶⁶.

Enfin le dernier poème se lit comme la somme de tout le recueil: le mouvement d'amour suspend le temps et l'espace en un mouvement qui est le développement à l'infini de chaque instant considéré non pas linéairement comme ayant un passé et un futur proche, mais mythologiquement comme étant, à chaque fois, un instant radicalement original, somme de tout l'être qui se déverse dans l'événement amoureux dont l'intensité est le fruit incessant du jeu entre la destruction et la création: «Toujours pour la première fois / C'est à peine si je te connais de vue [...] Il y a / Qu'à me pencher sur le précipice / De la fusion sans espoir de ta présence et de ton absence / J'ai trouvé le secret / De t'aimer / Toujours pour la première fois»³⁶⁷

M. Bonnet suggère que le faible tirage du recueil serait la raison du quasi-silence de la critique lors de la publication du recueil en décembre 1934. Les quelques commentaires existants ne

³⁶⁵ L'incipit «A ta place je me méfierai du chevalier de paille / Cette espèce de Roger délivrant Angélique / Leitmotiv ici des bouches de métro [etc]», sera étudié ultérieurement dans la partie 2.1.1. «Les mises en demeure».

³⁶⁶ O.C.II., p. 407.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 407-408

valent pas la peine d'être mentionnés. Au contraire, soulignons avec G. Legrand, que nous sommes en face «d'un déplacement de ton»³⁶⁸, que dans ce recueil, pour la première fois d'une manière assurée, la voix automatique de Breton est faite d'un alliage d'événement merveilleux et de commentaires à vif. Le ton manifestement s'élève, il est de plus en plus lyrique du fait de la célébration de la femme, mais encore, il relève aussi de la grandeur d'âme, puisque le poète est amené à méditer sur les transformations que subit la vision du monde sous l'impulsion de l'amour. Le transport de l'âme déjà si perceptible dans les recueils précédents se double du transport de la pensée: le poète atteint une conscience d'être qu'il n'a jamais connue avant, et qui le rend, tant qu'il parvient à s'y maintenir, souverain de l'amour. En cela *L'Air de l'eau* annonce les grands poèmes écrits durant la deuxième guerre mondiale où se déploie, sur le ton de la grandeur, à la fois le spectacle fabuleux des mille consciences du poète ainsi que sa pensée qui rend compte de cette multiplication de son être sur la condition humaine.

L'anthologie *Clair de terre* regroupe donc avant tout des poèmes où les Muses de la voix automatique chantent leur plaisir d'être. D'une manière d'abord timide, puis de plus en plus ferme à partir de *L'Air de l'eau*, la voix du poète commence aussi à donner des conseils, à critiquer, à expliquer ce qui lui arrive, à argumenter en faveur du monde que sa poésie manifeste. Les matériaux verbaux utilisés par le flux automatique deviendront à partir de ce

³⁶⁸ Gérard Legrand, *Breton, op. cit.*, p. 126.

recueil de plus en plus riches: allusion au mythe, à l'histoire, à des personnalités, intrication de plus en plus complexe de tous les ressorts de la vie dans le mouvement englobant et ascendant de l'imagination, dans l'instant saisissant de la coïncidence.

Il reste à mentionner que l'anthologie de *Clair de terre* se clôt sur la fable philosophique *Au Lavoir noir*, écrit en 1936 ³⁶⁹. Cette fable, qui s'appuie sur un mythe, le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, et qui développe, selon une structure fondée sur l'analogie et à partir des motifs du papillon et de la femme, une réflexion dense et alerte sur l'âme humaine prise dans les inextricables réseaux de ses métamorphoses, ouvre ainsi la période des grands déploiements poétiques tels qu'ils apparaissent dans les plus beaux poèmes de l'anthologie *Signe ascendant*.

3.Stratégie de l'embrassement

Alors que les trois grands recueils précédents sont encore entièrement sous le signe du plaisir de la découverte, les poèmes retenus dans *Signe ascendant* se remarquent par l'intensité de leur maturité. Un équilibre, souvent très fin, s'installe entre les différents moments d'un poème. Narration, description et discours s'unissent en un mouvement subtil et complexe de plus en plus ample: plus la poésie de Breton prend de l'altitude plus la voix

³⁶⁹ André Breton, *Au Lavoir noir*, avec une fenêtre de Marcel Duchamp, Paris, G.L.M., 1936, non-paginé.

automatique puise dans tous les domaines de la vie les matériaux dont elle a besoin. Breton maîtrise de mieux en mieux l'écoulement de la voix automatique, et il n'hésite pas à varier les paramètres sur lesquels elle s'appuie. Ainsi dans certains poèmes comme *Pleine Marge* et *l'Ode à Charles Fourier* la voix automatique s'élance à partir d'incipits préparés d'avance par Breton et qui sont le fruit de recherches savantes autour d'un sujet précis. L'expérience de la voix automatique, de ce qu'elle pouvait encore avoir de juvénile, prend dorénavant les allures d'un art sublime, d'un art qui connaît sa puissance et sa place au monde, d'un art qui investit l'inimaginable.

3.1. Les recueils 1935-1940 et 1940-1943

«Oracle attendu de la navette d'un soulier»
(André Breton)³⁷⁰

Ces deux petits recueils, intitulés d'après la période de composition, regroupent des poèmes marqués avant tout par le ton du conte. Descriptions, anecdotes, aventures et allégories se succèdent en une imagerie alerte et gaie, dont le mouvement merveilleux n'est pas sans évoquer celui d'*Alice au pays des merveilles*, mais poussé à son extrême limite d'implosion. La voix automatique investit ces différents registres et les travaille d'une

³⁷⁰ «Frôleuse» in *Signe ascendant*, op. cit., p. 53.

manière moins brutale: le chant, proche du cri qu'il était dans les premiers recueils, s'affine.

Le poème «Monde» décrit le salon de Madame Ricochets, qui a la particularité d'être un monde sens dessus dessous: «le tapis meurt comme les vagues», «Le thé de lune est servi dans des oeufs d'engoulement», «Des lampes basses [...] / Lutinent la cheminée en écailles de pangolin»³⁷¹. L'assez long poème «Le Puits enchanté»³⁷² est sous-tendu par une structure narrative manifeste relevant des aventures arthuriennes, il s'agit du «rendez-vous avec la dame du Lac», à partir de laquelle la voix automatique échafaude sa propre version des faits: «C'est Méduse casquée», «Je suis un couvreur devenu fou». A ce type de réécriture d'un stéréotype narratif correspond également le poème «Cours-les toutes»³⁷³. C'est un éloge du peintre Yves Tanguy auquel nous avons affaire avec «La maison d'Yves». Ici, à l'instar de «Plutôt la vie», la forme est dominante: le poème alterne une strophe de deux vers avec un refrain anaphorique qui à chaque répétition se voit augmenté d'un vers. Le poème «Quels apprêts»³⁷⁴ utilise une forme particulière qui lui permet de dédoubler la voix: chaque deuxième strophe est en retrait par rapport à la strophe précédente. Cette mise en forme particulière, que l'on retrouve également dans les poèmes «Sur la route de San Romano» et l'*Ode à Charles Fourier* permet au poème

³⁷¹ in *Signe ascendant*, op. cit., p. 16.

³⁷² *Ibid.*, p. 17-19.

³⁷³ *Ibid.*, p. 20-22.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 27

de développer deux instances différentes de la voix, comme si l'une commentait l'autre, comme si le poète commentait ce que dit la voix surréaliste:

Les armoires bombées de la campagne
 Glissent silencieusement sur les rails de lait
 C'est l'heure où les filles soulevées par le flot de la nuit qui
 roule des carlines
 Se raidissent contre la morsure de l'hermine
 Dont le cri
 Va mouler les pointes de leur gorge

Les événements d'un autre ordre sont
 absolument dépourvus d'intérêt
 Ne me parlez pas de ce papier mural à décor
 de ronces
 Qui n'a rien de plus pressé
 Que de se lacérer lui-même

Les flammes noires luttent dans la grille avec des langues
 d'herbe
 Un galop lointain
 C'est la charge souterraine sonnée dans le bois de violette
 et dans le buis

Alliant des passages narratifs et descriptifs, les poèmes «Frôleuses», «Passage à niveau» et «Premiers transparents» concernent respectivement un souper de bustes féminins dans un château, une fenêtre où le monde surréaliste se mire, et les enchantements qui surgissent dans la chambre du poète lors d'une des nombreuses coupures d'électricité que Breton a vécues lors de son séjour à New York. Les poèmes «Plus que suspect» et «Guerre» se lisent comme des allégories de la guerre, alors qu'«Intérieur» est

une petite anecdote surréaliste ayant comme sujet la femme du poète et que le poème «Mot a mante» est une tentative formelle de jeux sur les mots (mots valise) en guise d'hommage au peintre Matta.

Dans ces deux recueils l'affinement de la voix surréaliste, qui chante les événements merveilleux du monde surréaliste, est le trait caractéristique. Il n'y a pas d'exécration, ni de dépression, ni de lamentation: la voix d'une manière égale à elle-même manifeste un monde en métamorphoses incessantes.

3.2. Les quatre grands poèmes

«un écrivain d'idées et cependant poète en tant que tel» (Julien Gracq)³⁷⁵

Avec *Pleine Marge*, *Fata Morgana*, *Les États généraux* et *l'Ode à Charles Fourier* composés durant les années de la deuxième guerre mondiale³⁷⁶, la poésie de Breton s'installe résolument dans la grandeur d'âme. S'il est possible de reprocher aux recueils précédents le fait qu'il n'est question que d'un monde merveilleux pour adultes à l'esprit un peu compliqué, cela n'est plus le cas pour ces quatre grands poèmes: à la manifestation d'un monde insolite se joint, à part égale, le monde des idées et des arguments. La poésie

³⁷⁵ Julien Gracq, *Oeuvres complètes*, T.1, André Breton, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 476.

³⁷⁶ *L'Ode à Charles Fourier* a été publiée pour la première fois en 1947, mais elle a vu le jour durant l'été 1945 à Reno dans le Nevada.

de Breton se défend fièrement elle-même, explique sa nature et justifie sa raison d'être.

Par le poème *Pleine marge*³⁷⁷, qui date du milieu de septembre 1940, le poète, comme il le souligne dans une lettre à Jean Paulhan du 21 septembre de la même année, nous livre sa profession de foi: «Il [*Pleine Marge*] me semble témoigner indirectement mais de manière assez aiguë tout de même ma position par rapport aux événements actuels: je le préfère à tout article qui devrait jouer avec les censures»³⁷⁸. Il s'agit donc pour Breton de réaffirmer par le biais de la poésie ce en quoi il croit, et cela à un moment où l'Europe retombe dans l'horreur et où ses amis comme Éluard et Aragon cèdent aux charmes du vers traditionnel.

Le matériel de base de ce poème renvoie à un ensemble de personnalités dont le point commun est d'être en marge de la société. Il s'agit de personnes qui, comme Breton, se sont insurgées contre l'ordre en place, quel que soit le contenu de cette révolte. La structure du poème, pour une fois, est particulièrement simple: à chaque strophe correspond une nouvelle illustration des préférences de Breton.

Le poème commence avec un ensemble d'énoncés négatifs sur un ton déclamatoire ferme: «Je ne suis pas pour les adeptes», «Je n'ai jamais été porté que vers ce qui ne se tenait pas à carreau», «Je

³⁷⁷ André Breton, *Pleine Marge*, Les Pages libres de la Main à Plume, 5, non-daté, non-paginé [Paris, Edition de la Main à Plume, 1943; éd. clandestine] .

³⁷⁸ cf Notice de *Plein marge*, O.C.II., p. 1777.

n'ai vu à l'exclusion des autres que des femmes qui avaient maille à partir avec leur temps». Après avoir ainsi délimité ses affinités électives, le poète continue, sur plusieurs strophes à énumérer quelques figures féminines réelles³⁷⁹ qui l'ont marqué en reprenant à chaque strophe le syntagme «Entre toutes [...]». Au centre du poème notons l'utilisation, somme toute rare chez Breton, du *ô* lyrique : «Ô grand mouvement sensible par quoi les autres parviennent à être les miens»; ce faisant Breton met l'accent sur l'importance du «courant» de sympathie qui unit, par-delà la mort et le temps, les esprits ayant une même passion. À partir de là et jusqu'à la fin, le poème fera l'éloge d'un certain nombre de personnalités cette fois-ci explicitement nommées.

L'équilibre très complexe de *Fata Morgana*³⁸⁰ (décembre 1940) en fait l'un des poèmes les plus difficiles d'accès de son oeuvre. Dans une étude très suggestive du poème, E.-A. Hubert a bien saisi sa spécificité: «poème difficile, instable, où le mode discursif à peine établi éclate aussitôt en fusantes et foisonnantes digressions dans lesquelles l'automatisme a largement sa part»³⁸¹;

³⁷⁹ Ces figures nous sont données d'une manière souvent très allusives: y apparaissent entre autres les joueuses de tympanon des cortèges de Cybèle, Théroigne de Méricourt de la Révolution française, l'impératrice de Byzance Théodora, Jacqueline Breton, et le divan blanc de Mme Sabatier.

³⁸⁰ La première édition en français de ce poème (Éd. du Sagittaire, 10 mars 1940) a été censurée par Vichy. La seconde a vu le jour à Buenos Aires en 1942 (Éd. des Lettres françaises). Elle est illustrée par Wilfredo Lam et dédiée à Jacqueline, l'épouse de Breton.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 1788.

comme il a su être sensible au mouvement sublime qui l'anime: «Le ton, ici, ne trompe pas: ce sont aussi bien l'angoisse que l'exaltation qui se partagent l'être»³⁸².

Fragiles, chatoyants et furtifs mouvements de l'être oscillant entre les illusions optiques des enchantements de la fée Morgane sur l'Etna³⁸³ et la puissance contenue du volcan endormi prêt à s'épandre, entre l'élan naturel du coeur cherchant à croire à ces voiles féeriques et l'angoisse d'en être déçu, entre le plaisir d'être saisi par ces mirages révélateurs qui filent comme les nuages et l'effroi de ne pas en être digne. La révélation que Breton définit comme une soudaine et puissante libération d'émotions propre à bouleverser les certitudes les plus tenaces y est toute en dentelles. Parmi des glissements analogiques successifs d'images et de pensées, d'apostrophes à l'aimée, de jeux d'analogies et de visions, de récits de rêves, de réflexions sur l'amour, le vertige et la destinée comme sur la métamorphose et le stable, parmi ce délicat va-et-vient de prises de conscience que d'inextricables émotions provoquent, soudain surgissent de grands développements lyriques rappelant les plus beaux poèmes des grands recueils précédemment écrits. Le motif de ces développements est hautement significatif: l'un évoque l'amour par le biais du lit, l'autre la dissociation et

³⁸² *Ibid.*, p. 1790.

³⁸³ E.-A. Hubert souligne que le titre *Fata Morgana* « fait référence à une légende italienne concernant la fée Morgane: habitant le nuageux mont Gibel, c'est-à-dire l'Etna, elle y produit des mirages dont les populations de Sicile et de Calabre, avides d'y déchiffrer des présages, auraient été des spectatrices passionnées. » (Notice à *Fata Morgana*, O.C.II., p. 1787).

l'union de la personnalité autour de la momie d'ibis et enfin, le dernier, les mouvements convulsifs de l'âme par l'allusion à une époque historique particulièrement tourmentée de la France, sous le règne de Charles VI, le fou. A un haut degré, le sublime, en sa force de disjonction et de conjonction, ici, est à l'oeuvre.

G. Legrand a bien relevé le double sens symbolique sur lequel l'intitulé du poème si éloquent *Les États généraux* (octobre 1944 à New York) attire l'attention: «il s'agit toujours de la nouvelle «Déclaration des droits de l'homme» tant du point de vue de la Révolution française, que par allusion aux *états* mentaux surveillés de trop près par la psycho-pathologie, comme lorsqu'on dit d'un homme qu'il est «dans tous ses états»³⁸⁴. Le poème dont Breton dit en 1960 «qu'il est sans doute celui auquel je tiens le plus»³⁸⁵ a la particularité d'être avant tout un discours argumentatif organisé en six ensembles qui ont pour 'titre' les membres d'une phrase automatique entendue au réveil: «Il y aura / toujours / une pelle / au vent / dans les sables / du rêve». Six 'vues' argumentatives se trouvent rassemblées par le biais d'un message de l'inconscient, ou plutôt, les parties de ce fragment phrastique de la voix automatique ont inspiré autant d'idées. Après une section introductive articulée sur la répétition d'une invocation à un destinataire indéterminé qui pourrait être la voix surréaliste, invocation au dévoilement du

³⁸⁴ André Breton en son temps, *op. cit.*, p. 108.

³⁸⁵ Introduction au *Le La*, in *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 175.

mystère: «Dis ce qui est dessous parle / Dis ce qui commence, [...] Polis mes yeux [...], Polis mes yeux [...], Polis mes yeux polis-les [...], Dis ce qui est sous le matin sous le soir [...], Et prodigue au grand jour le secret [...], Mais polis mes yeux [...]»³⁸⁶, le poète commence à voir au sens double de vision et surtout de prise de conscience: le syntagme «il y aura» introduit une série de brèves pensées intimes tirées du quotidien, non dénuées de grandeur et présentées sur le mode de la notation; la section introduite par le mot «toujours» débute sur la réfutation du 'même' et se poursuit par une argumentation en faveur de la suprématie de l'imagination sur les autres facultés de l'homme; celle introduite par «une pelle» tente de ressourcer le thème du travail manuel, du socialisme et des races à la puissance du volcan, de leur conférer une valeur mythique; celle du syntagme «au vent» est l'occasion pour Breton d'évoquer, entre autres, la figure du poète V. Hugo et d'affirmer sa position en faveur d'une poésie fondée sur l'épreuve, l'amour et l'éthique; le syntagme «dans les sables» évoque la position de l'individu par rapport à l'histoire, au présent, à la mort et au mythe - le passage d'ailleurs se termine sur la description d'une figure mythique qui n'est pas sans évoquer les apocalypses; enfin, la dernière section, «du rêve», conclusive, relate, sur un ton apaisant et avec un contenu merveilleux³⁸⁷, l'éveil du poète, la fin de la vision que la voix surréaliste lui a accordée: «Mais la lumière revient». Il s'agit,

³⁸⁶ *Les États généraux*, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 64 et 65.

³⁸⁷ Je ne prétends pas épuiser le contenu de chaque section, je me limite à y relever quelques traits saillants.

sur un mode à la fois lyrique et sublime, de convoquer les États généraux des bannières du surréalisme.

Dans l'*Ode à Charles Fourier*, grand hymne adressé à un homme qui a conçu le projet utopique d'une société entièrement fondée sur la multitude des passions³⁸⁸, Breton avoue également que l'élaboration «a été pour une part critique»³⁸⁹. Cet éloge, en effet, est aussi l'occasion pour Breton de rassembler toutes les inflexions de sa voix, de nous offrir un «condensé» des multiples capacités de sa voix à enthousiasmer. Je ne m'attarderai pas sur le contenu de ce poème souvent étudié. Il me paraît plus intéressant d'attirer l'attention sur le fait que Breton mesure la force de sa voix automatique à l'aune de cette prestigieuse forme de la poésie traditionnelle qu'est l'ode. On y trouve en effet les grands jets enthousiastes de la voix automatique propres à *Clair de terre*, les répétitions lyriques comme celles qui donnent corps au poème «Plutôt la vie», les envolées oratoires du *Revolver à cheveux blancs*, le ton de la célébration si poignant de l'*Air de l'eau*, la pratique de la citation, avatar des poèmes-collage comme «L'Angle de mire» et «Confort moderne»³⁹⁰, mais aussi les allusions concrètes à des lieux

³⁸⁸ Breton, à maintes reprises, a marqué ses distances par rapport à Charles Fourier: il apprécie l'audace de l'imagination qui se veut pratique, mais rejette la méthode qui par excès d'organisation, tente de mettre à sa place ce qui par nature ne tient pas en place.

³⁸⁹ Lettre d'André Breton, 5 nov. 1957 à Jean Gaulmier, citée par Jean Gaulmier dans son enthousiaste étude de l'*Ode à Charles Fourier*, Klincksieck, Paris, 1961, p. 8.

³⁹⁰ Cf., *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 59.

et des personnages fictifs ou réels, à des événements privés ou historiques, que l'on retrouve dans certains poèmes des recueils écrits entre 1936 et 1945, et puis, surtout, des ensembles entiers qui relèvent franchement du discours argumentatif dont on a pu apprécier les premières apparitions discrètes dès *Clair de terre* et dont l'intensité poétique la plus développée se trouve dans *Les États généraux*, et, enfin, une pratique propre à l'ode, qui est le souffle lyrique tenu le plus longtemps possible, et dont le final de l'éloge de Breton à Charles Fourier, constitue l'exemple le plus frappant³⁹¹.

A l'instar de la cadence dans la musique classique, forme qui donne sa part de liberté au talent imaginaire de l'artiste à partir du thème principal de l'oeuvre, l'ode a toujours été un champ d'émulation, où la licence poétique donne aux grands poètes l'occasion de prouver la puissance de leur inspiration, l'intensité de la voix qui les possède. Breton sans aucun doute fait partie de la tradition de ces grands possédés qui commercent avec les dieux.

3.3. Le recueil *Des épingles tremblantes*

«Mon oeil est une violette fermée au centre de l'ellipse, à la pointe du fouet.» (André Breton)³⁹²

³⁹¹ De la page 109 jusqu'à la fin, le discours poétique s'articule sur une suite de propositions causales introduites par «parce que» alternant avec des passages vocatifs, typiques de l'ode: «je te salue».

³⁹² «La Lanterne sourde», in *Signe ascendant*, op. cit., p. 81.

Particulièrement coloré et animé, ce recueil, écrit pendant son séjour à Fort-de-France en Martinique (1941), est remarquable du fait que l'allure toujours aussi merveilleusement éclatante des images surréalistes s'appuie ici sur des éléments référentiels: c'est à une promenade dans ce monde surréaliste 'naturel' que Breton nous convie. Tout ce qu'il voit est prétexte à une rêverie surréaliste, tant le paysage et la culture des indigènes foisonnent de vie. Spontanément, par exemple, la vue d'un paysage lui évoque les peintures de R. Magritte, comme le poème «L'inscription bi-ailée» le souligne: «Le long des rues bruissantes, les belles enseignes polychromes déteintes épuisent toutes les variétés de caractères romantiques. L'une d'elles un moment me tient sous le charme pervers des tableaux de l'époque négativiste de R. Magritte»³⁹³. Le poème «La Carte de l'île»³⁹⁴ est un texte entièrement composé de noms de lieux ou d'habitation de la Martinique, l'effet n'en est pas moins poétique et témoigne de la vivace imagination du peuple martiniquais:

La Jambette, Favorite, Trou-au-Chat, Pointe La Rose,
Sémaphore de la Démarche, Pointe du Diable, Brin d'
Amour, Passe du Sans-Souci, Piton Crève-Coeur, Ile du
Loup-Garou, Fénelon, Espérance, Anse Marine, Grand'
-Rivière, Rivière Capot, Rivière Salée, Rivière Lézard,
Rivière Blanche, Rivière La Mare, Rivière Madame, Les

³⁹³ in *Signe ascendant*, op. cit., p. 77.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 84. Ailleurs, dans «La Providence tourne» (*ibid.*, p. 79) une autre vue lui rappelle la peinture de Giorgio de Chirico.

Abîmes, Ajoupa-Bouillon, Mont de la Plaine, Morne des Pétrifications, Morne d'Orange, Morne Mirail, Morne Rouge, Morne Folie, Morne Labelle, Morne Fumée

Ce recueil, dont la plupart des textes sont des poèmes en prose, appartient de par son allure enchanteresse aux recueils *1935-1940* et *1940 et 1943*. Il s'en écarte toutefois par l'unité du motif et par la forme de l'anecdote donnant lieu à des rêveries qui ne sont pas sans leçons, préfigurant ainsi les poèmes en prose de *Constellations* (1959). En guise d'exemple pour tout le recueil, l'éloge à l'épouse d'Aimé Césaire, «Pour Madame Suzanne Césaire», montre bien comment à partir d'éléments de la réalité la rêverie du poète tisse sa trame aérienne à travers des images et des réflexions intimement liées à l'enfance, à la beauté des femmes, à la nature luxuriante et à l'émerveillement:

Puis les cloches de l'école essaient aux quatre coins les petites Chabines rieuses, souvent plus claires de cheveux que de teint. On cherche, parmi les essences natives, de quel bois se chauffent ces belles chairs d'ombre prismée: cacaoyer, caféier, vanille dont les feuillages imprimés parent d'un mystère persistant le papier des sacs de café dans lequel va se blottir le désir inconnu de l'enfance. En vue de quel dosage ultime, de quel équilibre durable entre le jour et la nuit - comme on rêve de retenir la seconde exacte où, par temps très calme, le soleil en s'enfonçant dans la mer réalise le phénomène du «diamant vert» - cette recherche, au fond du creuset, de la beauté féminine ici bien plus souvent accomplie qu'ailleurs et qui ne m'est jamais apparue plus éclatante que dans un visage de cendre blanche et de braises ?

3.4. Le recueil *Xénophiles*«Terre des mes amours» (André Breton)³⁹⁵

Ce petit recueil qui comporte de brefs poèmes écrits entre 1946 et 1948 est - hormis le poème «La Moindre rançon», dédié «Au pays d'Élisa». le Chili et le poème «Rano Raraku», nom d'un volcan de l'île de Pâques - entièrement placé sous le signe de l'éloge des divinités ou des êtres surnaturels relevant des peuplades océaniques³⁹⁶. Comme le ton n'est pas différent des recueils précédents, je me limiterai à la citation d'un poème en guise d'exemple. Notons que la structure de ce poème repose comme la plupart des poèmes de ce recueil sur l'apostrophe et que la clause mentionne les deux émotions de base du sublime:

Pour sûr tu es un grand dieu
 Je t'ai vu de mes yeux comme nul autre
 Tu es encore couvert de terre et de sang tu viens de créer
 Tu es un vieux paysan qui ne sait rien
 Pour te remettre tu as mangé comme un cochon
 Tu es couvert de taches d'homme
 On voit que tu t'en es fourré jusqu'aux oreilles
 Tu n'entends plus
 Tu nous reluques d'un fond de coquillage
 Ta création te dit haut les mains et tu menaces encore
 Tu fais peur tu émerveilles³⁹⁷

³⁹⁵ «La moindre rançon» in *Signe ascendant*, op. cit., p. 90.

³⁹⁶ Dans l'ouvrage d'André Breton, *L'Art magique*, Paris, Phébus et Adam Biro, 1991 [c1957], quelques-unes de ses statuettes sont reproduites (p. 24, 29, 34, 45 et p. 122).

³⁹⁷ in *Signe ascendant*, op. cit., p. 92.

3.5. Le recueil *Oubliés*

Ce petit recueil contient trois très beaux poèmes écrits entre 1946 et 1948 dont le ton ressemble aux recueils *1935-1940* et *1940 et 1943*. Le premier «Écoute au coquillage» est un rafraîchissant éloge à sa fille Aube et au mystère de l'existence. Ce poème fait partie des lieux amènes surréalistes, ces lieux sublimes qui ouvrent à la conscience stupéfaite les voies de la vision révélatrice. Le poème suivant «Je reviens» est une aventure abracadabrante 'sur les chapeaux de roues', et le dernier, «Sur la route de San Romano» est un poème aux allures de traité de poésie, un hymne à la poésie. Je mentionnerai au cours de mon étude plus particulièrement le premier poème ainsi que le dernier du recueil.

3.6. Le recueil *Constellations* (1959)

À partir de la série de vingt-deux planches réunies sous le titre *Constellations* de Miró, Breton a composé autant de petits poèmes en prose. Les titres des poèmes ont été empruntés aux vingt-deux titres de la série de Miró, et ont servi, à l'instar du regard de Breton

sur cette oeuvre picturale, de «tremplins»³⁹⁸ à l'écriture. G. Legrand a su toucher à l'un des charmes de ce recueil d'une grande maturité poétique:

Issu chacun d'une rêverie produite par l'image, ils n'en répondent pas moins, par la constance de leur timbre, à l'unité d'inspiration du peintre. À l'enchantement que nous procurent les sigles et les astérismes de Miró, vient ainsi s'ajouter - sans jamais s'astreindre à l'évocation littéraire - celui d'un autre tissu féerique, où sur la trame de l'enfance, de la destinée et de l'amour se joue l'évocation toujours frémissante du contact de l'homme avec la nature et la légende, doubles interprètes de son horoscope spirituel.³⁹⁹

Monde de la féerie, communion de l'homme avec la nature et la légende, ton de la simplicité et de la grandeur, il me semble que ces poèmes en prose se lisent comme des apologues qui mettent en scène la morale surréaliste: enchantements, présages, métamorphoses, évocation de l'amour et des femmes, présence des dieux, personnages imaginaires du monde de l'enfance (êtres merveilleux), mises en garde contre les dangers qui guettent l'âme, aventures insolites, élévation de l'esprit, paroles mystérieuses ou révélatrices, apologie de la pensée analogique et du respect à l'égard des rêveries. La dialectique entre texte poétique et texte théorique, qui unit *Clair de terre* (1923) et *L'Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924), *Poisson soluble* (1924) et le

³⁹⁸ Gérard Legrand, *André Breton en son temps, op. cit.*, p. 115.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 115-116.

Manifeste du surréalisme (1924), *Le Revolver à cheveux blancs* (1932) et le *Second manifeste* (1930), ce particulier échange où à chaque fois le texte poétique est premier comme si le texte théorique 'descendait' de lui, semble à nouveau s'établir: *Constellations* écrit fin 1958 évoque d'une manière saisissante les aphorismes de l'*Art poétique* écrit en 1959.

La structure des poèmes en prose est relativement aisée à saisir si l'on se donne la peine, par une lecture attentive, de laisser chaque mot résonner. La phrase montre la haute maîtrise du poète, qui a su capter une voix automatique qui s'écoule, sans les grands heurts des premières tentatives d'enregistrement, d'une manière balancée, dynamique et fluide. Le style direct, marqué par les guillemets, est employé pour la première fois sur une base régulière⁴⁰⁰: que ce soit des êtres (naturels ou surnaturels) ou des objets, on parle et on discute beaucoup dans les sphères surréalistes des *Constellations* ⁴⁰¹.

3.7. Le recueil *Le La* (1960)

Le poète dévoile à la fin de sa vie, comme beaucoup d'artistes à un moment de leur vie en ressentent la tentation, le secret de sa

⁴⁰⁰ Par exemple, la clause du poème «Tournesol» (O.C.I., p. 187) relève du style direct, sans les guillemets conventionnels.

⁴⁰¹ Par exemple, dans «Femmes encerclées par le vol d'oiseau» (p. 159), «Le 13 l'échelle a frôlé le firmament» (p. 151), «Femme dans la nuit» (p. 145) et «Femme sur la plage» (p. 135).

recette: ce ne sont pas des moments bénis de la journée, ni des grandes oeuvres qui ont marqué, ni des plans rigoureusement préparés ou des événements saisissants, qui, chez Breton, constituent le fil secret qui traverse l'oeuvre, ce ne sont que de petites phrases qui au réveil cognent dans la tête du poète d'une manière parfaitement claire:

D'un immense prix [...] m'ont toujours été ces phrases ou tronçons de phrases, bribes de monologue ou de dialogue extraits du sommeil [...]. Même si, à beaucoup près, «la bouche d'ombre» ne m'a pas parlé avec la même générosité qu'à Hugo et s'est même contentée de propos décousus, l'essentiel est qu'elle ait bien voulu me souffler parfois quelques mots qui me demeurent la *pierre de touche*, dont je m'assure qu'ils ne s'adressaient qu'à moi seul (tant j'y reconnais, mais toute limpide et portée à la puissance incantatoire, ma propre voix) et que, si décourageants qu'ils soient pour l'interprétation au pied de la lettre, sur le plan émotif ils étaient faits pour me donner le *la*.⁴⁰²

Pour conclure ce chapitre sur les stratégies à l'oeuvre dans la poésie de Breton, je voudrai m'arrêter quelque peu sur l'évolution stylistique de la voix automatique. Il est indéniable que le murmure intérieur de Breton mûrit à l'instar du style d'un romancier. Le mot d'ordre de 'la poésie pour tous' lancé avec enthousiasme par les jeune surréalistes lors des premières expériences de l'écriture automatique s'abîme dans l'inévitable

⁴⁰² Cf., *Signe ascendant*, op. cit., p. 175.

question du don. La technique, qu'elle s'applique à 'bien écrire' ou à 'bien être', ne peut rien sans la visite des Muses, sans le don de l'inspiration qu'elles nous accordent: le meilleur technicien, s'il n'a pas de sensibilité capable de le transporter, ne pourra jamais faire vibrer ni son art, ni l'être.

B) Approche notionnelle

«Tandis que la poésie épique nous révèle le côté *objectif*, impersonnel de l'existence, le caractère de la poésie lyrique est personnel ou subjectif.» (Hegel)

La relation entre le lyrisme et le sublime est, comme je l'ai souligné dans l'introduction, très étroite et varie en ses modalités selon les époques. Dans sa thèse sur le lyrisme, J.-M. Maulpoix en expose la complexité:

Ces notions sont parentes, tant par l'extrême élévation qu'elles évoquent, que par la manière dont elles se dérobent à l'analyse. L'on pourrait dire que tant que la subjectivité ne fut pas expressément reconnue comme le foyer de l'acte créateur, le lyrisme se nomme 'enthousiasme' ou 'sublime'; l'idée d'élévation morale ou d'excellence du discours l'emporta alors sur celles de sentiment et d'expression personnelle.⁴⁰³

C'est que le terme 'lyrisme', qui n'a pris son sens actuel cristallisé autour de la personne du poète qu'au début du 19e siècle, est l'équivalent moderne des termes relevant de la possession ainsi que de l'élévation employés avant la période romantique. La notion de lyrisme contient donc en elle les notions: 1) de fureur (origine latine) qui désigne, au Xe siècle, folie frénétique, passion excessive,

⁴⁰³ Jean-Michel Maulpoix, *thèse, op. cit.*, p. 101-102.

transport qui ravit l'âme, au XVI^e siècle, enthousiasme créateur du poète et au XVII^e amour violent, 2) d'enthousiasme (origine grecque) et de sublime (origine latine) pour la période classique qui reconnaît l'influence des divinités dans ces deux états d'être, sans accepter toutefois les débordements qui leur sont naturels, et, enfin, 3) d'inspiration, notion d'origine chrétienne médiévale, où le sujet se soumet «à la volonté infinie du créateur»⁴⁰⁴. Au sublime de l'époque classique, caractérisé par «une valeur morale et rhétorique»⁴⁰⁵, J.-M. Maulpoix attribue «la paternité du lyrisme» car les deux notions

excèdent l'idée de genre et désignent aussi bien l'élévation d'une pensée inspirée par de grands sentiments que la noblesse de l'expression ⁴⁰⁶

C'est dire comment 'naturellement' ces deux émotions que sont le sublime et le lyrisme donnent le ton de l'échange entre l'univers et les aspirations de l'être, entre les dieux et les hommes, entre la voix automatique et la voix des muses comme entre les rêves et les pensées de l'éveil.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 89. Maulpoix souligne que dans la réflexion chrétienne, l'inspiration est «une des notions fondamentales: "toute Ecriture est inspirée de Dieu" (2^e Epître à Timothée, III, 16)» (p. 92).

⁴⁰⁵ *Ibid.* p. 96.

⁴⁰⁶ *Ibid.* p. 96.

Du point de vue poétique, on comprend dès lors que le sublime et le lyrisme se laissent appréhender comme les deux extrêmes du mouvement créatif:

Le sublime désigne à la fois le point vers lequel tend le discours et le mouvement qui le transporte: il prend au-dehors du poète la mesure de sa parole. Le lyrisme, pour sa part, désigne le point d'où est issu le discours ainsi que son mouvement: il prend dans le poète même la mesure de sa parole.⁴⁰⁷

Le lyrisme s'appuie donc bien sur la subjectivité du poète, en l'occurrence, sur ses sentiments et affects personnels. Le sublime, par contre, en s'appuyant sur une base qui est hors du poète, touche comme le souligne M. Deguy, à «l'objectivité»⁴⁰⁸. J.-L. Nancy détermine le sentiment du sublime comme étant source de plaisir et de peine, comme étant «la sensibilité de l'évanouissement du sensible»⁴⁰⁹, l'évanouissement de la subjectivité, c'est-à-dire, ce court instant de vertige avant l'inconscience ou le retour à la conscience pendant lequel, face à l'inimaginable, notre être et nos convictions se sentent faillir. C'est dire que cet état est susceptible d'être ressenti par tout être humain, qu'il relève de l'universel, de l'objectif, c'est dire aussi qu'en même temps il n'est qu'un 'moment', qu'un 'passage', qu'un 'fragment' d'un état dans lequel il nous est

⁴⁰⁷ *Ibid.* p. 101-102.

⁴⁰⁸ Michel Deguy, «Du sublime», *op. cit.*, p. 20.

⁴⁰⁹ Jean-Luc Nancy, «L'Offrande sublime», *op. cit.*, p. 63.

pas permis de demeurer. De ce caractère particulier du sublime, qui appelle l'unanimité, le Pseudo-Longin fait une règle:

En somme, voici la règle: est sûrement et vraiment sublime ce qui plaît toujours et à tous. Quand, chez des gens qui diffèrent par leurs coutumes, leurs genres de vie, leurs goûts, leurs âges, leurs langages, les avis convergent en même temps vers un seul et même point, sur les mêmes choses, chez tous, alors, issus de témoignages discordants, comme un jugement et un assentiment viennent apporter à l'objet admiré la garantie forte et incontestable. 410

410 Pseudo-Longin, *Du sublime*, op. cit., VII.4. Les modalités d'actualisation de cette unanimité autour du sublime sont complexes. Le caractère sublime d'un phénomène naturel (éruption volcanique, tremblement de terre, ouragan, tornade) est davantage susceptible de toucher tout le monde que celui d'une oeuvre artistique, qui appelle toujours un minimum de culture, de sensibilité et de volonté à s'ouvrir à l'incompréhensible pour en apprécier la valeur. Ainsi, peut-on se demander si la réception du sublime artistique pour ceux qui ne cultivent pas la grandeur d'âme (ceux qui pratiquent l'enflure, la puérilité, la froideur (III-IV), ou «la pensée basse et ignoble» (IX,3)) est la même que pour ceux qui la cultivent ? Rappelons que le Pseudo-Longin brosse à la fin de son traité le portrait des gens sans grandeur d'âme, portrait aux indéniables accents de vérité générale: «[...] ce qui épuise les natures engendrées de nos jours, c'est le laisser-aller, dans lequel, mis à part un petit nombre, nous passons toute notre vie, sans faire aucun effort, sans rien entreprendre sinon pour la louange et le plaisir, mais jamais pour une utilité digne d'émulation et d'estime.» (XLIV. 11.). En ce qui concerne le surréalisme, sa forte expansion au-delà des frontières et son influence radicale sur la perception du langage dans la société moderne (l'absurde et le jeu sur le signifiant dans la publicité par exemple) montrent qu'il a su convaincre et toucher à l'universel. Mais son déploiement dans les sociétés a pris un certain temps, comme si la diffusion des techniques surréalistes - on ne peut guère parler ici de l'esprit surréaliste - sur une grande échelle demandait un certain temps d'adaptation de la part des gens. Le Poète de *L'Art poétique* d'André Breton et de Jean Schuster dit clairement que «Mes vers surprennent immédiatement» (aphorisme 12) et que cette surprise, rappelons-le, provoque des réactions différentes (de rejet, d'étonnement et de sympathie). Le surréalisme touche d'une manière universelle, même si les réactions à ce choc émotionnel peuvent être radicalement divergentes. En cela, il tient du sublime.

Même si ce partage entre le lyrisme et le sublime paraît insuffisant à J.-M. Maulpoix du fait que le lyrisme tend toujours à dépasser l'individu pour atteindre l'universel, il me semble qu'il est efficace pour les besoins de l'analyse. Il permet en effet d'aborder les poèmes bretoniens selon un ordre à la fois déterminé et dynamique: pour le lyrisme, les composantes qui enchantent et qui concernent l'expérience de l'intimité, et pour le sublime, celles qui délivrent et qui concernent l'expérience de l'abîme. L'articulation de cette dernière partie de mon étude s'appuiera sur cette distinction.

Une représentation symbolique de cette tension particulière entre le lyrisme et le sublime, qui repose à la fois sur des forces antagonistes et complémentaires, nous est donnée par un moment clef du mythe d'Orphée⁴¹¹, en lequel je verrai bien l'emblème de la poésie de Breton. Il s'agit du démembrement du corps d'Orphée qui a été évoqué par différentes légendes. L'une nous enseigne que les dieux étaient irrités contre Orphée parce qu'il avait dévoilé aux humains les Mystères, et en cela l'histoire d'Orphée évoque celle de Prométhée⁴¹². Une autre nous apprend que des femmes de Thrace ont tué Orphée pour des motifs qui varient également selon les

⁴¹¹ Pour de plus amples détails sur l'histoire d'Orphée et ses multiples versions, l'on se reportera à l'ouvrage de W.K.C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque, étude sur la pensée orphique*, traduit de l'anglais par S.M. Guillemin, Payot, Paris, 1956, et plus particulièrement au chapitre «Orphée et son histoire», p. 36 à 75.

⁴¹² La dimension prométhéenne du surréalisme est développée par Jacqueline Chénieux dans le chapitre introductif «Une entreprise prométhéenne et totalisante» de son ouvrage *Le surréalisme, op. cit.*, p. 17-49. Le surréalisme y est défini «par ce qu'il cherche: un possible qui toujours mordrait sur l'impossible» (p. 19).

versions: d'après Eschyle, Dionysos, jaloux de la ferveur qu'accordait Orphée à Apollon, ordonna aux Bacchantes de Thraces de le mettre en pièces⁴¹³; selon Virgile, ces dernières étaient jalouses du fait qu'Orphée refusait de les initier aux mystères⁴¹⁴. Selon la version la plus courante dans l'antiquité, les restes d'Orphée furent récupérés par des Lesbiens:

la tête et la lyre d'Orphée furent jetées dans la rivière Hèbre, d'où elles gagnèrent Lesbos en flottant au large de la côte d'Asie, la tête chantait tout en flottant. ⁴¹⁵

Orphée, démembré, continue à chanter: l'événement est à la fois lyrique et sublime. Quand il est présenté parcourant les campagnes en chantant la douleur d'avoir perdu Euridyce,

⁴¹³ «T113. [Orphée], étant descendu chez Hadès à cause de sa femme et ayant vu le monde d'en bas tel qu'il était, cessa d'honorer Dionysos, et regarda dès lors Helios comme le plus grand des dieux, l'appelant Apollon. S'éveillant la nuit à l'aube <il montait> sur la montagne appelée le mont Pangée et attendait le lever [du soleil], afin de voir en premier Helios. C'est pourquoi Dionysos, pris de colère contre lui, envoya contre lui les Bassarides, ainsi que le raconte Eschyle, le poète tragique: elles le déchirèrent en morceaux et elles jetèrent ses membres séparément les uns des autres; mais les Muses, les ayant rassemblés, les enterrèrent dans la ville appelée Lébethra.» «Choix de témoignages», in *Orphée, Poèmes magiques et cosmologiques*, Paris, Les Belles Lettres, coll. «Aux sources de la tradition», 1993, p. 22.

⁴¹⁴ «T115. [...] Le bruit courut qu'il serait descendu dans l'Hadès par amour pour sa femme, Eurydice, et qu'après avoir charmé Pluton et Koré par ses chants, il reçut sa femme comme présent, mais il ne put jouir de la faveur de cette résurrection parce qu'il oublia ce qui lui avait été ordonné au sujet de sa femme. Il était tellement habile à enchanter et charmer par ses chants que les fauves, les oiseaux, les arbres et les pierres l'accompagnaient sous l'effet du plaisir. Il mourut déchiré par les femmes de Thrace et de Macédoine parce qu'il ne leur donnait pas accès aux mystères et peut-être aussi pour d'autres raisons. On dit donc qu'après l'infortune qu'il endura à propos de sa femme, il prit tout le sexe en aversion» (*Ibid.*, p. 23).

⁴¹⁵ *Ibid.* p. 47.

l'événement ne relève que du lyrisme⁴¹⁶, Orphée n'étant pas en danger d'une mort imminente. Par contre, le chant lyrique de la tête décapitée d'Orphée est sublime, puisque, mort, Orphée chante toujours l'amour. Selon le mode de l'éternel recommencement innervant les mythes de Sisyphe et de Tantale, Orphée est soumis sans cesse à des forces contradictoires: en même temps que la fureur bachique disloque son être, son chant le réunifie. Michel Deguy rend compte de ce «jeu du sublime»

[...] dans l'imminence du danger *mortel*, la puissance du pathos et la lexis «à la hauteur» mobilisent toutes les ressources (*technè*), c'est-à-dire en général l'antagonisme de la conjonction et de la disjonction, pour *exprimer* - comme on va répéter pendant des siècles - l'épreuve. ⁴¹⁷

Les caractéristiques de la poésie de Breton ont, avec cet épisode du mythe d'Orphée, des points communs. L'éclatement du sujet, du sens prosaïque, c'est-à-dire de simple échange d'informations, et de la représentation spatio-temporelle constituée à la fois l'expérience de l'abîme et l'expérience intime de l'amour: le chant même qui en résulte nous révèle les mystères de l'être et de la nature. Le point sublime est un point mental à atteindre comme le rappelle ce vers de Breton:

Ma tête roule de là-haut où jamais ne se porteront mes

⁴¹⁶ Bien sur, la descente en enfer d'Orphée est une expérience sublime. Le danger de mort y est permanent.

⁴¹⁷ Michel Deguy, *Du sublime, op. cit.*, p. 30.

pas ⁴¹⁸

Cette double expérience de l'abîme et de l'intimité se cristallise chez Breton autour de la figure de la femme comme le dévoile explicitement un poème en prose de *Constellations* (1959) intitulé «Femmes sur la plage». La prosopopée à l'oeuvre dans ce texte prend ici la forme d'un dialogue entre le 'sable' et le 'liège'. Ils symbolisent respectivement la force lyrique et la force sublime qui animent les représentations de la femme:

Le sable dit au liège:

Comme le lit de sa plus belle nuit je moule ses formes qui suspendent en leur centre la navette de la mer. Je la flatte comme un chat, à la démembrer vers tous ses pôles. Je la tourne vers l'ambre, d'où fusent en tous sens les Broadways électriques. Je la prends comme la balle au bond, je l'étends sur un fil, j'évapore jusqu'à la dernière bulle ses lingeries et de ses membres jetés, je lui fais faire la roue de la seule ivresse d'être.

Et le liège dit au sable:

Je suis la palette de son grain, je creuse le même vertige à la caresse. Je l'abîme et je la sublime, ainsi les yeux mi-clos jusqu'à l'effigie de la déité immémoriale au long du sillage des pierres levées et je vau ce que pour son amant, la première fois qu'elle s'abandonne, elle pèse dans ses bras.

⁴¹⁹

⁴¹⁸ «Allotropie», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 74.

⁴¹⁹ *Signe ascendant*, op. cit., p. 135; je sépare les deux répliques pour des raisons de clarté.

On aura remarqué, d'une part, la dimension convulsive du lyrisme donnée par la capacité du 'sable' «[à mouler] les formes» de la femme en la démembrant d'une manière à conserver la tension de la polarité, ainsi que le développement lyrique ascendant du thème de la femme qui à partir d'un élan («Je la prends comme une balle au bond») mène à l'ivresse de l'enthousiasme. Un tel développement ascendant n'est pas sans évoquer la phrase de Rimbaud, que J.-M. Maulpoix donne comme emblème du lyrisme, «J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'étoile à étoile, et je danse»⁴²⁰. D'autre part, on aura remarqué que la réplique du 'liège' met en valeur la chute et le vertige («je creuse», «je l'abîme») qui, par sublimation, transforment l'expérience mortelle en expérience du divin, et que la valeur du sublime bretonien est proportionnel à l'intensité de l'amour que l'amant *porte* à la femme.

1. Du lyrisme

««Dépassement spasmodique de l'expression contrôlée», le lyrisme est violence, irrésistible et fol emportement; par là, il est bien le fils de l'enthousiasme et de la fureur.» (Jean-Michel Maulpoix, *thèse*, p.440⁴²¹)

⁴²⁰ citation extraite par Jean-Michel Maulpoix du poème «Phrases» des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud (*La Voix d'Orphée*, *op. cit.*, p. 72 et suivantes.).

⁴²¹ La citation de Breton donnée par Maulpoix est tirée des *Entretiens*, *op. cit.*, p. 48-49.

«La poésie se fait dans un lit comme l'amour
 Ses draps défaits sont l'aurore des choses
 La poésie se fait dans les bois

Elle a l'espace qu'il lui faut /[...]

Elle a tout le temps devant elle

(André Breton, «Sur la route de San Romano»)⁴²²

Expérience de l'intimité, la face lyrique de la poésie bretonienne nous dévoile les désirs les plus profonds du poète, la part en lui qui émerge pour enchanter l'être en sublimant le désespoir:

Je vis de ce désespoir qui m'enchanté. J'aime cette mouche bleue qui vole dans le ciel à l'heure où les étoiles chantonnent. Je connais dans ses grandes lignes le désespoir aux longs étonnements grêles, le désespoir de la fierté, le désespoir de la colère ⁴²³.

L'intimité est un lieu mental où le 'je', d'une manière incessante, se défait et se refait sur de nouvelles bases, jeu vital entre désespoir et espoir, entre angoisse et enthousiasme. J.-M. Maulpoix en fixe la nature et ses conséquences:

Que l'intime soit le foyer d'une rêverie infinie ou qu'il se replie frileusement dans un duo amoureux, il permet au

⁴²² «Sur la route de San Romano», du recueil *Oubliés*, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 122, c'est Breton qui souligne.

⁴²³ «Le Verbe être», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 76.

sujet de se fondre dans l'objet, de ne se ressaisir que pour mieux se défaire de soi. ⁴²⁴

Ce mouvement lyrique de ressaisissement et de dessaisissement du 'je' se réalise chez Breton, comme nous l'avons déjà signalisé, sur le mode de la «violence [et de l'] irrésistible et fol emportement». ⁴²⁵ En ce sens, le lyrisme bretonien est bien «le fils de l'enthousiasme et de la fureur» ou, sur le plan psychologique, l'expression d'une «zone de turbulence» comme le rappelle J. Chénieux-Gendron:

[...] les jeux de l'intimité avec soi et avec ses proches semblent avoir été poussés par André Breton et ses amis surréalistes du côté de l'étrangeté, du passionnel, du pulsionnel, de la violence, de la folie [...] zone de turbulence ⁴²⁶

Chez Breton, le chant de l'intimité n'est pas issu d'une attention, comme c'était le cas dans la tradition lyrique, portée aux 'beaux sentiments' et aux moyens d'expression, «où le sujet et ses affections [sont] au départ de mouvement artistique» ⁴²⁷, mais bien de la convulsion des passions les plus profondes de la vie psychique, convulsion sous laquelle le sujet à la fois se disloque et se révèle. Plus particulièrement la 'violence' ou plutôt la fureur de

⁴²⁴ *La voix d'Orphée*, op. cit., p. 162.

⁴²⁵ Jean-Michel Maulpoix, *thèse*, op. cit., p. 440.

⁴²⁶ Jacqueline Chénieux-Gendron, «Bavardage et merveille, repenser le surréalisme» op. cit., p. 274.

⁴²⁷ Jean-Michel Maulpoix, *thèse*, op. cit., p. 443.

son chant lyrique explore essentiellement les domaines de l'amour, l'amour de la femme, de la poésie ou de la liberté. Le lyrisme bretonien est sous «l'ordre souverain de l'amour» parce que, comme le remarque si justement J.-M. Maulpoix sur un ton qui ne peut s'empêcher d'être lui-même lyrique,

[s]i l'amour est célébré comme le principe essentiel du lyrisme [chez Breton et les surréalistes], c'est qu'il est le plus fécond, le plus déflagrant et le plus rigoureux des sentiments humains, celui en qui se révèle intégralement la vérité de l'être, qui déchire et qui illumine, par qui la mort vient se loger au coeur du vivant, qui distend le temps, qui inspire et qui coupe le souffle, qui exalte et qui consume, tel un pont jeté entre le fini et l'infini....⁴²⁸

Le thème de l'amour chez Breton et, à ses yeux, celui de son incarnation la plus manifeste, la femme, dominant tous les autres thèmes lyriques. Sous eux, les portes d'une conscience nouvelle s'ouvrent à l'être, voyance particulière, à la fois ontologique et morale, «reconquête poétique du pouvoir de perception»⁴²⁹, tentative du poète de «discerner dans les eaux troubles du langage la physionomie invisible de sa propre intériorité»⁴³⁰ afin que de ces sentiments extraits de l'obscurité et de la lumière intérieures par la voix surréaliste, le lecteur se sente «dans une intimité nouvelle»⁴³¹

⁴²⁸ Jean-Michel Maulpoix, *thèse*, p. 441.

⁴²⁹ *Ibid.* p. 441.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 360.

⁴³¹ André Breton et Jean Schuster, *Art poétique*, *op. cit.*, aphorisme n°5.

et que, riche de cette découverte, il s'attelle à «changer le monde et transformer la vie»⁴³².

En somme, Breton se situe dans la tradition qui depuis Platon, en passant par les courants ésotériques, confère à l'amour un statut vital au déploiement de l'être: seul l'amour est capable d'élever l'âme en unissant entre elles toutes les facultés de l'homme, et en lui accordant parfois la jouissance du sentiment de l'unité retrouvée.

Par ailleurs, en quelques vers, que j'ai donnés en exergue plus haut, Breton cerne la spécificité de son lyrisme. Il établit une équivalence manifeste entre l'acte d'écrire un poème, l'acte d'amour et l'acte merveilleux,⁴³³ puisque, pour lui, le vers «La poésie se fait dans les bois» évoque, sans aucun doute, les arbres et les forêts des légendes épiques (la forêt qui accourt pour ombrer Orphée, la forêt du rameau d'or), pastorales (les arbres des bergers) comme arthuriennes (forêt de Brocéliande). Ce que Breton rappelle par cette équivalence, c'est que ces trois actes, chacun à sa manière, provoquent un bouleversement. L'acte d'écrire, dans le domaine de la poésie, bouleverse l'ordre du déjà dit tout en créant de l'être, l'acte d'amour, chez les êtres humains, est susceptible d'ébranler

⁴³² Dans *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, Breton affirme «Transformer le monde », a dit Marx; « changer la vie », a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous [surréalistes] n'en font qu'un, (O.C.II., p. 459).

⁴³³ Jacqueline Chénieux-Gendron souligne que le «jeu de circulation entre l'amour et la création (où le regard amoureux fonde la métaphore poétique, où le beau fait tressaillir de plaisir, où l'enfant aimé est le produit de l'amour des mots) est un des noeuds de la pensée surréaliste. (*Le Surréalisme, op. cit.*, p. 217.)

toutes les certitudes de l'homme et de l'élever à des états extatiques et à des sentiments meilleurs, l'acte merveilleux qu'entraîne le coup de baguette magique des contes ou les formules des sorciers de toute espèce ouvre le mental à des espaces psychiques générant des émotions cathartiques, voire même, en provoquant des décharges psychiques, il est capable de guérir comme d'influer sur l'ordre de la nature⁴³⁴. Ces trois actes ont un point commun: ils sont instables et dynamiques, par eux soudainement l'homme a l'impression que *tout devient possible*.

Mais qu'est-ce qui permet de jeter un pont entre l'écriture et le désir? On sait qu'une équivalence existe entre le fonctionnement de certains tropes et les mécanismes fondamentaux de l'inconscient. Le lyrisme trouve par cette équivalence sa justification du fait que son expression est le résultat d'un mouvement subjectif, d'un désir, force psychique, qui tend vers son assouvissement tout en bouleversant l'être.

Dès la fin des années trente, grâce aux recherches de Freud sur les rêves, la psychanalyste E. Sharpe a clairement établi la relation entre le travail du rêve d'une part et la rhétorique et la poétique d'autre part, et elle affirme que le fonctionnement du langage

⁴³⁴ C'est du côté de la théorie du chaos que je situe ce 'pouvoir magique': si un battement des ailes d'un papillon en Asie est capable de créer, par transmission et amplification, des turbulences dans l'atmosphère au-dessus de New York, par exemple, alors, pourquoi un état émotionnel, obtenu sous certaines conditions, ne pourrait-il pas agir sur d'autres êtres - n'oublions pas que les rites recherchent tous un état d'esprit particulier qui ritualisent les passions en vue de la réalisation d'un objectif précis (de l'ordre de la subsistance, du spirituel ou du thérapeutique) - et finir par provoquer une réaction psycho-somatique plus ou moins déterminée?

repose principalement sur la métaphore. Dans un chapitre de son ouvrage *Dream Analysis*⁴³⁵, elle souligne que les lois poétiques essentielles, relevées par les poéticiens, tirent leur origine de l'inconscient. Ainsi des figures comme la métaphore, la métonymie, la synecdoque, l'onomatopée, le parallèle, l'antithèse et la répétition ont-elles leur équivalent dans le travail du rêve, c'est-à-dire, principalement, dans les mécanismes de la condensation (métaphore), du déplacement (métonymie), de la symbolisation ou substitution (synecdoque) et de l'élaboration secondaire (mise en récit unifiée, cohérente et intelligible de la première élaboration). Dans le même ordre d'idée, vingt ans plus tard, R. Jakobson dans son étude «Deux aspects du langage et deux types d'aphasies»⁴³⁶, et J. Lacan⁴³⁷ insistent sur les mêmes rapports entre les figures essentielles de la rhétorique et les mécanismes du rêve. Plus particulièrement, R. Jakobson à la fin de son étude attire l'attention sur le fait que la métaphore s'allie plus aisément à la poésie, parce que celle-ci «est centrée sur le signe»⁴³⁸ alors que la métonymie relève de la prose, dont la visée pragmatique s'effectue «sur le

⁴³⁵ publié par Hogarth Press (International Psychoanalytical Library), 1937. Des extraits du premier chapitre ont été repris sous le titre «Mécanismes du rêve et procédés poétiques», traduits de l'anglais par Claude Monod, dans le n°5 de la *Nouvelle Revue de psychanalyse, L'Espace du rêve*, Paris, Gallimard, printemps 1972, pp. 101-118.

⁴³⁶ *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, pp. 43-68.

⁴³⁷ «L'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud», in *La psychanalyse*, Paris, PUF, 1957, vol. III, 47-81.

⁴³⁸ «Deux aspects du langage et deux types d'aphasies», *op. cit.* p. 66.

référent»⁴³⁹. A la suite de R. Jakobson, G. Genette, dans son étude «Métonymie chez Proust»⁴⁴⁰, relativise la rigidité de cette dichotomie en proposant, pour l'écriture proustienne, un modèle où les deux figures travailleraient de concert, et plus particulièrement, où «la métaphore trouve son appui et sa motivation dans une métonymie»⁴⁴¹, laquelle s'élabore à partir d'une proximité spatiale, temporelle ou psychologique.

Afin de mieux saisir les implications de cette théorie sur notre objet d'étude, rappelons, à partir de la synthèse opérée par J. Laplanche et J.-B. Pontalis dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*⁴⁴², les définitions essentielles des mécanismes de l'inconscient tels qu'ils se manifestent dans le travail du rêve, c'est-à-dire «ce processus de transformation du rêve latent en rêve manifeste»⁴⁴³.

Les modalités d'expression de la condensation⁴⁴⁴ sont multiples: «un élément (thème, personne, etc.) est seul conservé parce qu'il est présent plusieurs fois dans différentes pensées du rêve («point nodal»); divers éléments peuvent être rassemblés en

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁴⁰ Figures III, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 41-63.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 43

⁴⁴² Paris, PUF., 1994 [c 1967], p. 89-90. Je ne retiendrai que les notions de condensation et de déplacement, la symbolisation étant un processus qui s'appuyant sur une série de symboles dont les traductions sont considérées comme stables et universelles se prête moins bien au type d'analyse qui se penche sur l'instable.

⁴⁴³ Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, coll. «folio/essais», 1986 [c Gallimard 1925]

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 89-90.

une unité disparate (personnage composite par exemple); ou encore la condensation de plusieurs images peut aboutir à estomper les traits qui ne coïncident pas, pour ne maintenir et ne renforcer que le ou les traits communs.». La condensation n'est pas spécifique au rêve, elle est un des processus à l'origine, par exemple, du trait d'esprit, du lapsus, comme de l'oubli des mots, et elle est particulièrement opérante sur les mots (néologismes). Si elle provoque des images vivaces, c'est que celles-ci sont le produit d'un investissement psychique multiple et diversifié. L'effet de ce travail est d'ailleurs appelé surdétermination, notion centrale, on le sait, de la théorie de la signifiante chez Riffaterre.

Le déplacement⁴⁴⁵ est une notion essentielle au processus primaire (relevant de l'inconscient) du fonctionnement de l'appareil psychique: «elle est liée à la constatation clinique d'une indépendance relative de l'affect et de la représentation, et à l'hypothèse économique qui vient en rendre compte: celle d'une énergie d'investissement "qui peut être augmentée, diminuée, déplacée, déchargée"»⁴⁴⁶. Ainsi dans le rêve, des éléments du contenu latent sont déplacés vers des éléments dans le contenu manifeste qui y jouent un rôle secondaire, voire accessoire. Le déplacement ou, transfert, favorise par ailleurs la condensation «dans la mesure où le déplacement le long de deux chaînes associatives aboutit à des représentations ou à des expressions

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 117-120.

⁴⁴⁶ *Ibid.* p. 117.

verbales qui constituent des carrefours»⁴⁴⁷. A ce lien constitutif entre déplacement et condensation s'ajoute celui de la figurabilité, c'est-à-dire, la mise en image dans le rêve d'une idée abstraite par déplacement.

Les grands textes comme les poèmes bretoniens reposent ainsi que le souligne J. Chénieux-Gendron sur les mécanismes du travail des rêves⁴⁴⁸. Mais le mode de ce 'travail' s'effectue, surtout dans ses poèmes, selon le mode particulier de la convulsion lyrique. Le poème surréaliste est, comme tout objet d'art lyrique, expression de la subjectivité. Mais son caractère distinctif réside justement dans l'exaspération à tout prix de ce caractère au détriment du discours vraisemblable. Le poème pratique la polysémie systématique tout en étant à la fois un 'lieu dynamique', zone événementielle, c'est-à-dire, au sens freudien, soumise à la poussée pulsionnelle à partir de forces contradictoires, et, à la fois, un lieu réceptacle, qui cristallise les précipités du désir⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁴⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron montre comment les mécanismes du rêve interviennent dans quelques textes principaux de Breton dans le chapitre I «André Breton: la légitimité du discours historique» de son ouvrage *Le surréalisme et le roman*, *op. cit.*, p. 151 à 177.

⁴⁴⁹ Cette surdétermination en un point du mouvement et du repos renvoie à la définition de la beauté convulsive d'André Breton: «Il ne peut, selon moi, y avoir beauté - beauté convulsive - qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos.» *L'Amour fou*, O.C.II., p. 681. Jacqueline Chénieux-Gendron développe cette définition de la beauté lyrique dans son rapport avec le sens et la forme: «L'objet surréaliste est ainsi le foyer de significations multiples, et toutes subjectives, en même temps qu'il est un réseau de formes perçues dans leur mouvement possible, et finalement le point de convergence de ces formes et de ces sens» *Le surréalisme*, *op. cit.*, p. 222.

La notion de désir, sur lequel se fonde la dynamique surréaliste, se développe ainsi principalement à travers des processus métonymiques et métaphoriques. Ces processus sont chez Breton canalisés vers un régime particulier, dont la visée à la fois esthétique et éthique est la beauté convulsive, et qui favorise la dynamique de l'éros dans le sens «d'un surcroît de vie», de la sublimation, du 'signe ascendant' et non, comme par exemple chez Bataille, dans le sens inverse du jeu avec la mort, de la perversion, de la souillure.⁴⁵⁰ Les deux citations suivantes, tirées de *L'Amour fou*, montrent clairement comment Breton relie cette beauté à la quête de satisfaction du désir qui par le biais de l'image surréaliste se révèle par excès, ainsi qu'au plaisir particulier qu'elle suscite:

Une telle beauté ne pourra se dégager que du sentiment poignant de la chose révélée, que de la certitude intégrale procurée par l'irruption d'une solution qui, en raison de sa nature même, ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires. Il s'agit en pareil cas, en effet, d'une solution toujours excédante, d'une solution certes rigoureusement adaptée et pourtant très supérieure au besoin. L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique, en a toujours constitué pour moi un exemple parfait.

⁴⁵⁰ Jacqueline Chénieux-Gendron définit l'érotisme, et sa manifestation chez les surréalistes en ses termes: «Selon la limite qu'on lui assigne, l'érotisme est perçu comme un surcroît de vie ou comme ce qui frôle la mort. Surcroît de vie: c'est l'érotisme de Breton [...] Frôlement de la mort: c'est l'érotisme de Georges Bataille («De l'érotisme il est possible de dire qu'il est l'approche de la vie jusque dans la mort» ou «L'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question» - coupure mortelle de la conscience)», in *Le Surréalisme*, op. cit., p. 185-186.

Toujours est-il que le plaisir est ici fonction de la dissemblance même qui existe entre l'objet souhaité et la trouvaille. Cette trouvaille, qu'elle soit artistique, scientifique, philosophique ou d'aussi médiocre utilité qu'on voudra, enlève à mes yeux toute beauté à ce qui n'est pas elle. C'est en elle seule qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir. ⁴⁵¹

Je vais examiner à présent, dans le sous-chapitre intitulé 'Lieux d'intimité', les thèmes de l'amour et de la femme, puis j'exposerai les caractéristiques du 'monde surréaliste' tel qu'il se manifeste dans les poèmes. Ensuite, dans le sous-chapitre 'Les figures de l'intimité' j'étudierai quelques procédés remarquables relevant du lyrisme comme l'exclamation, la répétition (anaphore, épanalepse, refrain) et le développement (énumération, gradation), procédés par lesquels ces thèmes viennent à s'actualiser dans le poème.

1.1. Lieux de l'intimité

1.1.1. L'amour et la femme

L'amour dans la poésie bretonienne nous est présenté sous ses traits les plus positifs. L'amour n'est pas source de mort, ni de désespoir, ni d'égarement de l'esprit, ni de désordre social; au contraire, il est source de vie. L'amour c'est Éros qui sublime toutes

⁴⁵¹ O.C.II., p. 682

les activités humaines. Il est à la fois moyen et but, fondement et finalité qui permet à l'être humain de dépasser les limites de la condition humaine.

Dans *Poisson soluble*, les termes relatifs à l'amour comme, par ailleurs, à la femme, sont fréquents. Un passage de l'historiette n°7 se lit comme un manifeste proclamé sur le ton de la sommation :

L'amour sera. Nous réduirons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour; nous réduirons aussi le travail, à quoi, mon Dieu? A la musique des corrections lentes qui se payent de mort. ⁴⁵²

C'est, dans un poème considéré comme faisant partie des textes automatiques purs, explicitement annoncer les intentions poétiques majeures du surréalisme en matière d'art: l'art est l'expression 'libre' de l'amour, et le travail de composition est dénoncé comme 'chant de mort'.

Entre la femme, l'écriture et l'amour s'établit une relation d'équivalence comme je l'ai déjà relevé dans le chapitre 'Descentes en enfer' et dans la présentation du recueil *Le Revolver à cheveux blancs* à propos du poème «Les écrits s'en vont». Cette équivalence s'actualise sur plusieurs modes, et cette diversité montre à quel point ce thème préoccupe le poète:

⁴⁵² O.C.II., p. 359-360.

a) mode de la définition:

Les guides étaient faites de mots d'amour ⁴⁵³

b) du souhait:

Si dans le fond de l'Opéra deux seins miroitants et clairs
Composaient pour le mot amour la plus merveilleuse
lettrine vivante ⁴⁵⁴

c) de la rivalité:

La rivalité d'une femme et d'un livre, je me promène
volontiers dans cette obscurité. ⁴⁵⁵

d) de la métaphore, et l'on notera l'association de cette
équivalence avec l'obscurité, la nuit:

Le chat rêve et ronronne dans la lutherie brune. [...] C'est
l'heure [...] où partout la femme n'est plus qu'un calice
débordant de voyelles en liaison avec le magnolia
illimitable de la nuit ⁴⁵⁶

⁴⁵³ *Poisson soluble*, historiette n°1, O.C.I., p. 350.

⁴⁵⁴ «Angélus», in *Clair de terre*, O.C.I.' p. 183.

⁴⁵⁵ «Lune de miel», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 57, repris de «Ne bougeons plus», *Les Champs magnétiques*, O.C.I., p. 86.

⁴⁵⁶ «Femme et oiseau», *Constellations* repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 143.

L'amour possède une double nature dont il tire sa force, à l'instar de la vérité qui, si elle veut illuminer, doit se nourrir de l'ombre. L'amour relève ainsi de la lumière:

Mais j'ai connu aussi la pure lumière: amour de l'amour
457

comme de l'ombre:

Au sud, dans une anse, l'amour secoue ses cheveux
remplis
d'ombre [...] 458

L'amour est explicitement lié au paradis perdu et renvoyé du côté des Ténèbres, relation qu'évoquent à Breton les plages de lave des Iles Canaries:

On me dit que là-bas les plages sont noires
De la lave allée à la mer
Et se déroulent au pied d'un immense pic fumant de neige
[...]
Le sol du paradis perdu
Glace de ténèbres miroir d'amour 459

Sa force d'attraction est telle, et le lyrisme ici rejoint le sublime, qu'à l'instar des trous noirs de l'univers qui aspirent la matière,

457 *Introduction au discours sur le peu de réalité*, O.C.II., p. 267.

458 *Poisson soluble*, Historiette n°4, O.C.II., p. 355.

459 *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 407.

[...] tout passera dans l'amour indivisible ⁴⁶⁰

Le poète, par rapport à l'amour qu'il chante, s'octroie une place empreinte de modestie et de soumission, et l'on se rappelle le portrait de l'Amour par Platon cité dans le chapitre 'Le mythe d'Orphée et ses avatars':

Je suis un des rouages les plus délicats de l'amour
terrestre. ⁴⁶¹

Nous le pain sec et l'eau dans les prisons du ciel
Nous les pavés de l'amour tous les signaux interrompus
Qui personnifions les grâces de ce poème ⁴⁶²

L'amour lui impose des épreuves:

A l'heure de l'amour et des paupières bleues
Je me vois brûler à mon tour je vois cette cachette
solennelle de riens
Qui fut mon corps
Fouillée par les becs patients des ibis du feu ⁴⁶³

Et l'expérience qu'il en acquiert lui permet à la fois de faire des mises en garde:

Un jour un nouvel amour et je plains ceux pour qui

⁴⁶⁰ «La mort rose», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 63.

⁴⁶¹ «Mille et mille fois, *Clair de terre*, O.C.II., p. 182.

⁴⁶² Ligne brisée, *Clair de terre*, O.C.II., p. 186.

⁴⁶³ «Vigilance», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 94.

l'amour perd à ne pas changer de visage
 Comme si de l'étang sans lumière la carpe qui me tend à
 l'éveil une boucle de tes cheveux
 N'avait plus de cent ans et ne me taisait tout ce que je dois
 pour rester moi-même ignorer ⁴⁶⁴;

et de se distinguer par rapport à des attitudes morales qui
 flattent des passions instinctives:

Un nouvel amour et que d'autres tant pis se bornent à
 adorer
 La bête aux écailles de roses aux flancs creux dont j'ai
 trompé depuis longtemps la vigilance ⁴⁶⁵

Le poète amoureux porte à la femme un amour indéfectible:

Et sans partage toutes les femmes de ce monde je les ai
 aimées momie d'ibis
 Je les ai aimées pour t'aimer mon unique amour momie
 d'ibis ⁴⁶⁶

A cette vision mythique de la femme, - la femme aimée
 contenant toutes les femmes - répond, en écho, l'incipit d'un poème
 en prose de *Constellations* (1959):

A dix heures du soir toutes les femmes en une courent au
 rendez-vous en rase campagne, sur mer, dans les villes.

⁴⁶⁴ *Fata Morgana*, O.C.II., p. 1185.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 1186

⁴⁶⁶ *Fata Morgana*, O.C.II., p. 1193.

C'est elle qui fait la vole des cartons de la fête et des tamis
de rosée dans les bois. ⁴⁶⁷

Mais dans ce domaine, le doute et l'angoisse sont des ennemis redoutables. Dans l'extrait suivant, tiré de *Fata Morgana* (1940), l'urgence sous la pression de la guerre donne au discours, qui allie à l'amour à la fois le bois merveilleux, l'ouverture des portes du mystère, la lumière étincelante, la gemme ainsi que la nuit, un ton véhément:

Mais rien n'est vérifié tous ont peur nous-mêmes
Avons presque aussi peur
Et pourtant je suis sûr qu'au fond du bois fermé à clé qui
tourne en ce moment contre la vitre
S'ouvre la seule clairière
Est-ce là l'amour cette promesse qui nous dépasse
Ce billet d'aller et retour éternel établi sur le modèle de la
phalène chinée
Est-ce l'amour ces doigts qui pressent la cosse du
brouillard
Pour qu'en jaillissent les villes inconnues aux portes hélas
éblouissantes
L'amour ces fils télégraphiques qui font de la lumière
insatiable un brillant sans cesse qui se rouvre
De la taille même de notre compartiment de la nuit ⁴⁶⁸

La fréquence du mot 'femme' et de ses dérivés se situe parmi les fréquences les plus élevées dans la poésie de Breton et

⁴⁶⁷ «Femme dans la nuit», *Constellations*, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 145.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, 1190.

également dans son oeuvre en général. Dans un des derniers poèmes qu'il a écrits, Breton résume en une forme assertorique la nature féerique de la femme, «Toute femme est la Dame du Lac»⁴⁶⁹, formule conclusive d'un parcours poétique qui commence avec la vision de la femme émergeant de l'eau du cinquième rêve de *Clair de terre*⁴⁷⁰ et qui prouve à quel point une image de rêve peut influencer, pour toute une vie, la perception des choses. Comme je l'ai souligné en introduction de cette partie, la femme nous est présentée sous de nombreuses formes, métamorphoses du travail dynamique du déplacement et de la condensation. Le mode de démembrement qu'elle subit est particulier du fait que la violence convulsive que contiennent ses successives métamorphoses transforme la terreur naissante en source de plaisir, «de la seule ivresse d'être»⁴⁷¹. Ce tour de passe-passe dans le poème bretonien est le résultat de la conjonction du fond et de la forme. La femme nous est présentée comme étant la source de la raison de vivre et d'espérer, comme la magicienne Médée qui, si nous savons l'aimer

⁴⁶⁹ «Femmes au bord d'un lac à la surface irisée par le passage d'un cygne», *Constellations*, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 161.

⁴⁷⁰ Daté du 22 septembre 1923, ce rêve est parmi les rares textes de ce recueil à ne pas suivre l'ordre chronologique qui détermine la disposition des textes. En fait, ce rêve merveilleux où apparaît, chantant, la dame du lac clôt la période d'inspiration où les poèmes de *Clair de terre* ont vu le jour - le dernier poème «Le Soleil en laisse» datant du 29 août 1923. Breton place donc consciemment à l'orée de sa voix lyrique, un rêve au motif poétique déterminant. Par ailleurs, le souvenir de ce rêve affleure dans un texte de *Poisson soluble*, écrit au printemps 1924: la femme y est perçue comme une «sorte de figure de proue à mon rêve» (historiette n°14, O.C.I., p. 364.) et consitue le fil narratif du poème «Le puits enchanté» (1938) qui met en valeur la fonction oraculaire de la poésie.

⁴⁷¹ «Femmes sur la plage», *Constellations*, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 135.

au-delà du doute et de la terreur, métamorphose notre être en nous ouvrant les portes mentales du mieux-être.

Cette apologie de la femme appelle, ainsi que nous le verrons dans les sous-chapitres suivants, certains procédés, particuliers au lyrisme, comme l'exagération, la répétition, le développement, et qui confèrent à de nombreux passages ainsi qu'à certains poèmes le caractère manifeste de la célébration.

Les formes, celles explicitées par le discours⁴⁷², que prend la femme dans les poèmes sont peu nombreuses. C'est surtout dans les parties du corps de la femme que se joue la variété.

La femme tient du haut, du céleste, de la légèreté, de l'agilité, du merveilleux, du chant des oiseaux: elle est «l'azur»⁴⁷³, «la dame sans ombre»⁴⁷⁴; elle peut être «si brillante»⁴⁷⁵ que le poète ne la voit plus; elle est, à l'instar de la conception de l'amour chez Platon, «ailée»⁴⁷⁶; elle est le Graal de la poésie, «la femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles en liaison avec le magnolia illimitable de la nuit»⁴⁷⁷, elle est «Femme sans nom ... », saisie en sa substance

⁴⁷² Je ne m'attarderais pas ici sur le cas des métamorphoses que le discours n'identifie pas clairement comme étant celles d'une ou de plusieurs femmes parce qu'il s'agit de ces métamorphoses des êtres et des choses qui appartiennent au registre de la quête et de son exigence qu'elle impose au héros de reconnaître parmi les apparitions énigmatiques, celle qui le mettra sur la bonne voie.

⁴⁷³ «Au regard des divinités», *Clair de terre*, O.C.I., p. 173.

⁴⁷⁴ «Tournesol», *Clair de terre*, O.C.I., p. 187.

⁴⁷⁵ «Les attitudes spectrales» *Le Revolver aux cheveux blanc*, O.C.II., p. 70

⁴⁷⁶ «Je reviens», *Signe ascendant*, op. cit., p. 121.

⁴⁷⁷ «Femme et oiseau», *Constellations*, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 143.

même, celle dont la beauté est multiple, « ... qui brise en mille éclats le bijou du jour»⁴⁷⁸.

La métamorphose des parties de son corps est impressionnante, il suffit pour s'en convaincre de relire le poème *l'Union libre*, où, aux différentes parties ou attributs du corps féminin, le poète joint des éléments issus de la nature, de la création humaine ainsi que de la métaphysique: «Ma femme [...] Aux yeux de niveau d'eau, de niveau d'air de terre et de feu», «Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre», «Ma femme au sexe de miroir», «Ma femme [...] Aux hanches de lustre et de penes de flèche», «Ma femme aux doigts de hasard»⁴⁷⁹. Ailleurs elle tient de la magie, et s'allie avec la première phrase automatique entendue au réveil par Breton « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre » : «Il coupe en deux la femme au buste de magie aux yeux de Parme»⁴⁸⁰. La femme s'approprie la maîtrise du temps, à aucun moment les poèmes ne la présentent souffrant des affres du temps:

Mais les bas de femme sont les vraies aiguilles de
l'horloge

[...]

Ils ont été portés dans le temps par l'espace
Par l'espace féminin très distinct de l'autre ⁴⁸¹

⁴⁷⁸ «Après le grand tamanoir», *Le Revolver à cheveux blancs*, p. 82

⁴⁷⁹ «L'Union libre», O.C.II., p. 85-87.

⁴⁸⁰ «Hôtel des étincelles», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 75

⁴⁸¹ «Après le grand tamanoir», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 82.

Son corps est «A la taille de sablier»⁴⁸² et le mouvement de ses jambes mesure le temps et les émotions:

Ma femme aux jambes de fusée
Aux mouvements d'horlogerie et de désespoir ⁴⁸³

Elle éclaire l'obscurité:

Je vois leur seins qui mettent une pointe de soleil dans la
nuit profonde ⁴⁸⁴

qui en retour la *porte*:

C'est l'heure où les filles soulevées par le flot de la nuit
qui roule des carlines [...] ⁴⁸⁵

Parfois l'homme n'accède pas aux merveilles de la femme,
comme le montre les vers suivants où la femme se voit à nouveau
attribuer des ailes:

Comme s'il lui était interdit de découvrir dans son
ensemble le jeune corps de femme le plus secret
D'où part une construction ailée ⁴⁸⁶

⁴⁸² «Union libre», *Ibid.*, p. 86

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ «Un homme et une femme absolument blanc», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 89.

⁴⁸⁵ «Quels apprêt», O.C.II., p. 1248.

⁴⁸⁶ *Fata Morgana*, O.C.II., p. 1191.

Le démembrement est localisé aussi au niveau du récit. Dans le poème «Hôtel des étincelles», un homme masqué, qui « est toujours debout devant la femme nue / Dont les cheveux glissent comme nous l'avons au matin la lumière sur un réverbère qu'on a oublié d'éteindre», soudain tranche la femme en deux:

Maintenant le nuage d'un jardin passe par-dessus la tête
de l'homme qui vient de s'asseoir
Il coupe en deux la femme au buste de magie aux yeux de
Parme ⁴⁸⁷;

Dans un poème en prose de *Constellations*, intitulé, «Personnage blessé», 'la vieille femme aux fagots', sorcière des contes d'enfance qui à la fois terrifie et ravit, est évoquée pour ouvrir à l'homme, comme déjà plusieurs fois mentionnées au cours de notre étude, les espaces mentaux de la merveille :

L'homme tourne toute la vie autour d'un petit bois cadénassé dont il ne distingue que les fûts noirs d'où s'élève une vapeur rose. Les souvenirs de l'enfance lui font à la dérobée croiser la vieille femme que la toute première fois il en a vu sortir avec un très mince fagot d'épines incandescentes. (Il avait été fasciné en même temps qu'il s'était entendu crier, puis ses larmes par enchantement s'étaient taries au scintillement du bandeau de lin qu'aujourd'hui il retrouve dénoué dans le ciel) [...] Sans savoir comment il a bien pu y pénétrer à tout moment l'homme peut s'éveiller à l'intérieur du bois en douce chute libre d'ascenseur au Palais des Mirages entre les

⁴⁸⁷ «Hôtel des étincelles», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 74.

arbres éclairés du dedans dont vainement il tentera
d'écarter de lui une feuille cramoisie ⁴⁸⁸

Ailleurs, la femme est la source divine et vitale à laquelle
l'homme errant et aveugle peut ranimer sa pensée:

Il n'y a plus qu'un homme sur mille. Il n'y a plus qu'une
femme sur l'absence de pensée qui caractérise en noir pur
cette époque maudite. Cette femme tient un bouquet
d'immortelles de la forme de mon sang ⁴⁸⁹

Dans certains cas, ce sont les femmes qui subissent des visions
effrayantes. C'est le cas des «loups aux dents de verre» du poème
«Le Sphinx vertébral»⁴⁹⁰:

Il vient c'est le loup aux dents de verre
Les colonnes des grands appartements de marbre et de
vétiver crient
[...]
Les femmes immobiles sur les plaques tournantes vont
voir
Il fait jour à gauche mais nuit complètement nuit à droite
[...]
Il vient c'est le loup aux dents de verre
Celui qui volait très haut [...]
Avec des plantes aiguisées toutes tournées vers ses yeux
[...]
Ses griffes de jade dans lesquelles il se mire en volant
Son poil de la couleur des étincelles
C'est lui qui gronde dans les forges au crépuscule et dans

⁴⁸⁸ «Personnage blessé», *Constellations*, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 141.

⁴⁸⁹ «Le Verbe être», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 75.

⁴⁹⁰ *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 92.

les lingeries abandonnées
 Il est visible on le touche il avance avec son balancier sur
 le fil tendu d'hirondelles
 Les guetteuses se penchent se penchent aux fenêtres
 De tout leur côté d'ombre de tout leur côté de lumière

Médiatrice, maîtresse du temps, détentrice des secrets, guide des zones obscurs de l'être, magicienne qui défait les obstacles, lieu mental du renouveau incessant de la vie, la femme des poèmes de Breton est résolument mythique. Elle est rarement présentée sous une face négative: il est indéniable que l'impression générale que laisse la figuration de la féminité est de l'ordre du 'signe ascendant', comme Mélusine, elle prodigue à l'homme qui l'aime, richesse et prospérité de l'âme.

1.1.2. La cosmogonie surréaliste

La métamorphose ne s'applique pas qu'à la femme, elle s'étend à toute la cosmogonie surréaliste à partir de la notion d'Éros. J.Chénieux-Gendron rappelle, de même que P. Plouvier⁴⁹¹, que chez Breton le mouvement artistique est

un mouvement de sexualisation de l'univers, lié à l'«amour sublime» comme son développement naturel: «Le désir, tout en demeurant lié à la sexualité, se voit ainsi transfiguré [...]; loin de perdre de vue l'être de chair qui lui

⁴⁹¹ Cf. supra, p. 35.

a donné naissance, il tend donc, en définitive, à sexualiser l'univers.»⁴⁹²

«Ce monde dans un baiser» se caractérise, d'une part, par l'instabilité de ses formes, par l'équivalence qui s'installe entre l'animé et l'inanimé et par l'ampleur du champ de vision capable d'embrasser d'un même regard une salière et l'infini de l'univers, et d'autre part, par l'utilisation fréquente d'un certain nombre de mots qui relèvent d'une manière indéniable du haut, d'un regard de la hauteur porté sur le temps, le cosmos comme le quotidien. Ainsi des termes comme 'yeux' ('oeil') (>80⁴⁹³)⁴⁹⁴, 'temps' (>120) et 'heure(s)' (>90), 'jour' (>53) et 'nuit' (>127), 'ciel' (>80) et 'air' (>70), 'lumière' (>70) et 'ombre' (>70), 'monde' (>50), 'terre' (>70) et 'eau' (mer, pluie) (>70), 'soleil' (>60) et 'étoile' (>80), 'feu' (>50) et 'flamme' (>30), mais aussi, dans le registre architectural, 'ville' (>40), 'maison' (>50), 'fenêtre' (>40), 'mur' (>30) et 'escalier' (>30) se classent-ils parmi les fréquences les plus élevées des mots apparaissant dans les poèmes. Breton rejoint ainsi Rimbaud et Lautréamont⁴⁹⁵ autour des mots à haute fréquence comme les 'yeux', le 'temps', le 'jour' et la 'nuit'. Il se singularise par rapport à ses inspirateurs par la

⁴⁹² in *Le surréalisme, op. cit.*, p. 187; la citation de Breton est extraite des *Vases communicants*.

⁴⁹³ Le signe '>' signifie ici qu'il y a plus de 80 occurrences, mais moins de quatre-vingt-dix.

⁴⁹⁴ Les fréquences sont données à titre indicatif. La fréquence d'un mot inclut ses lemmes.

⁴⁹⁵ Il s'écarte, par contre, d'une manière assez significative de Mallarmé. A titre indicatif, les mots (substantifs et adjectifs) ayant la fréquence la plus élevée chez Mallarmé sont le 'temps' et l' 'ombre', le 'bruit' et le 'silence', le 'rêve' et les 'livres'.

fréquence peu élevée des termes en relation avec la mort, et surtout par celle, très élevée, de termes issus du règne animal et du règne végétal. 'Oiseaux' (>80), 'papillons' (>30), 'chevaux' (>30), 'poissons' (>25) 'cerfs' et 'bêtes' ainsi que 'fleurs' (>90), 'herbe' et 'forêts' ('bois', 'arbre', 'feuilles' et 'feuillage'; le tout >160) relèvent avant tout des ingrédients du monde du conte, monde où la mort est euphémisée.

Quand le poète parle du monde, il se découvre lui-même: J.-M. Maulpoix rappelle la valeur ontologique du monde que le poète donne à voir:

Le paysage lyrique est plus qu'un état d'âme. Le sujet ne se contente pas de s'y contempler comme en un miroir, ni d'y verser ses émotions. [...] Il se situe dans l'univers en le recomposant; son identité est liée à sa localisation ⁴⁹⁶

Cette tentative du poète de découvrir son identité à travers les mille facettes d'un monde transformé selon ses désirs est propre au lyrisme. Elle définit, selon les termes de J.-M. Maulpoix, le «champ d'action du lyrisme»:

Trois vertus primordiales s'attachent aux lieux lyriques: de structuration, d'intimité et d'ouverture. Elles correspondent à un triple souci du poète: organiser et interpréter le monde, y reconstruire le berceau de la

⁴⁹⁶ Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, op. cit., p. 153.

subjectivité, et y ouvrir des perspectives autorisant l'évasion.⁴⁹⁷

Je me fonderai sur cette tripartition de l'espace lyrique pour exposer quelques lieux principaux de la poésie de Breton relatifs à la cosmogonie surréaliste. A partir des notions du temps et de la métamorphose, je montrerai comment l'architecture des poèmes de Breton est soumise d'une manière radicale au fonctionnement des désirs. Ensuite je m'attarderai sur quelques lieux remarquables qui reflètent le désir de l'âme surréaliste de se construire en même temps l'espace d'une intimité protectrice et l'espace d'une ouverture sur le mode de la transparence.

1.1.2.1. L'architecture des rêves

«Cette neige que j'adore fait des rêves et je suis un de ces rêves»⁴⁹⁸

C'est dans les *Vases communicants* où Breton défend l'utilité du rêve dans le processus constitutif de la personnalité, qu'il rappelle que la perception de l'espace-temps du monde sensible est la même que celle du rêve. Son argumentation prend appui sur le fait que la perception du temps et de l'espace relève du subjectif, et varie

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁹⁸ «Mille et mille fois», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 182.

selon l'émotion du moment, que cette émotion soit ressentie à l'état de veille ou de sommeil:

Le temps et l'espace ne sont à considérer ici et là, mais pareillement ici et là, que sous leur aspect dialectique, qui limite toute possibilité de mensuration absolue et vivante au mètre et à l'horloge, cela soit dit en parfait accord avec la pensée de Feuerbach: «Dans l'espace, la partie est plus petite que le tout; dans le temps, au contraire, elle est plus grande, du moins subjectivement, parce que la partie dans le temps est seule réelle, tandis que le tout n'est qu'un objet de la pensée et qu'une seconde dans la réalité nous paraît durer plus longtemps qu'une année entière dans l'imagination »⁴⁹⁹

Cette dialectisation des notions du temps et de l'espace sur fond d'émotion repose sur le modèle du rêve, puisque ce dernier est par excellence mise en scène d'un ensemble de désirs ou d'émotions. Breton, à la suite des ésotériques, refuse une perception purement objective du temps et de l'espace en tant que séries fondées sur la contiguïté. Il recherche plutôt à provoquer les conditions psychiques qui appréhendent les événements intimes et extérieurs selon les processus de l'inconscient. Le surréel, «la rencontre merveilleuse» n'est, selon les termes de M. Susucki,

rien d'autre que ce moment privilégié où se dissipe l'opposition angoissante du présent isolé et le passé (et le futur) illusoire, puisque le pressentiment est la présence

⁴⁹⁹ André Breton, *Les Vases communicants*, O.C.II., p. 137; la citation de Feuerbach est tirée de son ouvrage *La religion*, trad. de Joseph Roy, Lacroix et Verbroeckoven et Cie, 1864, p. 339.

du futur dans le présent et que sa réalisation est celle du passé dans le présent.⁵⁰⁰

De la quête de ce point où le temps et l'espace, sur fond émotionnel, se superposent en suivant les mécanismes de la condensation et du déplacement, les poèmes manifestent les modalités. Temps et espace réels sont soumis aux investigations du désir humain, de l'éros. Du coup le poète oscille entre deux consciences: la conscience surréelle et son pouvoir régénérateur, et la conscience de la déchirure ontologique de l'homme d'avec le monde quand cet état psychique de la surréalité se dérobe. Ces états des consciences qui génèrent des émotions déterminées sont perceptibles dans les poèmes: un premier état, positif, se manifeste par l'enthousiasme, le plaisir, voire, l'extase; un autre, négatif, prend les formes de la colère ou du désespoir, plus rarement de la lamentation; un autre, enfin, neutre, se démarque des autres par l'indifférence, celle du poète-scripteur qui attend la révélation de la voix magique.

Par ailleurs, il faut brièvement mentionner la nature des perturbations que subissent les poèmes. Un premier mode de perturbation présente la suite des événements (réels ou fictifs) et la logique de la description non pas selon les lois empiriques de la chronologie et de la logique rationnelle, mais selon les lois qui

⁵⁰⁰ Masao Suzucki, «En attendant *La Mort rose* - Une analyse de *Carnet*», Paris, *Pleine Marge*, n°11, juin 90, p. 106.

régissent l'organisation des éléments du rêve, à savoir la condensation (la métaphore), le déplacement (la métonymie) et la symbolisation (la synecdoque). Un second bouleverse l'ordre de la description et de la narration (régime rationnel comme onirique) par un parasitage lyrique continué au moyen de marques d'énonciations, par une densification hyperbolique d'événements sur le fil du temps, et par l'écriture automatique qui, pour (re)lancer la dictée, ne cesse d'opérer son travail de sabotage des schèmes du déjà-dit par le flot jaculatoire de son délire dès que ceux-là commencent à prendre le dessus. M. Riffaterre et J. Laurent ont rendu compte de ces perturbations qui relèvent toutes de l'incompatibilité sémantique. M. Riffaterre a montré comment l'écriture automatique en conservant la syntaxe «fait fi de toute logique, bouleverse les séquences temporelles, ignore la référentialité⁵⁰¹.» L'écriture automatique perturbe les lois du récit en créant des incompatibilités à la fois entre le plan du récit et celui du discours, et entre une série narrative et une série lexicale. Le mode de production du texte remplace celui, vraisemblable, qui se plie aux lois du récit, par celui entièrement fondé sur la libre association des mots entre eux. D'où le passage d'un mode mimétique du texte à un mode fondé sur la sémiosis. La production du texte suit les mécanismes associatifs de la métaphore filée, mais aussi ceux, synthétisés et répertoriés par M.-P. Berranger à partir

⁵⁰¹ «Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique», in *Production du texte*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», p. 235.

des travaux de M. Riffaterre, comme la dérivation, la paronymie, l'homophonie, l'anagramme et la syllepse⁵⁰².

Dans ce contexte, comme le souligne J. Laurent dans son étude «La surréalité et ses signes narratifs»⁵⁰³, les signes (mots, motifs, discours) en perdant «leur sérieux (leur vraisemblable)» tendent à s'organiser selon «une poétique du dynamisme des formes et de leur dérision»⁵⁰⁴.

Cette approche sémiotique du texte surréaliste rend donc compte du travail du désir dans la langue, et les modèles d'analyse élaborés par ces deux critiques permettent d'aborder d'une manière efficace tout poème surréaliste en dégagant des processus

⁵⁰² La citation complète est la suivante: «Les figures de mots permettant l'aiguillage du texte sur d'autres rails sont: la dérivation par exemple de «pailles» en «paillettes», les passagers d'une voiture folle traversant Paris «passagèrement surpris»; la paronymie dans «rayons jeunes» (au lieu de jaunes?), les «glissières» conduisant le texte «rue de la Glacière», les débats à la Chambre où l'on s'attend à des ébats en chambre plus érotiques; les homophonies (oiseau perçant ou persan?), anagrammes (mares / rames) et calembours par métanalyse: «corbeaux» là où il est question d'un beau corps; ou encore la syllepse («corde filée dans du verre à éclipse»)» Marie-Paule Berranger, '*Poisson soluble* ou Les mains vierges dans la petite niche à fond bleu du travail' in *La pelle*, op. cit. p. 110, note n°21, (c'est moi qui souligne). Signe de l'évolution de la critique, l'emploi de phrases entières tirées d'oeuvres poétiques en guise de titre d'ouvrages ou d'articles savants fait son apparition et reflète bien la tendance de la critique littéraire moderne à conférer à certaines formes extrêmes de l'expression émotive - comme le surréalisme l'a toujours défendu et pratiqué - le statut d'être un condensé de la poétique ainsi que de l'éthique à l'oeuvre dans une unité artistique.) Dans cette première étape de la rhétorique, le texte automatique se donne comme un amalgame non-ordonné (refus de la *dispositio*) et non-façonné (refus de l'*elocutio*) de matériaux verbaux issus de la mémoire et de la perception qu'un ensemble déterminé de paramètres régularise (vitesse variable, incipits ou thèmes donnés d'avance)

⁵⁰³ *Poétique*, n°16, 1973, p. 520.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 520.

signifiants de la production du texte. Ils ne rendent toutefois par compte, en tant que tel, du lyrisme particulier d'une écriture sous l'angle de son architecture. Dans le cas de Breton, les motifs fondamentaux de l'architecture de ses poèmes sont le temps mythologique et la métamorphose incessante de la nature.

L'épithaphe de la tombe de Breton, qui ouvre *L'introduction au discours sur le peu de réalité*⁵⁰⁵, rappelle la quintessence de la quête bretonienne: «je cherche l'or du temps»⁵⁰⁶. Elle figure bien cette recherche de la qualité la plus pure du temps qui s'inscrit dans l'effort si désespérément lyrique de l'homme de suspendre le vol du temps:

La belle invention
 Pour remplacer le coucou l'horloge à escarpolette
 Qui marque le temps suspendu
 Pendeloque du lustre central de la terre
 Mon sablier de roses
 Toi qui ne remonteras pas à la surface
 Toi qui me regardes sans me voir dans les jardins de la
 provocation pure
 Toi qui m'envoies un baiser de la portière d'un train qui
 fuit ⁵⁰⁷

Dans les poèmes bretoniens, le temps se manifeste sous plusieurs aspects. Il est chosifié pour mieux être soumis à la volonté

⁵⁰⁵ O.C.II., p. 265.

⁵⁰⁶ Introduction au discours sur le peu de réalité, O.C.II., p. 265.

⁵⁰⁷ «Le puits enchanté», recueil «1935-1940», in *Signe ascendant*, op. cit., p. 19.

de la voix automatique. Quand il est appréhendé sous son aspect terrifiant, c'est pour mieux s'élancer vers l'image surréaliste. Sa durée relève entièrement des caprices du désir: une révélation peut avoir lieu en temps éclair comme nécessiter une certaine durée, voire, être le résultat d'une superposition d'un ensemble de durées que le temps du monde sensible n'admet que sous le mode de la contiguïté. En fait, le temps a toutes les caractéristiques du 'minuit', de cette heure où se lève un autre temps, le temps de la terreur et du plaisir.

Le temps est chosifié en mécanisme, en tant qu' «appareil» qui mesure le temps chronologique «tant bien que mal» et dont l'irréversible écoulement inquiète même encore «Ces femmes mortes d'amour qui hantent la piscine du ciel»⁵⁰⁸; en tant que «Treuil du temps», figuration de la force psychique, du temps alchimique, qui aide le poète à re-'monter', comme un réveil «les coeurs des hommes / Pour une suprême lapidation»⁵⁰⁹; en tant que «roue», archétype du temps, que le désir humain, symbolisé ici par l'héliotropisme, se soumet par le charme de la merveille:

Alors tout se déploie au fond du bol à la façon des fleurs japonaises, puis une clairière s'entrouvre: l'héliotropisme y saute avec ses souliers à poulaine et ses ongles vrillés. Il prend tous les coeurs, relève d'une aigrette la sensitive et

⁵⁰⁸ «Camp volant» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 65.

⁵⁰⁹ «La mort rose» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 63. La citation au complet si lit comme suit: «Treuil du temps / Je monterai les coeurs des hommes / Pour une suprême lapidation».

pâme la fougère dont la bouche ardente est la roue du temps. ⁵¹⁰

L'émotion qui est à la base de cet événement est évidemment du registre du plaisir. Il en est tout autrement dans l'historiette n°21 de *Poisson soluble*, texte retenu par Breton dans *Poèmes*, et dont l'hypotypose donne à voir un spectacle qui mélange le merveilleux au sublime. La description de ce tableau animé à la fois par le charme des contes et l'angoisse de l'abîme, où il y a des chevaux ailés, où les ruisseaux sont des estampes, les groseilliers des fermiers, une épée une libellule bleue, où les forêts brûlent en même temps que résonne le rire des femmes, se termine sur une phrase dont le caractère est manifestement sublime, et repose sur l'angoisse du temps qui passe:

Rien n'a chance d'arracher le temps à son vol puisque les mêmes nuages que la veille se rendent à la mer qui bout
⁵¹¹

On voit comment par le biais d'une fausse causalité, d'ordre assertorique, tout autant que par la grandeur du motif qui ressortit non seulement à la condition humaine (le temps), mais aussi à une imagination sans bornes (la mer qui bout), le narrateur montre que

⁵¹⁰ «La lanterne sourde», recueil «Des épingles tremblantes», in *Signe ascendant*, op. cit., p. 82.

⁵¹¹ *Poisson soluble*, O.C.I., p. 376-377.

la mort, inévitable, contenue dans le 'vol du temps', est consubstantielle à la surréalité, lui sert de tremplin.

Enfin, transformé en voile, le temps devient le temps mythologique qui mène à l'augure:

Les pieuvres ailées guideront une dernière fois la barque
dont les voiles sont faites de ce seul jour heure par
heure

C'est la veillée unique [ce seul jour] après quoi tu sentiras
monter dans tes cheveux le soleil blanc et noir

[...]

Et tout passera dans l'amour indivisible

[...]

Et tu verras l'horizon s'entrouvrir [...] ⁵¹²

Par ailleurs, le temps saisi dans sa durée est essentiel au déploiement du surréel:

Le fouet des victorias disparues ne dessinait plus dans le
temps qu'une pluie d'étoiles ⁵¹³

Ils [les bas de femmes, aiguilles de l'horloge] ont été
portés dans le temps par l'espace
Par l'espace féminin [...] ⁵¹⁴

Je vois leurs seins qui mettent une pointe de soleil
dans la nuit profonde
Et dont le temps de s'abaisser et de s'élever est la seule

⁵¹² «La mort rose», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 63.

⁵¹³ Historiette n°«32», *Poisson soluble*, O.C.I., p. 397.

⁵¹⁴ «Après le grand tamanoir», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 82.

mesure exacte de la vie ⁵¹⁵

Mais peut-on mesurer ce temps comme le temps du réel quand le poète déclare dans un poème, éloge au pays de sa femme Elisa:

Dans un éclair le temps de découvrir
De toute éternité ce qui me prédestine à toi
 Chili
 De la lune en septième maison dans mon thème
 astral ⁵¹⁶?

Il s'agit bien entendu de la perception psychologique du temps et de l'espace, ainsi que «La maison d'Yves [Tanguy]» le laisse entendre: «L'espace lié, le temps réduit»⁵¹⁷.

Un autre cas de condensation est la superposition de deux actes c'est-à-dire de deux événements logiquement contigus dans l'ordre chronologique. Ce chevauchement souvent paradoxal tire probablement son origine de notre faculté de sentir *en même temps* du plaisir et de l'angoisse. C'est ce que Breton rappelle dans les *Constellations* à propos de l'émerveillement des enfants qui se caractérise par la coïncidence de ces deux états émotionnels contradictoires:

(Il [le personnage enfant] avait été fasciné en même temps qu'il s'était entendu crier, puis ses larmes par

⁵¹⁵ «Un homme et une femme absolument blanc», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 89.

⁵¹⁶ «La moindre rançon», recueil «Xénophiles», in *Signe ascendant*, p. 90.

⁵¹⁷ recueil 1935-1940, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 25.

enchantement s'étaient taries au scintillement du bandeau de lin qu'aujourd'hui il retrouve dénoué dans le ciel) ⁵¹⁸

Une des plus belles superpositions⁵¹⁹, que j'ai déjà relevée, est probablement celle concernant la femme aimée dans *L'Air de l'eau*. L'incipit du troisième poème de ce recueil établit d'ailleurs une relation explicite entre cette vision surdéterminée et le rêve:

Je rêve je te vois superposée indéfiniment à toi-même ⁵²⁰

Ailleurs la dialectique entre angoisse et plaisir s'actualise dans le paradigme religieux du mal et du bien:

Je suis le principal coupable
En même temps que le principal innocent ⁵²¹

Ce même paradoxe qui rend équivalents les contradictoires sans annuler leur différence, et qu'illustre la *Table d'Émeraude*, se retrouve actualisé par le biais du motif surréaliste si important des mains et figure d'une certaine façon le jeu de saisissement et de

⁵¹⁸ «Personnage blessé», recueil «Constellations», in *Signe ascendant*, op. cit., p. 141.

⁵¹⁹ Il est à noter que dans le quatrième rêve qui ouvre le recueil *Clair de terre*, Breton rêve d'une situation similaire qui, par ailleurs, l'exalte. Dans une grande salle, les mêmes personnages se retrouvent «plusieurs fois dans la pièce sous diverses attitudes avec la même intensité et le même relief et qu'Adonis, par exemple, était couché à ses propres pieds», O.C.I., p. 152.

⁵²⁰ O.C.II., p. 397.

⁵²¹ «Allotropie», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 74.

dessaisissement par lequel passe l'esprit devant une métaphore surréaliste:

La main dans l'acte de prendre en même temps que de
lâcher
 Plus preste qu'au jeu de la mourre
 Et de l'amour ⁵²²

Le temps surréel tend en général à se densifier, qu'il soit considéré, comme nous venons de le voir, dans sa durée, ou comme un moment ponctuel:

Le sable n'est plus qu'une horloge phosphorescente
 Qui dit minuit ⁵²³

Le thème du minuit éveille évidemment toute une imagerie de l'insolite. Rappelons que c'est à minuit que « la chambre souterraine s'étoile vers les théâtres de genre où les jumelles tiennent le principal rôle »⁵²⁴, c'est-à-dire que l'imagination, sous l'impulsion de la part obscure en nous, dévoile son spectacle, que devant notre regard le lointain finit par se dresser. Dans le poème «Au regard des divinités», tout un spectacle insolite se passe «Un peu avant minuit», comme si le temps de ce spectacle tenait tout entier dans cette fraction avant l'heure non pas des fantômes mais des

⁵²² «Les Etats généraux», in *Signe ascendant*, op. cit., p. 71.

⁵²³ «Tout paradis n'est pas perdu» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 174

⁵²⁴ «Epervier incassable» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 160.

'femmes-azur' dont l'apparition n'est du coup plus menaçante, au contraire, elle est merveilleuse:

Un peu avant minuit près du débarcadère.
Si une femme échevelée te suit n'y prends pas garde.
C'est l'azur. Tu n'as rien à craindre de l'azur [...]

La clause de ce poème, quant à elle, montre comment l'éternité et le temps terrestre, l'universel et le particulier cherchent à se conjuguer sous le temps surréel:

L'éternité recherche une montre-bracelet
Un peu avant minuit près du débarcadère

La 'femme-azur', en relation avec ce minuit des contes réapparaît sous les traits de la fille de Breton si pertinemment appelée 'Aube':

Et moi je t'ai nommée Aube en tremblant
Dix ans après
Je te retrouve dans la fleur tropicale
Qui s'ouvre à minuit [...]
Elle et toi vous vous partagez le mystère de l'existence ⁵²⁵

Et l'allusion que la femme et le temps surréel détiennent les secrets de l'existence, en constituent les médiateurs, est ici explicite. Dans le même registre, trois occurrences de l'expression «C'est

⁵²⁵ «Ecoute au coquillage», recueil «Oubliés», in *Signe ascendant*, op. cit., p. 118.

l'heure où....» révèlent un intertexte avec le vers «C'était l'heure tranquille où les lions vont boire» de la nuit pleine de charme, d'harmonie et de bon augure du poème *Booz endormi*. Contrairement à Victor Hugo qui met en scène un moment harmonieux entre l'homme, son destin, la nature et la divinité, Breton, par le biais de cette réécriture, en appelle aux forces de l'imaginaire comme fondement du moment 'béné'. Dans «Hôtel des étincelles», après l'acte violent d'un homme qui «coupe en deux la femme au buste de magie aux yeux de Parme» le vers «C'est l'heure où l'ours boréal au grand air d'intelligence / S'étire et compte un jour» est le signal qui déclenche une cascade d'événements plus insolites les uns que les autres⁵²⁶. Ailleurs, le moment 'sacré', déterminé lui aussi par l'imaginaire sous la figure de la nuit magique et des femmes, est explicitement considéré comme étant,

526 «Hôtel des étincelles», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 74-75; la suite du poème:

«De l'autre côté la pluie se cabre sur les boulevards d'une grande ville
 La pluie et le diabolos des temps anciens
 Les jambes sous le nuage fruitier font le tour de la serre
 On n'aperçoit plus qu'une main très blanche le poulx est figuré par deux
 minuscules
 ailes
 Le balancier de l'absence oscille entre les quatre murs
 Fendant les têtes
 D'où s'échappent des bandes de rois qui se font aussitôt la guerre
 Jusqu'à ce que l'éclipse orientale
 Turquoise au fond des tasses
 Découvre le lit équilatéral aux draps couleur de ces fleurs dites boules de
 neige
 Les guéridons charmants les rideaux lacérées
 A portées d'un petit livre griffé de ces mots *Pas de lendemain*
 Dont l'auteur porte un nom bizarre
 Dans l'obscur signalisation terrestre

par rapport à un autre régime d'événements, le seul digne de considération:

C'est l'heure où les filles soulevées par le flot de la nuit
 qui roule des carlines
 Se raidissent contre la morsure de l'hermine
 Dont le cri
 Va mouler les pointes de leur gorge

Les événements d'un autre ordre sont absolument
 dépourvus d'intérêt ⁵²⁷

Et à nouveau, sous le mode de la surdétermination, l'existence d'un lien entre le temps, la femme, le sphinx, papillon nocturne, et le Sphinx, monstre mythologique à corps de lion et à tête de femme, gardien de la destinée de l'âme:

C'est l'heure où le sphinx de la garance détend par milliers sa trompe autour de la fontaine de Vaucluse et où partout la femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles en liaison avec le magnolia illimitable de la nuit. ⁵²⁸

On voit ici comment la femme, l'insecte, le végétal, l'art et le surnaturel trouvent à s'articuler autour d'un objet réel (la fontaine de Vaucluse), et comment, sur le plan métaphysique, s'y lisent, sur le mode de la métamorphose, les relations entre le principe féminin,

⁵²⁷ «Quels apprêts», recueil «1935-1940», in *Signe ascendant*, op. cit., p. 27.

⁵²⁸ «Femme et oiseau», recueil «Constellations», in *Signe ascendant*, op. cit., p141

l'âme nocturne (le papillon) et le mystère de la vie comme celui de la création.

Essentiellement quête qui cherche un surcroît de vie, la poésie de Breton met en place une temporalité symbolique, entièrement soumise aux caprices du désir. André Breton, comme le rappelle J. Chénieux-Gendron, est soumis «à la nécessité violente de réinventer le Temps à tout instant»⁵²⁹. La mort même n'échappe pas à cette réinvention. Il ressort en effet d'une simple lecture des poèmes que le versant tragique de la vie n'y est guère développé. Au contraire, la mort, comme l'angoisse, finissent par servir de tremplin à la suprématie de la pulsion de vie. C'est que la conception symbolique du temps fondé sur le mouvement du désir correspond à celle du Temps cosmique et à son mouvement, qui «progresses, par paliers, du désordre jusqu'à l'ordre parfait, qui signifie la mort de l'univers»⁵³⁰. Le temps lyrique chez Breton suspend le vol du temps réel pour laisser le désir opérer la métamorphose de l'être, le déploiement des possibles de sa personnalité.

La modalité fondamentale du temps de la poésie bretonienne se caractérise donc par le fait qu'elle est illimitée. Breton rappelle que la poésie, en tant qu'état d'esprit, est capable de créer les conditions mentales nécessaires pour que l'homme puisse se hausser à elle et jouir de l'amour et de la liberté: «Elle [la poésie] a

⁵²⁹ *Le surréalisme et le roman, op. cit.*, p. 75.

⁵³⁰ *Ibid.* p. 75.

tout le temps devant elle»⁵³¹. L'existence ou non de la poésie dépend uniquement de la volonté des hommes de lui laisser voix au chapitre.

Le temps des possibles, dont nous venons de voir les caractéristiques principales, se concrétise dans les poèmes par la faculté du désir d'investir les mots et leurs relations entre eux pour en modifier forme et relation. L'objet, au sens large, devient plus que jamais le support malléable du cheminement du désir.

Les *Cinq rêves*, qui marquent la naissance de la voix lyrique de Breton, peuvent se lire comme la matrice de la cosmogonie bretonienne. Les métamorphoses des lieux, des objets et des personnages y sont clairement explicitées. Dans le premier rêve⁵³², le guide de Breton est un personnage qui ne lui est pas inconnu, et qui finit par se transformer en génie. Dans le second rêve⁵³³, la station Trocadéro du métro de Paris débouche sur une «immense prairie» où se déroule une partie de football⁵³⁴. Dans le troisième rêve, des oiseaux, après avoir été abattus, se transforment en «des sortes de vaches ou de chevaux»⁵³⁵. La photographie d'une femme,

⁵³¹ «Sur la route de San Romano», du recueil «Oubliés»; in *Signe ascendant*, op. cit., p. 124; le titre est issu d'une transformation du titre d'un tableau de Paolo Uccello, *La Bataille ou La Déroute de San Romano*, 1457-1458. La «déroute» de l'imagination qui envahit le sujet du tableau et qui fait que le peintre, comme le souligne André Breton dans son ouvrage *L'Art magique*, «donne à l'esprit des ailes de colombes, celles d'un incendie lucide» semble être la route à suivre pour la poésie (Paris, Ed. Phébus, 1991 [c1957], p. 212).

⁵³² O.C.I., p149-150.

⁵³³ *Ibid.*, p. 150.

⁵³⁴ Cette allusion à une partie de football n'est pas sans évoquer le splendide et si onirique tableau d'Henri Rousseau, intitulé *Joueurs de football* (1908).

⁵³⁵ O.C.I.' p. 151.

dans le rêve suivant, se transforme en la femme même qui elle disparaît peu après⁵³⁶; Charles Baron, frère de Jacques qui faisait partie du groupe présurréaliste, se métamorphose en Louis Aragon⁵³⁷. Dans le cinquième rêve, c'est un appareil métallique qui se transforme en Philippe Soupault, c'est un faisan doré sur un étang qui se métamorphose en la dame du lac, elle-même d'ailleurs disparaît soudainement et est remplacée par une horde de petits hommes, enfin, un avion tournoyant dans le ciel s'avère être un wagon noir.⁵³⁸

L'aspect essentiel de la métamorphose est que le principe d'identité n'est pas affecté, que l'unité fondamentale de l'être s'y révèle à travers les méandres du désir: Protée reste le même sous ses différents aspects, Breton note dans *Arcane 17* que «Mélusine, avant et après la métamorphose, est Mélusine»⁵³⁹. Toujours soucieux de trouver des modèles tout autant dans le psychisme de l'homme que dans la nature, Breton, en guise d'argument à la 'régénération' infailible de l'âme, établit une relation d'équivalence entre les métamorphoses de l'âme, celles que subit le papillon, et celles qui animent le domaine poétique. Par là, il réactualise le principe à l'oeuvre dans le symbole du Phénix renaissant de ses cendres.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 153-155.

⁵³⁹ *Arcane 17, op. cit.*, p70.

L'homme voit trembler cette aile qui est, dans toutes les langues, la première grande lettre du mot Résurrection. Oui, les plus hautes pensées, les plus grands sentiments peuvent connaître un déclin collectif et aussi le coeur de l'être humain peut se briser et les livres peuvent vieillir et tout doit, extérieurement, mourir, mais une puissance qui n'est en rien surnaturelle fait de cette mort même la condition du renouveau. Elle assure au préalable tous les échanges qui veillent à ce que rien de précieux ne puisse intérieurement se perdre et à ce qu'à travers les obscures métamorphoses, de saison en saison le papillon reprenne ses couleurs exaltées. C'est pourtant ici que je vous invoque car j'ai conscience de ne plus rien pouvoir sans que vous vous manifestiez, génies qui présidez secrètement à cette alchimie, vous, maîtres de la vie poétique des choses. ⁵⁴⁰

On aura remarqué que le principe est ici au service de la vitalité, du bénéfique, de la conservation de la vie. Dans la poésie de Breton, le poème «Cartes d'électeur» évoque explicitement les métamorphoses comme source de plaisir et de quiétude inconnus:

Je goûterais le long des marais salants la paix inconnue
des métamorphoses
L'outre là où l'on voudrait voir passer la loutre
Le sextant du sexe tant vanté
Adorable temps du futur toujours antérieur
La vérité tomberait du ciel sous la forme d'un harfang
Aux yeux agrandis de toutes les rixes possibles
Celles auxquelles j'ai pris part
Celles auxquelles j'aurais pu prendre part
J'interrogerais la vie comme mille sages insoupçonnables
sous des habits de mendiants
Dans les gorges du Tibet

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 97-98

Comme mille morts sous la verdure brisée des fleurs ⁵⁴¹

Ce poème, d'une écriture somme tout très consciente d'elle-même, donne un aperçu des procédés poétiques de la métamorphose. On y retrouve le jeu sur le signifiant par le biais de l'homonymie et de la paronymie, «L'outre là où l'on voudrait voir passer la loutre / Le sextant du sexe tant vanté / Adorable temps du futur toujours antérieur», mais également celui fondé sur le signifié, à travers la comparaison, «J'interrogerais la vie comme mille sages insoupçonnables [...] Comme mille morts sous la verdure brisée des fleurs», ainsi que la métaphore filée, qui associe 'paix' et 'vérité' par le biais du sème 'blancheur', commun à 'colombe' et à sa métamorphose en 'harfang', associations qui, par un autre sème, celui de la pureté, génèrent également 'sage'. Par ailleurs, on aura remarqué comment le poème exploite la valeur conjecturale du conditionnel en tant qu'exposé des possibles, transformant quasiment la fin du poème en hypotypose.

Il est remarquable de constater que les grandes métamorphoses qui prennent le temps de se déployer concernent le 'je', la 'femme', le 'temps', le 'feu', le 'désespoir' ainsi que la 'fenêtre'. Nous retrouvons là les thèmes essentiels au lyrisme et au sublime qui comme le souligne le poème «Le Volubilis et je sais

⁵⁴¹ *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 72-73.

l'hypoténuse» s'actualisent sur fond de pureté et de violence: «O les charmantes passes les beaux masques d'innocence et de fureur»⁵⁴².

Dans le poème «Ligne brisée» et «Facteur cheval», un même mode de discours, solennel et de louange, présente le 'nous' universalisant sous diverses formes, toutes marquées par le sceau de l'humilité qui sied aux adeptes du dieu Amour:

Nous le pain sec et l'eau dans les prisons du ciel
 Nous les pavés de l'amour tous les signaux interrompus
 Qui personnifions les grâces de ce poème
 [...]
 Nous porterons ailleurs le luxe de la peste
 Nous un peu de gelée blanche sur les fagots humains
 [...]
 Nous le pain sec et l'eau dans les prisons du ciel
Le jeu de cartes à la belle étoile
 [...]
 Nous sommes les vedettes de la séduction plus terrible ⁵⁴³

Les paradigmes du 'peu', de l'emprisonnement, de la 'partie d'un tout' et du hasard qui régissent ces métamorphoses caractérisent un processus de séduction spectaculaire qui est conscient de ses effets: l'humilité, l'ascèse et l'épreuve sont, rappelons-le, liées au dieu Amour. Dans le poème «Facteur Cheval», les mêmes locuteurs sont étroitement en relation avec l'interlocuteur:

Nous les oiseaux que tu charmes toujours du haut de ces

⁵⁴² *Clair de terre*, O.C.I., p. 164.

⁵⁴³ *Clair de terre*, O.C.I., p. 186-187.

belvédères

Et qui chaque nuit ne faisons qu'une branche fleurie de tes épaules aux bras de ta brouette bien-aimée

Qui nous arrachons plus vifs que des étincelles à ton poignet

Nous sommes les soupirs de la statue de verre qui se soulève sur le coude quand l'homme dort

Et que des brèches brillantes s'ouvrent dans son lit

Brèches par lesquelles on peut apercevoir des cerfs aux bois de corail dans une clairière

Et des femmes nues tout au fond d'une mine ⁵⁴⁴

Le locuteur dans ce monde insolite est conscient non seulement de ce qui se passe autour de lui, mais aussi de sa nouvelle nature, qui brise les cloisons des ordres logiques. Ainsi est-il de nature magique: «Je suis un sort»⁵⁴⁵; le désir en images: «Cette neige que j'adore fait des rêves et je suis un des ses rêves»⁵⁴⁶. Dans ce monde de toutes les surprises la solitude n'existe pas: «Je ne suis pas seul en moi-même»⁵⁴⁷; mais la conscience d'être affronte des événements qui souvent la dépasse: «Je suis celui qui ne sait qui vit ni qui meurt»⁵⁴⁸, et la révélation attendue nécessite du locuteur qu'il se tourne vers la folie: «Je suis un couvreur devenu fou [...] / Pour mieux voir [...]»⁵⁴⁹. La mort y est saisie mythiquement comme le moment d'un passage, du vieux au neuf, de l'ordre sans vie au

⁵⁴⁴ *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 89-90.

⁵⁴⁵ «Silhouette de paille» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 179.

⁵⁴⁶ «Mille et mille fois» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 182.

⁵⁴⁷ «Légion étrangère» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 184.

⁵⁴⁸ «Camp volant» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 66.

⁵⁴⁹ «Le puits enchanté» in *Signe ascendant*, op. cit., p. 19.

désordre vital, lieu grand ouvert à la circulation des désirs sans cesse renaissant: «Je suis le premier aéré mort»⁵⁵⁰. Le 'je' n'est plus une entité logique stable qui se soumet les objets, il est un élément parmi d'autres d'un vaste ensemble dynamique de désirs qui tendent vers l'amour:

«Je suis un des rouages les plus délicats de l'amour
terrestre»⁵⁵¹
«Je suis celui qui va»⁵⁵²

J'ai déjà relevé quelques exemples explicites de métamorphoses des femmes. Dans le poème que je vais examiner à présent, la métamorphose n'est pas explicite. Elle relève plutôt de la sémiosis, au sens que lui donne M. Riffaterre, de dérivation d'une matrice initiale, avec la particularité toutefois que cette dérivation est multiple, incontenable dans les modèles riffaterriens.

«Au regard des divinités» est un poème en alexandrin, non rimé, formé de huit strophes non régulières qui commence par le contenu d'une lettre décrivant sous une atmosphère romantique une 'femme-azur'. La suite est une série de motifs qui à première vue n'ont pas de liens explicites entre eux. Or, il est possible de lire chaque strophe comme un variant de la 'femme-azur' autour des

⁵⁵⁰ «La forêt dans la hache» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 78.

⁵⁵¹ «Légion étrangère» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 184.

⁵⁵² «Les Etats généraux» in *Signe ascendant*, op. cit., p. 72. Breton reprend un vers de Victor Hugo, «Je suis une force qui va», in *Hernani*, Acte III, scène IV, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 1227.

sèmes du 'féminin', du 'haut', du 'pur', du 'religieux' comme du 'mythique'. Ainsi la 'femme-azur' réapparaît sous la forme de «La lettre cachetée aux trois coins d'un poisson» qui est «une enseigne de dompteur»; sous la forme de «La belle, la victime» qui découde «pour elle seule un nuage pareil / A un sachet de pitié»; sous la forme d'une «armure blanche» dont la valeur féminine est évoquée quelques vers plus loin quand le lecteur apprendra qu'«Un brasier déjà donnait prise en son sein [de l'armure] à un ravissant roman de cape / Et d'épée»; sous une forme instable de la Sphinge «Sur le pont, à la même heure, / Ainsi la rosée à tête de chatte se berçait»⁵⁵³; sous la forme des «Pères blancs qui reviennent de vêpres / Avec l'immense clé pendue au-dessus d'eux.»; sous la forme de «hérauts gris», et enfin, sous la reprise d'une variante initiale qui explicite son origine «sa lettre / Ou sa lèvre». On comprend dès lors que la clause peut se lire comme la réécriture de l'incipit. Le paradigme des contes fantastiques des deux premiers vers «Un peu avant minuit près du débarcadère. / Si une femme échevelée te suit n'y prends pas garde» se retrouve dans les deux premiers vers du dernier quatrain: «Mais le temps qu'elle parle, il ne reste qu'un mur / Battant dans un tombeau comme un voile bise». Les deux derniers vers «L'éternité recherche une montre-bracelet / Un peu avant minuit près du débarcadère»

⁵⁵³ Jacqueline Chénieux, commentant l'interprétation de Lyotard, y voit l'évocation de la Sphinge, «Plaisir(s) de l'image», *op. cit.*, p. 88.

donnent, comme déjà mentionné, une interprétation mythique de la vision initiale décrite dans la lettre.

Si les êtres tendent à changer de catégorie pour devenir des objets inanimés, il en est de même des objets qui eux s'animent:

Les juges dont le manteau était fait de toutes les
hermines
Ne parvenaient pas à détourner les yeux du Buste étrange
qui changeait toujours
Ce Buste avait été tout le monde et moi-même
Il était maintenant un croisement de branches dans une
forêt ⁵⁵⁴

Dans l'exemple suivant, c'est la mer et le ciel qui se transforment par le truchement d'une comparaison en des êtres humains, c'est le signifiant qui dévoile la multiplicité de ses sens:

Et quand tu dis cela toute la mer et tout le ciel
S'éparpillent comme une nuée de petites filles dans la
cour d'un pensionnat sévère
Après une dictée où Le coeur m'en dit
S'écrivait peut-être Le coeur mendie ⁵⁵⁵

Dans le poème «Sur la route qui monte et descend»⁵⁵⁶, le feu habille l'âme, lui sert de signal et se dévoile être le Nord:

Et la flamme court toujours

⁵⁵⁴ «Camp volant», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 66.

⁵⁵⁵ «Toutes les écolières ensemble» *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 80.

⁵⁵⁶ *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 68-70.

C'est une fraise de dentelle au cou d'un jeune seigneur
 C'est l'imperceptible sonnerie d'une cloche de paille dans
 la maison d'un poète ou de quelque autre vaurien
 C'est l'hémisphère boréal tout entier
 Avec ses lampes suspendues ses pendules qui se posent

La transparence du feu l'unit à la fenêtre, qui elle-même, en tant que lieu de passage, prend les traits de la femme, de l'amour, et du diamant:

Les belles fenêtres ouvertes et fermées
 Suspendues aux lèvres du jour
 Les belles fenêtres en chemise
 Les belles fenêtres aux cheveux de feu dans la nuit
 noire
 Les belles fenêtres de cris d'alarme et de baisers
 Au-dessus de moi au-dessous de moi derrière moi il y
 en a moins qu'en moi
 Où elles ne font qu'un seul cristal bleu comme les blés
 Un diamant divisible en autant de diamants qu'il en
 faudrait pour se baigner à tous les bengalis ⁵⁵⁷

Enfin «Le verbe être» nous présente différentes formes du désespoir, sous l'ordre d'abord de ce qu'il n'est pas, puis de ce qu'il est. Les définitions sont en fait régies par le paradigme rigoureux de l'impossible. C'est que le désespoir est, dans l'ordre des émotions, le revers incontournable du plaisir avec lequel il partage le même mode de surgissement, en l'occurrence, l'image surréaliste:

⁵⁵⁷ Noeud des miroirs, *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 87.

Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. Les désespoir n'a pas d'ailes, il ne se tient pas nécessairement à une table desservie sur une terrasse [...] C'est un bateau criblé de neige [...] Une forme très petite, délimitée par des bijoux de cheveux, [...] Un collier de perles pour lequel on ne saurait trouver de fermoir et dont l'existence ne tient pas même à un fil, voilà le désespoir. [...] C'est comme le vent du rideau qui me tend la perche. [...] C'est une corvée d'arbres qui va encore faire une forêt, c'est une corvée d'étoiles qui va encore faire un jour de moins, c'est une corvée de jours de moins qui va encore faire ma vie. 558

1.1.2.2. L'espace de la transparence

«Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui

558 «Le verbe être», *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 75-76. On se rappellera que la pratique de l'écriture automatique ainsi que la lecture des textes surréalistes provoquaient des émotions extrêmes (éclat de rire, hallucination, angoisse). Dans le passage ci-dessous Breton, conscient de la corrélation entre ces deux états émotionnels extrêmes, cherche à explorer les voies de l'indifférence, état émotionnel que le scripteur doit éveiller en lui pour entendre la voix automatique. «L'indifférent seul est admirable. La terrible loi psychologique des compensations, que je n'ai jamais vu formuler, et en vertu de laquelle il semble que nous ne pouvons manquer bientôt de payer cher un moment de lucidité, de plaisir ou de bonheur, et, il faut bien le dire aussi, que notre pire effondrement, notre plus grand désespoir nous vaudront une revanche immédiate; que l'alternance régulière de ces deux états, comme dans la psychose-maniaque-dépressive, suppose de l'un à l'autre la rigoureuse équivalence, au point de vue intensité, de nos émotions en bien et en mal, la terrible loi psychologique des compensations laisse de côté l'indifférent, c'est-à-dire dans la balance du monde la seule chose qui ne soit pas susceptible de tare. C'est à l'indifférent que j'ai tenté d'exercer ma mémoire, aux fables sans moralité, aux impressions neutres, aux statistiques incomplètes.» (*in Introduction au discours sur le peu de réalité*, O.C.II., p. 271) En somme, la pratique de la surréalité est une oscillation entre des émotions d'enthousiasme, d'indifférence et de désespoir.

je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au
diamant»⁵⁵⁹

Le motif de la 'maison de verre', figuration de la volonté de Breton de rendre sa vie transparente, caractérise d'une autre manière la grandeur d'âme qu'il cultive. Mû par «l'amour éternel»⁵⁶⁰, le poète est conscient qu'il n'a pas besoin de se cacher, ni d'avoir honte de ses actes. Il s'efforce de transformer sa vie et son oeuvre en un lieu où tout se manifeste, où tout peut se rencontrer et s'échanger, lieu ouvert, non pas sur ce qui est convenu, mais sur tous les possibles, lieu enfin qui lui permet de «voir» et de «faire voir»⁵⁶¹. Par cette attitude radicale, le poète redynamise les valeurs du lyrisme. Il devient cet être, cette zone d'événements mentaux, où les désirs d'amour, de bonheur et de plénitude, où la générosité et le courage travaillent à leur guise le réel pour en dégager le surréel, ou plutôt pour ouvrir le réel au surréel, cette émotion bouleversante de l'unité momentanément retrouvée avec soi et le monde.

Cet état d'esprit, sous l'accélération foudroyante des désirs, transforme en quelque sorte chaque lieu⁵⁶² en un lieu de passage, bouleverse les frontières que l'esprit logique, par sa volonté de séparer, établit. Ainsi, la distinction entre lieu de l'intimité et lieu

⁵⁵⁹ *Nadja*, O.C.I, p. 651.

⁵⁶⁰ *L'Amour fou*, O.C.II., p. 783.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 783.

⁵⁶² Je prends ici le terme 'lieu' au sens de motif.

d'ouverture que J.-M. Maulpoix propose n'est pas vraiment opérante dans la poésie de Breton. Par contre, la notion d'intimité amoureuse, dans sa faculté d'ouvrir l'intime à l'objet aimé et au monde, est à retenir.

Rappelons les caractéristiques essentielles de ces lieux lyriques que J.-M. Maulpoix expose. Les lieux de l'intimité, la chambre, comme la maison ou l'auberge, par exemple, sont des lieux dans lesquels le poète trouve refuge et construit son intimité. Ils permettent «au sujet de se recueillir, se trouver, ce qui est le préalable nécessaire de son expansion»⁵⁶³. Les lieux de l'ouverture, comme les hauts belvédères, les balcons, les terrasses et les fenêtres, par contre, permettent l'échange, la transition «entre une intimité et une extériorité, entre l'ici et l'ailleurs, entre le fini et l'infini»⁵⁶⁴. Entre les deux pôles que marquent ces lieux, J.-M. Maulpoix situe le lieu de l'intimité amoureuse, de l'amour porté à la femme ou à la nature, qui dégage «la valeur transitive de l'intimité»⁵⁶⁵. Un paysage, par exemple, est perçu par le regard de l'aimée, ou se fond avec elle, l'un évoquant l'autre. Plus complexe dans son actualisation, il «inaugure un point de vue que l'on peut qualifier de mythique sur le sensible»⁵⁶⁶. Il devient le porteur de plusieurs réseaux de significations qui s'y actualisent. Animé par l'amour, et dégageant des réseaux mythiques, ce dernier type de

⁵⁶³ Jean-Michel Maulpoix, *Thèse, op. cit.*, p. 649.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 656.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 654.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 654.

lieu est celui qui se rapproche le plus des lieux principaux sur lesquels la poésie de Breton s'appuie en cela même qu'il contient en lui les valeurs de l'intimité et de l'ouverture vers l'infini.

Dans la poésie de Breton, il n'est en fait guère de lieux qui ne soit le produit de la superposition d'éléments qui dans le monde sensible n'ont pas de rapport naturel entre eux. C'est bien une des premières caractéristiques que l'on a reconnues aux oeuvres surréalistes. Dans ce travail de la condensation il est possible de relever des constances qui déterminent l'écriture poéticienne de Breton. Il s'agit de la relation qu'entretiennent les lieux terrestres avec les lieux célestes, de l'envahissement des lieux issus de l'homme par ceux de la nature et, d'une manière générale, de la caractéristique d'un lieu fermé d'être en fin de compte ouvert à l'infini. Il serait difficile de ne pas y voir le résultat d'une activité amoureuse intense entre les éléments de la nature en général. Le lyrisme de Breton est un mouvement fondé sur l'épanouissement de la vie qui, poussé à ses extrêmes limites, touche au territoire où règne le sublime. Comme le relève M. Bonnet dans sa notice sur *Clair de terre*, la poésie de Breton se distingue par le fait que: «Tout ce qui est masse compacte ou lieu fermé tend vers la transparence et l'ouverture, au risque de l'éclatement même»⁵⁶⁷. Et cet éclatement n'est pas, en fin de compte, un risque, il est l'ultime étape d'un mouvement vers le point sublime où la vraie nature des choses, à l'instar de celle de Zeus devant Sémélé, se dévoile.

⁵⁶⁷ Notice de *Clair de terre*, O.C.I., p. 1187.

Dans le registre des lieux très intimes, comme la chambre et le lit, la surdétermination est manifeste, à tel point qu'il devient souvent difficile de décider quel lieu d'une image surdéterminée est le point de référence. Pour susciter la merveille le poète nous apprend qu'il faut «éveiller les frissons dans les broussailles de la chambre, lacer les ruisseaux dans la fenêtre du jour»⁵⁶⁸. Les phénomènes naturels trouvent un intérêt neuf aux yeux des hommes quand ils se manifestent en eux d'une manière inhabituelle: «L'aurore boréale en chambre, voilà un pas de fait, ce n'est pas tout. L'amour sera»⁵⁶⁹. Et cet amour fera qu'une «[...] jeune fille, dans une ferme, laisse couler à travers sa chambre l'eau d'une source»⁵⁷⁰, et qu'une «haie traverse la chambre d'amour». Sur le modèle stupéfiant des «beau comme» de Lautréamont, on lit dans «Le verbe être», non sans être effarouché par le roulement sonore qui y sourd, «L'air de la chambre est beau comme des baguettes de tambour»⁵⁷¹. C'est qu'il s'agit de la «chambre aux prestiges»⁵⁷², de cette «chambre souterraine qui s'étoile»⁵⁷³, de cette chambre sacrée des Hopi, que Breton a visitée en août 1945⁵⁷⁴, de cette chambre,

⁵⁶⁸ *Poisson soluble*, n°1, O.C.I., p. 352.

⁵⁶⁹ *Poisson soluble*, n°7, O.C.I., p. 359.

⁵⁷⁰ *Poisson soluble*, n°32, O.C.I., p. 395.

⁵⁷¹ «Le verbe être», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 76.

⁵⁷² «Sur la route de San Romano» in *Signe ascendant*, op. cit., p. 123.

⁵⁷³ «Epervier incassable» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 160.

⁵⁷⁴ Il en fait explicitement mention dans son *Ode à Charles Fourier*, ainsi qu'à la puissance mythologique qu'elle déploie: «Je te salue du bas de l'échelle qui plonge en grand mystère dans la kiwa hopi la chambre souterraine et sacrée ce 22 août 1945 à Mishongnovi à l'heure où les serpents d'un noeud ultime

enfin, présente dans tout rituel d'initiation, et dans laquelle l'initié est censé recevoir les révélations des divinités, lieu de la mort du vieil homme et de la naissance de l'homme nouveau⁵⁷⁵. Par cette allusion manifeste au sens mythologique, on comprend que l'éclatement des lieux sous la puissance de la révélation est un événement désiré dont le risque est consciemment assumé par l'initié.

La symbolique du lit, quant à elle, tourne autour de la régénération, de l'amour et de la mort. Le lit est le lieu du sommeil et des rêves, de nos ébats amoureux et de notre dernière couche: en cela même il est le lieu intime par excellence, et il reçoit de la part de Breton une attention particulière. Il est en effet associé à de nombreux registres: céleste, minéral, végétal, aqueux et j'en passe. Les femmes-azurs y ont établi leur quartier: «Un drôle de lit! Est-ce ma faute si les femmes couchent à la belle étoile, alors même qu'elles font mine de nous garder avec elles dans leur chambre luxueuse ?»⁵⁷⁶ Ce lit céleste des femmes peut être aussi «lit de fougère»⁵⁷⁷, un lit dont le bord «est une rivière de fleurs»⁵⁷⁸. Par

marquent qu'ils sont prêts à opérer leur conjonction avec la bouche humaine», in *Signe ascendant*, p. 113.

⁵⁷⁵ Pour plus de détails, on se rapportera à l'article 'chambre' du *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1982 [c1969].

⁵⁷⁶ *Introduction au discours sur le peu de réalité*, in O.C.II., p. 271.

⁵⁷⁷ *Poisson soluble*, n°1, O.C.I., p. 350.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 350.

ailleurs, le lit du torrent, par syllepse, devient le lieu de rendez-vous avec l'aimée «Ma femme [...] / De rendez-vous dans le lit même du torrent»⁵⁷⁹. Protéiforme, il est aussi un lieu de la révélation merveilleuse:

Nous sommes les soupirs de la statue de verre qui se
soulève sur le coude quand l'homme dort
Et que des brèches brillantes s'ouvrent dans son lit
Brèches par lesquelles on peut apercevoir des cerfs aux
bois de corail dans une clairière
Et des femmes nues tout au fond d'une mine
Tu t'en souviens tu te levais alors tu descendais du
train ⁵⁸⁰

Mais encore, le lit est un objet en mouvement au sens plein du terme. Dans *Fata Morgana* il fait l'objet d'un développement où il nous est présenté comme une locomotive lâchée à toute vitesse ⁵⁸¹ qui s'approprie les forces de l'imaginaire et rivalise avec le ciel:

Le lit fonce sur ses rails de miel bleu
Libérant en transparence les animaux de la sculpture
médiévale
Il incline prêt à verser au ras des talus de digitales
Et s'éclaire par intermittence d'yeux d'oiseaux de proie
Chargés de tout ce qui émane du gigantesque casque
emplumé d'Otrante
Le lit fonce sur ses rails de miel bleu
Il lutte de vitesse avec les ciels changeants
[...]

⁵⁷⁹ «Union libre», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 86.

⁵⁸⁰ «Facteur cheval» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 89-90.

⁵⁸¹ Il faudrait vérifier si cette image ne provient pas d'un film muet comique de l'époque de Charlie Chaplin et de Buster Keaton.

Le lit brûle les signaux il ne fait qu'un de tous les bocaux
de poissons rouges
Il lutte de vitesse avec les ciels changeants⁵⁸²

Et, naturellement, serait-on tenté de dire, il n'est pas étonnant qu'il puisse dès lors contenir le feu, marque du sublime, et qu'en tant que lieu de l'intimité il soit *en phase* avec les lieux de l'extérieur:

Au diapason de tout ce qui s'étire au-dehors, une dernière flamme se cambre au centre du lit frais défait.⁵⁸³

Le lit, on le voit, incarne parfaitement l'attribut d'explosante - fixe de la beauté surréaliste. Il est ce qu'il désigne en même temps qu'il est un ou plusieurs autres objets: lieu fixe d'un éclatement de la perception habituelle et du déploiement sans limites de ses ressources cachées. A l'égal des forces de la nature, le lit, chez Breton, figure la poésie, et l'on se rappelle l'épigraphe de ce chapitre qui jette un pont entre la poésie et le lit⁵⁸⁴ ainsi que le bois:

La poésie se fait dans un lit comme l'amour
Ses draps défaits sont l'aurore des choses

⁵⁸² *Fata Morgana*, in O.C.II., p. 1188.

⁵⁸³ «Le réveil au petit jour» in *Constellation*, repris dans *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁸⁴ L'homonymie avec le verbe lire conjugué surdétermine cette relation.

La poésie se fait dans les bois ⁵⁸⁵

Dans le régime végétal, le jardin, les bois et la forêt sont des lieux qui, dans la poésie de Breton, sont remarquables: ils sont mystérieux et auguraux, lieux de rencontre où apparaissent tantôt des personnages aimés, tantôt des figures mythiques ou divines, où se produisent des événements merveilleux comme fantastiques⁵⁸⁶. La femme, qu'elle soit l'aimée ou la fée, y est souvent associée.

Le jardin, que l'on connaît comme étant le symbole à la fois du paradis terrestre et du paradis céleste, apparaît si justement dans la main d'une femme comme refuge de la divinité:

Elle me dit aussi qu'elle s'était brisé la main sur une glace où étaient dorées, argentées, bleutées les inscriptions coutumières. Je pris cette main dans la mienne; l'élevant à mes lèvres, je m'aperçus qu'elle était transparente et qu'au travers on voyait le grand jardin où s'en vont vivre les créatures divines les plus éprouvées. ⁵⁸⁷

Il sert de comparaison à la main de l'aimée: «Quand s'ouvre comme une croisée sur un jardin nocturne / La main de Jacqueline X» ⁵⁸⁸. Il est un lieu hautement instable fait de «parterres

⁵⁸⁵ «Sur la route de San Romano», in *Oubliés*, repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 122.

⁵⁸⁶ L'événement merveilleux, comme les contes, émerveille, alors que l'événement fantastique, comme les romans du même nom, provoque plutôt la stupéfaction.

⁵⁸⁷ *Poisson soluble*, n°26, O.C.I., p. 382-383.

⁵⁸⁸ *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 402.

d'explosions»⁵⁸⁹, il relève «de la provocation pure»⁵⁹⁰, et il est mis en relation avec les rêves: «Elle [une femme] palpe longuement les parois des rêves, comme une gerbe de feu d'artifice qui s'élève au-dessus d'un jardin»⁵⁹¹. Mais encore, le stéréotype du 'jardin suspendu' apparaît dans le vers suivant: «Maintenant le nuage d'un jardin passe par-dessus la tête de l'homme qui vient de s'asseoir»⁵⁹². Enfin, des événements qui abondent dans le sens de l'éclatement s'y produisent quand le poète nous donne à voir: «Les grandes fusées de sève au-dessus des jardins publics»⁵⁹³

Avec le bois et son synonyme la forêt, dont on connaît le rôle sacré qu'ils jouent dans les contes et les récits de la chevalerie ainsi que chez les Anciens, nous sommes, contrairement au jardin, davantage du côté de l'inconscient. Les images de l'éclatement tendent à céder la place à des images d'eau, de feu, de sommeil. Le poème dit en images l'attitude de Breton face à la conscience et à l'inconscient: la violence exercée contre une utilisation excessive du premier, la fascination pour le second, et l'urgence de rétablir le courant entre les deux.

La femme apparaît sous la forme de la fée, reine des bois, qui, grâce au feu qu'elle porte, influe sur l'ordre de la nature:

⁵⁸⁹ «Ma mort par Robert Desnos», *Clair de terre*, O.C.I., p. 174.

⁵⁹⁰ «Le puits enchanté», in recueil 1935-1940, repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 19.

⁵⁹¹ *Poisson soluble*, n°11, O.C.I., p. 363.

⁵⁹² «Hôtel des étincelles», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 74.

⁵⁹³ «Feux tournants», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 178.

On lie un fagot de branches enflammées dans le bois et la femme ou la fée qui le charge sur ses épaules paraît voler maintenant, alors que les étoiles couleur champagne s'immobilisent ⁵⁹⁴

L'allusion au conte est manifeste: «Des enfants une lampe à la main s'avancent dans les bois / Ils demandent l'ombre des lacs aux feuilles»⁵⁹⁵. Ceux qui s'y perdent, qu'il s'agisse d'enfants ou d'adultes, n'en connaissent pas les lois, c'est le cas des gens que *L'Art poétique* mentionne comme étant obtus aux messages de l'inconscient: «Je dis que les autres, qui se flattent d'avoir les yeux grands ouverts, sont à leur insu perdus dans un bois»⁵⁹⁶. Magique, le conte donne des pouvoirs à l'homme et lui confère une force égale à celle des animaux:

Et dans l'infinie végétation transparente
Tu te promèneras avec la vitesse
Qui commande aux bêtes des bois ⁵⁹⁷

Le feu, cet attribut de l'amour et de la femme, y a élu demeure, révélation de l'ardeur du désir au sein d'un réseau d'images qui unit le végétal au céleste:

⁵⁹⁴ *Poisson soluble*, n°4, O.C.I., p. 354.

⁵⁹⁵ «C'est moi ouvrez», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 80.

⁵⁹⁶ «Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots» in *Constellations*, repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 133.

⁵⁹⁷ «La mort rose», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 83.

[...] plus souvent quand s'organise la grande battue nocturne du désir / Dans une forêt dont tous les oiseaux sont de flammes ⁵⁹⁸.

Il est le lieu par excellence des révélations, qu'il s'agisse d'un lieu imaginaire:

Et déjà commencent les tours qui nous émerveillent
[...]
Et très loin dans les bois l'avenir entre deux branches
Se prend à tressaillir comme l'absence inapaisable d'une
feuille ⁵⁹⁹

ou d'un lieu réel:

(C'est un grand papillon vert amande finissant en clé de sol qui passe vers minuit. Je ne le connaissais pas avant de me rendre en Amérique [au Chili]. Il me visita peu après dans une maison située en plein bois. Sa venue et son insistance me parurent augurale) ⁶⁰⁰

Mais il ne livre guère facilement son secret, lequel est bien gardé:

Et pourtant je suis sûr qu'au fond du bois fermé à clé qui
tourne en ce moment contre la vitre
S'ouvre la seule clairière

⁵⁹⁸ *Ode à Charles Fourier*, repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 98.

⁵⁹⁹ «Après le grand tamanoir» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 64.

⁶⁰⁰ «La moindre rançon», in *Xénophiles*, repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 89.

Est-ce là l'amour cette promesse qui nous dépasse ⁶⁰¹

L'homme tourne toute la vie autour d'un petit bois
cadenassé dont il ne distingue que les fûts noirs d'où
s'élève une vapeur rose ⁶⁰²

C'est un lieu, enfin, où le poète amoureux se sent chez lui:

Sans crainte errer dans la forêt de jets d'eau
Nous perdre dans l'immense saphir d'Islande
Ta chair arrosée de l'envol de mille oiseaux de paradis ⁶⁰³

Je vis parquée dans les forêts
D'où les nuages galants me font rarement sortir ⁶⁰⁴

Les trois lieux, que je viens brièvement d'évoquer, ont encore un point commun qui est celui d'être le théâtre d'un événement extraordinaire qui frise le sublime. Dans les trois citations suivantes, on notera, qu'entre les deux premières, écrites respectivement en 1923 et en 1924, et la dernière, écrite en 1959, le futur augural trouve sa résolution dans un présent:

Bientôt les jardins seront sur nous comme des phares ⁶⁰⁵

Les comètes s'appuieront tendrement aux forêts avant de

⁶⁰¹ *Fata Morgana*, O.C.II., p. 1190.

⁶⁰² «Personnage blessé», in *Constellations*, repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 141.

⁶⁰³ *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 396.

⁶⁰⁴ «Météore», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 185

⁶⁰⁵ «Angélus de l'amour» in *Clair de terre*, p. 173.

les foudroyer ⁶⁰⁶

Un voilier porté par les alizés s'ouvre une passe dans les
bois ⁶⁰⁷

L'étoile, on le sait, a particulièrement aiguillonné l'imagination de Breton à travers la symbolique de l'arcane 17⁶⁰⁸, appelée aussi l'étoile de Vénus. Cette arcane, qui suit celle de la Maison-Dieu, marque un tournant dans les étapes de la quête ésotérique vers la sagesse que représente le tarot. Symbole de l'espérance et de l'amour, elle marque l'ouverture de l'univers de l'homme jusque là centré sur lui-même vers le cosmique: la terre et le ciel, la matière et l'esprit se mettent en vases communicants. C'est le lieu de l'intercommunication des mondes, «pour briller de son éclat personnel, l'homme doit se situer dans les grands rythmes cosmiques et s'harmoniser avec eux»⁶⁰⁹. La relation qui se noue entre le poète et l'étoile est particulièrement intense, consanguine,

⁶⁰⁶ «La mort rose» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 63.

⁶⁰⁷ «Le chant du rossignol à minuit et la pluie matinale», in *Constellations*, repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 149.

⁶⁰⁸ L'arcane représente «une jeune femme nue, aux cheveux bleus tombant en boucles sur les épaules, [qui] tient dans chaque main un vase rouge dont elle verse le contenu, bleu, dans une sorte de lac, bleu lui aussi. Sur le sol jaune et ondulé poussent une plante [...] et deux arbustes verts [...]; celui de gauche est le plus important: un oiseau noir, symbole de l'âme immortelle s'y est posé. Dans le ciel, six étoiles [...] sont disposées de façon symétrique autour d'une septième, au sommet de la lame, beaucoup plus grande [...]. Juste au-dessus de la tête de la jeune fille [...] brille une étoile jaune à huit rayons.» (*Dictionnaire des symboles*, op. cit., entrée 'étoile').

⁶⁰⁹ voir article 'étoile' dans le *Dictionnaire des symboles*, op. cit..

pourrait-on presque dire, et se fonde à nouveau sur l'association de la femme, de l'amour et de l'écriture:

A toi mon amour s'il y a une escarpolette assez légère
pour les mots
Les mots que j'ai trouvés sur le rivage
Mes mains s'ensanglantent au passage des étoiles
[...]
Tuez-moi si vous voulez voir le déluge
Il y a encore d'autres barques que les étoiles sur mon sang
Mon amour est une marelle
Un palet de glace sur le mot Jamais ⁶¹⁰

Comme c'est le cas dans l'arcane 17, elle est aussi associée à l'eau:

Je vois leurs seins qui sont des étoiles sur des vagues
Leurs seins dans lesquels pleure à jamais l'invisible lait
bleu ⁶¹¹

Elle confère à l'homme la liberté, dont elle est une des figures et participe de ce fait à son épanouissement:

Rivière d'étoiles
Qui entraîne les signes de ponctuation de mon poème et
de ceux de mes amis
Il ne faut pas oublier que cette liberté et toi je vous ai
tirées à la courte paille ⁶¹²

⁶¹⁰ «Du sang dans la prairie» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 177 et p. 178.

⁶¹¹ «Un homme et une femme absolument blancs» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 89

⁶¹² «Il n'y a pas à sortir de là» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 169.

[...] l'art de Wilfredo Lam fuse de ce point où la source vitale mire l'arbre-mystère, je veux dire l'âme persévérante de la race, pour arroser d'étoiles le DEVENIR qui doit être le mieux-être humain.

Par ailleurs, en tant que complément de nom, elle est associée à un ensemble d'objets qui composent un tableau bigarré de ce monde surréaliste fondé sur la transitivité. Dans ce monde, elle est en effet associée à l'ordre naturel et à celui humain:

Mouvement rythmé par le pilage de coquilles d'huître et d'étoiles rousses ⁶¹³

La loi du talion use un peuple d'étoiles ⁶¹⁴

Le temps se brouille miraculeusement derrière ses souliers d'étoiles de neige ⁶¹⁵;

au pouvoir temporel:

Pendant que nous dormons, la reine des volontés, au collier d'étoiles éteintes, se mêle de choisir la couleur du temps

ainsi qu'au pouvoir spirituel:

⁶¹³ *Ibid.*, p. 404.

⁶¹⁴ *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 395.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 400.

J'ai défait le ciel comme un lit merveilleux
 Mon bras pend du ciel avec un chapelet d'étoiles
 Qui descend de jour en jour
 Et dont le premier grain va disparaître dans la mer ⁶¹⁶;

Enfin, elle est le lieu de prédilection de ce monde («C'est sur l'esplanade des étoiles»⁶¹⁷), lieu soumis à des phénomènes météorologiques fondés sur l'union du végétal et du céleste:

Le fouet des victorias disparues ne dessinait plus dans le
 temps qu'une pluie d'étoiles ⁶¹⁸

L'étoile ainsi cristallise chez Breton le désir exaspéré de la transparence, de la hauteur, de l'intensité lumineuse et de l'union. Elle symbolise le plus haut point que l'homme peut atteindre, que ce soit en lui même ou dans l'univers.

A travers ces exemples autour de quelques lieux, on voit comment la poésie de Breton est une poésie des circulations, de l'incessante tentative du désir de jeter un maximum de ponts entre les différents sens des mots. Mentionnons encore quelques lieux frappant par leur intensité. Le poète a «défait le ciel comme un lit merveilleux»⁶¹⁹, ses écrits sont «Ma construction ma belle construction page à page / Maison insensément vitrée à ciel ouvert

⁶¹⁶ «Mille et mille fois» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 182

⁶¹⁷ «Camp volant» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 65.

⁶¹⁸ Historiette n°26, *Poisson soluble*, O.C.I., p. 397.

⁶¹⁹ «Mille et mille fois», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 182.

à sol ouvert»⁶²⁰. Il est ravi que «La mer qui pour l'oeil humain n'est jamais si belle que le ciel ne nous quittait pas»⁶²¹ et que dans les caves profondes devant l'enfant à la fois inquiet et fasciné, la mer «[...] en se retirant gare les oeufs des tempêtes que lustre le varech, aux myriades de paupières baissées»⁶²². Par ailleurs il voit que «la terre était pleine de reflets plus profonds que ceux de l'eau»⁶²³, et que «l'air essaye les gants de gui / Sur un comptoir d'eau pure»⁶²⁴. Sans détour, il n'hésite pas à affirmer que «le monde entier [...] doit être non seulement retourné mais de toutes parts aiguillonné dans ses conventions»⁶²⁵. Dans son monde, «La pluie pose ses verres de lampe autour des bambous»⁶²⁶ et «La ville aux longues aiguillées de fulgores / Monte jusqu'à se perdre / Le long d'une rampe de chansons qui tourne en vrille dans les rues désertes»⁶²⁷. Même les éléments de la nature échangent avec lui car, comme il l'affirme encore, «Le vent lucide m'apporte le parfum perdu de l'existence»⁶²⁸.

⁶²⁰ *Ibid.*.

⁶²¹ «Lune de miel» in *Les Champs magnétiques*, O.C.I., p. 86, repris dans *Le Revolver aux cheveux blancs*.

⁶²² «L'Etoile matinale» in *Constellations*, repris dans *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 139.

⁶²³ «L'Air de l'eau» in O.C.II., p. 401.

⁶²⁴ *L'Air de l'eau*, in O.C.II., p. 195.

⁶²⁵ *Ode à Charles Fourier*, repris dans *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 109.

⁶²⁶ «La lanterne sourde», in *Des épingles tremblantes*, repris dans *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 81.

⁶²⁷ «Le puits enchanté», in *1935-1940*, repris dans *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 17.

⁶²⁸ *Fata Morgana*, O.C.II., p. 1187.

Enfin, pour clore ce sous-chapitre je me bornerai à évoquer le motif éminemment lyrique de la fenêtre, symbole de la transparence d'une poésie de l'échange lumineux dont Jean-Michel Maulpoix donne les aspects essentiels:

Elle signifie tout à la fois l'insatiable rêve de transparence du lyrisme, son aspiration au sublime, et son face à face incessant avec l'ineffable ⁶²⁹

Tiré du *Revolver à cheveux blancs*, le motif de la fenêtre, que je cite ci-dessous, prend les allures de l'éloge, de l'intimité amoureuse qui chante l'aimée et la poésie par le biais de la description de la fenêtre. L'on y sera attentif aux thèmes de l'amour, du feu, de l'effroi, du cristal et de l'omniprésence qui s'y donnent à voir, tant il est vrai que «ce mince obstacle [qu'est la fenêtre] invite à la voyance»⁶³⁰:

Les belles fenêtres ouvertes et fermées
Suspendues aux lèvres du jour
Les belles fenêtres en chemise
Les belles fenêtres aux cheveux de feu dans la nuit noire
Les belles fenêtres de cris d'alarme et de baisers
Au-dessus de moi au-dessous de moi derrière moi il y en
a moins qu'en moi
Où elles ne font qu'un seul cristal bleu comme les blés
Un diamant divisible en autant de diamants qu'il en
faudrait pour se baigner à tous les bengalis ⁶³¹

⁶²⁹ Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, op. cit., p. 174.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁶³¹ «Noeud de miroir», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 87.

Et cette voyance qui dévoile la surréalité à travers les méandres du désir dans le langage, c'est le style, non pas de l'écriture, mais d'une attitude morale, «C'est le style du cadran solaire à minuit vrai»⁶³².

La voix des Muses, chez Breton, ne met pas en scène comme je l'ai déjà souligné, une cosmogonie de l'univers à l'instar de celle de la *Bouche d'ombre* de Victor Hugo, donnant à voir la naissance et l'origine de la vie, du bien et du mal, mais plutôt une cosmogonie de l'être, qui nous montre les origines de l'univers mental de l'homme, sa naissance ainsi que son développement dans l'écoulement du temps.

1.2. Figures de l'intimité

«Ma propriété, c'est la forme, elle constitue mon individualité. Le style c'est l'homme. Et comment! La loi me permet d'écrire, mais à la condition d'écrire un autre style que le mien ! J'ai le droit de montrer la figure de mon esprit, mais je dois auparavant l'enfermer *dans les plis prescrits* ! Quel homme d'honneur ne rougirait devant pareille prétention... ? [...] Vous admirez la richesse inépuisable de la nature. Vous n'exigez pas que la rose ait le parfum de la violette, mais ce qu'il y a de plus riche, l'esprit, ne doit avoir la faculté

⁶³² *Ibid.*, p. 88.

d'exister que d'une seule façon? » (Karl Marx)⁶³³

«O les charmantes passes les beaux masques
d'innocence et de fureur
J'ai pris l'enfer par la manche de ses multiples
soleils détournés des enfants par les plumes»
(André Breton)⁶³⁴

Dans ce sous-chapitre je tenterai d'analyser quelques traits formels remarquables du lyrisme - sans prétendre à l'exhaustivité - tels qu'ils sont soumis à l'impératif appel du «lâchez tout» que profère sans cesse le désir à l'ombre de l'éthos surréaliste.

Le définition suivante du lyrisme que propose M. Murat met l'accent sur la complexité de la notion et rappelle l'une des conceptions les plus classiques du style à savoir que l'expression est au service du fond:

Ce que l'on désigne du nom de lyrisme est la relation d'un homme avec une parole qui manifeste publiquement son propre désir et par là-même le définit face à la communauté, comme individu: séparé, différent, mais offrant à chacun une identification imaginaire. ⁶³⁵

Pour remplir ces exigences liées au statut de poète, celui-ci doit maintenir une relation étroite - d'ordre éthique - entre sa vie et son

⁶³³ Karl Marx, *Oeuvres philosophiques*, tome 1, Ed. Costes, 1927, p. 124-127, cité par Breton «Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine», in *La Clé des champs*, op. cit., p. 322, c'est Karl Marx qui souligne.

⁶³⁴ «Le Volubilis et je sais l'hypoténuse», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 164.

⁶³⁵ Michel Murat, *Robert Desnos, Les Grands jours du poète*, Corti, Paris, 1988, p. 109.

oeuvre : sa parole comme ses actes sont l'expression lyrique de ses désirs personnels; y opérer un clivage c'est jeter le doute que sous la figure radieuse ou maudite se dévoile le simulacre. Le public un tant soit peu exigeant ne s'y trompe guère. Il n'adhère à la parole d'autrui que s'il sent que le spectre de l'artifice - donc de la manipulation - ne s'y manifeste pas. Il ne perçoit le comportement et la parole du poète comme marque à la fois d'une différence (voix d'une identité) et d'une unité (voix d'un principe universel) que quand l'interaction entre l'émotion et son expression ne se réduit ni au reflet d'une quelconque idéologie, ni à une quelconque forme préconçue.

Cette adéquation entre vie et oeuvre, l'on sait que Breton en a fait une de ses exigences principales: c'est l'attitude morale de l'être en fin de compte qui lui importait plus que l'oeuvre elle-même - Rimbaud vaut tout autant par son soudain et radical silence que par son oeuvre, Lautréamont est aussi admiré pour l'effacement complet de sa vie privée face au monstre, cette oeuvre à la fois superbe et terrifiante, qu'il nous a léguée. Cette réaction extrême de Breton ne peut se comprendre que si l'on saisit l'art dans sa fonction première qui est de participer, par le renouvellement incessant de ses formes produites, au grand mouvement *à la fois* destructif et créatif de la Nature. C'est faire du neuf à partir du travail sur le 'même'. C'est aussi devoir tenir compte de toutes les forces qui refusent les changements. Si Breton, dans les années 1950, cite Marx en incipit à un article consacré à la censure

qu'exerce le pouvoir soviétique sur l'expression artistique dans l'U.R.S.S., c'est non seulement pour donner à voir la trahison de Staline face aux idées révolutionnaires dont il se réclame, mais aussi pour attirer pour la énième fois l'attention sur l'importance de la violence dans le processus de libéralisation de l'homme de ses chaînes mentales inhibitrices ainsi que des pouvoirs politiques, économiques et religieux qui l'exploitent. La reprise par Marx de la fameuse définition de Buffon «Le style, c'est l'homme»⁶³⁶, saisie ici en tant qu'expression individuelle de l'universel, ne s'insère pas pour rien dans un cadre énonciatif fondé sur *l'indignation*. Face aux forces conservatrices qui tendent vers le stable et l'uniformisation, l'existence d'une forme de violence qui ne cherche pas la destruction pour la destruction, mais la destruction pour la diversité de la vie fait partie naturellement des choses de l'existence, de *l'imitatio Naturae* tout autant que de l'imitation du

⁶³⁶ Georges Louis Leclerc, comte de Buffon, «Discours sur le style», discours de réception prononcé à l'occasion de son élection à l'Académie française le 25 août 1753, in *Discours sur le style*, suivi de *L'Art d'écrire*, Castelnau-le-Lez, Éd. Climats, coll. «Micro-climats», 1992, 92p. Cette définition souvent citée de Buffon est en fait une version tronquée. La version originale se trouve enchâssée dans une grande phrase: «Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité: la quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes ne sont pas de sûrs garants de l'immortalité; si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goûts, sans noblesse et sans génie, ils périront, parce que les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent, et gagnent même à être mis en oeuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même: le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer: s'il est élevé, noble, sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps; car il n'y a que la vérité qui soit durable, et même éternelle.» *Ibid.*, p. 29-30.

'surnaturel'. Et cette violence s'appuie sur une propriété de l'homme, le style, garant de sa diversité et de sa grandeur.

Le mouvement va donc nécessairement de l'homme vers son expression: il ne suffit pas de savoir bien écrire pour toucher. La poésie, comme le souligne A. Michel, «du fait qu'elle est langage, est expérience spirituelle et morale: c'est précisément l'expérience spirituelle et morale du langage»⁶³⁷. Chez Breton, la notion de poésie, loin de se limiter au seul langage, est un état d'esprit qui détermine les actes et les oeuvres des hommes, elle est plus que jamais expérience spirituelle et morale. Et déjà à maintes reprises nous avons vu que cette expérience de l'ouverture morale, de l'épanouissement des capacités de l'homme relève de l'émerveillement du 'magique', des «charmantes passes», et de la délivrance des forces destructives de «l'enfer». Sa poésie nous entretient de deux états d'être qui ne sont pas forcément contradictoires. Il s'agit de l'innocence et de la fureur, dont Breton défendait déjà au début des années vingt la nécessaire dialectique

J'entends louer partout l'innocence et j'observe qu'elle est
tolérée seulement sous la forme passive ⁶³⁸

⁶³⁷ Alain Michel, «Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes», *op. cit.*, p. 305. Alain Michel rappelle en note de la même page que cette direction n'est pas unanimement admise, et que chez les modernes, il se trouve de critiques qui inversent le mouvement: le poète désire d'abord écrire un poème alors que l'expérience spirituelle est subséquente, n'est pas l'objet principal de ses préoccupations.

⁶³⁸ André Breton, «Pour Dada», in *Les Pas perdus*, O.C.I., p. 236-237.

Le désir de pureté a besoin de la violence pour surmonter les forces qui s'y opposent: ce sont là les deux aspects fondamentaux de la poésie de Breton. Dans les écrits de Breton, il faut garder à l'esprit, comme je l'ai déjà mentionné à maintes reprises, que c'est la quête de l'innocence se manifestant par le mode de la fureur qui est déterminante. Je tâcherai de rendre compte de cet état mental dans l'étude des principales figures du lyrisme.

Les poèmes de Breton sont le fruit de l'automatisme verbal et du discours lyrique réunis: «le texte surréaliste s'infuse dans le poème jusqu'à se confondre avec lui»⁶³⁹. D'un bref fragment du murmure inépuisable de la voix automatique que constitue le texte surréaliste on passe à l'arrangement en une unité thématique et formelle. Que se passe-t-il en fait ? Par rapport aux textes des *Champs magnétiques* les poèmes de Breton présentent à quelques exceptions près le même degré d'incompatibilité. Ce qui diffère, c'est que la voix automatique pure se trouve incluse en ce qui concerne les poèmes dans un mouvement d'élévation, d'unification et d'harmonie. Le mouvement d'«emportement»⁶⁴⁰ qui est la propriété essentielle de l'écriture automatique, flot de paroles qui passe outre les règles de la logique, «sabbat et chaos de paroles»⁶⁴¹, est dévié de sa trajectoire anarchique en avant vers une trajectoire qui tend vers le haut grâce à l'appui que lui procure les procédés

⁶³⁹ Michel Murat, «Jeux de l'automatisme» in *Une pelle au vent*, op. cit., p. 15.

⁶⁴⁰ Michel Murat, «Les lieux communs et l'écriture automatique», op. cit., p. 126.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 127.

essentiels du lyrisme qui sont l'exclamation, le développement et la répétition⁶⁴². Le ton, qui est «la convenance du style à la nature du sujet»⁶⁴³, suit, quant à lui, l'évolution de la formulation de plus en plus précise de la notion de surréalisme à travers son histoire. C'est-à-dire, essentiellement hyperbolique dans l'écriture automatique pure, le ton des poèmes s'approprie, au fur et à mesure que le surréalisme se précise en sa formulation, le registre de l'éloquence, de la célébration et de la grandeur: la voix automatique de Breton pour mieux enchanteur finit par chanter 'divinement'. Et si elle chante, c'est que le poète par son exigence morale et son évolution spirituelle a en quelque sorte *éduqué* ses passions. Et au fil de l'oeuvre, il devient de plus en plus maître dans cet art particulier de montrer à ses pulsions le chemin naturel qui élève l'âme et l'esprit. Le poète surréaliste est maître non pas «de l'ordre et du mouvement qu'on met dans ses pensées»⁶⁴⁴, ici pensée est saisie au sens rationnel d'idées, mais de l'ordre et du mouvement de ses passions; il en est en quelque sorte le chef d'orchestre qui à partir d'une partition inconsciente sait donner à chaque désir les conditions nécessaires à son épanouissement ascendant:

Jamais tant que dans l'écriture poétique surréaliste on n'a fait confiance à la valeur tonale des mots. [...] En matière

⁶⁴² Les travaux de Michael Riffaterre justement rendent compte de la voix automatique pure, mais non de son versant lyrique.

⁶⁴³ définition proposée par Buffon, *Discours sur le style*, op. cit., p. 28.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

de langage les poètes surréalistes n'ont été et ne demeurent épris de rien tant que de cette propriété des mots à s'assembler par chaînes singulières pour resplendir, et cela au moment où on les cherche le moins. Ils n'ont tenu à rien tant qu'à ramener ces chaînes des lieux obscurs où elles se forment pour leur faire affronter la lumière du jour. Et ce qui les a requis dans ces groupements verbaux, ce qui les a dissuadés d'y rien changer [...] c'est que leur structure offrait cet aspect inéluctable de l'enchaînement musical, que les mots qui les composaient s'étaient distribués selon des affinités inhabituelles mais beaucoup plus profondes. ⁶⁴⁵

Ce qui permet d'étudier les poèmes surréalistes avec des procédés formels utilisés pour rendre compte des poèmes traditionnels, c'est l'équivalence que Breton établit entre la parole intérieure et la parole extérieure. Si l'effort rhétorique du surréalisme porte moins sur l'élocution que sur l'invention, cela n'empêche pas que l'écriture surréaliste se sert de figures de la rhétorique et de procédés relevant de la prosodie:

La «parole intérieure», que le surréalisme poétique s'est plu électivement à manifester et dont, bon gré mal gré, il a réussi à faire un moyen d'échange sensible entre certains hommes, est absolument inséparable de la «musique intérieure» qui la porte et la conditionne très vraisemblablement. Comment en serait-il autrement puisque la parole intérieure telle qu'elle est enregistrée par «l'écriture automatique » est assujettie aux mêmes conditions acoustiques de rythme, de hauteur, d'intensité

⁶⁴⁵ André Breton, «Silence d'or», in *La Clé des champs*, op. cit., p. 97.

et de timbre que la parole extérieure, quoique à un degré plus faible? ⁶⁴⁶

L'étude concrète des procédés lyriques que je vais amorcer à présent se fera autour de quelques figures relevant de la répétition, du développement et de l'exclamation. On verra non seulement comment ces procédés structurent d'une manière efficace, et non conventionnelle - et en cela ils font violence à la tradition lyrique - les poèmes de Breton, mais également comment les aspirations surréalistes fondamentales de Breton se servent de ces procédés pour mieux se manifester. Les analyses porteront sur les poèmes et non sur les poèmes en prose. Dans ces derniers, la répétition est moins marquée, elle se loge avant tout dans la répétition de sonorités et de constructions syntaxiques, et non dans celle de mots ou de syntagme; l'exclamation et le développement, quant à eux, y sont bien présents, mais d'une manière plus discrète, ce qui est le propre des poèmes en prose⁶⁴⁷.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 97-98

⁶⁴⁷ En ne considérant que les exemples d'exclamation marqués par leur signe de ponctuation ou par des mots exclamatifs, on remarque que ceux-ci sont fréquents dans *Constellations*, et qu'ils prennent parfois la forme d'une longue phrase comme si Breton tenait à ce que l'étincelle brûle le plus longtemps possible: «Nantis au grand complet de leur attirail, les ramoneurs échangent leurs plus longs «Ooooh-Ooooh» par le tuyau de la cheminée», («L'Echelle de l'évasion», *op. cit.*, p. 131); «En contrepoint, dans le murmure qui s'amplifie s'essore une barcarolle dont jaillit tintinnabulant notre grand ami Obéron, qui règne sur le cresson de fontaine. Chut! Sans plus bouger il nous convie à entendre le beau Huon [...]» («Le Réveil au petit jour», *op. cit.*, p. 155; « On la [Psyché] voit sans souffle atteindre le sommet, sa gaze plus lacérée et plus lucide qu'une nuit d'été. Hélas, le dieu [Amour] n'y est pas [...]» («Le 13 l'échelle a frôlé le firmament», *op. cit.*, p. 151); ««Il est sur mon talon, il en veut à chacune de mes boucles, il me traite comme un violon qu'on

1.2.1. La répétition

La répétition, comme le remarque H. Lausberg, «sert l'*amplificatio* affective⁶⁴⁸, qu'il s'agisse de l'amplification qualitative ou quantitative. Grâce à cette résonnance affective, elle peut être considérée, ainsi que le souligne J.-M. Maulpoix, comme «la loi constitutive» du poème parce que «celui-ci a pour but d'émouvoir, et non d'informer»⁶⁴⁹. La répétition est l'effort que réalise la langue pour s'approcher de la musique; incantatoire, elle «appelle le poème à la présence, elle fait advenir son objet»⁶⁵⁰. Elle est ainsi, comme les battements répétitifs du coeur, à la source de la vie, en ce sens qu'elle est répétition du même ouvert sur les transformations. Elle contient en elle les germes de la vie, comme elle est l'humble ressort sur lequel celle-ci peut s'épanouir:

A plus forte raison si le surréalisme aspire sur le champ dévasté à subsister comme un épi, c'est-à-dire comme la

accorde, il m'oublie dans son labyrinthe où tourne l'agate oeuillée!», (Femmes encerclées par le vol d'un oiseau», *op. cit.*, p. 159); «Vous pouvez fuir, les belles, la poursuite ne sera pas longue!» («Le Crépuscule rose caresse les femmes et les oiseaux», *op. cit.*, p. 169.); ««Encore une minute, monsieur le bourreau!», («Le Passage de l'oiseau divin», *op. cit.*, p. 171.);

⁶⁴⁸ Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik* [Eléments de la rhétorique littéraire], Munich, Ed. Max Hueber, 1967, [c1963], p. 80, paragraphe 241.

⁶⁴⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Thèse*, *op. cit.*, p. 579.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 578. La citation originale, traduite par moi-même, est la suivante: «Die Wiederholung des Gleichen [...] dient des affektischen *amplificatio* [...]».

chose insignifiante par elle-même et merveilleuse en ce qu'elle tient le secret de la répétition à l'infini du même champ, qu'il ait l'orgueil de peser aussi peu que cet épi sur les balances du vent! ⁶⁵¹

Par ailleurs, elle fonctionne comme frein à l'accumulation sans limites du divers qu'est le flot automatique, mais aussi comme relance d'un flot verbal qui est arrivé à son épuisement.

Les procédés lyriques les plus marquants de la répétition dans les poèmes sont ceux du refrain, de l'anaphore et de l'épiphore ainsi que de l'épanalepse. D'un point de vue général, il est remarquable de constater que l'utilisation de ces procédés ne suit pas un ordre systématique: un procédé peut être utilisé seul ou en conjonction avec les autres, l'apparition des procédés ne suit pas une structure préétablie, au contraire, elle suit le mouvement du poème, donc celui du désir à l'oeuvre à un moment donné. Ils peuvent se manifester sans avertissement à n'importe quel endroit du poème comme une soudaine mise en relief de l'émotion autour d'un thème précis, ou bien, ils structurent dynamiquement tout le poème en distribuant, sans régularité systématique, une même forme qui lui sert d'appui rythmique.

⁶⁵¹ «Situation du surréalisme entre les deux guerres», in *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 89.

Je montrerai d'abord, à partir de trois poèmes, comment les procédés de la répétition structurent rythmiquement un poème jusqu'à lui donner l'aspect de l'incantation.

Dans le poème «Toutes les écolières ensemble»⁶⁵², le syntagme 'Tu dis', répété trois fois, structure ce poème dans lequel le poète met en scène la dictée de la voix automatique:

Souvent tu dis marquant la terre du talon comme éclot
 dans un buisson l'égantine
 Sauvage qui n'a l'air faite que de rosée
Tu dis Toute la mer et tout le ciel pour une seule
 Victoire d'enfance dans le pays de la danse ou mieux pour
 une seule
 Etreinte dans le couloir d'un train
 Qui va au diable avec les coups de fusil sur un pont ou
 mieux
 Encore pour une seule farouche parole
 Telle qu'en doit dire en vous regardant
 Un homme sanglant dont le nom va très loin d'arbre en
 arbre
 Qui ne fait qu'entrer et sortir parmi cent oiseaux de neige
 Où donc est-ce bien
 Et quand tu dis cela toute la mer et tout le ciel
 S'éparpillent comme une nuée de petites filles dans la cour
 d'un pensionnat sévère
 Après une dictée où Le coeur m'en dit
 S'écrivait peut-être Le coeur mendie

Une première fois, le syntagme 'Tu dis' annonce une parole proférée; la deuxième fois, il ne fait que rappeler lyriquement l'annonce initiale après une brève digression décrivant la voix

⁶⁵² *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 79

automatique («Sauvage qui n'a l'air faite que de rosée / Tu dis Toute la mer»⁶⁵³) et; après cette parole proférée qui nous est donnée en style direct, la même formule rappelle le pouvoir de transformation de la parole: «Et quand tu dis cela toute la mer et tout le ciel / S'éparpillent comme une nuée de petites filles [...]». Fondée sur l'annonce d'une parole, la profération de cette parole et son effet sur l'ordre de l'univers, la répétition lyrique, tout en contribuant à l'unité du poème, met en valeur le pouvoir d'action de la parole, pouvoir qui est celui, rappelons-le, d'Orphée, du dieu Thot ainsi que d'Hermès Trismégiste, et que Breton dans ce poème attribue à la voix magique de la bouche d'ombre capable par sa puissance de dévoiler la réalité des choses en nous.

Dans «Plutôt la vie»⁶⁵⁴, le titre non seulement est l'incipit du poème, mais il fonctionne également, en tant qu'épanalepse au sens large⁶⁵⁵, comme refrain:

Plutôt la vie

Plutôt la vie que ces prismes sans épaisseur même si les
couleurs leurs sont plus pures

Plutôt que cette heure toujours couverte que ces terribles

⁶⁵³ Les guillemets du style direct, que Breton utilise uniquement dans les poèmes en prose de *Constellations*, sont ici remplacés par la majuscule qui suit le syntagme introducteur.

⁶⁵⁴ *Clair de terre*, OC.I., p. 176-177.

⁶⁵⁵ Pour de plus amples informations sur l'épanalepse on se reportera à l'article du même nom dans le *Gradus*, qui autorise l'extension de la répétition d'un ou plusieurs mots, à valeur assertive autonome, à toute une phrase en guise de refrain.

voitures de flammes froides
Que ces pierres blettes
Plutôt ce coeur à cran d'arrêt
Que cette mare aux murmures
 Et que cette étoffe blanche qui chante à la fois dans l'air et
 dans la terre
Que cette bénédiction nuptiale qui joint mon front à celui
 de la vanité totale

Plutôt la vie

Plutôt la vie avec ses draps conjuratoires
Ses cicatrices d'évasions
Plutôt la vie plutôt cette rosace sur ma tombe
La vie de la présence rien que de la présence
 Où une voix dit Es-tu là où une autre répond Es-tu là
 Je n'y suis guère hélas
 Et pourtant quand nous ferions le jeu de ce qui nous
 faisons mourir

Plutôt la vie

Plutôt la vie plutôt la vie Enfance vénérable
 Le ruban qui part d'un fakir
 Ressemble à la glissière du monde
 Le soleil a beau n'être qu'une épave
 Pour peu que le corps de la femme lui ressemble
 Tu songes en contemplant la trajectoire tout du long
 Ou seulement en fermant les yeux sur l'orage adorable qui
 a nom ta main

Plutôt la vie

Plutôt la vie avec ses salons d'attente
 Lorsqu'on sait qu'on ne sera jamais introduit
Plutôt la vie que ces établissements thermaux
 Où le service est fait par des colliers
Plutôt la vie défavorable et longue
Quand les livres se refermeraient ici sur des rayons moins
 doux

Et quand là-bas il ferait mieux que meilleur il ferait libre
oui

Plutôt la vie

Plutôt la vie comme fond de dédain
A cette tête suffisamment belle
Comme l'antidote de cette perfection qu'elle appelle et
qu'elle craint
La vie le fard de Dieu
La vie comme un passeport vierge
Une petite ville comme Pont-à-Mousson
Et comme tout s'est déjà dit

Plutôt la vie

En fait le syntagme 'Plutôt la vie' est à la base de tout un système complexe de répétitions à partir duquel la voix automatique trouve à la fois un appui et une résolution et trie les valeurs surréalistes positives et négatives sur le modèle 'Plutôt x que y'. En tant que refrain, cet adverbe, dont le sens indique une préférence, sert à la fois de conclusion à la strophe qui précède et de point d'appui pour la relance du discours automatique sur d'autres chemins associatifs. En ce sens le refrain se caractérise par le fait qu'il est cinq fois formule conclusive et cinq fois intitulé de chaque nouvelle strophe. A l'intérieur des strophes un phénomène d'écho donne de l'ampleur à la répétition du syntagme «Plutôt la vie» grâce à l'élargissement de la structure initiale en 'Plutôt la vie que' ainsi qu'à la répétition des mots comme 'se/ce', 'ses/ces', 'cette', 'que', 'qui', 'quand' et 'comme'. Le poème clame par le chant les

valeurs surréalistes. Mais la distribution de ce système de la répétition n'est pas régulière; au contraire la régularité est manifestement évitée, et ce caractère donne à la répétition un effet de surprise dynamique, une gaieté printanière en harmonie avec le titre pour un rythme d'ensemble, qui, fondé sur des reprises à la fois régulières et variables, tend vers l'incantation.

La voix automatique, quant à elle, utilise ces points d'appui comme autant de relances. Ainsi s'accrochent au syntagme répétitif 'Plutôt la vie' les fragments du murmure intérieur selon une polarité soit négative (-) soit positive (+). Le système a l'avantage d'éviter les baisses de tension dues à l'épuisement de la source, c'est-à-dire de la chaîne associative, que l'on retrouve dans *Poisson soluble*.

Plutôt la vie:

- que ces prismes sans épaisseur même si les couleurs
leurs sont plus pures (-)
- que cette heure toujours ouverte que ces terribles
voitures de flammes froides (-)
- que cette étoffe blanche qui chante à la fois dans l'air et
dans la terre (-)
- que cette bénédiction nuptiale qui joint mon front à celui
de la vanité totale (-)
- avec ses draps conjuratoires / Ses draps d'évasions (+)
- cette rosace sur ma tombe (+)

- Enfance vénérable / Le ruban qui part d'un fakir
Ressemble à la glissière du monde (+)
- avec ses salons d'attente / Lorsqu'on sait qu'on ne sera
jamais introduit (+)

Mentionnons encore brièvement le célèbre poème «Union libre»⁶⁵⁶, qui a vu jour la première fois sous anonymat. Construit sur un rythme incantatoire plus systématique encore que celui utilisé dans «Plutôt la vie», répétant inlassablement, à peu de variantes près, la structure nominale suivante: possessif + substantif + compléments du nom introduit par la préposition 'à' et 'de', - «Ma femme à la chevelure de feu de bois» - *L'Union libre* célèbre non seulement la femme, mais également, l'amour électif au-delà de toute loi, sociale ou religieuse, et l'union libre des mots entre eux sur un rythme répétitif ici *globalement stable*. Sous l'effet de cette incantation à partir d'une structure nominale les êtres disparaissent. Sous ce blason surréaliste de la femme démembrée, les aimées se fondent en l'essence même de leur nature ouverte au cosmos, et l'amant se dissout dans le texte. Mais aussi, ainsi que l'étude de E. Adamowicz le démontre⁶⁵⁷, le poème célèbre l'union libre de l'immobile (forme répétitive) et du mobile (métaphores foisonnantes et souvent filées), du descriptif et du narratif (micro-

⁶⁵⁶ *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 85-87.

⁶⁵⁷ «Narcisse se noie: lecture de 'L'Union libre' d'André Breton», *Romanic Review*, vol., LXXX, n°4, novembre 1989, p. 571-581.

descriptif et micro-narratif⁶⁵⁸), de l'acte d'amour entre la femme et l'homme actualisé par le biais du procès métaphorique du corps de la femme qui se termine souvent sur un élément de principe mâle, symbolisation de l'acte érotique: «Ma femme [...] aux hanches de *lustre*, et de *pennes de flèche* et de *tiges de plumes*»⁶⁵⁹.

Le jeu surréel sur tous les plans à partir d'un rythme répétitif stable sur lequel la voix automatique s'appuie inclut ici la disparition de l'individualité dans l'amour. J.-M. Maulpoix rappelle que «par le lyrisme, l'homme affirme son appartenance à une totalité, son aptitude à l'infini»⁶⁶⁰: Breton, par l'enchantement sommatoire de l'incantation pousse à l'extrême cette fusion de l'homme avec l'univers, de l'être avec l'amour en s'occultant derrière eux.

Les exemples plus isolés de la répétition, où celle-ci soudain met en valeur un motif, une émotion à l'intérieur du poème sont très nombreux: tous les poèmes en fait en contiennent. Chaque poème comporte soit des chaînes de sonorités récurrentes, soit des répétitions de mots ou de syntagmes. La répétition porte sur des termes clés du surréalisme ou du moins en relation avec celui-ci tels que 'femme', 'minuit', 'lucarne', 'vie', 'neige', 'amour', 'fenêtre',

⁶⁵⁸ L'action à travers cette série de vers nominaux est évoquée sous forme de verbes substantivés et adjectivés créant un réseau d'unités «micro-narratives» - «Ma femme à la langue d'hostie *poignardée* [...] Ma femme au ventre de *déplie*ment d'éventail des jours» qui, s'y l'on prend le temps de ne pas glisser d'un air distrait dessus, sont vraiment des *moments* surprenants, et pour d'autres merveilleux.

⁶⁵⁹ O.C.2., p. 87, c'est moi qui souligne.

⁶⁶⁰ *La Voix d'Orphée*, op. cit., p. 199.

'saison', 'désespoir', 'ouvrir', 'monde', 'baiser', 'liberté', 'feu', etc. Par ailleurs, elle s'appuie également sur des conjonctions, comme le 'si' optatif dans «L'Aigrette»⁶⁶¹ sous forme de l'anaphore: «Si seulement il faisait du soleil cette nuit / Si dans le fond de l'Opéra deux seins miroitants et clairs Si le pavé....»; sur des adverbes de négation; «Jamais le ciel toujours le silence / Jamais la liberté que pour la liberté»⁶⁶²; et, comme dernier exemple, sur l'adverbe 'encore' et la conjonction 'comme' marquant la multiplication polysémique des comparaisons selon le modèle des 'beaux comme' de Lautréamont :

Les saisons lumineuses comme l'intérieur d'une pomme
 dont on a détaché un quartier
Ou encore comme un quartier excentrique habité par des
 êtres qui sont de mèche avec le vent
Ou encore comme le vent de l'esprit qui la nuit ferre
 d'oiseaux sans bornes les chevaux à naseaux d'algèbre
Ou encore comme la formule
 Teinture de passiflore ⁶⁶³

Ce qui frappe, c'est que les procédés de la répétition apparaissent quand, sous la poussée d'une émotion forte, ils permettent à celle-ci de durer dans le temps, de se développer et de préparer la relance ou d'atteindre l'apothéose.

⁶⁶¹ *Clair de terre*, OC.I., p. 183-184.

⁶⁶² «Non-lieu», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 67.

⁶⁶³ «Noeud des miroirs», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 87.

1.2.2. L'exclamation et le développement

Entre l'exclamation et le développement, le rapport est de nature dialectique: le développement sans exclamation qui le propulse ou qui en marque l'acmé, reste du domaine du prosaïque. Inversement, l'exclamation sans développement ne serait que simple cri, sans épanouissement de sa substance. Et ce dialogue, comme le souligne J.-M. Maulpoix, relève de "l'expérience humaine de la vie:

il reproduit celui que la créature humaine a engagé depuis toujours avec elle-même, le monde et son désir. [...] Il faut en conclure que le mouvement d'élévation ou d'exaltation du lyrisme dépend d'une telle dialectique entre l'exclamation et le développement, et qu'il n'est possible de s'évader de la réalité qu'en la transformant par un triple travail, sur soi, sur la langue, sur l'imaginaire. ⁶⁶⁴

L'exclamation a donc comme origine le cri, celui du nouveau né qui respire pour la première fois, celui de l'amour, du plaisir et de la souffrance, celui encore de la révélation qui soudain submerge l'être, ou de la rage, convulsion du corps sous la dernière pulsion vitale de l'être face à la mort. Elle est en cela au-delà ou en-deça de la parole, elle en manifeste l'origine comme le dépassement. Elle est l'expression la plus directe possible de l'être soumis à une forte émotion et en cela elle relève de l'extase, et plus précisément du

⁶⁶⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Thèse, op. cit.*, p. 596 et 598.

sacré en ce sens qu'elle «fonde sur l'inexprimable le discours poétique»⁶⁶⁵.

Par ailleurs, J.-M. Maulpoix relève deux types d'exclamations: celle, à l'origine d'un mouvement lyrique, que le développement complète, et celle à la fin d'un développement lyrique, en guise d'acmé. Du point de vue formel, l'exclamation peut être le 'ô' invocatif ou le 'oh' exclamatif, la simple marque de ponctuation '!', ainsi que tout impératif ou tout syntagme, voire phrase entière, portant en eux une forte charge émotive.

En ce qui concerne le développement, il est à noter que son domaine ne se limite pas uniquement à son actualisation dans l'écriture. A l'instar de l'exclamation, il précède l'écriture. Il est ce moment d'attente avant le surgissement de l'écriture, il est «la lecture, la promenade, la rêverie, l'étude ou l'oisiveté, tout ce qui mène un être jusqu'à ses propres rives sous les arceaux du temps»⁶⁶⁶, et de cette longue patience accordée à la germination de l'être inconnu en nous surgit l'exclamation, «tel un soudain éveil», souligne J.-M. Maulpoix⁶⁶⁷, poète des *Papiers froissés dans l'impatience*. En ce qui concerne son actualisation dans l'écriture, le développement correspond «à cette période durant laquelle la parole filtre et distribue le 'moi' et le monde, détaillant leur substance, établissant des liens et des correspondances multiples,

⁶⁶⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, op. cit., p. 78, 79-80.

⁶⁶⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Thèse*, op. cit., p. 604.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 605

prêtant un corps à l'inexprimé»⁶⁶⁸. Il s'appuie tout autant sur l'harmonie des sons que sur la gradation qualitative, qui refuse, à l'instar du mouvement ascendant du signe surréaliste, tout vecteur dépréciatif ou purement quantitatif.

Dans les poèmes de Breton, je vais étudier quelques figures de la dialectique entre exclamation et développement, et je donnerai quelques exemples d'exclamation qui montrent à quel point, à nouveau, les thèmes principaux du surréalisme s'y cristallisent. On verra comment la protestation, mode énonciatif extrême de l'exclamation, est à l'origine de nombreux poèmes et s'associe avec les ressources de la répétition, et comment le développement tire le flot de la voix automatique vers le haut.

Dans *Fata Morgana*, dédié à Jacqueline Lamba, une dialectique complexe entre exclamation et développement sert de structure dynamique:

a) 1re section: Introduction

Le développement introductif («Ce matin la filleTrès tard dans les ports»⁶⁶⁹) débouche sur une exclamation, apostrophe à l'aimée: «Ecoute»⁶⁷⁰. Cette dernière à la fois clôture l'introduction

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 604.

⁶⁶⁹ De la page 1185 au début de la page 1186 des O.C.II.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 1186.

du poème et confère à la deuxième section le caractère d'une parole proférée à l'attention de l'aimée.

b) 2e section: Les visions de l'enfance

Elle débute avec l'exclamation «Je vois le lutin» et se termine sur une autre exclamation mettant en valeur le dévoilement : «C'est la pièce sans entractes le rideau levé une fois pour toutes sur la cascade»⁶⁷¹. A l'intérieur de cette section, un ensemble d'exclamations renforcées par la répétition d'une interrogation relancent le développement autour de la notion de vision:

- syntagmes exclamatifs, en vers isolés et mis en italique:

Comme c'est joli qu'est-ce que ça rappelle
 [...]
 Comme c'est joli
 [...]
 *Qu'est-ce que ça rappelle*⁶⁷²

- syntagme inclus dans le corps du texte et rappelant l'exclamation initiale:

Je commence à voir autour de moi dans la grotte ⁶⁷³;

ou alors, se donnant à lire comme glose:

⁶⁷¹ *Ibid.* de la page 1186 à la page 1189.

⁶⁷² *Ibid.*, 1186-1187.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 1187.

O tourbillon plus savant que la rose
 Tourbillon qui emporte l'esprit qui me regagne à l'illusion
 enfantine [...] ⁶⁷⁴

c) 3e section: Interrogation sur les mystères de la vie et de l'amour

Si la seconde section est l'adresse à l'aimée pour qu'elle écoute ce que la voix automatique du poète dévoile, la troisième est une demande d'explication adressée à l'aimée: «Dis-moi», le complément d'objet direct venant quelques vers plus loin rappeler l'exclamation initiale «Ce qui se passe»⁶⁷⁵. Le développement qui interroge le sentiment du doute et de la certitude relatif au cheminement sur la voie de l'amour s'étire jusqu'au vers «Dans ta voix se font la courte échelle des trilles d'oiseaux perdus»⁶⁷⁶.

d) 4e section Le tourbillon de la vie et du devenir

A partir du syntagme «Beaux dés pipés»⁶⁷⁷, exclamation qui ouvre un long développement sur la réversibilité des signes pouvant être à la fois source de «Bonheur et de malheur», la section qui s'étire jusqu'aux vers «Il n'est que de fermer les yeux / Pour

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 1188.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 1189.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 1190.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 1190.

retrouver la table du permanent»⁶⁷⁸ nous présente le poète pris dans le jeu à la fois angoissant et exaltant des obstacles et des métamorphoses. On y trouve, au milieu de considérations sur l'existence, la dissociation du moi et la quête de l'unité, le récit d'un rêve donné en italique - sorte de mise en abîme du poème par sa temporalité suspendue et la condensation d'une succession d'actions 'en même temps' - et le motif de la 'momie d'ibis' qui se fonde lui aussi sur le thème du démembrement. Quelques exclamations à l'intérieur de cette section ponctuent les étapes de cette expérience de la dépersonnalisation et du devenir:

Si j'échappais à mon destin ⁶⁷⁹

C'est toi c'est moi à tâtons sous l'éternel déguisement ⁶⁸⁰

Ouf le basilic est passé tout près sans me voir ⁶⁸¹

e) 5e section: Mirages mentaux de la vie convulsive

Cette section, sur laquelle le poème se clôt, s'ouvre avec une exclamation atténuée «Ceci dit la représentation continue»⁶⁸² et, tout en développant, sur le modèle des scénarios de films, quelques anecdotes insolites et tragiques de la vie d'Isabeau de Bavière et de

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 1193.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 1190.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 1192

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 1193; le basilic est un animal fabuleux de l'Antiquité qui pétrifie par son regard.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 1194.

Charles VI, dit le fou, le motif prépare l'exclamation finale, triomphante:

Plus ne m'est rien rien ne m'est plus
 Oui sans toi
 Le soleil ⁶⁸³

Rien qu'en considérant les exclamations majeures du poème à partir desquelles le développement du corps du poème s'organise, «Ecoute», «Je vois le lutin», «Dis-moi», «O tourbillon plus savant que la rose», «Beaux dés pipés», «Ouf le basilic est passé tout près sans me voir», «Plus ne m'est rien rien ne m'est plus / Oui sans toi / Le soleil», on fait le tour des préoccupations essentielles du poète: l'aimée, l'instable, le hasard, le merveilleux et l'illumination.

En guise d'exemple de développement je retiens le motif de la 'momie d'ibis' de *Fata Morgana*, qui, rappelons-le, est en relation par le biais du dieu Thot avec toute la tradition d'Hermès Trismégiste. Ce développement, qui allie le dirigé au laisser faire, se déroule en trois tempos. Le premier rythme (a) utilise le syntagme répétitif 'momie d'ibis' en tant qu'incise incantatoire rendue par une épiphore; dans le second rythme (b), 'momie d'ibis' apparaît en

683 *Ibid.*, p. 1195. Gérard Legrand propose l'interprétation suivante de ces vers fondés sur d'«audacieuses contraction et transmutation syntaxiques». «La dévise était: «Plus ne m'est rien (souffrir davantage ne me serait rien), rien ne m'est plus (rien ne vaut plus pour moi)». Breton rajeunit le sens et le fait «repartir» [...] (disposition mallarméenne qui «fait apparaître» l'astre, le désigne presque du doigt, tout en faisant le sujet du verbe être : «sans toi le soleil ne m'est plus rien, et rien n'est plus pour moi le soleil, le soleil sans toi n'est plus le soleil»).» in *André Breton en son temps*, Paris, Le Soleil Noir, 1976, p. 107-108.

une anaphore, à partir de laquelle le vers, à chaque fois, élabore une valeur différente du syntagme; et, enfin, le troisième (c) reprend la forme du premier, avec la différence que l'incise prend ici manifestement la valeur d'une apostrophe incantatoire:

(a) Dans les entrelacs de l'histoire momie d'ibis
 Un pas pour rien comme on cargue la voilure momie d'ibis
 Ce qui sort du côté cour rentre par le côté jardin momie
 d'ibis
 Si le développement de l'enfant permet qu'il se libère du
 fantasme de démembrement de dislocation du corps
 momie d'ibis
 Il ne sera jamais trop tard pour en finir avec le morcelage
 de l'âme momie d'ibis
 Et par toi seule sous toutes ses facettes de momie d'ibis
 Avec tout ce qui n'est plus ou attend d'être je retrouve
 l'unité perdue momie d'ibis

(b) Momie d'ibis du non - choix à travers ce qui me
 parvient
 Momie d'ibis qui veut que tout ce que je puis savoir
 contribue à moi sans distinction
 Momie d'ibis qui me fait l'égal tributaire du mal et du bien
 Momie d'ibis du sort goutte à goutte où l'homéopathie dit
 son grand mot
 Momie d'ibis de la quantité se muant dans l'ombre en
 qualité
 Momie d'ibis de la combustion qui laisse en toute cendre
 un point rouge
 Momie d'ibis de la perfection qui appelle la fusion
 incessante des créatures imparfaites

(c) La gangue des statues ne me dérobe de moi-même que
 ce qui n'est pas le produit aussi précieux de la se-
 mence des gibets momie d'ibis
 Je suis Nietzsche commençant à comprendre qu'il est à la
 fois Victor-Emmanuel et deux assassins des journaux
 Astu momie d'ibis
 C'est à moi seul que je dois tout ce qui s'est écrit pensé
 chanté momie d'ibis Et sans partage toutes les

femmes de ce monde je les ai aimées momie d'ibis
 Je les ai aimées pour t'aimer mon unique amour momie
 d'ibis
 Dans le vent du calendrier dont les feuilles s'envolent
 momie d'ibis
 En vue de ce reposoir dans le bois momie d'ibis sur le
 parcours du lactaire délicieux

Ouf le basilic est passé tout près sans me voir

La progression de l'ensemble est qualitative et n'est pas sans ressembler à celle qui structure, comme je l'ai souligné précédemment, *La Théogonie* d'Hésiode⁶⁸⁴: explication du rôle des muses, invocation aux muses, et récit des muses. Après des considérations générales sur l'espace-temps ainsi que sur la dissociation et l'unité de l'âme, qui s'avéreront être les qualités principales de la momie d'ibis, le poète s'adresse à l'aimée en tant que principe d'unité, tout en l'associant à la momie d'ibis qui se trouve pour la première fois syntaxiquement intégrée en tant qu'objet: «Et par toi seule sous toutes ses facettes de momie d'ibis [...] je retrouve l'unité perdue momie d'ibis». Ensuite, maintenant l'invocation sous la forme de l'anaphore, le poète décline, à l'instar du mort les qualités des dieux égyptiens surveillant les vingt et une portes de la maison d'Osiris, les hautes qualités de la momie, qui sont aussi, indirectement, les qualités de l'aimée. C'est alors que le poète, dans le dernier mouvement, prend conscience de sa nouvelle nature. Il se sent à la fois multiple et un, il perd son individualité

⁶⁸⁴ Cf. supra p. 97.

jusqu'à devenir conscience universelle («C'est à moi seul que je dois tout ce qui s'est écrit pensé chanté [...]»), et retrouve son individualité par la sublimation de l'amour porté à toutes les femmes en l'amour porté à celle à qui il s'adresse. Ce mouvement d'exaltation amoureuse qui mène le poète au principe même de la vie où il se désintègre pour mieux s'unifier, finit par se résorber dans une image insolite où dominent les qualités de l'élévation et du merveilleux.

Après cette expérience mentale qui n'est pas sans être éprouvante et dangereuse, le poète peut fièrement clamer son soulagement d'avoir su éviter l'angoisse qui pétrifie: «Ouf le basilic est passé tout près sans me voir»⁶⁸⁵. Le développement qualitatif prépare d'une manière progressive et structurée le cri de la victoire sur les forces psychiques qui inhibent la conscience.

Les procédés reliés à la répétition, à l'exclamation ainsi qu'au développement sont à la base de l'impression d'élévation merveilleuse qui caractérise les poèmes de Breton. Véritable point d'appui pour le lecteur, ils renforcent le réseau particulièrement lumineux et transparent des thèmes essentiels du surréalisme qui traversent les poèmes, et contribuent ainsi à l'impression d'ensemble que la voix automatique est capable de se manifester sous les traits d'une remarquable harmonie du chaos, véritable

⁶⁸⁵ Dans la deuxième section (p. 1187) le basilic est déjà évoqué: «La bête aux écailles de roses aux flancs creux dont j'ai trompé depuis longtemps la vigilance».

chant de l'intimité la plus obscure de l'être rendue à la clarté du jour.

2. Du sublime

«Car ce n'est pas à la persuasion mais à l'extase que la sublime nature mène les auditeurs. Assurément partout, accompagné du choc, le merveilleux l'emporte sur ce qui vise à convaincre et à plaire.» (Longin, I.4.)

Après avoir montré comment la poésie de Breton manifeste son intimité et son chant, il s'agit maintenant de passer au pôle opposé et de s'interroger sur l'expérience de l'abîme telle qu'elle se développe dans ses poèmes.

En portant l'attention sur le langage de l'inconscient, en lui donnant les moyens de se produire avec le moins possible de contrôle exercé par la conscience, Breton et ses amis ont réactivé d'une manière radicale une voie du sublime enfuie depuis des siècles: la voix du délire, de la possession, de la fureur. L'expérience de l'abîme, chez Breton, n'est pas celle d'un homme face au déchaînement des éléments de la nature, ni celle d'un peuple en guerre face à son destin, ni celle d'un astronaute naviguant dans l'espace, mais celle de la part obscure de l'homme, qui, avec l'infini de l'univers, constitue, en cette fin de siècle, un des deux seuls territoires qui restent encore en grande partie inexplorés.

Comme pour toute expérience dangereuse, l'être doit être préparé afin d'éviter les accidents. La plongée dans l'inconscient,

nous l'avons vu, n'est pas sans risque pour la santé mentale, le cauchemar guette au moindre doute. L'expérience de l'écriture automatique l'a bien montré: pratiquée sans précautions et avec incontinence, la dictée plonge le scripteur dans un état hallucinatoire et risque de le rendre fou. A l'opposé, l'expérience sans contrôle peut aussi tourner à vide: c'est le cas des poncifs, qui très rapidement ont vu le jour dans le groupe surréaliste. La voix automatique devient répétitive d'elle-même, et perd ainsi son caractère extatique, n'étant plus sous le liant d'aucune émotion. Avec la découverte de l'importance de l'amour et des mythes pour assurer à l'homme la prise en main de sa liberté et de son destin, l'éthique rigoureuse et radicale de Breton a préparé son être à ne laisser filtrer les pulsions érotiques et destructives que sous l'action de la sublimation. Le travail sur *l'inventio* est donc d'ordre éthique: l'attente du 'moment', les contraintes imposées au surgissement du flot de l'écriture, l'attitude du 'laisser faire' une fois celui-ci amorcé, les corrections et le choix des publications sont faits dans le but de donner au flot le caractère le plus révélateur possible, c'est-à-dire émotif et bouleversant. Le surréalisme réapprend à l'homme à éduquer ses passions, non en les refoulant, mais en leur donnant toute la liberté nécessaire à leur déploiement. L'éthique du surréalisme, sommation pour la liberté, l'amour et la poésie, est celle de l'expérience sublime, comme le rappelle à la fois Marc Richir: «ce qu'il faut comprendre [...] c'est que l'épreuve que rencontre le sublime suppose une fermeté d'âme qui est aussi celle

de la liberté»⁶⁸⁶, ainsi que J.-L. Nancy: «La poésie sublime aurait le style du commandement? C'est plutôt le commandement, l'impératif catégorique, qui est sublime, parce qu'il ne commande rien d'autre que la liberté»⁶⁸⁷

Ce déploiement sublime de la voix originaire que le surréalisme protège et stimule relève de la sublimation et de l'inspiration. Dans le *Second Manifeste*, Breton associe les deux termes, et, sans toutefois explicitement établir leur équivalence, il laisse entendre que la sublimation rend compte en termes psychanalytiques et alchimiques de la dimension fonctionnelle de l'inspiration. Breton considère en effet que la sublimation, dans le surréalisme, englobe en grande partie toute l'activité des surréalistes, c'est-à-dire, leur «souci de créer, de détruire artistiquement»⁶⁸⁸, de sublimer les pulsions érotiques et destructives. Face au caractère impitoyable du principe de réalité, l'enseignement de Freud souligne que l'être humain crée en lui tout un monde de fantaisies, et que, s'il parvient à surmonter le refoulement de la censure, la transmutation de ce monde intérieur en réalité contribuera à l'épanouissement de son être, alors que l'échec de cette sublimation le mène sur le chemin des maladies mentales. A tous les hommes qui possèdent cette «précieuse faculté»⁶⁸⁹ Breton conseille alors de s'interroger sur les mécanismes complexes de l'inspiration qu'il définit en ces termes,

⁶⁸⁶ Marc Richir, «L'expérience sublime», *op. cit.*, p. 37.

⁶⁸⁷ Jean-Luc Nancy, «L'Offrande sublime», in *Du sublime*, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁸⁸ *Second manifeste du surréalisme*, O.C.I., p. 808.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 809.

et l'on remarquera aisément comment sous cette définition agit le sublime:

[...] c'est elle [l'inspiration] qui a pourvu aux besoins suprêmes d'expression en tout temps et en tous lieux. [...] Nous la reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit [...], à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une idée donnée et sa répondante (écrite par exemple). Tout comme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux « pôles » de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits. Il ne tient et il ne tiendra jamais à rien tant qu'à reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme, en proie à une émotion particulière, est soudain empoigné par ce « plus fort que lui » qui le jette, à son corps défendant dans l'immortel. Lucide, éveillé, c'est avec terreur qu'il sortirait de ce mauvais pas. Le tout est qu'il n'en soit pas libre, qu'il continue à parler tout le temps que dure la mystérieuse sonnerie: c'est, en effet, par où il cesse de s'appartenir qu'il nous appartient ⁶⁹⁰

Possession, court-circuit, reproduction du moment sacré où l'homme est submergé par ce «plus fort que lui», terreur et paradoxe de la révélation par l'évanouissement, ces termes relèvent en droite ligne du domaine du sublime. En ce sens la poésie de Breton possède un caractère distinctif: comme le souligne M. Murat⁶⁹¹, elle «*manifeste*» l'un des surréalismes, celui, dirai-je, de

⁶⁹⁰ *Ibid.* p. 809.

⁶⁹¹ «Les lieux de l'écriture automatique», *op. cit.*, p. 131: «L'écriture automatique n'est[...] pas «allégorie de soi-même», comme le sonnet de Mallarmé. Elle n'est pas davantage réflexive à la manière de Valéry («je me voyais me voir»), puisque dans le dédoublement, spectateur et agent sont

l'inspiration sublime, de la possession de l'être par la voix automatique.

Etre submergé par «ce qui nous dépasse» entraîne des conséquences sur le plan social. Pour maintenir les conditions du surgissement de la voix automatique, il faut respecter certaines conditions morales et physiques qui ne correspondent pas nécessairement à l'organisation de la société occidentale. La face politique du surréalisme a toujours tenté de rappeler à la société ses devoirs pour assurer à l'homme les meilleures conditions de son épanouissement en attirant l'attention sur la poésie et le mythe. La révolution dont parle le surréalisme est «la proclamation d'une vérité qui est à la fois rupture et dépassement»⁶⁹², elle est, comme le souligne Grassi à la suite de l'humaniste Vico, celle de la parole poétique qui est «la forme originaire qui ouvre notre historicité et permet que dans la forêt obscure s'ouvre cette «éclaircie» qui est la scène de notre devenir humain».⁶⁹³ Le sublime est la source dont la poésie et les mythes tirent leur substance pour construire une réalité à la hauteur des plus grandes aspirations de l'homme. Le surréalisme rappelle à la société qui s'appuie sur les forces conservatrices qu'appelle le bon fonctionnement de l'économie, que

distincts, et gardent leurs distances. La notion centrale me paraît être celle de *manifeste*, que l'on distinguera du texte manifestaire, genre littéraire centré sur cette fonction. Tout texte automatique manifeste le surréalisme, «automatisme psychique pur», au sens où à la fois il l'accomplit et le déclare.»
⁶⁹² *La lampe dans l'horloge*, Paris, Ed. Robert Marin, coll.«L'Age d'or», 1948, p. 53.

⁶⁹³ Ernesto Grassi, *La métaphore inouïe*, op. cit., p. 104.

les forces révolutionnaires lui sont nécessaires pour se régénérer et pour éviter d'épuiser, voire de figer, sa vitalité dans le 'même'.

Violence faite à soi-même pour être prêt à recevoir le message de la voix magique, violence faite à la société pour lui faire prendre conscience de ses égarements, violence de la voix même qui est l'expression turbulente de la destruction et de la création, mouvement fondamental de la nature, la fureur poétique qu'anime Breton répond aux forces d'inhibitions externes comme internes qui empêchent l'homme d'assurer son développement. Breton affronte les monstres de la mort psychique, ceux qui pétrifient par le regard, les Gorgones, Sodome et Gomorrhe ou le Basilic, c'est-à-dire le passé, la somme de nos actes, notre personnalité, mais aussi, le passé en tant que présent structuré, clos et révolu, le déjà-vu. Il s'agit d'esquiver la mort mentale provoquée par la répétition automatique du même en laissant libre cours au flot automatique qui se nourrit de ces structures. Comme le souligne Laurent Jenny, l'éclectisme de la voix automatique «s'explique aisément par des motifs «économiques»: dès lors que le murmure est décrété «intarissable», il doit aussi être alimenté sans défaillance et il faut puiser dans le réservoir des formes génériques disponibles des «patrons discursifs⁶⁹⁴». Laurent Jenny enchaîne en qualifiant l'écriture automatique, par ce retour en arrière, de «rétrospective»: «la poésie n'est plus «en avant» comme le préconisait Rimbaud,

⁶⁹⁴ «L'Automatisme comme mythe rhétorique», in *Une pelle au vent*, op. cit., p. 30.

mais tournée en arrière, elle revisite le musée des formes littéraires»⁶⁹⁵ pour en détruire les frontières. Ce disant, il relève la fonction destructive de la voix magique. L'importance de la fonction créative, du mouvement en avant, par contre, est soulignée par Michel Murat: «La déconstruction du genre [...] importe moins que la capacité d'échafauder avec des matériaux hétéroclites l'équivalent d'un «palais idéal»»⁶⁹⁶, et nous avons vu, dans le chapitre précédent, quels étaient les apports du lyrisme dans cet édifice verbal.

Le mouvement de l'écriture automatique comme celui du sublime est toujours double: *en même temps* il disjoint tout en joignant. C'est la destruction des éléments pétrifiants qui chez Breton devient le sens du non sens, source d'angoisse, de la dissolution du moi; c'est la 'reconstruction' des éléments détruits à partir d'analogies inattendues qui est le sens de l'excès de sens, source de plaisir, de l'unité du moi retrouvée dans sa multitude.

Or ce mouvement de déconstruction et de reconstruction est à la base de la définition de la sublimation chez Mélanie Klein. L'étude du psychisme chez les enfants a amené la psychanalyste à la constatation que la sublimation relevait de la tendance «à réparer ou restaurer le «bon» objet mis en pièces par les pulsions destructrices».⁶⁹⁷ André Breton a dû être au courant de ces travaux

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁹⁶ «Jeux de l'automatisme», in *Une pelle au vent*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁹⁷ *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, sous l'article «Sublimation», p. 466.

puisque, rappelons-le, dans *Fata Morgana* il établit une équivalence entre ce trait psychique de l'enfance et le désir de retrouver l'unité perdue qui aiguillonne l'adulte:

Si le développement de l'enfant permet qu'il se libère du fantasme de démembrement de dislocation du corps momie d'ibis

Il ne sera jamais trop tard pour en finir avec le morcelage de l'âme momie d'ibis

Et par toi seule sous toutes ses facettes de momie d'ibis

Avec tout ce qui n'est plus ou attend d'être je retrouve l'unité perdue momie d'ibis ⁶⁹⁸

Ce démembrement rappelle bien évidemment celui d'Orphée. Un des *fragments d'Orphée* donne une interprétation intéressante à cette dissociation:

s'il [Orphée] est représenté par la fable comme déchiré et, en toute sortes de manières, démembré, et ainsi perdre la vie [sic], c'est je pense, parce que les gens d'alors ne profitaient de son art musical que par parties et fragments et n'avaient pu accueillir son savoir en son entier et complètement ⁶⁹⁹

Pour pouvoir apprécier le chant dans son entier, il aura fallu l'aide des Muses comme nous le rapporte la version d'Eschyle de l'histoire d'Orphée: «les Muses, [...] ayant rassemblé{s} [les membres

⁶⁹⁸ *Fata Morgana*, O.C.II., 1192.

⁶⁹⁹ «Choix de témoignages», in *Orphée, Poèmes magiques et cosmologiques*, op. cit., p. 25.

disloqués], les enterrèrent dans la ville appelée Lébethra»⁷⁰⁰. C'est l'apport des Muses qui donne aux fragments perçus du murmure intérieur chez Breton leur unité, ou, dit autrement, c'est la mise à disposition de son être «aux forces qui nous dépassent» qui donne le ton sublime au chant automatique. Le Pseudo-Longin insiste sur le fait que l'ultime mouvement du sublime est la synthèse des éléments disjoints (la pensée, la passion, la lexie, les figures et le rythme) en un tout harmonique qui ravit. La poésie de Breton est à *la fois* le corps déchiré et rassemblé d'Orphée: le chant de la tête coupée rassemble le corps.

L'étude que nous allons aborder maintenant tâchera de rendre compte de la fermeté d'âme qu'il faut posséder pour aborder les rivages du sublime, ainsi que du jeu de tension sur le mode de la disjonction et de la conjonction qui règne dans ces espaces. Le sous-chapitre 'L'éthique de la grandeur d'âme' étudiera les noms propres qui apparaissent dans ses poésies, les modalités du tri qui ont prévalu lors de la composition des différentes anthologies, et celles des corrections sur les manuscrits. Dans le sous-chapitre «Le discours du sublime» j'analyserai à partir de quelques extraits exemplaires les lieux et les figures du sublime.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

2.1. L'éthique de la grandeur d'âme

«Teide admirable, prends ma vie! (...) C'est mon coeur qui bat dans tes profondeurs inviolables, dans cette aveuglante roseraie de la folie mathématique où tu couves mystérieusement ta puissance. [...] Puisse ma pensée parler par toi, par les mille gueules hurlantes d'hermines en quoi tu t'ouvres là-haut au lever du soleil»⁷⁰¹
(André Breton)

Qu'est-ce qui sauve Breton de la mégalomanie, du voir trop grand, de l'exagération ? C'est le fait qu'il entre dans le volcan avec le coeur: l'amour et le lyrisme lui évitent la voie du mépris, lui conserve l'enthousiasme de la jeunesse:

Si [l'orateur] est toujours vif, ardent, impétueux; si son génie le pousse toujours au grand, s'il fait son unique étude, s'il n'exerce qu'en ce genre [...], il tombera infailliblement dans le mépris ⁷⁰²

Inversement, la quête de la hauteur ne retient du lyrisme que ses élans les plus dynamiques: les chants sentimentaux et élégiaques, la puérilité et la froideur n'ont pas droit de cité dans le décorum sublime comme le souligne le Pseudo-Longin : «Car des passions basses et qui n'ont rien avoir avec le sublime, il s'en trouve, comme lamentations, chagrins, craintes [...]» et «la puérilité

⁷⁰¹ *L'Amour fou*, O.C.II., p. 763. Cette citation s'insère dans l'éloge au volcan Teide des Canaries.

⁷⁰² Cicéron, *Orator* (99; trad. de 1737) cité ici d'après Francis Goyet, «Introduction et notes» à Longin, *Traité du sublime*, traduction de Boileau, Paris, Le Livre de Poche, coll. «Bibliothèque classique», 1995, p. 29.

est directement le contraire de la grandeur [...] [c'est] une pensée qui sent son écolier; qui par trop de minutie aboutit à la froideur [...]»⁷⁰³; et n'ont pas lieu d'être les poèmes où le jeu systématique sur le signifiant domine, mettant en valeur la figure et non le signifié: «C'est pourquoi la figure paraît être la meilleure quand ceci même demeure caché: le fait qu'il y a figure»⁷⁰⁴.

En fait, toute une facette du sublime dans les poèmes de Breton relève de l'éducation morale vers la grandeur d'âme. En même temps que les poèmes bretoniens tentent de couvrir tous les aspects de la vie (l'histoire, le savoir, le sacré, l'art, la vie privée et les rêves), ils instruisent en donnant des conseils et demandent de la part du lecteur des connaissances culturelles d'un niveau, somme toute, élevé. La poésie de Breton rappelle sur le ton de la sommation que le grand est le propre de l'homme, comme le souligne le Pseudo-Longin:

[...] il faut nécessairement prendre comme principe ceci: le véritable orateur ne doit pas avoir de pensée basse ni ignoble. Car il n'est pas possible que des gens qui appliquent leurs pensées et leurs soins à des préoccupations viles et basses pour des esclaves, tout au long de leur vie, et produisent quelque chose d'étonnant et digne de toute époque. Mais sont grands les discours de ceux, comme il est normal, qui sont capables d'avoir des pensées qui aient du poids. De cette façon les hommes qui ont les pensées les plus hautes verront, eux aussi, leur échoir la nature sublime ⁷⁰⁵.

⁷⁰³ Pseudo-Longin, *Du sublime*, op. cit., VIII. 2. et III. 4.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, XVII. 1.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, IX.3-4.

Dans ce chapitre je propose de rendre compte de cette attitude particulière qui donne au lyrisme le caractère non pas de la lamentation mais celui de la grandeur en lui donnant accès au sublime. Je passerai d'abord en revue les différents avertissements qui se glissent dans les poèmes, puis j'étudierai le réseau des noms propres pour ensuite aborder les modalités du tri qui ont prévalu lors de la composition des anthologies *Le Revolver aux cheveux blancs*, *Poèmes*, *Clair de terre* et *Signe ascendant*.

2.1.1. Les mises en demeure

Le sublime «donne à voir» ce qui n'est pas visible à l'oeil nu. Breton pour ce faire n'hésite pas à partager son expérience du point sublime. A l'instar des hommes (prêtres, prophètes, sibylles) qui par le passé ont 'voyagé' dans le domaine des morts et qui en sont revenus, Breton, fort de son expérience de la part obscure de l'homme, prodigue dans ses poèmes son enseignement. Je m'attarderai dans cette section aux passages où le ton est le plus exigeant, touche à la sommation et au blâme, à la mise en demeure adressée au lecteur d'exécuter ses responsabilités relatives à la condition humaine.

La première allusion explicite à un conseil apparaît dans la première oeuvre résolument sublime de Breton et qui est *L'Air de l'eau*:

A ta place je me méfierais du chevalier de paille
 Cette espèce de Roger délivrant Angélique
 Leitmotiv ici des bouches de métro
 Disposées en enfilade dans tes cheveux
 C'est une charmante hallucination lilliputienne
 Mais le chevalier de paille le chevalier de paille
 Te prend en croupe et vous vous jetez dans la haute allée
 de peupliers
 Dont les premières feuilles perdues beurrent les roses
 morceaux de pain de l'air
 J'adore ces feuilles à l'égal
 De ce qu'il y a de suprêmement indépendant en toi ⁷⁰⁶

Le poème fait allusion au chevalier errant Roger du *Roland furieux* de l'Arioste, paladin connu pour avoir impétueusement désiré Angélique, fille du roi du Cathaï⁷⁰⁷. Selon les termes de M. Bonnet, le mot 'paille' et 'espèce de' introduisent une note de «suspicion amusée» sur le personnage. En effet, la mise en garde contre l'éruption brutale du désir amoureux est d'ailleurs vite euphémisée en la qualifiant de «charmante hallucination lilliputienne». Toutefois, les pulsions érotiques font leur office sur le plan narratif et finissent par se métamorphoser en éloge de l'aimée par le biais d'un objet. Un premier mouvement montre le chevalier emportant l'aimée en croupe dans une allée de peupliers aux feuilles voltigeantes, un second mouvement rompt le premier - sur le mode du changement brusque de registre qui caractérise si

⁷⁰⁶ *L'Air de l'eau*, 12e poème, O.C.II., p. 406.

⁷⁰⁷ On trouvera de plus amples détails sur cette histoire dans la note 1 et 2 de la page 406 (Notes de *L'Air de l'eau*, p. 1560).

souvent le déroulement des rêves - en se concentrant sur ces feuilles de peupliers en termes élogieux, feuilles dont 'l'autonomie' est comparée à celle de l'aimée, éloge de l'aimée par la description des feuilles qui structurera le poème jusqu'à son apothéose finale où tous les objets sont envahis par la légèreté, la gaieté et le vertige:

J'adore ces feuilles
 [...]
 Et je les adore quand elles se rassemblent
 [...]
 Ces feuilles qui sont la monnaie de Danaé
 Lorsqu'il m'est donné de t'approcher à ne plus te voir
 D'étreindre en toi ce lieu jaune ravagé
Le plus éclatant de ton oeil
Où les arbres volent
Où les bâtiments commencent à être secoués d'une gaieté
 de mauvais aloi
Où les jeux du cirque se poursuivent avec un luxe effréné
 dans la rue
 Survivre
 Du plus loin deux ou trois silhouettes se détachent
 Sur le groupe étroit bat le drapeau parlementaire

Dans ce poème, on le voit, la mise en garde contre la force brutale de la pulsion érotique telle qu'elle se manifeste dans une histoire chevaleresque mène à un déplacement de sa charge pulsionnelle sur un élément secondaire de l'histoire, déplacement qui sublime une force brutale en un chant sacré. Cette mise en garde qui s'étire sur les dix premiers vers du poème peut se lire comme le moment pendant lequel le poème cherche la meilleure

voie pour son développement: la conscience, qui s'alarme, finit par s'évanouir dans l'objet même de son inquiétude. Dans l'imaginaire la polarité du signe se renverse selon les états de conscience activés par les pulsions: un cauchemar peut se transformer en rêve édénique, et inversement, un rêve de bien-être peut tomber dans l'angoisse au moindre sentiment de doute qui envahit le rêveur.

Dans *Fata Morgana* le blâme s'ajoute au conseil. La voix magique, dans un premier passage, met en garde contre certains objets qui, au lieu d'ouvrir la voie de l'amour, l'obstruent, et nous donne la clé pour y remédier; on pourrait interpréter ce passage comme une attaque contre toute forme du passé qui inhibe:

Il y a de ces meubles embarrassants dont le véritable
office est de cacher des issues
De l'autre côté qui sait la barque aimantée⁷⁰⁸ nous
pourrions partir ensemble
A la rencontre de l'arbre sous l'écorce duquel il est dit
[...]
Il y a de ces meubles plus lourds que s'ils étaient emplis
de sable au fond de la mer
Contre eux il faudrait des mots-leviers
De ces mots échappés d'anciennes chansons qui vont au
superbe paysage de grues ⁷⁰⁹

Elle avertit du danger des prestiges reliés aux progrès de la vie moderne:

⁷⁰⁸ Le syntagme «la barque aimantée» trouve son sens en contexte si on le considère comme incise.

⁷⁰⁹ *Fata Morgana*, O.C.II., p. 1186.

Cependant cette suite de prestiges je prendrai garde
 comme une toile d'araignée étincelante
 Qu'elle ne s'accroche à mon chapeau
 Tout ce qui vient à souhait est à double face et
 fallacieux ⁷¹⁰

Ailleurs, elle explique sa propre nature qui est de guider
 l'homme «dans la nuit du sens» et blâme les gens qui ne saisissent
 pas l'occasion de l'entendre:

Plus à portée de l'homme il est d'autres coïncidences
 Véritables fanaux dans la nuit du sens
 [...]
 Mais les gens sont si bien en train de se noyer
 Que ne leur demandez pas de saisir la perche ⁷¹¹

«Plus que suspect» est un petit poème écrit en 1943 et qui met
 en garde contre «une grave maladie» qui frappe les chênes,
 allégorie de l'esprit de guerre qui envahit les âmes:

Les chênes sont atteints d'une grave maladie
 Ils sèchent après avoir laissé échapper
 Dans une lumière de purin au soleil couchant
 Toute une cohue de têtes de généraux ⁷¹²

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 1194. E.-A. Hubert souligne cette mise en garde dans sa si pénétrante analyse du poème: «Mais qu'on ne s'y trompe pas: le grand lyrisme du Devenir ne se réduit pas à un hymne au progrès, que celui-ci soit matériel ou social; le texte dénonce expressément le caractère «fallacieux» des «prestiges» qui fait luire le monde moderne.» (Notes sur *Fata Morgana*, O.C.II., p. 1790).

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 1188.

⁷¹² *In Signe ascendant*, op. cit., p. 56.

Dans les *Etats généraux*, toute une section du poème introduite par le mot «toujours» développe sur le ton du reproche et de la contestation l'idée que le monde n'admet pas que la quête de la liberté passe par le rejet de la chaîne causale, plus précisément par l'acceptation que la conscience de l'homme est multiple, que sa diversité est constamment changeante, que l'imagination prime sur la mémoire et que le risque à prendre est vital à l'homme. On remarquera par ailleurs que le développement de l'argument, à premier abord tout aussi obscur que les images de sa poésie, est en fait parfaitement intelligible:

Ah voilà le retomber d'ailes inclus déjà dans le lâcher
 D'emblée la voûte dans toute son horreur
 [...]
 Il n'est pas trop tôt qu'on commence à se garer
A comprendre que le phénix
Est fait d'éphémères
 Une des idées mendiantes qui m'inspirent le plus de
compassion
C'est qu'on croie pouvoir frapper de grief l'anachronisme
 Comme si sous le rapport causal à merci interchangeable
 Et à plus forte raison dans la quête de la liberté
 A rebours de l'opinion admise on n'était pas autorisé à
 tenir la mémoire
 Et tout ce qui se dépose de lourd avec elle
 Pour les sous-produits de l'imagination
 Comme si j'étais fondé le moins du monde
 A me croire moi d'une manière stable
 Alors qu'il suffit d'une goutte d'oubli ce n'est pas rare
 Pour qu'à l'instant où je me considère je vienne d'être tout
 autre et d'une autre goutte
 Pour que je me succède sous un aspect hors de conjecture
 Comme si même le risque avec son imposant appareil de
 tentations et de syncopes

En dernière analyse n'était sujet à caution ⁷¹³

Toute l'*Ode à Charles Fourier* se lit aussi comme une critique indirecte de la société moderne qui, en maintenant l'anathème sur les passions les plus élevées de l'homme, ne pourra tirer les leçons de la guerre: le poème en son entier se donne ainsi, par la voie de la célébration, comme une mise en garde contre ceux qui ne s'écartent pas des chemins marqués par les passions basses. Le poète le constate en regardant la société de son temps: «Indigence fourberie oppression carnage ce sont toujours les mêmes maux dont tu [Charles Fourier] as marqué la civilisation au fer rouge»⁷¹⁴.

Ailleurs, dans un poème à l'allure de traité de poésie, «Sur la route de San Romano», Breton déclare que tous les actes humains ne se valent pas:

L'acte d'amour et l'acte de poésie
Sont incompatibles
Avec la lecture du journal à haute voix ⁷¹⁵

Dans le poème en prose «Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots», Breton épingle ceux qui n'apprécient pas l'aide de tels guides: «Rares sont ceux qui ont éprouvé le besoin d'une aide semblable en plein jour [...] Je dis que

⁷¹³ *Ibid.*, p. 66 à 67.

⁷¹⁴ *Ode à Charles Fourier*, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 104.

⁷¹⁵ in *Signe ascendant*, op. cit., p. 123.

les autres [ceux dont on vient de parler], qui se flattent d'avoir les yeux grands ouverts, sont à leur insu perdus dans un bois»⁷¹⁶.

Enfin, rappelons que l'organisation du recueil *Clair de terre* peut se lire comme une introduction au mystère de la voix magique.

L'enseignement, dont je n'ai présenté que les traits essentiels - de nombreux passages relèvent de l'argumentation en faveur de la voix surréaliste -, appelle clairement à la vigilance, à l'attention qu'il faut nécessairement porter aux mystères de la vie pour être en mesure d'apprécier à la fois les effets euphorisants sur le mental et les informations sur le fonctionnement de l'esprit humain que ce type d'activité fournit.

2.1.2. L'émulation

L'émulation peut être considérée comme une passion d'égaliser ou de surpasser quelqu'un en mérite, en savoir ou en travail. A la base, il y a entre celui qui inspire et celui qui est inspiré une affinité commune, une passion que l'on partage. Dans le cas du sublime, cette passion commune relève des choses de la grandeur. Le Pseudo-Longin mentionne les vertus de l'émulation:

Nous aussi, quand nous mettons notre effort à un ouvrage qui exige grandeur d'expression et élévation de pensée,

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 133.

n'est-il pas bon que nous nous représentions dans nos âmes ceci: «Comment, le cas échéant, Homère eût-il dit la même chose ? Comment Platon ou Démosthène l'auraient-ils élevée jusqu'aux cimes, ou, dans l'Histoire, Thucydide ?» Car s'avancant à notre rencontre pour provoquer notre émulation ces fameuses figures, pour ainsi dire apparaissent à notre vue, élèveront nos âmes vers les normes dont nous nous représentons l'image ⁷¹⁷.

C'est dire que l'émulation relève de la volonté de se mettre à la place des personnages sublimes, d'un exercice spirituel qui consiste à se poser des questions sur l'esprit et la manière qui prévalent chez les grands hommes quand il abordent les sujets qui les préoccupent. Ce qui est imité, n'est pas une forme stylistique, mais une attitude, un caractère: «L'imitation n'est pas un vol; mais c'est comme l'empreinte de beaux caractères, de belles oeuvres d'art, ou d'objets bien ouvragés»⁷¹⁸.

Breton, lui aussi, rappelons-le, est sensible à l'émulation. Dans *l'Art poétique*, Jean Schuster et lui en précisent l'esprit:

Je n'ai pas imité ceux qui acquiescent aux désirs du grand nombre ou des puissants. J'ai tiré de moi ma règle, mon principe et mon goût, et j'ai outré leur différence, me rapprochant en cela des grands poètes et, par eux, de tous les hommes ⁷¹⁹

⁷¹⁷ Pseudo-Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, XIV.1.

⁷¹⁸ *Ibid.*, XIII.4.

⁷¹⁹ *L'Art poétique*, *op. cit.*, aphorisme n° 6.

Ce qui importe c'est l'attention portée à l'être. Elle permet au poète surréaliste de rejoindre les grands poètes. Comme chez le Pseudo-Longin, l'imitation chez les surréalistes porte sur une attitude à l'égard de la vie, et non sur l'imitation d'une oeuvre.

C'est dans ce sens qu'il faut saisir le rôle des dieux, des êtres surnaturels et des personnalités qui apparaissent dans la poésie de Breton. Ils montrent tous des affinités communes que Breton partage avec eux: le désir de la liberté et de l'amour, mais aussi, l'exaspération sans limites de la passion de l'absolu et sans considérations sur les moyens déployés pour y parvenir.

Breton n'a jamais aimé la Grèce, ni l'Italie, pour la raison qu'ils sont à l'origine de notre culture et que selon lui ils sont fondés sur l'abus de la force. Son aversion était à tel point forte qu'il a toujours évité de s'y rendre. Même si dans un poème il déclare «Que c'est beau le monde / La Grèce n'a jamais existé»⁷²⁰, il n'en reste pas moins vrai qu'un certain nombre de dieux apparaissent dans ses poèmes, et que leurs symboles sont en étroite relation avec les préoccupations de Breton. Ainsi trouve-t-on durant la période de jeunesse de sa poésie Adonis, le dieu du mystère de la végétation, Apollon⁷²¹, dieu de la musique et de la poésie, la déesse romaine Junon⁷²², sans équivalent exact dans l'Olympe, symbole de la

⁷²⁰ «Rano Raraku», in recueil *Xénophiles*, repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 95.

⁷²¹ Apollon et Adonis apparaissent dans le quatrième rêve, p. 152, O.C.I.

⁷²² La déesse Junon apparaît dans «Légion étrangère», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 184

fécondité, protectrice des femmes mariées et des enfants légitimes, et les Gorgones⁷²³, symboles terrifiants de l'être défiguré par les pulsions. Les qualités essentielles de la voix automatiques y sont donc réunis: amour de la nature, de la femme, dépersonnalisation par la voix automatique et qualités musicales de cette dernière.

Tel qu'il sera développé dans *Arcane 17* (1944), le mythe d'Isis et d'Osiris, qui dit l'espoir qui subsiste dans le chaos originel, lieu de la dissociation, grâce à la présence amoureuse d'Isis susceptible de rassembler les éléments éparpillés, apparaît déjà chez Breton dans la fable philosophique *Au Lavoir noir* (1936). Autour d'une chaîne associative très dense, reliant le papillon nocture, sphinx tête-de-mort, à la fois à Io, la jeune fille-aux-cornes-de-vaches de la tragédie d'Eschyle, *Prométhée enchaîné*, qui est aussi un papillon du jour, *vanessa Io*, nommé le paon-du-jour, et, à la fois au garde d'Io, le dieu aux multiples yeux, Argus, qui lui aussi est un papillon marqué par de nombreuses ocelles, Breton d'une manière à la fois délicate et poétique évoque dans ce texte qui procède par «une succession de glissements inattendus de la pensée»⁷²⁴ la légèreté de l'âme en ses rapports avec la substance et la multiplication évanescence des consciences. Or dans cette dissociation de la personnalité en de multiples figures, la jeune prêtresse Io préfigure

⁷²³ Le terme 'Gorgone' apparaît dans le poème «Angélus de l'amour» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 173, celui de 'méduse' dans «Il n'y a pas à sortir de là» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 170, dans «Sur la route qui monte et descend» in *Revoluer à cheveux blancs*, O.C.II., p. 69, dans «Le puits enchanté» in recueil 1935-1940, repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 18 et enfin, dans *Pleine Marge*, O.C.II., p. 1180.

⁷²⁴ Marguerite Bonnet, Notice du *Lavoir noir*, O.C.II., p. 1689

déjà ce que son destin lui réserve, sa métamorphose en Isis, la déesse de tous les dieux, Mère universelle, dont le rayonnement, partant d'Egypte, a su s'étendre jusqu'en Grèce et à Rome. Breton rappelle par cette fable philosophique du regard dans l'obscurité (*La voir noir) que le morcellement de la conscience que réalise le chant automatique s'insère dans le mythe d'Osiris et d'Isis, qui est l'un des mythes les plus ouverts de l'histoire des religions et dans lequel se joue le destin des forces convulsives de la disjonction et de la conjonction.

Enfin, il faut encore mentionner la double apparition de Vénus, planète qui dans l'astrologie symbolise la volupté, l'apparition du Dieu Amour et de Psyché, celle d'Obéron, roi des elfes, et celle d'Ogmios, dieu gaulois et irlandais de la guerre et de la parole. Ils introduisent d'autres qualités de la voix automatique: le plaisir amoureux, l'exigence du territoire de l'amour, le merveilleux et la parole magique, en tant que force et liant.

Vénus apparaît évidemment dans des poèmes où domine l'amour, l'amour porté à deux femmes qui ont inspiré à Breton ses plus belles oeuvres. C'est le cas de *Air de l'eau*, célébration de Jacqueline Lamba, et de *La moindre rançon*, éloge du pays d'Elisa, la dernière épouse de Breton, inspiratrice d'*Arcane 17*. Ces passages marquent un moment merveilleux, l'ouverture de l'être au cosmos:

Quand tu marches le cuivre de Vénus
Innervé la feuille glissante et sans bord

Ta grande aile liquide
Bat dans le chant des vitriers ⁷²⁵

Chili des neiges
Comme le drap qu'une belle rejette en se levant
Dans un éclair le temps de découvrir
De toute éternité ce qui me prédestine à toi
Chili
De la lune en septième maison dans mon thème astral
Je vois la Vénus du Sud
Naissant non plus de l'écume de la mer
Mais d'un flot d'azurite à Chuquicamata Chili
Des boucles d'oreilles araucanes en puits de lune ⁷²⁶

Avec l'évocation d'Obéron dans «Le réveil au petit jour» du recueil «Constellation»⁷²⁷, la voix automatique, à travers la plume du poète, évoque pour la deuxième fois la chanson de geste *Huon*,⁷²⁸ dans laquelle le chevalier du même nom, qui a tué sans le connaître le fils de l'empereur, doit se soumettre à de rudes épreuves et obtenir le pardon et la main de la fille de l'émir de Babylone, Esclarmonde. Le roi des Elfes le secondera dans son

⁷²⁵ *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 404.

⁷²⁶ in *Xénophiles*, repris dans *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 88-89.

⁷²⁷ in *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 155.

⁷²⁸ La première mention d'Esclarmonde se trouve dans *Les Etats généraux* où Breton développe le lien nécessaire entre la poésie, l'amour, la femme et la fermeté de l'âme: «Une fois pour toutes la poésie doit resurgir des ruines / Dans les atours et la gloire d'Esclarmonde / Et revendiquer bien haut la part d'Esclarmonde / Car il ne peut y avoir de paix pour l'âme d'Esclarmonde / Dans nos coeurs et meurent les mots qui ne sont de bons rivets au sabot du cheval d'Esclarmonde / Devant le précipice où l'edelweiss garde le souffle d'Esclarmonde / La vision nocturne a été quelque chose il s'agit / Maintenant de l'étendre du physique au moral / Où son empire sera sans limites» (*Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 68.)

périple. Breton rappelle sur le ton propre aux contes, que l'amour ne s'enlève et ne se savoure qu'au prix de sacrifices. On sera attentif dans la citation suivante au passage où des objets et des actions appartenant à des séries paradigmatiques différentes se trouvent syntaxiquement articulés sur le même plan narratif, harmonie de la disjonction:

En contrepoint, dans le murmure qui s'amplifie s'essore une barcarolle dont jaillit tintinnabulant notre grand ami Obéron, qui règne sur le cresson de fontaine. Chut ! Sans plus bouger il nous convie à entendre le beau Huon frapper à la fois aux Cent Portes. En effet le cor magique brame en chandelier dans le lointain. Le sang coulera mais il ne sera pas dit que le Chevalier manque à nous rapporter les quatre molaires et les moustaches au prix desquelles est Esclarmonde et s'accomplit le sacrifice quotidien.

Comme le dieu Toth et l'alchimiste légendaire Hermès Trismégiste, le dieu Ogmios (ou Ogmios), est avant tout le dieu de la parole magique. L'auteur grec, Lucien de Samosate, brosse un portrait détaillé de cette divinité comme on pourra le constater dans la citation ci-dessous, et l'on sera sensible à la ressemblance de cette description avec celle que Platon donne dans son *Ion* à propos du pouvoir liant de la parole du poète possédé:

Dans leur langue maternelle, les Celtes appellent Héraklès Ogmios et ils le représentent sous une forme singulière. C'est un vieillard très avancé [...], il porte suspendue la peau de lion et il tient dans sa main droite la massue; le carquois est fixé à ses épaules, la main gauche présente un

arc tendu [...]. Cet Héraklès vieillard attire un grand nombre d'hommes attachés par les oreilles et ayant pour liens des chaînettes d'or et d'ambre qui ressemblent à de très beaux colliers. En dépit de leurs faibles liens, ils n'essayent pas de fuir, bien que cela leur soit facile; loin de résister, de se raidir et de se renverser en arrière, ils suivent tous, gais et contents leur conducteur, le couvrant de louanges, cherchant tous à l'atteindre et, en voulant le devancer, desserrent la corde comme s'ils étaient étonnés de se voir délivrés.⁷²⁹

Ces chaînes qui relient les oreilles de ces hommes à la langue du dieu symbolisent le pouvoir attractif unifiant de la parole, et Breton dans le poème en prose «Chiffres et constellations amoureux d'une femme» du recueil *Constellations* évoque ce pouvoir par le biais d'une description qui fait résonner la parole comme le son d'une cloche dans l'orage, qui l'associe aux cieux et à l'abstraction, expression de la beauté originelle:

La tête d'Ogmios coiffée du sanglier sonne toujours aussi clair par l'ondée d'orage: à jamais elle nous offre un visage frappé du même coin que les cieux. Au centre, la beauté originelle, balbutiante de voyelles, servie d'un suprême doigté par les nombres ⁷³⁰.

⁷²⁹ *Encyclopaedia Universalis*, «Thesaurus-index», vol.II., entrée 'Ogmios', Paris, 1985.

⁷³⁰ *In Signe ascendant*, op. cit., p. 165. Breton coiffe Ogmios non pas d'une peau de lion mais de celle d'un sanglier: il ne m'a pas été possible de trouver l'origine de cette représentation.

Enfin, il reste à mentionner que Breton fait revivre l'épisode d'Amour et de Psyché dans le poème en prose «Le 13 l'échelle a frôlé le firmament».

On l'aura vu, les grands mythes qui intéressent Breton (l'amour, la voix de la possession) sont évoqués dans sa poésie, non pas décrits ou racontés comme on transmet un savoir, mais reversé dans l'instant événementiel du flot de la parole automatique. Comme le souligne S. Lamy à propos du mode d'insertion du mythe dans *Arcane 17*, «Si le caractère linéaire et définitif du mythe a été perdu, sa qualité proprement magique s'en trouve accrue. Tout est encore en gestation. A achever, à accomplir» ⁷³¹.

En ce qui concerne la mention de personnages réels ou fictifs, il est remarquable de constater que les noms de personnages ayant existé dominent; les personnages de fiction y sont en effet rares. La poésie de Breton tente avant tout d'inclure le réel dans son mouvement, sa préoccupation est l'emprise sur le réel, et non, comme c'est davantage le cas chez Julien Gracq par exemple, la fiction. Cette même préférence, on la retrouve par ailleurs dans le travail sur le cliché, qui chez celui-là porte sur les formules figées de la vie courante, chez celui-ci, sur les expressions d'origine littéraire. En évoquant des personnages réels dans sa poésie, Breton s'insère dans la lignée de la poésie épique, d'un Dante ou d'un Hugo par exemple.

⁷³¹ Suzanne Lamy, *André Breton, Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977, p. 114.

L'utilisation de noms propres de personnages commence d'une manière peu discrète avec le recueil *Clair de terre*, dont vingt-cinq poèmes sur trente et un sont dédiacés; ensuite, ils apparaissent fréquemment dans les poèmes à partir des années quarante, période où Breton cherche de plus en plus de filiations de sa théorie dans le savoir humain (mythe, philosophie, et dans une moindre mesure, sciences). C'est, rappelons-le, dans les grands poèmes, *Pleine Marge*, *Fata Morgana*, *Les Etats généraux*, et *Ode à Charles Fourier* que l'on retrouve le plus de mentions à des personnages connus ou méconnus. Cet état de fait n'étonne guère puisqu'il s'agit de poèmes où la part consciente de l'élaboration est très active. Plus que jamais, ces poèmes tiennent d'une voix poétique qui accomplit la quête du point sublime, tout en faisant connaître sa nature. La poésie de Breton devient le lieu où la mémoire de l'humanité se trouve réanimée par les passions.

Le cas du recueil *Clair de terre* (1923) est entièrement sous le signe de l'enthousiasme de la découverte du chant automatique; les dédiacées renvoient à des gens que Breton, à cette époque, a fréquentés. D'une manière générale, ils forment un cercle dont le dénominateur commun (dégagé par Breton qui, à cette époque, est à la veille de fonder le groupe surréaliste) est une sensibilité hors du commun au hasard et aux messages de l'inconscient dans le geste artistique⁷³².

⁷³² Il s'agit de l'épouse de Breton, Simone Kahn, de ses amis ou amies Gala Eluard, Théophile Fraenkel, Denise et de Janine Kahn, respectivement cousine et soeur de Simone, des peintres Georges de Chirico, Max Ernst,

Les personnages qui apparaissent dans les poèmes sont des artistes, des philosophes comme des théologiens, des scientifiques et des hommes politiques ainsi que des êtres au destin exceptionnel. La plupart ont en commun la passion, la possession, l'éréthisme de leur pensée ou de leurs actes, la quête de l'absolu et de l'extase. Chacun à sa manière participe à la longue chaîne des êtres possédés par une force qui les dépasse et qui ont fait progresser la connaissance de l'être humain. Breton regrette le peu de place qui est donnée par la société aux

grands aventuriers de l'esprit, de ceux qui ont pris l'homme à bras le corps, l'ont sommé de se connaître en profondeur ou l'ont mis en demeure de justifier de ses prétendus idéaux - ils se nomment Paracelse, Rousseau, Sade, Lautréamont, Freud, ils se nomment Marat, Saint-Just... la liste de ce côté serait longue ⁷³³

Dans *Fata Morgana* (1940) sont évoqués les événements insolites et tragiques qui ont eu lieu sous le règne du roi Charles VI, le fou⁷³⁴. Le poème «Le brise-lâme» (1943), datant du passage de Breton à Fort-de-France, évoque la figure d'une femme éduquée

Francis Picabia, Pablo Picasso, Marcel Duchamp (sous son pseudonyme 'Rose Sélavy'), des poètes, écrivains ou artistes Benjamin Péret, Ungaretti, Paul Eluard, Robert Desnos, Louis Aragon, Roger Vitrac, Man Ray, George Limbour, Max Morise, Joseph Delteil, Marcel Noll, Louis de Gonzague Frick. Raymond Roussel et de Pierre Reverdy.

⁷³³ *Arcane 17, op. cit.* p 41 à 42.

⁷³⁴ Pour des plus amples détails on se reportera aux notes 1 à 10 de la page 1796 in Notice de *Fata Morgana*, O.C.II.

sous les moeurs libres des pays tropicaux, Joséphine Beauharnais, impératrice des Français, née en Martinique: «la statue bleutée de Joséphine Beauharnais, perdue entre les hauts fûts de cocotiers, place la ville sous un signe féminin et tendre»⁷³⁵. L'*Ode à Charles Fourier* évoque les figures de la luxuriance, Crésus et Lucullus, telles qu'elles ont été appréhendées par Charles Fourier, qui les oppose, dans sa vision de la société, à la figure des éternels esclaves, symbolisée par Spartacus⁷³⁶. Cette évocation du 'pays de cocagne' se fait dans un contexte qui dénonce l'incapacité de la société de s'aiguiller sur le chemin du bonheur:

Et pourtant quelle erreur d'aiguillage a pu être commise
rien n'annonce le règne de l'harmonie
Non seulement Crésus et Lucullus
Que tu appelais à rivaliser aux sous-groupes des tentes de
la renoncule
Ont toujours contre eux Spartacus
Mais en regardant d'arrière en avant on a l'impression
que les parcours de bonheur sont de plus en plus
clairsemés ⁷³⁷

Louis Charles Delescluze, surnommée 'Barre de fer' pour son autorité morale inébranlable apparaît dans *Les Etats généraux*. Ce journaliste et homme politique, dont la probité était proverbiale, est mort délibérément sur les barricades du Château-d'Eau, le 25

⁷³⁵ in *Signe ascendant*, op. cit., p. 76.

⁷³⁶ Pour plus d'informations on se reportera à la note n°23 de l'édition de l'*Ode à Charles Fourier* commentée par J. Gaulmier, (op. cit., p. 87).

⁷³⁷ in *Signe ascendant*, op. cit., p. 104.

mai 1871, après de longues années de combats pour la République et Breton rend hommage à cette vertigineuse éthique en faveur de la liberté qui savait braver la souffrance et la mort:

A cet embranchement
Ce que j'ai connu de plus beau c'est le vertige
Et chaque 25 mai en fin d'après-midi le vieux Delescluze
Au masque auguste descend vers le Château-d'Eau
On dirait qu'on bat des cartes de miroir dans l'ombre ⁷³⁸

Dans *Pleine Marge*, comme déjà souligné, Breton mentionne en guise de profession de foi un ensemble de figures qui ont en commun d'être en marge de la société. L'énumération principale, en fin de poème, brosse sur le ton de l'éloge le portrait mi-réfléchi, mi-automatique de quelques savants et personnages au destin extraordinaire⁷³⁹. J'y choisis, en guise d'exemple, quelques figures. On y trouve Pélage (370?-440), moine et théologien, originaire de Bretagne ou d'Irlande, qui était parfois considéré comme un ancien druide. Il était opposé au péché originel et exaltait la liberté, la dignité et la responsabilité humaine, ce qui lui a valu des accusations d'hérésie. Joachim de Flore (1130 ou 1145 - 1202, Calabre) était un abbé cistercien et théologien mystique, figure de ralliement de tous les affamés d'idéal et de justice. L'enseignement à Paris et à Strasbourg de Maître Eckhardt, théologien mystique (1260?- 1327?), fut mis en doute par la hiérarchie catholique, car

⁷³⁸ in *Signe ascendant*, op. cit., p. 66.

⁷³⁹ Je me fonde pour cette brève revue sur les notes de la Pléiade.

sa pensée fut déclarée hérétique: «au-delà de la connaissance sensible et de la connaissance rationnelle, [il] exalte une mystérieuse troisième voie seule capable d'atteindre la vérité»⁷⁴⁰. Il considérait en effet que la raison n'est qu'une étape, contrairement à Descartes pour qui c'est l'aboutissement de l'homme. Avec le diacre janséniste François de Pâris, (1690-1727) et la naissance des convulsionnaires ainsi qu'avec les Frères Bonjour, prêtres de la paroisse des Fareins, initiateurs de la secte de fareinisme réputés pour ses flagellations et crucifiements (deux femmes furent crucifiées) Breton évoque sa fascination pour les passions violentes. Dans le même sens on y trouve l'histoire d'amour déchirante entre Catherine Cadière (Toulon début 18e), très belle femme à la piété exaltée, et son confesseur, le jésuite Girard qui fut par sa pénitente accusé de séduction, de magie et de sorcellerie. Enfin, mentionnons l'évocation anachronique qui relie dans le temps subjectif de l'imagination Maître Eckhardt, Hegel et Novalis en des termes élogieux:

Maître Eckhardt mon maître dans l'auberge de la raison
Où Hegel dit à Novalis Avec lui nous avons tout ce qu'il
 nous faut et ils partent
Avec eux et le vent j'ai tout ce qu'il me faut ⁷⁴¹

⁷⁴⁰ Notes de *Pleine Marge*, O.C.II., p. 1784, note n°2 de la page 1182.

⁷⁴¹ O.C.II., p1182.

Du côté des écrivains, mentionnons l'évocation de Charles Baudelaire, d'Arthur Rimbaud, de Gérard Nerval, d'Isodore Ducasse et de Xavier Fornet.

Baudelaire apparaît dans le premier des cinq rêves de *Clair de terre*⁷⁴², et surtout dans un poème «Porteuse sans fardeau» du recueil *Des épingles tremblantes* (1941), datant du passage de Breton en Martinique durant la deuxième guerre mondiale. Ce poème est un éloge aux femmes indigènes qui portent le fardeau sur leur tête avec tant de grâce qu'il semble au poète que ce fardeau ne pèse rien. Leur apparition rappelle au poète deux vers de Baudelaire qui évoquent le *charme* des femmes de se mouvoir dans toutes les conditions comme si elles dansaient. Allégeant de leur pas le poids de la condition humaine, ces porteuses de l'aérien deviennent sous les yeux du poète des esprits de bon augure, l'élan vers un monde fondé sur l'analogie:

Comme un esprit qui reviendrait à intervalles réguliers
tant leur maintien est le même et n'appartient qu'à elles et
tant elles semblent portées par le même rythme, des
jeunes filles de couleur passent souvent seules et chacune
est la seule à qui Baudelaire semble avoir pensé tant l'idée
qu'il en donne est irremplaçable:

*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse...*

⁷⁴² «Aux murs de l'escalier je remarque un certain nombre de reliefs bizarres, que je suis amené à examiner de près, mon guide ne m'adressant pas la parole. / Il s'agit de moulages en plâtre, plus exactement: de moulages de moustaches considérablement grossies. / Voici, entre autres, les moustaches de Baudelaire, de Germain Nouveau et de Barbey d'Aurevilly.» in O.C.I., p. 149.

De quelle nuit sans âge et sans poids cette messagère muette dont, au défi de toutes les cariatides la cheville et le col lancent plutôt qu'elles ne soutiennent la construction totémique qui dans l'invisible se confond - en vue de quel triomphe? - avec le rêve d'un monument aux lois de l'imprégnation?

Le dernier poème de *Revolver à cheveux blancs*, «Le Grand secours meurtrier» est un hommage à Lautréamont à partir de la pratique religieuse des célèbres convulsionnaires de Saint-Médard⁷⁴³, auxquels fait allusion le titre. Les rites 'sado-masochistes' de ces convulsionnaires se déroulaient sur la tombe du diacre janséniste Pâris, en 1727. M. Bonnet dans la notice à ce poème fournit les informations suivantes sur les agissements de cette secte troublant l'ordre public et religieux: « Dans le chapitre «Naissance des convulsions à grands secours» [on] [...] lit que les filles convulsionnaires «demandent aux hommes des petits secours ou des grands secours, suivant la dose du remède». Ces «secours» consistent en coups de bâton, coups de poing, sévices divers pouvant aller jusqu'au crucifiement. Ils sont dits «meurtriers» [...] lorsqu'ils font intervenir l'épée. Refuser les secours serait exposer les convulsionnaires à la mort. Ceux qui les administrent sont appelés «secouristes» ou «convulsionnistes». »⁷⁴⁴ Breton dans ce

⁷⁴³ Dans *Pleine Marge*, Breton évoquera à nouveau les convulsionnaires appelés aussi les Fareinistes.

⁷⁴⁴ Notes et variantes de *Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 1346. Les citations sont tirées de l'ouvrage *Notion de l'oeuvre des convulsions et des secours à l'occasion du crucifiement public des Fareins*, sans date et sans nom d'auteur, attribué au père Crêpe, dominicain, Lyon, 1788.

poème dit à propos de Lautréamont: «J'ai accès près de lui en qualité de convulsionnaire», ce qui revient à dire que de la «cruauté efficace et salubre»⁷⁴⁵ de Lautréamont il attend le grand secours meurtrier, non de la délivrance religieuse, mais de la délivrance des forces inhibitrices du mental. Car, en effet, Lautréamont est le «secouriste», celui qui ouvre l'esprit au merveilleux «le cygne de Montevideo dont les ailes sont déployées et toujours prêtes à battre» celui qui «voit le grand hexagone à entonnoir dans lequel se crisperont bientôt les machines / Que l'homme s'acharne à couvrir de pansements» qui «ravive de sa bougie de radium les fonds du creuset humain» qui enfin «préside aux cérémonies deux fois nocturnes qui ont pour but soustraction faite du feu d'intervertir les coeurs de l'homme et de l'oiseau»⁷⁴⁶. Lautréamont est celui qui stupéfait en donnant à l'âme ses ailes, mais, il lui manque une dimension, il n'embrase pas, - «soustraction faite du feu». Le plaisir dans la stupéfaction, c'est la flamme passionnelle de Breton, qui embrase sa poésie.

Dans le poème en prose déjà cité dans ce sous-chapitre, «Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescents des escargots», Breton montre clairement que les grands poètes possédés comme Gérard Nerval, Xavier Forneret⁷⁴⁷ et Arthur Rimbaud (la liste n'est pas close) se sont laissés guidés par ces êtres

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 1348, note 5.

⁷⁴⁶ *Cf.*, O.C.II., p. 99.

⁷⁴⁷ Pour de plus amples on se reportera à l'article «Xavier Forneret» in *Anthologie de l'humour noir*, O.C.II., p. 949-956.

sortis du monde de l'imaginaire; c'est dire le respect que doivent les hommes à l'imagination:

Rares sont ceux qui ont éprouvé le besoin d'une aide semblable en plein jour, - ce plein jour où le commun des mortels a l'aimable prétention de voir clair. Ils s'appellent Gérard, Xavier, Arthur ... ceux qui ont su qu'au regard de ce qui serait à atteindre les chemins tracés, si fiers de leurs poteaux indicateurs et ne laissant rien à désirer sous le rapport du bien tangible appui de pied, ne mènent strictement nulle part ⁷⁴⁸.

C'est affirmer que les grandes figures ne s'appuient pas sur les lois de la raison, mais bien sur celles de l'imaginaire.

2.1.3. La sélection

Le sublime n'admet pas les passions faibles, ni les figures qui s'affichent. La sélection de Breton qui a prévalu lors de la composition des anthologies *Revolver à cheveux blancs* (1932), *Poèmes* (1948), *Clair de terre* (1966) et *Signe ascendant* (1968) se fait pour une grande part selon les critères énoncés par le Pseudo-Longin.

Les poèmes non sélectionnés relèvent surtout de *Clair de terre* (1923) et du *Revolver à cheveux blancs* (1932). Au-delà de cette date tous les poèmes et poèmes en prose - hormis «Au Lavoir noir»,

⁷⁴⁸ recueil *Constellations*, repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 133.

non repris dans *Poèmes*, et «Cartes postales» (1940) jamais repris - seront insérés dans les trois dernières anthologies. L'anthologie *Le Revolver à cheveux blancs* reprend quinze unités du recueil *Clair de terre* (1923) sur trente-trois; celle intitulée *Poèmes*, treize unités, et dix-neuf poèmes sur les vingt-sept composant la part originale de l'anthologie *Le Revolver à cheveux blancs*. Dans l'anthologie *Clair de terre* (1966) Breton, moins sévère, reprend vingt-six unités du recueil *Clair de terre*, et vingt poèmes originaux du *Revolver à cheveux blancs*.

Il me reste à souligner que je ne m'intéresserai qu'aux poèmes qui n'ont été repris dans aucune anthologie⁷⁴⁹. Les raisons que je fournis pour le rejet de tel ou tel poème ne prétendent pas à l'exhaustivité, d'autres motivations, qui n'ont rien avoir avec l'objet de mon étude, peuvent évidemment jouer.

Du recueil *Clair de terre* (1923) on constate que Breton n'a pas repris les deux sonnets (quoique non-rimés) «Le Madrépore» et «L'Herbage rouge»⁷⁵⁰, ni le poème en strophes régulières (non-

⁷⁴⁹ Certains poèmes parfois sont repris, parfois non. C'est le cas pour les récits et poèmes du recueil *Clair de terre* : «Cinq rêves» et «Ma mort par Robert Desnos» qui n'apparaissent que dans l'anthologie *Clair de terre* (1966); c'est le cas encore pour «Dans la vallée du monde», «Mille et mille fois», «Ligne brisée» et «Le soleil en laisse» absents dans *Poèmes* (1948) et enfin, pour «Tournesol» qui n'a pas été retenu dans *Le Revolver à cheveux blancs*. En fait le choix le plus sévère a prévalu pour la composition de l'anthologie *Poèmes*, dans laquelle beaucoup de poèmes des recueils *Clair de terre* et *Le Revolver à cheveux blancs* n'ont pas été retenus : il est tout à fait fondé d'être en accord avec Gérard Legrand qui, à propos de cet «écrémage» note «qu'il est permis de [le] juger trop sévère» (*in Breton, op. cit.*, p. 144).

⁷⁵⁰ Cf. O.C.I., p. 163 et 171. Le ton, par ailleurs, rappelle celui des poèmes de Mallarmé.

rimées) «Feux tournants»⁷⁵¹. C'est que la voix automatique s'y manifeste sous la forme rigide de la tradition poétique, et non sous une forme libre; l'attention du lecteur est attirée davantage par le jeu sur la forme que sur le souffle de la voix surréaliste⁷⁵². Dans le même esprit, le poème «Tout va bien»⁷⁵³ du *Revolver à cheveux blancs* est une énumération systématique d'énoncés d'une longueur en moyenne d'un vers illustrant le titre sur un ton imprégné par l'esprit de dérision. En cela il montre trop bien le procédé ludique qui le constitue. C'est le cas aussi des poèmes-collages dans le pur esprit dadaïste tels «L'Angle de mire» et «Confort moderne»⁷⁵⁴ qui n'apparaissent que dans *Le Revolver à cheveux blancs*.

Au niveau sémantique, on note que la plupart des poèmes non repris dans *Clair de terre* et *Le Revolver à cheveux blancs*⁷⁵⁵ comportent des énoncés en désaccord avec les motifs essentiels de la poésie de Breton. Ainsi dans «Le Volubilis et je sais l'hypoténuse»⁷⁵⁶ dont Breton n'a repris que la dernière section (n°

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 178.

⁷⁵² Certains poèmes où le jeu formel domine ont été conservés, c'est le cas de «Pièce fausse» et «PSTT». Le caractère parodique et expérimental de ces poèmes a dû être un facteur décisif dans ce choix, d'autant plus que «PSTT», extrait d'une page de l'annuaire téléphonique sous l'entrée 'Breton', symbolise l'éclatement de la personnalité, et que dans «Pièce fausse» apparaît le mot 'Aube', qui sera le prénom de la fille de Breton et de Jacqueline Lamba..

⁷⁵³ Cf. O.C.II., p. 84

⁷⁵⁴ cf *Ibid.*, p. 59 et p. 59 à 62.

⁷⁵⁵ Rappelons que l'anthologie *Le Revolver à cheveux blancs* contient aussi, parmi les reprises de recueils antérieurs, des poèmes rassemblés pour la première fois. Ce seront ces poèmes qui sont regroupés dans les anthologies ultérieures sous le titre *Le Revolver à cheveux blancs*. Quand je mentionne cette anthologie je réfère donc à ces poèmes

⁷⁵⁶ cf O.C.I., p. 164 à 168.

VIII), on lit les rares énoncés négatifs de toute sa poésie à propos des femmes et de l'amour «Loin des femmes de courses et des femmes de traits⁷⁵⁷» (n° V, p.166), ainsi que «L'amour est un signal qui n'a pas fonctionné» (n° VI, p.167), ou alors, des énoncés dont l'éclat sublime n'est guère perceptible par le fait que le trivial prend le dessus, ainsi le vers «Les soigneuses disent aux soignées» (n° VII, p.167). Il ne serait toutefois guère prudent de prétendre que ces motifs soient les seuls qui aient pu déterminer Breton à amputer autant ce long poème dédié à sa première femme Simone. En ce qui concerne «Angélus de l'amour», c'est probablement un poème trop évident, trop proche du prévisible, trop bien construit. Le motif de l'oracle, «Il y aura», tient moins du merveilleux insolite que celui développé dans le poème «La mort rose», par exemple. Comparons deux extraits: le premier, la clause d'«Angélus de l'amour», est à la limite du prosaïque (accumulations de clichés), et tire vers l'abstraction, vers «les formes idéales» - le 'stupéfiant-image' fait donc défaut:

Là trompant l'impossible étoile à une branche
 Nous danserons comme le feu parmi les paillettes de
 nous-mêmes
 Et ce sera toujours
 Nous passerons des ponts surprenants
 Nous verserons dans des vallées de larmes
 A la longue les cygnes ne répondront plus de nous

⁷⁵⁷ Le mouvement passe du mélioratif au péjoratif : 'chevaux' de course à 'chevaux' de traits. Ailleurs, dans *Poisson soluble* on lit : «Il y a aussi le plant de vigne américain et cette femme était un plant de vigne américain», (historiette n°1, O.C.I., p. 351).

De nous qui retournons aux formes idéales
 Avec qui les saisons iront au plus pressé
 Et qui les premiers forcerons le danger
 Magique sur sa corde inexistante
 Pour nous servir à prendre des chemins de traverse ⁷⁵⁸

alors que la clause de «La Mort rose» donne à voir l'union du poète avec la voix surréaliste sur le mode du merveilleux des images surréalistes:

A toi les parfums dès lors les parfums défendus
 L'angélique
 Sous la mousse creuse et sous tes pas qui n'en sont pas
 Mes rêves seront formels et vains comme le bruit de
paupières de l'eau dans l'ombre
Je m'introduirai dans les tiens pour y sonder la
 profondeur de tes larmes
Mes appels te laisseront doucement incertaine
Et dans le train fait de tortures de glace
 Tu n'auras pas à tirer le signal d'alarme
 Tu arriveras seule sur cette plage perdue
Où une étoile descendra sur tes bagages de sable ⁷⁵⁹

Dans le poème «Légion étrangère» ⁷⁶⁰, la part faite à l'éternité et aux dieux (Dieu et Junon) est probablement trop grande pour le poète de l'événement intime, et sa figure ne sort guère grandie en acceptant de se situer par rapport à l'éternité: «En tant que personnage de la revue éternelle / Mes sabots de feu ne font pas

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁷⁵⁹ Cf. O.C.II., p. 64.

⁷⁶⁰ Cf O.C.I., p. 184

grand bruit / Sur le parquet céleste », c'est admettre que le feu sublime pourrait avoir des limites. Dans le poème «Météore»⁷⁶¹ il semble que c'est encore la figure du poète qui pose problème de par sa faiblesse. Sa parole n'est pas sûre, et il fuit: «Je promets et ne suis capable de tenir [...] Misérable je fuis sur un quai parmi les caisses». Les traces de doute, de faiblesse, de lamentations et de sentiments de culpabilité ainsi que de froideur, par contre sont les motifs à mon avis déterminant, qui ont prévalu à la mise à l'écart des poèmes comme «Camp volant», «Cartes d'électeur», «Allotropie», «C'est moi ouvrez» et «Le trottoir de pelure d'orange» qui sont par ailleurs les seuls poèmes du recueil à ne pas procurer de plaisir à la lecture. Si les motifs que je viens de donner pour les exemples de *Clair de terre* ne sont certainement pas les seuls, et prêtent le flanc à la critique, il n'en est pas de même pour ceux du *Revolver à cheveux blancs*. En effet, «Camp volant» développe le motif du Jugement dernier: le poète avoue explicitement sa déchéance, par deux fois, il répète «J'étais condamné depuis longtemps [...] J'ai déjà dit que j'étais condamné». C'est le poème de l'échec, le sublime se dérobe sous lui, il en voit les lieux, mais sa culpabilité l'empêche d'y accéder. Le poème, même s'il laisse poindre un espoir, se termine sur l'échec-panique:

Je suis celui qui ne sait qui vit ni qui meurt
Celui qui brûle de ne pas savoir
Celui qui sait trop bien qu'il brûle et qu'il sait

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 185.

Abîmes rassemblement des lueurs que je n'ai pas
 Enormes perles
Abîmes sans détail qui seuls m'attirez
On me passe les menottes quand je pense à vous
 Et pourtant je suis libre de me perdre en vous
 D'entretenir avec ce qui monte de vous le moins fructueux
 des commerces
 Le Jugement est un pont jeté mais il n'est pas si beau que
 mon vertige
 Cette théorie de jeunes filles aux gorges bleues
 Laissez - moi passer
 Laissez - moi passer ⁷⁶²

Le poème qui suit, «Non-lieu», et qui a été conservé dans les anthologies, peut être considéré comme une suite logique du poème «Camp volant». Le poète bénéficie d'un non-lieu, et, du coup, libéré des «menottes» et du «pont» jeté par «le Jugement», le regard s'ouvre, le ton devient enthousiasme et le poète pénètre dans l'abîme:

Je vois l'ibis aux belles manières [...]
Je suis à la fenêtre très loin dans une cité pleine
d'épouvante
 Dehors des hommes à chapeau claqué se suivent à
 intervalle régulier
 Pareil aux pluies que j'aimais
 Alors qu'il faisait si beau
«A la rage de Dieu» est le nom d'un cabaret où je suis
entré hier [...]
 Il est écrit sur la devanture blanche en lettres plus pâles
 Mais les femmes-marins qui glissent derrière les vitres
Sont trop heureuses pour être peureuses
 Jamais le ciel toujours le silence

⁷⁶² Cf. O.C.II., p. 66.

Jamais la liberté que pour la liberté ⁷⁶³

L'on comprend aisément que ce poème est dans la lignée du sublime, et que le précédent s'en écarte, et que Breton, soucieux de montrer la force de la voix surréaliste ne garde que le dernier.

Dans le poème «Carte d'électeur»⁷⁶⁴, le poète se lamente dès le premier vers: «J'aimerais n'avoir jamais commencé / Et m'enquérir de la vie». Et toute la suite du poème, à partir de cette hypothèse exprimant un regret, énumère le monde comme il *aurait pu être*. Il va de soi que pour le poète du «Il y aura une fois»⁷⁶⁵, le train, dans ce poème, est passé. Dans «Allotropie»⁷⁶⁶, même s'il est annulé, le sentiment de culpabilité revient à la charge - et celui-ci n'est certainement pas étranger à l'instabilité émotive et politique que Breton vit au début des années trente: «Je suis le principal coupable / En même temps que le principal innocent». Par ailleurs, la sermocination, dialogue du poète avec lui-même, sur laquelle le poème s'articule, est soustendue par les motifs de la difficulté, du brouillard et de l'aveuglement.

Avec le rejet des poèmes «C'est moi ouvrez» et «Le trottoir de pelure d'orange», poèmes où le ton de la froideur prend nettement le dessus, ainsi que du poème «Après le grand tamanoir» à l'incipit

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁶⁵ Introduction au Revolver à cheveux blancs, O.C.II., p. 49 à 54.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 73-74.

maladroit où l'aspect formel distrahit l'attention du lecteur⁷⁶⁷, il ne reste des poèmes principaux du *Revolver à cheveux blancs* que ceux qui expriment soit le désespoir et l'exécration («Le verbe être», «La forêt dans la hache»), l'attente («Dernière levée») et l'éloge («Le grand secours meurtrier») ou alors la merveille sous toutes ses formes pour les poèmes restants. Se trouvent donc réunis tous les poèmes où la répétition lyrique est la plus favorisée. Par la sélection, Breton a mis en valeur tous les poèmes qui possèdent en eux un ton sublime.

Il reste à mentionner brièvement que les poèmes retenus du recueil *Le Revolver à cheveux blancs* (y compris l'introduction «Il y aura une fois») pour figurer dans l'anthologie *Clair de terre* sont au nombre de vingt. En considérant l'incipit du sixième poème, «Vigilance»⁷⁶⁸, «A Paris la tour Saint-Jacques chancelante / Pareille à un tournesol», on pense à la tour chancelante de l'arcane n°16, 'La maison-dieu'; le poème précédent qui, occupant la quinzième place, s'intitule «Le sphinx vertébral», et qui développe, entre autres, la figure démoniaque d'un loup: «Il vient c'est le loup aux dents de verre [...] Ses griffes de jade dans lesquelles il se mire en volant /

⁷⁶⁷ *Ibid.* p. 80 à 83. L'incipit se construit sur une homophonie et la voix en est consciente: «Des bas de femmes tamisent la lumière de Londres / Les quais sont des gares noires de monde mais blanches de générations disparues / Et quand je dis Londres c'est pour la forme du poème.», O.C.II., p. 82. Pour illustrer la différence entre un poème fondé sur le jeu de procédés langagiers et celui fondé sur l'image surréaliste il faut se reporter à la différence entre les tableaux de Magritte, illustrant un procédé surréaliste, et ceux de Max Ernst où les procédés à l'oeuvre s'effacent derrière le caractère stupéfiant, voire extatique, de l'image.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 94

Son poil de la couleur des étincelles / C'est lui qui gronde dans les forges au crépuscule [...]»⁷⁶⁹ évoque l'arcane n°15 appelée 'Le diable'. Il s'agit là de l'étape du tarot où la mutation, la crise ou la chute salutaires débouchent sur l'ouverture du mental à l'infini que symbolise L'Étoile, l'arcane n°17, le passage des ambitions matérielles aux ambitions spirituelles. Il serait certes intéressant de pousser plus loin cette analogie entre la disposition ainsi que le contenu des poèmes et les arcanes majeures du tarot si elle ne dépassait pas le cadre de mon analyse.

Enfin, pour clore cette section sur la sélection des poèmes, je m'attarderai brièvement sur le cas particulier de *Poisson soluble*. En premier, il faut souligner que les quatre historiettes retenues dans l'anthologie *Poèmes* forment une suite signifiante avec une nette amplification qualitative: a) confession sur le thème de l'ennui, b) imprécations, c) événement lyrique et d) événement sublime. Dans la première historiette, notée n°2 dans *Poisson soluble*, le poète évoque sa vie, non pas les moments intenses comme il en a l'habitude, mais les temps morts. L'historiette nous raconte dans un style aux accents de théâtre de l'absurde la confrontation de l'être aux forces ennuyeuses du même:

Moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, moins de larmes qu'il n'en faut pour mourir: j'ai tout compté, voilà. J'ai fait le recensement des pierres; elles sont au nombre de mes doigts et de quelques autres; j'ai distribué des

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 93.

prospectus aux plantes, mais toutes n'ont pas voulu les accepter. [...] Les heures, le chagrin, je n'en tiens pas un compte raisonnable; je suis seul, je regarde par la fenêtre; il ne passe personne, ou plutôt personne ne *passe* (je souligne *passe*). Ce Monsieur, vous ne le connaissez pas? c'est Monsieur Lemême. Je vous présente Madame Madame. [...] Je consulte un horaire; les noms de villes ont été remplacés par des noms de personnes qui m'ont touché d'assez près. Irai - je à A, retournerai - je à B, changerai - je à X ? Oui, naturellement, je changerai à X. Pourvu que je ne manque pas la correspondance avec l'ennui ! Nous y sommes : l'ennui [...]. ⁷⁷⁰

L'historiette suivante, n°9, fait partie des poèmes du cri de désespoir et de rage tels qu'on le retrouve dans les poèmes «Le verbe être» et «La forêt dans la hache». Les effets de la voix automatique sont trop lourds à porter: s'agit-il vraiment d'une révélation inouïe ou simplement de l'affleurement de désirs refoulés? La rage porte en effet sur les éléments biographiques que le flot automatique souvent dévoile, désirs inavoués que la mauvaise conscience du poète considère comme honteux, allégorie d'une expérience intime qui, au lieu d'enthousiasmer, avorte - la nuit que la main du scripteur note tourne au cauchemar: «Sale nuit, nuit de fleurs, nuit de râles, nuit capiteuse, nuit sourde dont la main est un cerf-volant abject retenu par des fils de tous côtés, des fils noirs, des fils honteux»⁷⁷¹.

⁷⁷⁰ André Breton, *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1948, p. 55.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 57.

La troisième historiette, n°11⁷⁷², est un conte surréaliste qui a pour objet la description lyrique d'une place appelée 'la place du Porte-Manteau'. La voix surréaliste opère à nouveau la transmutation des désirs les plus personnels du poète. Au centre de la place, à l'instar du casque géant d'Otrante, se dresse le Porte-Manteau lui-même, «un rouleau de papier à la main», indiquant à «son cheval la route où jadis ont foncé les oiseaux de paradis». Rien n'y est normal, le cheval en se cabrant dégage dans son ombre de «petites lumières tournantes», les fenêtres sont des «rondelles de citron»; dans l'une d'elle «la coque d'un superbe paquebot blanc, dont l'avant, gravement endommagé, est en proie à des fourmis d'une espèce inconnue» surgit soudain. Tout le texte enfin annonce les poèmes les plus merveilleux du *Revolver à cheveux blancs*.

Et il en est de même pour la dernière historiette, n°21, que nous avons déjà évoquée précédemment. Le caractère lyrique des images s'y ouvre de plus en plus sur le sublime: «les forêts qui s'étendent à perte de vue sont en feu et les rires des femmes apparaissent comme des buissons de gui sur les arbres du canal», le brasier de la passion intérieure s'étend jusqu'à l'île d'Aphrodite, «Cythère», la rosée diffracte, comme un prisme, «la fin du siècle des siècles», un lévrier, qui «fait le mort» apparaît *en même temps* dans «chacune des salles du château». La voix automatique porte à nouveau le poète dans des espaces inconnus et troublants.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 59-60.

On le voit, la sélection et l'ordre de la disposition produisent un effet d'élévation propre au sublime. Qu'elle soit intuitive ou consciente, la sélection est motivée, et non arbitraire, elle reflète déjà le mouvement du 'signe ascendant', c'est-à-dire du plus fermé au plus ouvert.

Le dernier point qui mérite d'être relevé à propos de *Poisson soluble*, recueil guère aimé d'André Breton puisqu'aucun de ces poèmes en prose n'a été repris dans les deux dernières anthologies, est d'ordre stylistique. Notre hypothèse comme motivation à ce sévère jugement de Breton à l'égard de *Poisson soluble* est la suivante. Le flot automatique n'étant guère sous l'influence des Muses, le ton, en général, est plus prosaïque, au sens que certains mots clés soit sont utilisés bien plus souvent dans leur sens habituel que dans les poèmes, soit ne répondent pas à l'appel du signe ascendant, et s'approchent du trivial. En d'autres termes, ce que les historiettes gagnent en enchaînement narratif sur le mode surréel, elles le perdent en densité polysémique. L'effet de la surréalité est ici davantage de l'ordre de la subversion des règles de la narration⁷⁷³ que de la recherche d'une révélation par les images surréalistes. Les exemples du style prosaïque sont légions et je me limiterai à en donner un exemple comme modèle: «C'est ainsi que chaque matin on remettait à cette femme une lettre émanant soi-

⁷⁷³ Pour plus d'information sur les signes de la surréalité on se reportera avec profit à l'article de Laurent Jenny, «La surréalité et ses signes narratifs», *Poétique*, n°16, 1973, pp. 499-520.

disant de son bien-aimé [...]»⁷⁷⁴. C'est l'étude de la concordance des poèmes qui a permis de relever que la différence entre historiettes et poèmes relève aussi du nombre d'énoncés de sens conventionnel que le texte contient.

Il reste encore à aborder brièvement un autre mode de sélection qui est le travail de la correction sur les manuscrits. On s'interrogera sur la nature et la part de la conscience qui y prévaut. Mis à part quelques poèmes, la plupart des manuscrits que l'on a pu conserver relèvent du recueil *Clair de terre*. Une analyse plus approfondie devrait mettre en valeur sur quels points portent les corrections que M. Bonnet circonscrit en ces termes:

Certaines [corrections] semblent indiquer une interruption de la "dictée" intérieure, un tâtonnement, un nouveau départ. En majorité, elles ont surtout pour but de donner à l'image une densité plus grande, de resserrer l'ensemble par des suppressions, ce qui suppose au moins un deuxième temps conscient, comparable à celui qui intervient pour les peintres tant dans le dessin automatique que dans le frottage, où la préoccupation inconsciente impose l'apparition d'une figure qui surgit du brouillage originel et que l'artiste n'a plus qu'à rendre apparente pour les autres par l'accentuation de certains traits ⁷⁷⁵.

⁷⁷⁴ Historiette n°12 O.C.I., p. 364.

⁷⁷⁵ Notice de *Clair de terre*, O.C.I., p. 1189. Le recensement des manuscrits de *Clair de terre* réalisé par M. Bonnet nécessiterait une mise à jour, ainsi qu'il m'a été donné de le constater en consultant durant l'été 1993 les différents fonds disponibles au public sous l'autorisation des ayants droit. Certains manuscrits manquants ont été trouvés depuis et ajoutés aux fonds. Ainsi, pour le fonds Aragon-Triolet, M. Bonnet ne mentionne pas dans la notice à *Clair de terre* ainsi que dans les notes l'existence des manuscrits de «Légion

A priori, il semblerait que ce travail de correction tente de mettre en relief les motifs préférés de Breton, de relancer la voix automatique quand celle-ci s'épuise ou se laisse distraire par les images visuelles que la voix souvent provoque. Comme le rappelle Breton: «Il en a résulté pour nous, durant l'écoute même, une succession à peine intermittente d'images visuelles, désorganisatrices du murmure et qu'au plus grand détriment de celui-ci nous n'avons pas toujours échappé à la tentation de fixer»⁷⁷⁶.

Comparons brièvement le début de «Ligne brisée», dans sa version telle qu'elle apparaît sur le manuscrit⁷⁷⁷:

Nous le pain sec et l'eau dans les prisons du ciel
~~Nous les bancs renversés des jardins publics~~
 Nous les tapis de ces [pavés de l'amour] tous les signaux
 Nous [Qui] personnifions les grâces de ce poème
 Rien [Et Rien] ne nous exprime au delà de la mort de cet
 essayage
 [...]

étrangère», «L'Herbage rouge», «Dans la vallée du monde» (un manuscrit mentionné, le second non), «Mille et mille fois», «Ligne brisée» et «Le soleil en laisse»; pour la collection Simone Collinet, on ne mentionne pas «Plutôt la vie» (dans «Note sur le texte» (p. 1191) on nous informe que l'on n'a pas trouvé de manuscrit pour ce poème) et «Météore».

⁷⁷⁶ «Le message automatique», in *Point du jour*, repris dans O.C.II., p. 388.

⁷⁷⁷ Les photocopies de quelques manuscrits de premier jet ainsi que de versions ultérieures de *Clair de terre* m'ont été aimablement offertes par Mme Sylvie Sator-Collinet, fille de la première femme de Breton, Simone Kahn et du professeur et sociologue Michel Collinet.

L'enfer Nous le pain sec et l'eau dans les prisons du ciel
 Nous le jeu de cartes ~~nocturne des casinos~~
 — dans les catacombes } à la belle
 étoile
 Nous soulevons à peine un coin de voile⁷⁷⁸

et sa version finale:

Nous le pain sec et l'eau dans les prisons du ciel
 Nous les pavés de l'amour tous les signaux interrompus
 Qui personnifions les grâces de ce poème
 Rien ne nous exprime au-delà de la mort
 [...]
 Nous le pain sec et l'eau dans les prisons du ciel
 Le jeu de cartes à la belle étoile
 Nous soulevons à peine un coin du voile
 Le raccommodeur de faïence travaille sur une échelle⁷⁷⁹

Les trois premiers vers qui évoquent en si peu de mots les conditions à la fois rudes et exaltantes de l'amour ont été obtenus par suppression de vers et de syntagmes qui n'aident pas le motif initial à s'élever: le vers «Nous les bancs renversés par les jardins publics» égare, et le syntagme «de cet essayage» est trivial. Remarquable est le changement de polarité des deux déterminants de «jeu de cartes»: les syntagmes «nocturne des casinos» et «dans les catacombes», où domine la tonalité de l'obscurité inquiétante de l'enfermement sans échappée, sont remplacés par un syntagme

⁷⁷⁸ Manuscrit de la collection Simone Collinet, sans dédicace, daté «22 août 1923», signé «André Breton».

⁷⁷⁹ Cf. *Clair de terre*, O.C.I., p. 186.

suggérant *l'obscurité brillante*, en l'occurrence, l'expression «à la belle étoile», où souffle un vent de liberté. Enfin, la voix automatique semblait se lancer sur le motif de l'«Enfer» risquant d'aiguiller le murmure vers l'imagerie chrétienne. Breton interrompt ici le flot automatique pour le faire repartir sur le vers qui a déjà servi d'incipit au poème: «Nous le pain sec et l'eau dans les prisons du ciel»; c'est de nouveau préférer à un espace péjoratif et clos («L'enfer»), un espace péjoratif ouvert sur un espace mélioratif («prison du ciel»). Le constat est imparable, même dans les manuscrits l'amour, pour s'élever, s'appuie, comme nous l'avons vu clairement pour *l'Air de l'eau*, sur l'abîme, dont l'enfer est un avatar.

Avant de terminer cette partie de l'analyse portant sur les marques de la grandeur d'âme dans le traitement et le contenu des poèmes, il reste à soulever le problème de la part de la conscience dans l'élaboration de ces textes.

A la lumière des déclarations de Breton, de l'étude des textes théoriques sur l'écriture automatique, des poèmes de Breton et de ceux de ses amis, ainsi que des manuscrits, il est incontestable que le travail automatique (enregistrement, corrections) s'est porté de *l'elocutio* à *l'inventio*. Le texte automatique est 'travaillé' par un ensemble de paramètres que régit une volonté de mettre à jour les valeurs surréalistes reliées à la quête incessante de l'amour, de la liberté et de la poésie, les seules notions, selon Breton, exaltantes de

la 'vraie vie'. Parler de 'travail automatique'⁷⁸⁰ agissant dans l'inventio - les outils spécifiques au 'bricolage' surréaliste - , cela consiste premièrement à soumettre la dictée et l'inspiration, à des paramètres régulateurs, en quelque sorte des «goulots» (par exemple, variation de vitesse, lieu de départ prédéfini, jeu sur des procédés), ce qui entraîne, selon J. Chénieux-Gendron, un ordre des mots, non pas chronologique ni logique, mais affectif et pulsionnel⁷⁸¹; et, deuxièmement, à retravailler le premier jet (correction des manuscrits, collage, sélection), et à trier, pendant les corrections, et même pendant la coulée, les valeurs ou les non valeurs surréalistes (d'ordre, entre autres, pulsionnel, affectif, appréciatif, poétique, éthique). Ce glissement de l'intelligible au sensible, d'un travail soumis aux lois des désirs et des émotions donne libre cours à une association non contrôlée des mots au sein d'un contexte créatif contraignant et prédéterminé, particulière «production du texte» que M. Riffaterre a finement analysé dans son ouvrage du même nom.

Dans l'ensemble des textes automatiques produits par Breton et ses amis, on retrouve des textes qui ont l'allure de poèmes en prose, d'historiette, d'aphorismes, de poèmes lyriques, voire même, comme c'est le cas chez Desnos, d'alexandrins parfaitement

⁷⁸⁰ Jacqueline Chénieux-Gendron, «Jeu de l'incipit, travail de la correction dans l'écriture automatique», in *Une pelle au vent*, p. 127. Michel Murat relève que l'étude de Jacqueline Chénieux sur *l'Immaculée conception* peut être appliquée, en ce qui concerne les résultats, à l'écriture automatique en général (Michel Murat, 'Jeux de l'automatisme' in *Une pelle*, op. cit. p. 7).

⁷⁸¹ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Ibid.*, p. 135.

rimés⁷⁸². Gens cultivés, les surréalistes ont intégré dans leur mémoire les diverses structures de la poésie: la voix automatique, dans son geste de s'appuyer sur des structures préexistantes, nous rend ces dernières transformées à son gré. Cet aspect explique, en partie, comment des structures et des thèmes propres au lyrisme, comme ceux que nous venons d'analyser dans le chapitre précédent, peuvent apparaître dans les poèmes de Breton. L'analyse a montré que leur organisation reste pour la plus grande partie tributaire des pulsions en jeu, pulsions qui ne suivent pas les lois rigides d'une structure dans laquelle le poète fidèle à la tradition insère l'émotion.

A la base donc, la production relève résolument des mouvements de l'inconscient. Si travail il y a de la part du poète surréaliste, il ne consiste pas à chercher la meilleure formulation possible à une émotion. Il consiste en premier, comme nous venons de le voir, à soumettre la dictée à un ensemble de paramètres et à fournir un effort moral pour permettre à la voix automatique de surgir des tréfonds de l'être le plus purement possible. Nous avons vu comment une certaine éthique exigeait du surréaliste, afin qu'il puisse saisir dans les meilleures conditions la voix surréaliste, des sacrifices relevant des valeurs temporelles (interdiction d'exercer de métier comme celui de journaliste, de recevoir de prix

⁷⁸² On trouvera dans l'ouvrage de Michel Murat, *Robert Desnos, Les grands jours du poète*, au chapitre «La pulsion du vers», p. 45 à 47, une analyse détaillée de l'investissement de la voix automatique dans la structure du vers (Paris, Corti, 1988.).

artistiques). En second, et je l'ai déjà souligné, Breton a avoué, à plusieurs reprises, qu'une part consciente a déterminé l'écriture de certains poèmes. C'est, rappelons-le, le cas surtout de *Pleine Marge*, de *Fata Morgana* et de l'*Ode à Charles Fourier*. En quoi consiste précisément ce travail de la conscience? - en fait en l'élaboration d'une liste primaire relevant également de l'*inventio*. Cette liste, fruits de recherches, retient les noms de savants ou de personnalités qui ont des préoccupations communes avec celles du surréalisme, leurs idées les plus remarquables, ainsi que les moments (lieux, événements, dates) les plus frappants que l'auteur a vécus et qui sont en relation avec la matrice émotionnelle des poèmes en question par quelques liens secrets que le hasard objective. Lors de la dictée automatique, les éléments de cette liste sont reversés la plupart du temps⁷⁸³ dans le poème en tant que relance de la voix automatique à partir d'une nouvelle donne, pratique déjà utilisée dans *Les Champs magnétiques*. C'est le cas par exemple de *Pleine Marge*, dont les sept dernières strophes⁷⁸⁴ développent, comme nous venons de le voir à partir du nom propre d'un personnage historique, ou, en se déroulant vers le nom propre retenu, les qualités essentielles de ces grandes figures en 'marge' de la société occidentale. En troisième lieu, le travail de l'*inventio*

⁷⁸³ L'*Ode à Charles Fourier* fait figure d'exception avec sa partie centrale introduite et clôturée par l'énoncé très explicite «Ici j'ai renversé la vapeur poétique» (in *Signe ascendant*, op. cit., p. 105 à p. 109), partie qui relève d'une intervention consciente, sorte d'état de la question, en 1947, des ressorts et passions principaux de la théorie fouriériste.

⁷⁸⁴ O.C.II., p. 1181-1182.

consiste également à corriger après coup le manuscrit, non pas, d'une manière traditionnelle, dans un souci esthétique de travail sur l'*elocutio*, mais, comme le souligne si pertinemment l'intuition de J. Chenieux-Gendron, en tant qu'un mode parmi d'autres de la violence d'ordre artistique que le surréalisme pratique :

Ainsi la correction de la forme, perceptible sur les brouillons de travail récemment édités [fac-similé du manuscrit des *Champs magnétiques*], ne répond-elle pas au souci de *mieux-dire* ni d'embellir secondairement un tout-venant perçu comme un peu ordinaire. La correction est ici la trace de la violence faite au temps, puisque le langage joue à se formuler dans l'instant de la pulsion. Une succession d'instant pulsionnels ne peut constituer le mime d'un temps continu. Les ratures, biffures et reprises correctrices sont donc les traces naturelles de cette violence *première*, mais ajouterai-je, violence consciente d'être violence ⁷⁸⁵.

Le travail de correction effectué sur le manuscrit ne cherche pas le meilleur effet, mais il essaye d'assurer à la voix un écoulement le moins perturbé possible par les images visuelles⁷⁸⁶ : en cela il est violence faite au temps de la pulsion pour qu'il nous

⁷⁸⁵ «La violence, son jeu, sa théorie», in *Violence, théorie, surréalisme*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron et Timothy Mathews, Paris, Lachenal & Ritter, coll. «Pleine Marge», n°3, 1994, p. 211.

⁷⁸⁶ J. Gracq rappelle dans son ouvrage *André Breton*, que «le message subconscient est venu se briser sur deux écueils» : l'un, «les images visuelles que le courant charrie», l'autre «les images visuelles et tactiles pures, [...] non encore verbalisées qui [...] se présentent sans cesse à la traverse, avec une brusquerie «éruptive», violemment émouvante, qui tend à chaque instant à déchirer la frêle trame - la trame pourtant infiniment plus précieuse - du tissu verbo-auditif.» (*in op. cit.*, p. 495-496.

livre le plus purement possible le message du désir qui cherche à s'exprimer.

2.2. Le discours de l'abîme

«Le pseudo-Longin traite non du rapport de la rhétorique à la persuasion, mais du *stupéfiant* à l'*extase* 787.»

Le chant automatique tel qu'il se présente dans les poèmes bretoniens allie conformément à l'esthétique sublime le stupéfiant à l'extase. Il s'agira dans ce chapitre de vérifier ce que j'ai dit dans l'introduction, à savoir que le poème surréaliste d'abord stupéfie, voire terrifie, puis, soudain déclenche une forme de plaisir «pré-extatique»⁷⁸⁸; que l'image surréaliste oscille entre sidération et plaisir, entre la nuit du sens, et l'éclair du sens⁷⁸⁹; et que le sujet, quant à lui, oscille entre la désintégration de sa personnalité et sa reconstruction sur un plan d'entendement qui dépasse son entendement⁷⁹⁰. Ce mouvement de va-et-vient qui apparaît sur plusieurs plans à la fois, repose sur l'alliance des contraires que réunit le point sublime. La tension créée par l'alternative dynamique de la disjonction et de la conjonction se résout, dans le cas du chant automatique, dans une synthèse supérieure des

787 Michel Deguy, *op. cit.*, p. 21.

788 Cf., *supra*, p. 5, note 4.

789 Cf. *supra*, p. 14.

790 Cf., *supra*, p. 35.

contradictaires libérant une forte émotion dont on peut voir la trace dans le discours de la voix surréaliste. Mon hypothèse est que l'émotion libérée par cette synthèse qui soudain s'opère au cours du flot verbal relève du plaisir⁷⁹¹ et qu'elle s'actualise dans les poèmes par tout un réseau thématique de brèches qui s'ouvrent dans un quelconque objet pour donner à *voir*.

Le sentiment de la stupéfaction, qui peut facilement mener à l'angoisse et à la terreur, naît avec la pratique et la lecture de l'écriture automatique. Il s'agit là d'une rupture, d'une brèche foudroyante dans le sens conventionnel. L'automatisme fait partie, en ce sens, de l'expérience de l'abîme. Or, cette expérience de l'homme avec le néant est une des grandes expériences de l'humanité, pour le meilleur (les religions et l'art) ou pour le pire (les guerres). C'est ce que rappelle P. Moreau à partir de l'expérience de la bouche d'ombre chez Hugo:

L'abîme est, naturellement, le mal, l'ignorance, l'erreur, le doute, l'injustice, le néant de l'homme; il est le deuil, l'oubli, la destinée des nations en proie aux tyrannies. Mais il revêt aussi un caractère de noblesse, de grandeur cosmique, quand il s'identifie à la vie universelle, quand il est «cette étrange caverne que nous nommons Création»⁷⁹².

⁷⁹¹ Ce n'est certes qu'une source du plaisir dans le poème surréaliste, mais, il me semble qu'elle est, avec les procédés lyriques de la répétition et du développement l'une des principales cause du plaisir du texte.

⁷⁹² P. Moreau, *Ames et thèmes romantiques*, Paris, Corti, 1965, p. 70.

L'ambivalence de l'abîme est à l'origine de la puissance du poète: elle est à la fois sa mort et sa renaissance. Mentalement préparé à la descente aux enfers, réceptif aux charmes des Muses, le poète est capable de transformer, de sublimer, devrait-on dire, l'expérience angoissante de la chute en un mouvement paradoxal d'élévation de l'âme vers l'extase.

Il s'agit maintenant d'expliquer plus en détail ce jeu entre la stupéfaction et l'extase à partir du motif de l'ouverture, du lieu sur lequel elle donne, le lieu surréaliste amène, de montrer où sont localisés ces moments de la révélation, quel est leur contenu et comment ils sont rendus. Il s'agit en fait d'illustrer et d'argumenter une des plus belles définitions de la prose si magnétique de Breton, donnée par J. Gracq:

Instrument d'équilibre au sein du vertige - à l'image de ce balancier dont la mystérieuse oscillation de vague parle indissolublement à la fois de la hantise de l'abîme et de la solidité du fil conducteur, la prose de Breton nous fait participer au même sentiment exaltant de recours inépuisable, de «compensation miraculeuse», et de déni lucide de la pesanteur ⁷⁹³

2.2.1. Le lieu amène surréaliste

«Car, par nature en quelque sorte, sous l'effet du véritable sublime, notre âme s'élève, et, atteignant de fiers sommets, s'emplit de joie et d'exaltation, comme si elle avait enfanté elle-

⁷⁹³ Julien Gracq, *André Breton, in Oeuvres complètes, T.I., op. cit., p. 509.*

même ce qu'elle a entendu.» (Pseudo-Longin)⁷⁹⁴

«A l'éveil, le tout serait de refuser à la fallacieuse clarté le sacrifice de cette lueur de labradorite qui nous dérobe trop vite et si vainement les prémonitions et les incitations du rêve de la nuit quand elle est tout ce que nous avons en propre pour nous diriger sans coup férir dans le dédale de la rue.» (André Breton)⁷⁹⁵

Ces lieux de l'ouverture de la poésie de Breton prennent la valeur d'un lieu amène dont la description de la maison en verre constitue en quelque sorte le modèle. Ces lieux concernent la révélation attendue par le poète lors de la pratique de l'écriture automatique. En général je les identifie comme étant ces lieux qui surgissent à partir d'une brèche, d'une cassure, d'une ouverture dans un objet quelconque et qui donnent sur une vision bénéfique. Par opposition, l'absence d'ouverture peut mener à la chute ou à l'attente, ces deux états psychiques, toutefois, pouvant à chaque instant se résorber dans l'ouverture. La mort y est saisie, non pas comme un état définitif d'être, mais, religieusement et alchimiquement, comme un passage. Les lieux de la terreur sont dans la poésie de Breton toujours en relation, d'une manière ou d'une autre, avec des lieux bénéfiques. Même si les forces de la destruction y participent activement, le lieu amène surréaliste

⁷⁹⁴ Pseudo-Longin, *Du sublime*, op. cit., VII. 2.

⁷⁹⁵ «Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots» in *Constellations*, repris dans *Signe ascendant*, op. cit., p. 133.

conserve la fonction essentielle du *locus amoenus* qui est celle du plaisir. Il sublime en fait Phobos en Thaumás, la peur en sentiment de la merveille, l'obscurité en illumination. Il est sublime en ce sens qu'il s'appuie sur l'abîme de l'inconscient et ses forces pulsionnelles pour élever l'esprit à un état, momentané, de clairvoyance, d'union incandescente entre le *pathos* et le *logos*.

Avant d'amorcer l'analyse proprement dite, il faut s'arrêter quelque peu sur la notion de lieu amène, dite aussi, lieu plaisant ou *locus amoenus*. Curtius, dans son ouvrage *La Littérature et le Moyen Age*, y consacre tout un chapitre, intitulé «Le paysage idéal»⁷⁹⁶. Le paysage idéal se définit comme une représentation idéale de l'homme, de sa condition et de sa vie qui varie en fonction des civilisations et des époques. Curtius en distingue trois types: 1) le bosquet ou la forêt, 2) le lieu de plaisance ou *locus amoenus*, 3) le paysage épique. L'origine de ces lieux dans la civilisation occidentale remonte à la poésie grecque. C'est chez Homère que «commence, à la fois dans l'*Illiade* et dans l'*Odyssée*, la transfiguration du monde, de la terre et de l'homme» par les «forces divines»⁷⁹⁷. Homère n'est pas tragique, il ne se préoccupe pas du destin et de la mort; son souci est l'exaltation, le transport, l'émerveillement, le sublime, passions qu'éveille en nous la grandeur d'âme de ses héros et de leurs aventures. Les paysages

⁷⁹⁶ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne*, I, trad. de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, PUF, coll. «Agora», p. 301-327.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 304.

idéaux y abondent: séjour des Nymphes⁷⁹⁸ ou d'Athéna⁷⁹⁹, île des Chèvres⁸⁰⁰, jardins pleins de fruits succulents comme les jardins d'Alcinoüs⁸⁰¹, la grotte féerique de Calypso⁸⁰², les rivages bienheureux comme ceux de l'île de Syrié⁸⁰³, véritable pays de cocagne. Même devant les dieux se déploie la douceur quand, par exemple, Zeus et Héra s'unissent sur les hauteurs d'Ida:

Il dit, et le fils de Cronos prend sa femme en ses bras. Et sous eux, la terre divine fait naître gazon, *lotos* frais, safran et jacinthe, tapis serré et doux, dont l'épaisseur les protège du sol. C'est sur lui qu'ils s'étendent, enveloppés d'un beau nuage d'or, d'où perle une rosée brillante ⁸⁰⁴

De ces paysages, les poètes qui ont succédé à Homère jusqu'au Moyen Age retiennent les motifs stéréotypés du printemps et du lieu champêtre: «le pays de l'éternel printemps, où l'on goûte la félicité après la mort; le paysage charmant qui réunit arbres, sources et gazon; la forêt aux essences mélangées; le tapis de fleurs⁸⁰⁵.»

Naturellement, de par la similitude de leurs thèmes, ils nourrissent l'imagination lyrique des pastorales, depuis *Daphnis et*

⁷⁹⁸ *Illiade*, 20, 8; *Odyssée*, 6, 124 et 17, 205.

⁷⁹⁹ *Odyssée*, 6, 291.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, 9, 132.

⁸⁰¹ *Ibid.*, 7, 112.

⁸⁰² *Ibid.*, 5, 63.

⁸⁰³ *Ibid.*, 15, 403.

⁸⁰⁴ *Illiade*, 14, 347, trad. Mazon, cité par Ernst Robert Curtius, *La Littérature euro-péenne*, op. cit., p. 306.

⁸⁰⁵ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne*, op. cit., p. 306.

Chloé de Longus jusqu'au *Faust* de Goethe, en passant par les églogues de Virgile. Ils se développent dans le sens de l'abondance et de l'érotisme et, comme le souligne Curtius, en s'appuyant sur l'auteur des *Affinités électives*, «dans le monde des bergers, «tous les mondes se tendent la main»⁸⁰⁶».

A la suite de M. Murat, qui dans les historiettes de *Poisson soluble* a trouvé des motifs aux «accents d'églogue virgilienne»⁸⁰⁷, et de M. Chaillou, qui, rappelons-le, estime qu'avec «André Breton, il semble que le bruit naturel du cerveau soit le chant [...]» et que le «mot sublime rebondit d'un son plein sous les verdure de cette

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 308. «La source jaillit, les ruisseaux s'unissent et dévalent, / Déjà verdoient les gorges, les pentes, les pâturages; / [...] Par groupes, d'un pas prudemment mesuré, / Les bêtes à cornes montent jusqu'au bord escarpé; / Mais là des abris sont prêts pour tous, [...] / Là, Pan les protège; les Nymphes dispensatrices de vie habitent / Dans les creux humides et frais, pleins de buissons touffus, / Et vers les régions supérieures / Les arbres serrés tendent leurs branches en un ardent / élan. [...]. Mater-nellement, dans le calme cercle d'ombre, / Le lait tiède jaillit pour l'enfant et l'agneau; [...] / / En ces lieux, le bien-être est héréditaire, / [...] Chacun vit en immortel à la place qui est sienne; [...] / Nous sommes émerveillés; toujours on se demande: / Sont-ce des Dieux ou des hommes? / Ainsi Apollon prit si bien la forme d'un berger, / Que l'un des plus beaux lui ressembla; / Car dans le pur domaine où règne la nature, / Tous les mondes se tendent la main.», Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, II, vers 9530 et suiv., trad. H. Lichtenberger, éd., Montaigne, Collection bilingue, cité par Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne, op. cit.*, p. 309.

⁸⁰⁷ Historiette n° 8: «Chaque soir [...] la vertu désaltérante du sang de rose se communique à tout le ciel environnant, pendant que sur une borne grelotte un jeune enfant qui compte les étoiles; tout à l'heure, il reconduira son troupeau aux crins millénaires, depuis le sagittaire ou flèche d'eau qui a trois mains, l'une pour extraire, l'autre pour caresser, l'autre pour ombrager ou pour diriger, depuis le sagittaire de mes jours jusqu'au chien d'Alsace qui a un oeil bleu et un oeil jaune, le chien des anaglyphes de mes rêves, le fidèle compagnon des marées.», cité par Michel Murat, «Les lieux communs de l'écriture automatique», in *Littérature Moderne*, n°1, *Avant-garde et modernité*, Paris - Genève, Champion - Slatkine, 1988, p. 131.

neuve bergerie du tendre instantané»⁸⁰⁸, je tenterai de montrer que le *locus amoenus* surréaliste, quand il surgit soudain dans les poèmes bretoniens, se compose déjà au moins des trois lieux idéaux décrits par Curtius, lieux qui ne «servent qu'au plaisir et qui ne sont pas organisés dans un but utilitaire»⁸⁰⁹: a) le bosquet, en tant que forêt idéale, luxuriante, «aux essences mélangées»⁸¹⁰, où il se passe des choses merveilleuses; b) le lieu amoenus⁸¹¹, proprement dit, «thème principal de toute description de la nature»⁸¹², qui au Moyen Age a été enregistré pour la première fois comme «accessoire poétique»; 3) le paysage épique, variante des précédents, qui est utilisé pour planter le décor d'une action épique, et débouche souvent sur le lieu amène⁸¹³.

C'est en effet autour du plaisir, de la merveille et de la révélation que se cristallise le lieu amène surréaliste. Il réunit en quelque sorte la détente heureuse et bienfaisante de l'âme et du corps à la vision luxuriante d'un événement mental extraordinaire qui, sous l'impulsion de l'abîme, mène l'être à un état de conscience et de compréhension nouveau. Cet état de grâce est le point sublime

⁸⁰⁸ *Le Monde*, 27 juin 1970, cité par Gérard Legrand, *André Breton en son temps*, Paris, Le Soleil noir, 1976, p. 105-106.

⁸⁰⁹ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne, op. cit.*, p. 312.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 316.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 319.

⁸¹² Le décor minimum de ce lieu se compose: «d'une prairie et d'une source, ou d'un ruisseau. A cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et des fleurs. Le comble sera atteint, si l'on y fait intervenir la brise.», *ibid.*, p. 317.

⁸¹³ Notons que Curtius relève quelques exemples où le lieu d'une action chevaleresque se déroule dans une forêt sauvage à l'intérieure de laquelle se cache un lieu amène. (*Ibid.*, p. 324-326.)

de la quête surréaliste à partir duquel l'homme s'accorde à nouveau avec le mystère de la vie, à partir duquel il échange à nouveau avec les dieux pour orienter son devenir dans le sens de l'épanouissement de ses facultés. Un tel lieu tient, par exemple, en ce qui concerne sa face agréable, de la grotte féérique de Calypso⁸¹⁴, de l'île paradisiaque d'Immalie⁸¹⁵ et du visage d'Amour révélé par la bougie de Psyché dans le palais enchanté avant la goutte de cire fatale⁸¹⁶; il relève, également, en sa face révélatrice, à la fois terrifiante et extatique, de l'apparition du casque géant dans le château d'Otrante⁸¹⁷, du Graal dans le château du Roi pêcheur ou de la pierre philosophale dont le tarot est un représentant parmi d'autres.

Ce qui particularise le lieu amène surréaliste, c'est qu'il est hautement instable, qu'il contient en lui-même les puissances de la destruction qui, à tout moment, peuvent le faire basculer en cauchemar ou du moins en détruire l'aspect bienfaisant. L'effort du poète surréaliste relève de la faculté d'être capable de se mouvoir, grâce à l'amour, le plus aisément possible d'un état de conscience à un autre, de se maintenir en hauteur et de provoquer des courts-

⁸¹⁴ Cette grotte est un monde à soi: il comporte plusieurs salles, des jardins naturels, des gazons et un bois sacré que traversent de nombreuses sources.

⁸¹⁵ La rencontre d'Immalie et de l'homme errant est racontée à partir du chapitre XX du chef-d'oeuvre de Charles Maturin, *Melmoth ou l'homme errant*, repris dans *Romans terrifiants*, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1984 [c1820], p. 791 sq.

⁸¹⁶ Le conte d'Amour et de Psyché est enchassé dans le récit de *L'Ane d'or* d'Apulée, qui fait lui-même partie de ses *Métamorphoses*.

⁸¹⁷ Horace Walpole, *Le Château d'Otrante*, Paris, Corti, coll., «romantique», 1989 [c1764].

circuits entre ces états par le seul mouvement de son *désir exercé*. Ce qui revient à dire, sur le plan du langage, que pour Breton, comme le souligne J. Chénieux-Gendron, le «seul problème [...] est dans l'avènement et le maintien à la conscience de termes entre lesquels joue un attrait fulgurant⁸¹⁸».

C'est l'attitude de l'être qui est donc en grande partie déterminante, qui est capable d'influer sur le versant bénéfique ou maléfique de l'événement⁸¹⁹. La morale surréaliste, et l'éducation de l'être, sont censées y préparer. Le lieu amène, cette mise sous haute tension des régimes de l'homme et de la nature, est une «zone événementielle» à conquérir. La poésie actualise ce qu'il peut y avoir de sublime dans les rêves d'une grande âme, comme le souligne Breton en citant l'auteur des *Confessions d'un mangeur d'opium*:

Plus que jamais demande à être sauvée cette « idée de la grandeur qui, dit Thomas de Quincey, gît en puissance dans les rêves de l'homme ». Et il ajoute: « L'homme qui parle de boeufs probablement rêvera de boeufs. Et la condition humaine, qui tient la grande majorité de nos semblables sous le joug d'une expérience journalière incompatible avec une grande élévation de pensée, stérilise bien souvent nos rêves, rendant leur pouvoir reproducteur inapte à toute espèce de grandeur, fût-ce

⁸¹⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme, op. cit.*, p. 92.

⁸¹⁹ L'espace à l'intérieur duquel se meut la poésie de Breton tient du mouvement psychique qui se fonde sur celui du rêve. L'on sait que les rêves se laissent en partie apprivoiser par l'expérience ainsi que par une attitude morale qui les stimule, et que la conscience du rêveur peut éviter certains dangers vécus en rêve en tirant les leçons de situations vécues antérieurement.

chez les esprits habités d'une imagerie somptueuse... [...] La machinerie du rêve plantée dans notre cerveau a sa raison d'être. Cette faculté, qui possède des accointances avec le mystère des ténèbres, est comme l'unique conduit par quoi l'homme communique avec l'obscur» 820.

Et cette actualisation des rêves les plus secrets et élevés se réalise dans le régime automatique du murmure intérieur, dont le flot incessant est, comme le bavardage intime ou le babillage des enfants, source de quiétude au sein d'un chaos déroutant d'images. J. Gracq a bien saisi l'équilibre fragile de ce murmure qu'est l'écriture automatique:

L'extraordinaire souplesse de la syntaxe, quelle que soit l'ampleur des oscillations continue à assurer le sentiment de sécurité indéfinie - au milieu de ces arabesques et de ce tangage, on dirait qu'est suspendu quelque part un gyroscope invisible - plutôt qu'à l'écriture, c'est au pilotage automatique que cette aptitude à peu près illimitée à ramener dans la ligne nous fait songer. Il y a des trous d'air et des baisses de régime - des passages à vide qui laissent le coeur flotter un moment, incertain - et puis revient la sensation indéfinissable, la sécurité de l'air porteur, le plancher rebondissant du tapis volant [...] 821

Le moment sublime dans la poésie de Breton est donc cet événement qui, dans un mouvement chaotique, soudain donne à voir le monde de la merveille, un monde où tous les éléments sont

820 André Breton, *Devant le rideau*, repris dans *La Clé des champs*, op. cit., p. 112.

821 J. Gracq, «Spectre de «Poisson soluble»», in *Préférences*, op. cit., p. 903-904.

unis entre eux selon le principe actif du plaisir, de la célébration de toutes les facettes de la vie. Le sublime bretonien est l'expérience de l'âme qui, tout en s'appuyant sur l'abîme, tout en se laissant disloquer en mille éclats par les ravages du flot automatique, parvient en même temps à rétablir l'unité, à sublimer les forces de dissociation en un chant de célébration de la vie.

Je montrerai d'abord comment le 'je' apparaît dans ce flot de paroles, puis je passerai en revue les différents types de brèches, pour m'attarder enfin sur quelques visions que ces ouvertures libèrent.

Comme le rêveur qui dans le rêve peut se dédoubler en acteur et en observateur, le 'je', au sein de cet «opéra fabuleux» qu'est le chant automatique, est conscient de sa nouvelle nature, placée sous le signe de l'imaginaire: il devient multiple et sa place au monde ne tient plus que de la partie d'un tout. Il relève de la magie et du hasard, «Je suis un sort»⁸²²; il est le désir en image: «Cette neige que j'adore fait des rêves et je suis un de ces rêves»⁸²³; dans le domaine de l'amour il a sa modeste mais nécessaire place: «Je suis un des rouages les plus délicats de l'amour terrestre»⁸²⁴; enfin, il est celui qui marche sur les fils de la folie, «Je suis un couvreur

⁸²² «Silhouette de paille», in *Clair de terre*, op. cit., p. 179.

⁸²³ «Mille et mille fois», in *Clair de terre*, op. cit., p. 182.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 182.

devenu fou», dont l'intimité n'est plus un espace clos et fermé, mais un espace peuplé des multiples incarnations de ses désirs: «Je ne suis pas seul en moi-même / Pas plus seul que le gui sur l'arbre de moi-même / Je respire les nids et je touche aux petits des étoiles»⁸²⁵.

Dans le flot automatique, le poète est donc à la fois un objet parmi d'autres soumis aux mouvements imprévisibles des pulsions et le spectateur conscient de ce qui lui arrive. Son statut oscille entre objet, sujet et observateur.

Les brèches «dans la nuit morale»⁸²⁶ de l'amour ouvrent sur une vision possible de l'humanité, telle que la partie la plus obscure de notre être est capable de la désirer. Mais avant de passer en revue ces visions, il est nécessaire de s'attarder quelque peu sur les lieux où se produisent ces ouvertures, tant ceux-ci sont diversifiés et, surtout, imprévisibles, au sens que l'ouverture suit le régime du hasard. L'imprévisibilité de l'endroit où aura lieu l'ouverture est en effet une des caractéristiques principales du régime analogique. Le déroulement de la chaîne associative qu'une émotion alimente peut déboucher à chaque instant sur la révélation attendue - ou alors, tout simplement, se tarir sans le choc émotif espéré. Mais encore, la brèche, comme déjà mentionné, n'est pas nécessairement bénéfique, elle est à double face: à ceux qui ne savent comment l'aborder, elle peut être aussi, avant la sublimation, le gouffre des pulsions

⁸²⁵ «Légion étrangère», in *Clair de terre*, op. cit., p. 184.

⁸²⁶ *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 399.

destructives. Dans l'*Ode à Charles Fourier*, Breton suggère que l'humanité, à peine relevée de ses guerres, reprend le chemin qui y mène:

Fourier il est par trop sombre de les [les hommes] voir
 émerger d'un des pires cloaques de l'histoire
 Epris du dédale qui y ramène
 Impatients de recommencer pour mieux sauter

Sur la brèche
 Au premier défaut du cyclone
 Savoir qui reste la lampe au chapeau
 La main ferme à la rampe du wagonnet
 suspendu
 Lancé dans le poussier sublime

Comme toi Fourier
 Toi tout debout parmi les grands
 visionnaires ⁸²⁷

Il ne s'agit donc pas de se jeter dans la brèche la tête la première, mais plutôt, avec précaution, d'y observer, «lampe au chapeau», ce qui s'y passe. Si l'on y pénètre grâce à au «poussier sublime», la fermeté d'âme, comme je l'ai déjà souligné, est de mise puisque sans elle l'expérience du sublime tourne au cauchemar.

Les ouvertures apparaissent dans tous les recueils, elles relèvent du dévoilement des apparences et des sentiments, du *logos* comme du *mythos*. Je proposerai comme emblème à cet événement

⁸²⁷ *Ode à Charles Fourier*, repris in *Signe ascendant*, op. cit., p. 102.

le vers suivant tiré de *L'Air de l'eau*: «Je m'attends à ce que se produise une fois de plus la déchirure fascinante / La déchirure unique / De la façade et de mon coeur»⁸²⁸.

Dès *Clair de terre*, l'espace impitoyable qu'est le bain se lézarde «avec ses brèches blondes comme un livre sur les genoux d'une jeune fille»⁸²⁹. Dans *Le Revolver à cheveux blancs* l'ouverture surgit dans un des motifs-clés de la poésie de Breton, qui est le lit: «quand l'homme dort / Et que des brèches brillantes s'ouvrent dans son lit»⁸³⁰; mais aussi à travers l'écriture: «Mais le plus beau c'est dans l'intervalle de certaines lettres / Où des mains plus blanches que la corne des étoiles à midi / Ravagent un nid d'hirondelles blanches / Pour qu'il pleuve toujours⁸³¹». Rappelons que dans *L'Air de l'eau*, les 'yeux' de la main de Jacqueline Lamba s'ouvrent «sur un jardin nocturne», que les ordres de Sade, depuis sa demeure dans un volcan, «ouvrent une brèche dans la nuit morale»⁸³², et que d'«effrayantes bornes mentales / A cheveux de vigne / Se fendent dans le sens de la longueur⁸³³». Dans la fable philosophique *Au Lavoir noir* c'est une chenille en métamorphose qui marque la brèche: «La nuit, quand il n'y a plus de plafond, je sens s'ouvrir sur moi les ailes de la lichénée bleue!»⁸³⁴. Dans le

⁸²⁸ *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 408.

⁸²⁹ «Le Volubilis et je sais l'hypoténuse», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 168.

⁸³⁰ «Facteur cheval» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 89.

⁸³¹ «Les Écrits s'en vont», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 77.

⁸³² *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 402 et 399.

⁸³³ *Ibid.*, p. 395.

⁸³⁴ *Au Lavoir noir*, O.C.II., p. 670.

salon de madame Ricochet, «Les portes se fendent pour livrer passage aux servantes en escarpolette»⁸³⁵. Au centre du poème *Pleine Marge* le poète prend son «bien dans les failles du roc»⁸³⁶. Dans *Fata Morgana* on remarquera le déplacement qui fait qu'une clé ouvre un bois: «[...] je suis sûr qu'au fond du bois fermé à clé qui tourne en ce moment contre la vitre / S'ouvre la seule clairière»⁸³⁷. Dans l'éloge à la divinité Dukduk, l'apparition du dieu ne passe pas inaperçue, elle relève de la grandeur: «Le sang ne fait qu'un tour / Quand le dukduk se déploie sur la péninsule de la Gazelle / Et que la jungle s'entrouvre sur cent soleils levants»⁸³⁸. Enfin mentionnons que dans le poème en prose «Femmes au bord d'un lac à la surface irisée par le passage d'un cygne», la rêverie de ces réincarnations de la Dame du Lac «se veloute de la chair d'une pensée proportionnée aux dimensions de l'oeil cyclopéen qu'ouvrent les lacs [...]»⁸³⁹, et l'on remarquera comment l'image unit les régimes de la nature et de la divinité, unit à un des symboles par excellence de l'inconscient qu'est le lac le regard du dieu Cyclope, regard de nature volcanique et donc dominé par les forces obscures de l'être; l'on remarquera, enfin, comment le poète suggère que la pensée de ces femmes est de puissance égale à celle des pulsions.

⁸³⁵ «Monde», recueil 1935-1940, repris in *Signe ascendant*, op. cit., p. 16.

⁸³⁶ *Pleine Marge*, O.C.II., p. 1181.

⁸³⁷ *Fata Morgana*, O.C.II., p. 1190.

⁸³⁸ «Dukduk», recueil *Xénophiles*, repris in *Signe ascendant*, op. cit., p. 93.

⁸³⁹ in *Signe ascendant*, op. cit., p. 161.

A priori, il semble que tout objet peut devenir le lieu d'une ouverture; toutefois, on remarque une certaine constance dans la récurrence d'objets liés aux thèmes lyriques précédemment relevés comme le lit, les cheveux, la forêt, le bois et les lacs, pour ne citer que quelques-uns.

Notons que la fréquence du verbe 'voir' est parmi la plus élevée dans toute l'oeuvre de Breton⁸⁴⁰. On trouvera ci-dessous quelques exemples tirés du corpus où le sujet de ce verbe est 'je', le poète (ou le lecteur). A les lire, on ne s'étonne guère que les amis de Breton, dans les années vingt, l'aient comparé au dauphin, «l'animal mythologique gardien de l'oracle delphique»⁸⁴¹:

vision d'objets, imaginaires ou non:

Je vois l'ibis aux belles manières
Qui revient de l'étang lacé dans mon coeur⁸⁴²

Je ne vois du ciel qu'une étoile
Il n'y a plus autour de nous que le lait décrivant son
ellipse vertigineuse⁸⁴³

Je vois le lutin
Que d'un ongle tu mets en liberté⁸⁴⁴

⁸⁴⁰ Ci-joint quelques mots qui apparaissent le plus fréquemment dans la poésie de Breton. Le chiffre fourni est approximatif et contient les lemmes du mot: 'comme' 320 occurrences; 'femmes', 'faire' et 'grand' 210; 'oeil' 160; 'jour' 150; 'aimer' et 'amour', 'dire', 'main' et 'seul' 140; 'blanc', 'elle', 'homme', 'prendre' et 'voir' 130; 'nuit', 'savoir' et 'temps' 120.

⁸⁴¹ Henri Béhar, *André Breton, Le grand indésirable*, op. cit., p. 196.

⁸⁴² «Non-lieu», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 67.

⁸⁴³ *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 398.

⁸⁴⁴ *Fata Morgana*, O.C.II., p. 1186.

Je vois la semelle de poussière de diamant je vois le paon
 blanc qui fait la roue derrière l'écran de la cheminée⁸⁴⁵

Je vois l'aigle qui s'échappe de ta tête
 Il tient dans ses serres le mouton de Panurge ⁸⁴⁶

vision morale du tourment:

je ne vois plus clair, c'est comme si une cascade
 s'interposait entre le théâtre de ma vie et moi⁸⁴⁷

et de l'effort, considéré non pas négativement, mais comme
 allant de soi dans l'élan vers le haut:

Je vois l'effort dans toute sa beauté, l'effort réel qui ne se
 chiffre par rien, peu avant l'apparition de la dernière
 étoile⁸⁴⁸

vision de l'amour et de la femme:

Tu vois les femmes que tu as aimées
 Sans qu'elles te voient tu les vois sans qu'elles te voient
 Comme tu les as aimées sans qu'elles te voient⁸⁴⁹

⁸⁴⁵ «Le Puits enchanté» in recueil 1935-1940, repris in *Signe ascendant*, op. cit., p. 18.

⁸⁴⁶ *Ode à Charles Fourier*, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 110. Breton évoque ici les statuettes des indiens Cheyenne, qui représentent une tête d'homme d'où s'échappe la tête d'un aigle.

⁸⁴⁷ Historiette n°1, *Poisson soluble*, in O.C.I., p. 351.

⁸⁴⁸ «La Forêt dans la hache», in *Le Revolver à cheveux blancs*, p. 78.

⁸⁴⁹ «Allotropie», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II, p. 73.

Je vois leurs seins qui sont des étoiles sur des vagues
Leurs seins dans lesquels pleure à jamais l'invisible⁸⁵⁰

et c'est bien grâce à la vision, la vision de la femme, que le poète est inspiré:

Lorsque je te vois je retrouve en moi cet homme qui avait
oublié trop volontiers la parole⁸⁵¹

Quand il a l'occasion de bien se développer dans le temps de l'écriture, le motif de ces ouvertures qui sont en quelque sorte les points d'acmé de l'expérience mentale surréaliste comprend toujours, à la fois des événements merveilleux et des marques de la prise de conscience par le poète de cet instant magique dont il est et l'acteur et le témoin ébloui.

Le recueil *L'Air de l'eau* peut être considéré comme l'un des plus beaux modèles du lieu amène surréaliste. Rappelons brièvement les caractéristiques de ce «monde dans un baiser» qui se tient en équilibre délicat sur le fil du murmure tendu au-dessus du gouffre de l'être. Le temps de ce monde est celui de la subjectivité, il est soumis, comme l'espace, aux schèmes des associations libres entre les mots: c'est l'espace mental de la coïncidence, où les perceptions et la mémoire, tout comme les

⁸⁵⁰ «Un Homme et une femme absolument blancs», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 89.

⁸⁵¹ *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 405.

notions de passé, de présent et de futur, sont englobées dans le mouvement illimité de l'imagination, dans l'étincelle longue de l'événement intime. L'instant recrée, à sa manière, tout un monde avec son espace intime et son dehors, avec l'exploration par les protagonistes de cette intimité, avec leur faculté de se multiplier sous l'effet de l'ubiquité, avec leurs rêveries, leurs réflexions et leurs actes. Le poète en somme est transporté *tout autant* par les événements merveilleux que par la prise de conscience qu'il a de ces événements.

En guise d'exemple du lieu amène surréaliste je mentionnerai aussi un passage de la section «Le papillon» dans la fable «Au lavoir noir»⁸⁵². On se rappelle que le narrateur avait reçu, un soir, la visite d'un grand papillon, qui provoqua chez lui «une terreur indicible à pointe d'émerveillement»⁸⁵³. Sans façons, ce papillon s'était posé sur ses lèvres. Le paragraphe qui suit et que je vais analyser se lit en effet comme une révélation que le papillon fait au narrateur; une fois celle-ci terminée, il s'envole à nouveau: «le merveilleux petit bâillon vivant reprit sa course»⁸⁵⁴, et le narrateur, dont les lèvres sont libérées, de poursuivre son histoire.

Le passage en question a le ton des oracles, des messages subliminaux; c'est, au sens poétique, une énigme. À nouveau, le motif, ici de l'élévation du désir enflammé, est constitué par des

⁸⁵² O.C.II., p. 670. Le passage commence par «Non. La belle bouteille cachetée des mots [...]» et se termine par «se jeter dans la gueule du loup».

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 670.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 670.

équivalences entre la femme, le feu et les mots. Une équivalence s'installe entre le poète et le papillon, plus précisément entre l'attirance sans limites du papillon pour la lumière au risque même de se brûler quand la source lumineuse est une flamme - ce 'désir' du papillon nous est d'ailleurs présenté sous forme hyperbolique comme le désir de se jeter dans «gueule du volcan» - et celui du poète à l'égard de la femme dont il ne peut s'approcher sans risquer de s'y brûler puisque derrière elle les «degrés brûlent»⁸⁵⁵:

Non. La belle bouteille cachetée des mots que tu aimes et qui te font mal doit rester enrobée de tulle et tu risquerais à l'élever trop haut de faire flamber à l'intérieur une rose grise. Une jeune femme en transe, chaque fois que s'enflamme la rose grise, apparaît sur un perron dont les degrés brûlent à leur tour derrière elle et c'est autant de paliers du désir que tu n'atteindras plus. La jeune femme, l'immortelle rose grise à la main, fait le tour de la maison qui descend toujours. C'est seulement quand les murs en ont déjà disparu dans le sol qu'elle retourne s'étendre sur le lit de la chambre qui fut la plus haute et que referme instantanément au-dessus d'elle une coupe fraîche de gazon. Toute la maison, reprise alors en montée par un ascenseur insensible, revient dans l'espace à une position légèrement inférieure à celle qu'elle occupait. Le gazon de plus en plus ras n'est plus, tiré aux quatre points cardinaux, qu'un tamis de gaze verte laissant passer dans la nuit le seul parfum aimanté de la rose grise... Adieu. Je repars sur ma roue oblongue, pareille au désir japonais de se jeter dans la gueule du volcan

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 670.

La vaine mise en garde initiale de ne pas élever la bouteille d'un vieux vin pleine de mots sous peine de faire brûler la rose grise qu'elle contient débouche sur une apparition fantastique justement parce que les mots-rose que contient la bouteille pourraient s'enflammer. Et c'est une femme *en transe*, - aux bords donc de l'abîme - qui apparaît sur le perron d'une maison dont les marches brûlent derrière elle - marques de la distance qui sépare le narrateur de la vision énigmatique. Comme la femme tourne autour de la maison, celle-ci subit des modifications des plus insolites, à l'instar des rochers qui s'ouvrent dans le *Perceval* de Wagner et qui donnent accès au château du Roi Pêcheur. Les murs de la maison lentement s'enfoncent, découvrant, par le haut, l'intérieur⁸⁵⁶; la femme s'allonge dans le lit de la plus haute chambre dont le plafond ouvert se couvre, sur le modèle de la Table d'Emeraude du haut et du bas, d'un gazon. Et pendant que toute la maison revient aussi lentement qu'elle avait disparu, les objets de ce tableau énigmatique, à l'instar des éléments d'un rêve qui parfois à l'approche de l'éveil deviennent comme évanescents, tendent à perdre de leur opacité et à se transformer en vapeur, plus précisément, marquant ainsi le retour au point de départ du poème, en parfum de rose.

⁸⁵⁶ Il faut remarquer que toit n'est plus sur la maison puisqu'au début de la fable les toits des maisons se sont envolés comme un papillon: «Papillons de nuit, petits toits de la nécessité naturelle à l'oeil de paille, à l'oeil de poutre ! Et vous, toits humains qui vous envolerez chaque nuit aussi pour revenir vous poser les ailes jointes sous le compas des dernières étoiles [...]» *Ibid.*, p. 669.

L'apparition est sublime: elle est simple et grande. Peu de moyens sont déployés, mais ceux qui le sont impressionnent. L'événement se déroule avec lenteur et majesté; les réseaux de sens, qui ne s'épuisent guère, tournent autour du désir d'élévation de l'âme sans circonscrire celui-ci d'une manière définitive. Il y a là un mouvement qui *à la fois* voile et dévoile, qui embrase et qui apaise, qui encercle et qui libère, qui abaisse tout en élevant. Voilà un événement sublime qui, si l'on prend le temps de le lire, frappe l'imagination par l'extrême richesse de ses réseaux et l'extrême simplicité de ses moyens déployés.

Le lieu amène surréaliste est donc plus riche que le lieu amène habituel. Il provoque le plaisir, mais repose sur le danger de mort, il émerveille tout en éclairant la conscience. Il est lyrique par le chant qu'il consacre à la femme, à la poésie et à l'être; il est sublime par l'équilibre que la voix maintient au dessus de l'abîme. En fait, le lieu amène surréaliste est un défi, lancé et gagné contre les forces de l'inhibition et de la destruction, un lieu où le logos et le mythos se rejoignent à nouveau: «Je prends mon bien dans les failles du roc là où la mer / Précipite ses globes de chevaux montés de chiens qui hurlent / Où la conscience n'est plus le pain dans son manteau de roi / Mais le baiser le seul qui se recharge de sa propre braise⁸⁵⁷». De ce fait, on peut considérer les poésies de Breton comme une épopée, comme les aventures épiques du poète à travers le labyrinthe des événements mentaux, aventure qui n'admet pas de

⁸⁵⁷ *Pleine Marge*, O.C.II., p. 1181.

faiblesse: «Et la route de l'aventure mentale / Qui monte à pic / Une halte elle s'embroussaille aussitôt»⁸⁵⁸; aventure à la fois dangereuse et exaltante, comme le laisse entendre ce cri de la victoire sur un ton jubilatoire:

Ouf le basilic est passé tout près sans me voir
Qu'il revienne je tiens braqué sur lui le miroir
Où est faite pour se consommer la jouissance humaine
imprescriptible
Dans une convulsion que termine un éclaboussement de
plumes dorées⁸⁵⁹

2.2.2. Les figures de la rupture, de l'élan et du comble

[...] le mystère même de la «grandeur» littéraire [...] reste [...] le même pour les Anciens et pour les Modernes: c'est un en deçà ou un au-delà du discours qui seul peut donner aux figures leur plein et grand rendement, mais inversement c'est le plein rendement des figures qui est seul à même de les faire oublier pour faire voir ce qui le dépasse et ce qui importe plus que lui: [voir et faire voir] la chose même, naturelle ou surnaturelle⁸⁶⁰

Les figures donnent à voir l'invisible, sans elles le regard porté dans l'au-delà ou l'en-deçà de l'homme ne serait pas possible. Toutefois, si elles contribuent à mener l'être aux abords de l'extase, elles s'effacent néanmoins derrière la lumière qu'elles révèlent

858 «Sur la route de San Romano», recueil *Oubliés*, repris in *Signe scendant*, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁵⁹ *Fata Morgana*, O.C.II., p. 1193.

⁸⁶⁰ Marc Fumaroli, «Le grand style», *op. cit.* p. 146.

parce qu'elles sont entièrement au service du *pathos*. C'est l'émotion libérée qui investit les figures, et non l'inverse. Le rôle des figures, s'il est nécessaire à l'avènement du moment sublime, n'en est pas moins secondaire: dans le sublime, plus que pour le lyrisme encore, importe moins la manière de dire que la chose révélée. Il s'agit avant tout de bien voir et de bien faire voir et non de bien dire.

La mission des figures est donc double: faire voir au poète et au lecteur le sublime. Les figures permettent que ceux-ci vivent la même expérience, elles sont le support de ce «grand mouvement sensible par quoi les autres parviennent à être les miens⁸⁶¹»

Pour donner à voir l'invisible, il faut des figures qui arrachent l'être de la vision fondée sur le vraisemblable et le conventionnel. Il ne convient pas de faire une typologie des figures du sublime, car ce serait le réduire à un catalogue de procédés, certaines figures néanmoins se prêtent mieux que d'autres à exprimer la violence, l'arrachement et la vision de l'invisible qu'est le sublime, ou en d'autres termes, la rupture, l'élan et le comble.

Il faut au sublime, qui prend appui sur l'imminence du danger mortel ⁸⁶² - sentiment de la terreur -, et qui, par la violence du rapt, réussit à nous enlever, à la fois créer le désordre, force déstabilisatrice, l'élan, force soulevante, et le comble, force de

⁸⁶¹ André Breton, *Pleine Marge*, O.C.II., p. 1181.

⁸⁶² Je m'appuie ici essentiellement sur l'article de Deguy, «Le Grand Dire», *op. cit.*

saturation. Ces trois formes d'énergie⁸⁶³, toutes très représentatives de l'écriture surréaliste, trouvent leur expression par le biais surtout 1) de l'hyperbate, perturbation de l'ordre syntagmatique attendu, tension de la rupture qui nous rappelle par mouvement inverse la force de la jonction; 2) de l'hyperbole, montée fulgurante de la pensée vers le point élevé; 3) de la métaphore, qui rend visible l'invisible; 4) de la «symmorie», ré-union de toutes les figures, concentration du dire par surcharge de figures (figure des figures) en un point du discours.

La métaphore ainsi que le rythme (dont participe la symmorie) sont les procédés du sublime les plus propres à créer l'extase. Le sublime fait appel à l'image et au rythme, notions liantes qu'il partage avec le lyrisme, mais qu'il pousse, contrairement au lyrisme, à leur extrême limite. L'image sublime surgit à la fin de l'élévation comme transport et lien ultimes unissant celui qui est élevé au non-mortel, en lui permettant de rejoindre, durant le temps de la métaphore, sa substance, qui est d'être illuminante. Mais à elle seule l'image ne saurait «contrain[dre] l'auditeur à marcher»⁸⁶⁴, il lui faut l'harmonie, la synthèse, le rythme: «le poème quand il est rythme fait advenir le sublime», «le feu du sublime fondant toutes ses composantes». En tant que synthèse rythmique «(*pathos*, *noësis* [pensée], schèmes, rythme) [le sublime]

⁸⁶³ Jenny Laurent conçoit la figuralité comme «champ tensionnel», «composition de forces disparates», *La parole singulière*, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1990, p. 74 et 75.

⁸⁶⁴ Pseudo-Longin, *Du sublime*, XXXIX. 2.

est le nom de l'unité qui fait oublier en elle ses constituants, les opérateurs de l'unité».⁸⁶⁵ Ce rythme relève en grande partie de la période, au sens rhétorique du terme, à propos de laquelle M. Fumaroli relève deux techniques bien différenciées décrites chez le Pseudo-Longin: «l'une brève et saisissante, l'autre ample et contagieuse», l'une appartenant à Démosthène, comparé à «la foudre et [à] l'incendie», l'autre à Cicéron, comparé au «torrent et [à] l'inondation»⁸⁶⁶.

Pour le Pseudo-Longin l'hyperbate⁸⁶⁷ est «l'ordre des expressions ou des pensées troublées dans sa suite naturelle, et comme le caractère le plus vrai d'une passion violente»⁸⁶⁸. C'est donner à l'hyperbate un sens large, y voir tout procédé perturbant un ordre 'conventionnel' donné, cette perturbation pouvant aller jusqu'à la rupture de construction. Pour M. Deguy, elle est une forme faible de la synthèse rythmique que réalise le sublime sur les éléments qu'il a dissociés, c'est-à-dire, elle est «ruse du désordre qui rend en quelque façon la puissance de la conjonction à l'oeuvre»⁸⁶⁹. Elle reflète donc par excellence les forces de

⁸⁶⁵ Michel Deguy, «Le Grand dire», *op. cit.*, p. 28.

⁸⁶⁶ Marc Fumaroli, «Le grand style», *op. cit.*, p. 143.

⁸⁶⁷ En fait le Pseudo-Longin donne de l'hyperbate une définition autre que celle des modernes. La définition que Dupriez propose à la suite de Morier réduit la perturbation syntaxique à un effet d'insistance localisé à la fin de la phrase: «Alors qu'une phrase paraît finie, on y ajoute un mot ou un syntagme qui se trouve ainsi fortement mis en évidence». La définition que donne le Pseudo-Longin de l'hyperbate est proche de celle de l'anacoluthé: «Rupture de construction syntaxique» (Dupriez). J'utiliserai le terme hyperbate plutôt que celui d'anacoluthé.

⁸⁶⁸ Pseudo-Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, XX. 1.

⁸⁶⁹ Michel Deguy, «Le Grand-dire», *op. cit.*, p. 30.

dissociation à l'oeuvre dans les pulsions. Dans les poèmes en vers de Breton, plutôt que dans ses poèmes en prose, l'hyperbate se joint à la pratique systématique de l'indécision syntaxique due à l'absence de ponctuation. Ainsi par exemple dans l'incipit du poème «Sans connaissance» le troisième vers, en guise de parenthèse, perturbe le déroulement de la phrase en y introduisant un énoncé étranger à l'énoncé initial :

On n'a pas oublié
 La singulière tentative d'enlèvement
Tiens une étoile pourtant il fait encore grand jour
 De cette jeune fille de quatorze ans⁸⁷⁰

Un exemple similaire dans «Sur la route qui monte et qui descend» demande à ce qu'on lise les vers dont la construction syntaxique à première vue n'est pas claire

Il n'y a plus d'actrice en tournée dans les wagons blancs et
 or
 Qui la tête à la portière justement des pensées d'eau très
 grandes couvrent les mares
 Ne s'attende à ce que la flamme lui confère l'oubli définitif
 de son rôle⁸⁷¹

de la manière suivante:

* Il n'y a plus d'actrice en tournée dans les wagons blancs
 et or,

⁸⁷⁰ *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 95.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 68.

Qui [antécédent 'actrice'], la tête à la portière [apposition],
 - justement des pensées d'eau très grandes couvrent les
mares [parenthèse]-

Ne s'attende à ce que la flamme lui confère l'oubli définitif
 de son rôle.

Or cette pratique de la parenthèse qui, au sein d'un énoncé, insère un énoncé étranger à l'instar d'une idée ou d'une image qui soudain perturbe le fil d'une pensée, ou à l'instar d'une interférence qui perturbe un champ magnétique, cette pratique de la rupture soudaine et momentanée, est systématisée dans quelques poèmes sur le plan structurel, en l'occurrence, les poèmes où la graphie des strophes distingue clairement deux voix différentes: c'est le cas des poèmes «Quels apprêts», *Fata morgana*, *Ode à Charles Fourier* et «Sur la route de San Romano» que l'on trouve dans l'anthologie *Signe ascendant*.

Dans *L'Air de l'eau*, le poème «*Et mouvement encore ...* » est construit sur un ensemble de ruptures de construction syntaxique qui tiennent en haleine la résolution finale. Le mouvement repose sur celui de la passion amoureuse, avec ses élans et ses retenues, prise de conscience que ce «monde dans un baiser» est le seul monde qui puisse éliminer la honte et instaurer la transparence de l'âme:

Il [un ami] dit même de cette fausse intuition tyrannique
 Que serait la nostalgie de l'âge d'or
 [lère rupture]
 Mais les événements modernes ne sont pas forcément
 dépouillés de tout sens originel et final

Et la rencontre
 Elective vraiment comme elle peut être
 De l'homme et de la femme
[2e rupture]
 Toi que je découvre et qui restes pour moi toujours à
 découvrir
[3e rupture]
 Les premiers navigateurs à la recherche moins des pays
 Que de leur propre cause
 Voguent éternellement dans la voix des sirènes
[4e rupture]
 Cette rencontre
 Avec tout ce qu'elle comporte à distance de fatal [...]
 Met en branle une série de phénomène très réels
 Qui concourent à la formation d'un monde distinct
 De nature à faire honte à ce que nous apercevrons
 A son défaut ⁸⁷².

La rupture peut aussi être d'ordre thématique et influencer ainsi la structure du poème. C'est le cas du poème «Facteur cheval» où le développement d'un thème est à chaque fois brusquement interrompu par un nouveau développement qui prend appui sur un mot du thème précédent: ainsi le développement du thème de la 'locomotive' (8^e vers - 15^e vers⁸⁷³) se termine par le mot 'escalier', qui devient le nouveau thème (16^e vers - 20^e vers); ce développement du thème de l'escalier se termine par le mot ' tiroirs' qui à son tour devient le nouveau thème développé (21^e vers - 22^e vers). La structure ici reflète bien le déplacement

⁸⁷² *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 405.

⁸⁷³ *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 90.

capricieux du désir, mais aussi les formes inouïes et imprévisibles du palais du Facteur cheval.

En général, on relève de nombreux cas d'inversion du sujet et du verbe, de mise en relief d'un élément ou d'une partie de la phrase, d'incises, de parenthèses et d'appositions, qui joints à l'apostrophe et aux procédés de la répétition structurent, comme on verra plus loin, la période de la phrase poétique de Breton. Ainsi dans «La Mort rose» au lieu de lire : *« Tu t'égratigneras peut-être à mon épave sans la voir comme on se jette sur une arme flottante parce que j'appartiendrai au vide semblable aux marches d'un escalier» on lit: «Mon épave peut-être tu t'y égratigneras / Sans la voir comme on se jette sur une arme flottante / C'est que j'appartiendrai au vide semblable aux marches / D'un escalier [...]»⁸⁷⁴

En ce qui concerne l'hyperbole, M. Deguy insiste sur le fait qu'elle «est le mouvement selon lequel la pensée s'enlève pour atteindre d'un coup ce point élevé»⁸⁷⁵. Cet arrachement, suivi du saut, doit être naturel, comme insiste le Pseudo-Longin: «Peut-être [...] les meilleures hyperboles [...] sont-elles celles dont on ne voit pas, justement, que ce sont des hyperboles. Une telle chose arrive quand les hyperboles, sous l'effet d'une passion vive, sont prononcées en accord avec l'importance d'une situation critique»⁸⁷⁶.

⁸⁷⁴ *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 64.

⁸⁷⁵ Michel Deguy, «Le Grand-dire», *op. cit.*, p. 16.

⁸⁷⁶ Pseudo-Longin, *Du sublime*, XXXVIII.3.

Or, la situation critique du poète face à l'abîme est celle de sa chute, contre laquelle le flot automatique répond par l'incessante force d'élévation des passions qu'elle charrie. M. Murat affirme ainsi que l'hyperbole dans l'écriture automatique «est tonalité et rythme»⁸⁷⁷, c'est elle qui lui donne son allure frénétique. Le mot 'grand' se range parmi les fréquences les plus élevées des mots dans la poésie de Breton⁸⁷⁸. L'hyperbole apparaît aussi dans les constructions syntaxiques comme les superlatifs: «Mais le brasier des couronnes et des palmes / S'allume [...] au plus profond de la forêt»⁸⁷⁹, «Il y a ce que j'ai aimé c'est le plus haut rameau de l'arbre de corail qui sera foudroyé»⁸⁸⁰, «Cette femme devint si brillante que je ne pus la voir»⁸⁸¹; dans les expressions exclusives: «Le grand frigorifique blanc dans la nuit des temps [...] Chante pour lui seul»⁸⁸², «Souris valseuse autour du seul lustre qui ne tombera pas»⁸⁸³, «Rien n'égale pour moi le sens de leur pensée inappliquée»⁸⁸⁴, «Le premier grain de rosée devançant de loin tous les autres follement irisé contenant tout»⁸⁸⁵; en tant qu'épithète

877 Michel Murat, «Les lieux communs de l'écriture automatique», *op. cit.*, p. 127.

878 Il est remarquable que le mot 'grand' atteint les deux cent dix occurrences se situant ainsi au même niveau que les mots 'femme' et 'faire'.

879 «Les Attitudes spectrales» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 71.

880 «Noeud de miroirs» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 88.

881 «Les Attitudes spectrales» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 70.

882 «Le Soleil en laisse» in *Clair de terre*, O.C.I., p. 188.

883 «La Mort rose» in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 63.

884 «Un homme et une femme absolument blancs», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 89. Il s'agit ici de la pensée des prostituées.

885 «Écoute au coquillage» in *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 118.

poussée à l'extrême: «les chairs éternelles»⁸⁸⁶, «l'impossible étoile à une branche»⁸⁸⁷, «Une plaie éblouissante»⁸⁸⁸, «un orage adorable»⁸⁸⁹, «la virginité terrible»⁸⁹⁰, «l'immense tremblement des cils»⁸⁹¹ et «la lumière folle»⁸⁹². La description de la «Bête» dans le poème «Guerre» est entièrement sous le signe de l'hyperbole:

D'en dessous je contemple son palais
 Fait de lampes dans des sacs
 Et sous la voûte bleu de roi
 D'arceaux dédorés en perspective l'un dans l'autre
 Pendant que court le souffle fait de la généralisation à
l'infini de celui de ces misérables le torse nu qui se
 produisent sur la place publique avalant des torches à
pétrole dans une aigre pluie de sous
 Les pustules de la Bête resplendissent de ces hécatombes
de jeunes gens dont se gorge le Nombre
 Les flancs protégés par les miroitantes écailles que sont
 les
 armées
Bombées dont chacune tourne à la perfection sur sa
 charnière⁸⁹³

En ce qui concerne la métaphore, rappelons d'abord qu'elle est (quand elle n'est pas appréhendée comme ornement, c'est-à-dire écart réductible à son premier terme) maintien de la tension: elle

⁸⁸⁶ «Le Buvard de cendre», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 171.

⁸⁸⁷ «Angélus de l'amour», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 173.

⁸⁸⁸ *Ode à Charles Fourier*, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 98.

⁸⁸⁹ «Plutôt la vie», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 176.

⁸⁹⁰ «Feux tournants», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 178.

⁸⁹¹ «Légion étrangère», in *Clair de terre*, O.C.I., p. 184.

⁸⁹² «La Mort rose», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 64.

⁸⁹³ 1940-1943, in *Signe ascendant*, op. cit., p. 57-58.

désigne à la fois l'opération intellectuelle (d'analogie) et la dénomination nouvelle (le comparant): 'Achille est un lion' = 'Achille est courageux' *et* 'Achille est un monstre de forme animale'. La métaphore surréaliste s'intéresse évidemment au monstre, à toute forme extraordinaire; elle subvertit le mécanisme analogique en rendant l'identification du comparé et du comparant problématique, en occultant très souvent le comparé ou alors en rendant le sème commun difficile à déterminer. Pour les Anciens, une bonne métaphore était une flèche tirée au centre de la cible: elle devait être juste, et l'on louait l'adresse de l'archer. Pour Reverdy et Breton, il s'agit avant tout de viser le plus loin possible; or, c'est sur ce point qu'ils rejoignent le Pseudo-Longin, qui remplace l'arc par la catapulte, la justesse par la force, la raison par la passion:

Car de même que si l'on attache le corps des coureurs, on les empêche de prendre leur élan, ainsi la passion s'indigne de se voir entravée par les conjonctions et autres additions; car elle perd la liberté de sa course, et comme le jet que lui donnerait une catapulte.⁸⁹⁴

Ailleurs, il insiste sur la nécessaire audace:

c'est que, dans le tumulte du transport, par nature, [les passions bien placées et fortes, et le sublime de nature noble] arrachent et poussent en avant tout le reste; et, bien plus, imposent la hardiesse comme tout à fait nécessaire, et ne donnent pas à l'auditeur le loisir de compter les métaphores, tant il partage l'enthousiasme avec l'orateur.

⁸⁹⁴ Pseudo-Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, XXI.2.

Or cette audace déployée pour atteindre le haut entraîne, il faut le mentionner brièvement, un manque d'attention pour le *détail*. Le Pseudo-Longin insiste sur le fait que le texte sublime comporte des négligences, et l'on pense aux nombreuses baisses de tension dans les poèmes de Breton, surtout ceux de la première période (*Clair de terre* et *Le Revolver à cheveux blancs*), aux ruptures abruptes de tons, aux passages gauches et lourds où la voix interrompue cherche à se relancer⁸⁹⁵:

Quant à moi, je sais que les naturels supérieurs sont le moins exempts de défauts; car la surveillance minutieuse en tout fait courir le risque de la petitesse; et dans la grandeur, comme dans l'excessive richesse, il faut que subsiste aussi un peu de négligence. Tandis que les naturels bas et médiocres, je ne sais s'il ne relève pas de la nécessité que, par le fait de ne jamais prendre de risques et de ne jamais aspirer aux sommets, ils restent la plupart du temps impeccables et plus sûrs; les grands, au contraire, bronchent à cause de la grandeur même.⁸⁹⁶

La perfection du poète sublime réside avant tout dans la force qu'il est capable de déployer pour s'élever et non pas dans son

⁸⁹⁵ Ainsi par exemple dans le poème «Tournesol» (O.C.I., p. 187) «Une ferme prospérait en plein Paris [...] Mais personne ne l'habitait encore à cause des survenants / Des survenants qu'on sait plus dévoués que les revenants» ou alors dans le poème «Camp volant» (O.C.II., p. 64) l'incipit particulièrement laborieux: «Le Jugement dernier avait été suivi d'un premier classement / Puis d'un second auquel prenaient part les vents et les marées / Les vaux et les monts / Et ceux qui avaient vécu par monts et par vaux / Contre vents et marées»

⁸⁹⁶ Pseudo-Longin, *Du sublime*, op. cit., XXXII.2.

aptitude à bien composer. Le Pseudo-Longin rappelle un lieu commun: la *techné* ne fait pas le poète. Le poète sublime est celui qui, avec force et détermination prend des risques.

A partir de la liste des images surréalistes données par Breton dans le *Premier manifeste*⁸⁹⁷ et commentées par J. F. Lyotard⁸⁹⁸, J. Chénieux-Gendron propose une classification des images surréalistes à partir de l'effet qu'elles produisent sur le lecteur⁸⁹⁹. Quand l'image surréaliste éveille la sidération, c'est qu'elle repose «sur le jeu de l'absurde et du non-sens» (*adynata* des poésies grecque et latine, fatrasie du moyen âge, pataphysique du XIX^e siècle), c'est le cas par exemple de la phrase de Max Morise: «La couleur des bas d'une femme n'est pas forcément à l'image de ses yeux, ce qui a fait dire à un philosophe qu'il est inutile de nommer: «Les céphalopodes ont plus de raisons que les quadrupèdes de haïr le progrès »». Quand l'image surréaliste éveille le plaisir, il s'agit d'images qui contiennent «une dose énorme de contraction apparente», comme «le rubis du champagne» (Lautréamont), ou qui sont «d'ordre hallucinatoire» - ainsi le vers célèbre d'André Breton qu'il a légèrement arrangé par rapport au vers initial: «Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait»⁹⁰⁰. La première image illustre le processus de déplacement par double métonymie: «le champagne

⁸⁹⁷ O.C.i., p. 339.

⁸⁹⁸ *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 289.

⁸⁹⁹ «Plaisirs de l'image», *op. cit.*, p. 86-88.

⁹⁰⁰ Dans le poème «Au regard des divinités» du recueil *Clair de terre*, il s'agit de deux vers: «Sur le pont, à la même heure, / Ainsi la rosée à tête de chatte se berçait», O.C.I., p. 172.

qui a «de l'éclat» (du bruit) devient comme un rubis (couleur)»⁹⁰¹. La seconde image relève à proprement parler du «stupéfiant», de «la conjonction immédiate: nuit/surcroît de sens»⁹⁰², elle tient de l'énigme. En effet cette «nuit de la représentation», cet «aveuglement du sensible» qui débouche sur «la longue étincelle de l'illumination»⁹⁰³ équivaut à ce que J.-L. Nancy dit de l'imagination confrontée au sublime dans la perspective de Kant: «L'imagination se déborde, voilà le sublime. Ce n'est pas qu'elle imagine au-delà de son maximum [...]. Elle n'imagine plus, et il n'y a plus rien à imaginer. [...] «L'imagination, écrit Kant, atteint son maximum, et dans l'effort pour le dépasser elle s'abîme en elle-même, et ce faisant est plongée dans une satisfaction émouvante»»⁹⁰⁴. L'image surréaliste, celle qui résiste à l'oeil, la vision non-vision, est *un* des fruits de l'expérience limite de l'imagination, source de plaisir qui se nourrit de la terreur de l'aveuglement et de l'évanouissement des possibilités de l'homme.

Les images surréalistes, dites hallucinantes, ne sont guère fréquentes; elles sont à proprement parler des perles rares que le poète parvient à voler au fond de l'être. Je me propose de relever quelques-unes de ces images stupéfiantes: Dans «Feux tournants» apparaissent «Les grandes fusées de sève au-dessus des jardins

⁹⁰¹ «Plaisirs de l'image», *op. cit.*, p. 87.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 88.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁰⁴ Jean-Luc Nancy, «L'Offrande sublime», in *Du sublime*, *op. cit.*, p. 58.

publics»⁹⁰⁵; dans «La Mort rose», surgit un train «fait de tortues de glace»⁹⁰⁶; le désespoir prend l'inouïe forme d'un «bateau criblé de neige»⁹⁰⁷; plus déroutante, que fulgurante, l'image dans le vers suivant tiré du poème «Rideau rideau»: «J'étais séparé de tout par le pain du soleil»⁹⁰⁸; dans *L'Air de l'eau*: «L'air était une splendide rose de couleur de rouget»; dans le poème «Monde» on peut se mirer dans des miroirs qui «sont en grains de rosée pressés»⁹⁰⁹; franchement de l'ordre du fantastique cette interrogation, qui a toutes les allures de l'interrogation rhétorique: «Est-ce l'amour ces doigts qui pressent la cosse du brouillard / Pour qu'en jaillissent des villes inconnues aux portes hélas éblouissantes»⁹¹⁰; l'ensemble des discours dans *Les États généraux* sont tributaires non seulement des nombreuses coupures d'électricité dont souffrait la ville de New York comme d'une phrase automatique entendue au réveil, mais également d'une délicate «araignée-fée de la cendre à points bleus et rouges»⁹¹¹; enfin, citons un développement plus ample de l'image surréaliste sur le modèle du phénix:

⁹⁰⁵ In *Clair de terre*, O.C.I., p. 178.

⁹⁰⁶ In *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 64.

⁹⁰⁷ «Le Verbe être», in *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 64.

⁹⁰⁸ In *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 91.

⁹⁰⁹ In *Signé ascendant*, op. cit., p. 16.

⁹¹⁰ *Fata morgana*, O.C.II., p. 1190.

⁹¹¹ In *Signé ascendant*, op. cit., p. 74.

Le beau sillage partant du coeur innerve les trois pétales
de base de l'immense fleur qui vogue se consumant sans
fin pour renaître dans une flambée de vitraux⁹¹²

L'hyperbate, l'hyperbole et la métaphore sont parmi les figures les plus marquantes du sublime. Mais il en existe une qui englobe toutes les figures, et qui relève du comble, de la saturation. Le Pseudo-Longin en effet introduit dans son traité du sublime une notion particulièrement dynamique. Il s'agit de la 'symmorie', qui désigne au sens littéral un groupe de citoyens d'Athènes auquel est imposé une contribution. Cette figure, qui se définit comme 'la figure des figures', reflète un état paroxystique des passions: «le concours des figures vers le même point met ordinairement en branle, de la manière la plus forte, les passions, quand deux ou trois de ces figures mêlées comme en symmorie, se prêtent les unes aux autres force, persuasion, beauté [...]»⁹¹³. Cette concentration de plusieurs figures en un point du discours a été relevée par J.-M. Klinkenberg à propos de la métaphore surréaliste filée: «le filement de la métaphore [surréaliste] engendre [...] un réseau de tropes extrêmement dense [...]»⁹¹⁴ qui démultiplie les rapports entre les différents plan isotopiques. Il attire ainsi l'attention sur le fait que le texte surréaliste met en valeur une loi systématique

⁹¹² «Femmes au bord d'un lac à la surface irisée par le passage d'un cygne», in *Constellations*, repris in *Signe ascendant*, op. cit., p. 161.

⁹¹³ Pseudo-Longin, *Du sublime*, op. cit., XX.1.

⁹¹⁴ Jean-Marie Klinkenberg, *Essai de sémantique littéraire*, Toronto, Gref, coll. «Theoria n°1» et Bruxelles, Les Eperonniers, 1990, p. 132.

d'équivalence et de réversibilité au niveau des mécanismes métaphorique, métonymique et synecdochique de la production textuelle - loi sous le couvert du «signe ascendant» devrait-on ajouter - par opposition à une somme finie de rapports instaurant une représentation stabilisée. C'est dire autrement l'excès de sens que provoque l'image surréaliste. Enfin mentionnons encore que M. Fumaroli définit justement la figure des figures comme étant le sublime: « La figure des figures est *cela même* que les figures sont là pour «faire voir», et c'est *cela* qui, rétroactivement, impérieusement, colore et modifie les figures qui l'évoquent». Voir «les arêtes du soleil / A travers l'aubépine de la pluie» est un moment sublime où l'imagination n' imagine plus, ne met plus en image selon des modèles connus, elle devient pur «mouvement encore / Mouvement rythmé par le pilage de coquilles d'huître et d'étoiles rousses»⁹¹⁵. En s'approchant ainsi du néant dans lequel le sens à la fois s'abîme et éclate en mille morceaux, l'imagination dévoile sa manière de procéder: l'esprit, ne pouvant plus *reconnaître* un sens derrière un assemblage de mots, oscille entre la terreur de se perdre, le plaisir que provoque cette gerbe de sens et le désir de comprendre ce qui se passe. L'imagination sublime, comme le remarque J.-L. Nancy, vaut pour le dévoilement non pas de «ses produits», mais de «son opération»⁹¹⁶, c'est ce que remarque, en d'autres termes, J. Chénieux-Gendron:

⁹¹⁵ *L'Air de l'eau*, O.C.II., p. 404.

⁹¹⁶ Jean-Luc Nancy, «L'Offrande sublime», in *Du sublime*, op. cit., p. 57.

Il s'agirait en somme, à travers une modulation qui fait intervenir la durée de notre lecture, et le jeu alterné de charges et décharges, de la mimésis des processus primaires: celui du glissement incessant du sens, par les mécanismes de déplacement, de condensation, de surdétermination.⁹¹⁷

L'imagination sublime dynamise en nous, auditeurs, lecteurs, spectateurs, les processus primaires de l'inconscient: en cela même elle agit sur notre être, elle *touche* notre être au sens plein du terme, non pas avec adresse, mais avec violence, avec force et au plus profond, le plus 'loin' possible en nous. Après le choc de la violence faite à notre conscience et à notre imagination, c'est la douceur, le plaisir de sentir que notre être soudain à nouveau se gonfle d'espoir, c'est-à-dire qu'il est apte à transformer notre condition humaine, cette route limitée et toute tracée qui mène droit au tombeau, en une aventure merveilleuse pleine d'inquiétantes et de fascinantes possibilités d'explorations de nos capacités.

La symmorie des figures trouve toute sa force de frappe si on l'inclut dans la question du rythme sublime telle qu'elle se pose à travers la période⁹¹⁸ de la phrase bretonienne. Le Pseudo-Longin

⁹¹⁷ Jacqueline Chénieux-Gendron, «Plaisir(s) de l'image», *op. cit.*, p. 94.

⁹¹⁸ H. Lausberg indique que la période se construit sur un mouvement alternatif de tension (protase) suivi de détente (apodose) selon un régime de coordination («Il est vrai que....., mais.....») ou de subordination (« Si....., alors»). En général, elle forme un sens complet. La protase et l'apodose sont composées d'un ou de plusieurs 'membres' qui au minimum comportent trois mots, et d'une ou plusieurs césures qui comportent quant à elles trois mots ou

insiste sur le fait que la grandeur résulte dans le discours de la réunion de tous ses membres en un 'corps harmonique' que la période est la plus à même de produire:

Pour ce qui fait surtout la grandeur des discours, il en est comme des corps, c'est l'articulation des membres; aucun d'eux, en effet, s'il est séparé d'un autre, n'a en lui-même de valeur; mais tous pris ensemble, les uns avec les autres, réalisent une structure achevée. Il en est ainsi des expressions élevées; [...] si elles sont constituées en corps par leur réunion, et qu'elles sont en plus enserrées par le lien de l'harmonie, elles sont douées de la parole par l'effet même du tour; et c'est un fait généralement vérifié que dans les périodes la contribution de nombreux éléments constitue la grandeur.⁹¹⁹

J. Gracq distingue deux types de période: l'une, «*conclusive*», tend, dès l'élan de la protase, lieu de l'ouverture aux possibles, à ramener les membres vers la conclusion de la phrase - son défaut est une «sclérose contagieuse» qui étouffe l'élan; la seconde, «*déferlante*», se caractérise par le fait de tenir coûte que coûte l'élan de la protase le plus longtemps possible, à 'surfer' sur la crête de la vague, «à se cramponner à la crinière d'écume avec un sentiment de liberté, à la suivre partout où la mène un dernier sursaut de vie, un influx privilégié de propulsion»⁹²⁰. À ce

moins. Il existe des périodes à deux, trois et quatre membres; au-delà on parle d'une période qui *déborde*. Cf., *Elemente des literarischen Rhetorik*, op. cit., paragraphes 452 à 456.

⁹¹⁹ Pseudo-Longin, *Du sublime*, op. cit., XL. 1.

⁹²⁰ Julien Gracq, *André Breton*, O.C.1., op. cit., p. 484 et 485.

deuxième type de période qui restreint l'apodose appartient la phrase de Breton qui «n'est que la traduction de cette volonté d'élan libre prolongé et suivi jusqu'à son ultime déferlement»⁹²¹; elle est jusqu'au dernier moment, «sinueuse, méandreuse, en éveil, [...] attirant à elle comme un aimant tout ce qui flotte aux alentours de plus subtilement magnétisé»⁹²²; elle est «une de celles (et c'est peu dire) qui craignent le moins d'*accrocher*»⁹²³. Si je m'attarde quelque peu sur cet admirable, et certes, inégalé éloge de la phrase bretonienne par J. Gracq, c'est qu'il est remarquable de noter que cette description touche au plus près au problème du sublime. En effet, J. Gracq affirme que sur «cette crête périlleuse»⁹²⁴, «la tâche de l'écrivain est [...] de faire participer autant que possible le lecteur à la genèse même de la phrase [...] de le faire participer au même sentiment de tâtonnement tout à coup illuminé par la trouvaille pure qui a été la sienne»⁹²⁵.

C'est évidemment à la phrase classique et à son éloquence que l'on pense, mais métamorphosée en prose poétique, comme le remarque encore J. Gracq: «cette carcasse de prose classique n'est plus qu'un trompe-l'oeil, une croûte mince entièrement rongée de l'intérieur par un flux insolite de poésie»⁹²⁶. Comme je l'ai déjà souligné dans la présentation des recueils, les poèmes de Breton la

⁹²¹ *Ibid.*, p. 486.

⁹²² *Ibid.*, p. 486.

⁹²³ *Ibid.*, p. 487.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 485.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 506.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 478.

plupart du temps ont le même ton éloquent que ses écrits en prose, en plus, bien entendu, d'une haute charge poétique qui tire d'autant plus la période vers les débordements de la voix surréaliste. La période de la phrase bretonienne est un jeu de tension et de détente entre les procédés plus spécifiques au sublime et ceux plus spécifiques au lyrisme. Les poèmes de Breton développent à un haut degré la fusion des structures de la répétition et des structures de la rupture. L'élan lyrique, qui est commun à tous les poètes, trouve ainsi chez Breton toute la force nécessaire pour 'densifier' la voix à tel point que les figures, par surcharge, font basculer l'imagination et la conscience de l'homme dans un lieu où le sens à la fois s'abîme et renaît, plus riche et diversifié qu'il ne l'était.

Cette surcharge, qui est propre à l'écriture automatique, mais que Breton, plus qu'aucun autre surréaliste, a su mener à la source même de l'être qui est cette «zone événementielle» non localisée appelée l'inconscient, travaille dans l'écriture bretonienne tout autant les registres de la narration, de la description que de l'argumentation. Et il parvient à en tirer tous les effets, car, parmi les moments sublimes les plus percutants, se rangent les poèmes qui créent, dans leur développement, une tension qui ne trouvera sa conclusion qu'au dernier instant, comme si tout le poème ne tendait que vers son apodose pour laisser éclater le sublime dans

toute sa force⁹²⁷. Ces clauses, à chaque fois, sont d'une simplicité désarmante et rendent compte d'une manière parfaite d'une des principales qualités du sublime qui est d'éviter l'enflure, comme le rappelle A. Michel: «la simplicité est le langage même du divin et de l'enthousiasme»⁹²⁸.

Pour conclure, je donnerai en guise d'exemple de ce mouvement d'élévation qui est très fréquent dans la poésie de Breton une brève analyse du poème «Vigilance»⁹²⁹. Tous les éléments de ce poème tendent à mettre en valeur l'acmé du poème, la clause: «Je ne touche plus que le coeur des choses je tiens le fil». Cette victorieuse exclamation a nécessité de la part du poète le passage à travers l'épreuve du feu. Le changement d'état physique qu'entraîne l'embrasement du corps lui permet d'entrer dans l'arche et d'échapper ainsi à la noyade de l'être qui guette sous le déluge du flot de la voix automatique. Quatre étapes marquent en effet ce poème: la première (vers 1 à 3) est une sorte de mise en atmosphère symbolique - l'union du feu et de l'eau nous est signifiée par le biais de la tour Saint-Jacques (dans l'arcane 16 la tour est couverte de flammes) et son reflet dans la Seine; la seconde (vers 4 à 7) place le cadre et l'action principale: dédoublé, le poète, en rêve, s'approche de lui-même en train de dormir, met le feu à sa

927 Certains poèmes, comme *Fata morgana* et *Les États généraux*, par exemple, sont composés de plusieurs de ces types de développement.

928 Alain Michel, «Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes», *op. cit.*, p. 281.

929 *Le Revolver à cheveux blancs*, O.C.II., p. 94.

chambre et observe sous l'action des flammes la métamorphose des meubles en animaux; dans la troisième étape (vers 9 à vers 11) le poète est dévoré par des flammes qui sont comparées à des ibis, oiseau échassier, symbole, rappelons-le, du dieu Thot; dans la quatrième et dernière étape (vers 12 à la fin) le poète, devenu invisible, accède à l'arche et voit l'invisible; une cascade d'images surréalistes se jette dans la prise de conscience finale du poème.

Par ailleurs on note que la syntaxe est particulièrement cadencée et le nombre des figures est élevé, tout concourt à éveiller par cet événement les passions de la grandeur. On relève ainsi l'utilisation des circonstanciels de lieu et de temps en début de phrase et en tant qu'incipit à chacune des étapes mentionnées ci-dessus; de l'inversion (Du front vient quelquefois heurter la Seine); de l'énumérations en guise de parenthèse (Lions dans les crinières desquels achèvent de se consumer les chaises / Squales dont le ventre blanc s'incorpore le dernier frisson des draps); de la répétition de mots sur une rythmique d'attaque ('je' et 'je vois'), des indécisions syntaxiques par manque de ponctuation (les derniers vers du poème); une hypotypose; des images surréalistes; une personnification (des animaux [...] qui me regardent fraternellement); et enfin l'utilisation de l'hyperbole. L'on constatera, par ailleurs que les images surréalistes n'apparaissent qu'au moment où le feu commence à agir: fond et forme constituent une unité qui, avec le rythme d'attaque et de répétitions, de

tensions et de détente, crée l'effet sublime, qui est l'union de tous les éléments du poème.

Conclusion

L'exploration de la poésie de Breton à partir des notions du sublime et du lyrisme a permis de dégager un certain nombre de constantes qu'il convient de rassembler.

La poésie de Breton s'inscrit dans la tradition du sacré, à l'intérieur de laquelle elle relève de la possession. C'est bien à une poésie de la passion que nous avons affaire, d'une passion qui s'exprime dans la fureur et l'éblouissement de l'être. C'est par le bouleversement du sens, par le 'travail' sur le langage que Breton mène l'être au 'point sublime', ce lieu mental où les contraires s'affrontent.

Nous avons pu voir que ce 'point sublime' était redevable de l'exploration de la part profonde de l'être. Le poète, préparé mentalement, descend dans le gouffre de son âme pour s'y découvrir ainsi que le monde. Afin que cette 'descente en enfer' ne se transforme en cauchemar le poète doit suivre une éthique particulière qui s'inscrit dans la longue tradition de la pureté de l'âme, de la quête de l'amour et du bonheur. De cette nécessité tient en grande part l'éthique surréaliste telle que Breton l'a développée tout au cours de sa vie. Armé moralement, le poète peut affronter les monstres de l'abîme et éviter de s'y perdre. L'expérience de l'abîme se transforme ainsi, grâce à la force morale du poète, en expérience de la révélation, c'est-à-dire, de la libération d'une

grande émotion capable de bouleverser durablement l'être, d'influencer son comportement et sa manière de percevoir le monde. Il s'agit donc d'une expérience qui révèle l'homme à lui-même et qui participe ainsi, à sa manière, à une exploration des zones obscures de l'esprit humain. Cette expérience particulière de la révélation qui transforme la terreur de la chute en plaisir tient de l'équilibre instable du point sublime. Nous avons vu que de l'affrontement des contraires qui sous la tension ne s'abîmaient pas mais conservaient leur identité, naissait le lieu amène surréaliste. Je proposerai l'hypothèse que la synthèse hégélienne des contraires prend, dans la poésie de Breton, la forme de ce lieu particulier qui, tout en s'appuyant sur le néant, crée une *zone événementielle intime fabuleuse* où l'homme trouve l'énergie pour se ressourcer. L'excès de sens que provoque la mise sous tension des contraires ne se limite pas au jaillissement soudain d'une pluralité de sens. Au contraire, dans ce chaos surgit un ordre, et qui est celui du point sublime, équilibre mental de l'être sur le fil de la terreur et du plaisir, lieu intime où le 'je' devient «un opéra fabuleux», lieu de la coïncidence où le présent, le passé et le futur, où la mémoire et la perception sont saisis par l'imagination *en même temps*, lieu épique où l'être fait l'expérience formatrice et exaltante de la mort et de la renaissance.

Comme source d'énergie principale pour se maintenir à ce «haut-profond», Breton, à la suite de la tradition ésotérique prise au sens large, s'inspire du dieu, si exigeant, Amour. Sans lui, comme le

souligne Platon, l'esprit n'a pas d'ailes, et finira par tomber dans le néant. Sans sa force de communion, la connaissance que l'homme a de lui-même et du monde est incomplète. L'alchimie, rappelons-le, qui «observe principalement les relations entre la vie des métaux et l'âme universelle», est un «Art d'amour»; il y a là un idéal aristocratique du savoir, comme le souligne l'alchimiste Nicolas Valois, «En perdant la pureté du coeur, on perd la science»⁹³⁰. Nous avons vu que cette quête de l'amour chez Breton relevait du lyrisme, c'est-à-dire de l'exaltation de la femme et de la liberté. Mais là encore, le lyrisme de Breton est parfaitement singulier: comme il l'a dit lui-même, il a placé le coeur de l'homme au centre du volcan. L'expérience du point sublime est l'expérience à la fois d'un sublime lyrique, qui tend, non pas vers la stupéfaction face à l'infini mathématique, mais vers l'épanchement de la volupté, et d'un lyrisme sublime, qui transcende la volupté des sens en une expérience extatique de l'être.

On comprend mieux maintenant en quoi la poésie de Breton est singulière, relève du sublime. Elle s'écarte tout autant de la poésie lyrique d'un Desnos, par exemple, qui touche au plaisir du jeu de l'esprit et à une effusion plus humaine de l'être, que de celle, sublime également, d'un Mallarmé, qui dialogue avec les dieux non pas par les passions, mais par l'esprit.

⁹³⁰ René Alleau, article «Alchimie», *Encyclopaedia Universalis*, tome 1, *op. cit.*, p. 665 et 666.

Du point de vue scientifique, maintenant, mentionnons que cette exploration particulière de l'inconscient renvoie à un objet d'étude attesté. Il s'agit du phénomène de la dissociation et de la conjonction qui, dans le domaine psychologique et psychanalytique, a comme fondement les pulsions de Thanatos et d'Éros. C'est, en d'autres termes, évoquer sur le plan mythique la conjonction fondamentale de la mort et de la renaissance. Le surréaliste, par la pratique de l'automatisme, assiste non seulement à sa propre désagrégation mais également à sa propre reconstruction sur un autre plan d'entendement qui dépasse l'entendement. Il s'inscrit de plain-pied dans les mythes du renouvellement.

Bien entendu, une telle expérience poétique de la possession a une place précise dans le domaine de l'art. Breton se situe résolument à la source de l'inspiration. Son apport dans l'histoire de l'art, c'est d'avoir mis l'accent sur le fait de garder cette source pure, si je puis dire, de toute 'pollution'. Car sans elle, rappelle-t-il avec force, les passions ne peuvent plus alimenter la *techné*: l'art risque de se vider de sa substance, qui est l'expression de l'être, pour s'abîmer dans une contemplation narcissique de ses formes. Une telle approche de l'art, on le comprend, mène celui-ci aux frontières de la religion et de l'anthropologie puisque les peuplades dites 'primitives' développent justement une perception du monde fondée sur les passions. Par ailleurs, nous avons pu voir comment

les figures du lyrisme et du sublime étaient entièrement soumises aux impératifs des passions, et comment elle acquéraient ainsi une force de frappe capable de communiquer l'expérience du poète au lecteur.

Ce n'est donc plus du tout à une mimésis de l'*Imitatio Naturae* que nous avons affaire avec la poésie de Breton, mais à une mimésis des procédés primaires de l'inconscient. Les poèmes de Breton ne touchent pas l'esprit du spectateur, mais son intimité la plus profonde. La visée de sa poésie est d'ébranler en nous tout mécanisme inhibiteur de la liberté d'esprit. Son désir le plus cher est d'éveiller en nous le point sublime qui sommeille et de nous montrer le chemin qui y mène, comme il le souligne dans une expression sublime des *États généraux*⁹³¹ qui est, à la fois, «érotique-voilé», «explosante-fixe» et «magique-circonstancielle»:

C'est par là qu'on entre
On entre on sort
On entre
on ne sort pas

⁹³¹ *Signe ascendant*, op. cit., p. 73.

Bibliographie sélective

1 André Breton

1.1. Bibliographies

Ne sont retenues que les bibliographies essentielles portant sur l'oeuvre de Breton et sur la critique bretonienne ainsi que sur le surréalisme.

1.1.1. Ouvrages

- Adamowicz, Elza, *André Breton, supplément n°1, 1972-1989*, Research bibliographies and checklists, Grant and Cutler, London, 1992, 147 p. (contient une mise à jour de l'ouvrage de Michael Sheringham et une bibliographie critique).

- *André Breton, La beauté convulsive*, Paris, Exposition du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1991, avec une liste des oeuvres et documents exposés ainsi qu'une bibliographie, p.498-512.

- Bonnet, Marguerite, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, [c1975], Paris, José Corti, 1988, édition revue et corrigée, p. 404-442.

- Browder, Clifford, *André Breton - Arbiter of Surrealism*, Genève, Librairie Droz, 1967, p.184-214.

- Sheringham, Michael, *André Breton, a bibliography*, Research bibliographies and checklists, Grant and Cutler, London, 1972, 121 p.

1.1.2. Revues et articles

- Aubert, Thierry, «Biographies, souvenirs et correspondances», *Oeuvres et critiques*, vol. XVIII, n^{os} 1-2, 1993, p. 41-49.
- Baudouin, Dominique, «Ouvrages généraux, historiques et critiques», *Oeuvres et critiques*, vol. XVIII, n^{os} 1-2, 1993, p. 17-40.
- Berranger, Marie-Paule, «La critique devant le 'parler d'or' surréaliste», *Oeuvres et critiques*, vol. XVIII, n^{os} 1-2, 1993, p. 165-178.
- Carassou, Michel, «Bibliographie», *Mélusine*, vol. XI, 1990, et vol. XII, 1991.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, «Études bretoniennes», *Oeuvres et critiques*, vol. XVIII, n^{os} 1-2, 1993, p. 51-64.
- Kuenzli, Rudolf E., «A Selective Bibliography, 1971-1988», *Dada/Surrealisme*, n^o 17, 1988, p129-146.
- Lorenz, Isabelle, «Revue des revues», *Oeuvres et critiques*, vol. XVIII, n^{os} 1-2, 1993, p. 187-195.
- *Oeuvres et critiques*, «Treize ans d'études sur le surréalisme», vol. XVIII, n^{os} 1-2, 1993, 267 p.
- *Revue bibliographique*, «Recherches sur le surréalisme», n^{os} 1 à 6, 1976 à 1981.
- *Signes*, «Lettre d'information, nouvelle série», Champ des activités surréalistes, n^{os} 1 à 34, novembre 1983 à juin-juillet 1993.

1.2. Oeuvres d'André Breton

Pour la bibliographie des oeuvres originales de Breton et celles écrites en collaboration on consultera l'ouvrage de Michel Sheringham et celui de Marguerite Bonnet. Pour les textes publiés dans des périodiques on consultera l'ouvrage de Marguerite Bonnet, pour les inédits, les *Oeuvres complètes* d'André Breton dans La Pléiade. Je ne donne ci-dessous que les ouvrages de référence utilisés dans ma thèse. Les éditions originales sont toutes disponibles sous microforme à la Bibliothèque nationale de Paris.

- *Arcane 17*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971, 170 p.

- *Art Poétique*, en collaboration avec Jean Schuster, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1990, s. p.

- *Clair de terre*, [1919-1936], préface d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1966, 194 p.

- *La Clé des champs*, Le Livre de Poche, coll. «Biblio/essais», 1979, 347 p.

- *Entretiens* (1913-1952) avec André Parinaud, éd. revue et corrigée, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1969, 312 p.

- *Oeuvres complètes*, t. I et II, éd. établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert, et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1988, 1798 p. et 1992, 1856 p.

- *Perspective cavalière*, texte établi par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1970, 244 p.

- *Signe ascendant*, [1935-1958], (c1968), Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1990, 188 p.

2. Bibliographie critique

N'apparaissent dans cette section que les ouvrages et articles qui ont été cités ou qui ont été consultés.

2.1. André Breton, surréalisme et dada

2.1.1. Livres

- Abastado, Claude, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1971.

- Alexandrian, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, coll. «connaissance de l'inconscient», 1974.

----, *Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, 1977.

- Alquié, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.

- Béhar, Henri, *Littératures*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. «Bibliothèque Mélusine», 1978.

----, *André Breton. Le Grand indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, 1990.

- Béhar, Henri, avec le concours de Barbé, Maryvonne et Fournier, Roland, *Les Pensées d'André Breton*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. «Bibliothèque Mélusine», 1988.

- Béhar, Henri et Carassou, Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de poche, coll. «Biblio/essais», 1992.

- Bridel, Yves, *Miroirs du surréalisme*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. «Bibliothèque Mélusine», 1988.

- Bonnet, Marguerite, *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975.

- Carassou, Michel: *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, Paris, J.-M. Place, 1986.

- Chénieux-Gendron, Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

- , *Le Surréalisme*, Paris, PUF, coll. «Littératures modernes», 1984.

- Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, (c. 1950), Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1971.

- Dachy, Marc, *Journal du mouvement dada*, Genève, Skira, 1989.

- Gracq, Julien, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Corti, 1948.

- Lamy, Suzanne, *André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977.

- Lavergne, Philippe, *André Breton et le mythe*, Paris, Corti, 1985.

- Legrand, Gérard, *André Breton en son temps*, Paris, Soleil noir, 1976.

---- : *Breton*, Paris, Les Dossiers Belfond, 1977.

Lenk, Elisabeth, *Der springende Narziss*, Munich, Rogner&Bernhard, 1971, 267 p.

- Mourier-Casile, Pascaline, *De la Chimère à la merveille. Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et sur l'imaginaire surréaliste*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. «Mélusine», 1986.

- Murat, Michel, *Robert Desnos, Les Grands Jours du Poète*, Paris, Corti, 1988.

- Picon, Gaëtan, *Journal du surréalisme, 1919-1939*, Genève, Skira, 1976.

- Pierre, José, *L'Univers surréaliste*, Paris, Éd. Somogy, 1983.

----, *L'Aventure surréaliste autour d'André Breton*, Paris, Filipacchi, 1986.

- Plouvier, Paule, *Poétique de l'amour chez Breton*, Paris, Corti, 1983.

- Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, éd. rev. et remaniée, [c1940], 1966.

Scheerer, Thomas M., *Textanalytische Studien zur «Ecriture automatique»*, Bonn, Romanisches Seminar der Universität Bonn, 194 p.

2.1.2. Ouvrages collectifs et numéros de revues

- *André Breton*, essais recueillis par Marc Eigeldinger, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, coll. «Langages», 1970, [version remaniée des *Essais et témoignages* de 1950].

- *Change*, n° 7, 1970: numéro spécial sur le surréalisme.

- *Les Critiques de notre temps et Breton*, textes recueillis et présentés par Marguerite Bonnet, Paris, Garnier, 1974.

- *Entretiens sur le surréalisme*, sous la direction de Ferdinand Alquié, Décades du Centre international de Cerisy-La-Salle, nouvelle série, n° 8, Paris-La Haye, Mouton, 1968.

- *Europe*, n° 743, mars 1991: «André Breton».

- *Jeu surréaliste & humour noir*, Actes du Colloque organisé par Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas à Cerisy-la-Salle, Paris, Lachenal et Ritter, coll. «Pleine Marge», n° 1, 1993.

- *La Nouvelles Revue Française*, n° 172, avril 1967: «André Breton (1896- 1966) et le mouvement surréaliste».

- *L'Objet au défi*, études réunies par Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas, Paris, PUF, 1987.

- *Oeuvres et critiques*, vol. XVIII, nos 1-2, 1993: «Treize ans d'études sur le surréalisme».

- *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, sous la direction de Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992.

- *Pleine Marge*, n° 13, juin 1991: «Lire le regard : André Breton et la peinture».

- *Du Surréalisme et du plaisir*, textes réunis par J. Chénieux-Gendron, Paris, Corti-CAS, 1987.

- *Le Surréalisme dans le texte*, Actes du Colloque du 15 au 17 mai 1975 à l'Université des langues et lettres de Grenoble, Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble, 1978.

- *Violence, théorie, surréalisme*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron et Timothy Mathews, Paris, Lachenal & Ritter, coll. «Pleine Marge», n° 3, 1994,

2.1.3. Articles

- Abastado, Claude, «Écriture automatique et instance du sujet», *Revue des Sciences humaines*, t. 56, n° 184, octobre-décembre 1981, p. 59-75.

- Adamovicz, Elza, «Narcisse se noie: lecture de l'«Union libre» d'André Breton», *Romanic Review*, vol. LXXX, n° 4, nov.1989, p. 571-581.

- Balakian, Anna, «'Au regard des divinités': modèle poétique de Breton», *Mélusine* n° 1, 1978, p. 215-212.

----, «La trajectoire poétique d'André Breton: de *Poisson soluble* à *Constellations*», *Stanford French and Italian Studies*, vol. X, 1978, p. 69-77.

- Beaujour, Michel, «La poétique de l'automatisme chez André Breton», *Poétique*, n° 25, 1976, p.116-123.

----, «Surréalisme et psychanalyse: sublimation», *Le Siècle éclaté*, n° 3, textes réunis par Mary Ann Caws, 1985, p. 5-19.

- Berranger, Marie-Paule, «L'un dans l'autre : plaisir de mots et jeux de substitution» dans *Du Surréalisme et du plaisir*, textes réunis par J. Chénieux-Gendron, Paris, Corti-CAS, 1987, p.73-84.

----, «Paul Valéry corrigé par André Breton & Paul Éluard, *Notes*», *Pleine Marge*, n° 1, mai 1985, p.103-106.

----, «*Poisson soluble* ou Les mains vierges dans la petite niche à fond bleu du travail», in *Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Les Écritures automatiques*, sous la dir. de M. Murat et M.-P. Berranger, Lyon, PUL, 1992, p.93-113.

- Blanchot, Maurice, «Réflexions sur le surréalisme» dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 90-102.

----, «L'inspiration, le manque d'inspiration» dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/essai», 1967, p. 233-248.

----, «Le demain joueur» dans *La Nouvelles Revue Française*, n° 172, avril 1967 («André Breton et le mouvement surréaliste»), p.863-888.

- Caws, Mary Ann, «The Poetics of a Surrealist Passage and Beyond», *Twentieth Century Literature*, vol. 21, n° 1, febr. 1975, p. 24-36.

----, «Vers une architecture du poème surréaliste», *Stanford French and Italian Studies*, vol. X, 1978, p. 59-68.

- Chénieux-Gendron, Jacqueline, «Pour une imagination pratique. André Breton: 'Il y aura une fois...'», *L'Information littéraire*, n° 5, 24^e année, nov.-déc. 1972, p.230-236.

----, «Surréalisme: ordre et désordre, Notes sur le problème du 'sens'», *Le Siècle éclaté*, n° 2, 1978, p.5-11.

----, «André Breton: Introduction au discours sur le peu de réalité», dans *Le surréalisme dans le texte*, Actes du Colloque du 15 au 17 mai 1975 à l'Université des langues et lettres de Grenoble, Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble, 1978, pp.129-146.

----, «La position du sujet chez Breton et Bataille», dans *L'Objet au défi*, Paris, PUF, 1987, p.59-76.

----, «Plaisir(s) de l'image» dans *Du Surréalisme et du plaisir*, textes réunis par J. Chénieux-Gendron, Paris, Corti-CAS, 1987, p.85-97.

-----, «Breton, Leiris : l'espace forcené», dans *Espace et Poésie*, Actes du Colloque du 13 au 15 juin 1984, Presses de l'E.N.S., Paris, 1987, p.149-158.

---- : «Bavardage et merveille, repenser le surréalisme», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, vol. XL, («L'Intime et l'étranger»), automne 1989, p.273-286.

----, «Jeu de l'incipit et travail de la correction dans l'écriture automatique: l'exemple de *L'Immaculée Conception*,» dans *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, sous la dir. de M. Murat et M.-P. Berranger, Lyon, PUL, 1992, p. 125-144.

----, «La violence, son jeu, sa théorie», in *Violence, théorie, surréalisme*, textes réunis par J. Chénieux-Gendron et T. Mathews, Paris, Lachenal & Ritter, coll. «Pleine Marge», n° 3, 1994, p.201-220.

- Decottignies, Jean, «L'oeuvre surréaliste et l'idéologie», *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 30-47.

- Delas, Daniel, «Michael Riffaterre et la lecture du texte surréaliste», *Mélusine*, vol. V, 1983, p. 290-297.

- Deguy, Michel, «Du 'Signe ascendant' au 'Sphinx vertébral'», *Poétique*, n° 34, 1978, p.226-240.

- Eberz, Ingrid, «De l'identité rationaliste à l'hétérogénéité surréaliste: du même au même», *Revue d'esthétique*, nos 13-14, 1978, p.328-339.

----, «Kadinsky, Breton et le modèle purement intérieur», *Pleine Marge*, n° 1, 1985, p.71-80.

----, «Le surréalisme et les catégories logiques», *Bulletin de liaison-CAS*, nouvelle série, n° 16, juin 1982, p.23-40.

- Eigeldinger, Marc, «Poésie et langage alchimique chez André Breton», *Mélusine*, n° 2, 1981.

----, «André Breton et le mythe de l'âge d'or», *Mélusine*, vol. VII, 1985, p.17-32.

- Jenny, Laurent, «La surréalité et ses signes narratifs», *Poétique*, n° 16, 1973, p.499-520.

----, «Les aventures de l'automatisme», *Littérature*, n° 72, déc.1988, p.3-11.

----, «L'automatisme comme mythe rhétorique» dans *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, sous la dir. de M. Murat et M.-P. Berranger, Lyon, PUL, 1992, p. 27-32.

- Kibédi-Varga, Aron, «Le visuel et le verbal: le cas du surréalisme», *Espace et poésie*, Actes du Colloque des 13, 14, 15 juin 1984, textes recueillis et présentés par M. Collot et J.-L. Mathieu, Presses de l'ENS, 1987, p. 159-170.

- Klinkenberg, Jean-Marie, «Le surréalisme et la rhétorique», dans *Le Sens rhétorique*, Bruxelles et Toronto, Éd. du Gref et Éd. Les Éperonniers, 1990, p.128-131.

- Murat, Michel, «Les lieux communs de l'écriture automatique» dans *Littérature Moderne I. Avant-Garde et Modernité*, Paris, Champion-Slatkine, 1988, p.123-126.

----, «Jeux de l'automatisme», dans *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, sous la dir. de M. Murat et M.-P. Berranger, Lyon, PUL, 1992, p.5-25.

- Parmentier, Michel A., «La visée thérapeutique du surréalisme», *Mosaic*, vol. XV, n° 3, sept. 1982, p. 63-77.

- Plouvier, Paule, «Valéry et les surréalistes face au problème du rêve», *Bulletin des études valériennes*, n° 22, janvier 1980, p. 51-60.

----, «Utopie de la réalité, réalité de l'utopie», *Mélusine*, vol. VII, 1985, p. 87-98.

----, «De l'utilisation de la notion freudienne de sublimation par André Breton», *Pleine Marge*, n° 5, juin 1987, p.41-50.

- Riffaterre, Michael, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», *Langue française*, n° 3, 1969, p. 40-60 (repris dans *La Production du texte*, Paris Seuil, coll. «Poétique», 1979, p. 217-234).

----, «Intertextualité surréaliste», *Mélusine*, vol. I, 1978, p. 27-37.

----, «Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique», dans *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1979. p. 235-249.

- Sheringham, Michael, «Genèse(s) de la parole poétique: lecture de *Carnet* (1924) d'André Breton», *Pleine Marge*, n° 11, juin 1990, p.79-95.

2.2. Lyrisme

2.2.1. Livres, thèses, collectifs et numéros de revues

- Jacaret, Gilberte, *La Dialectique de l'ironie et du lyrisme dans Alcools et Calligrammes de G. Apollinaire*, Paris, Nizet, 1984.

- Jeanroy, A., *Les origines de la poésie lyrique en France*, Paris, Champion, 1969.

- Maulpoix, Jean-Michel, *La Notion de lyrisme. Définitions et modalités (1829-1913)*, thèse d'État de l'Université de Paris X-Nanterre, sous la dir. de L. Leforestier, 1987.

---- :*La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, Corti, 1989.

-Paz, Octavio, *L'Arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1965.

- *Romantisme*, «Figures du lyrisme», n° 6, 1973.

2.2.2. Articles

- Bowman, Frank, Paul, «Les problèmes de l'éloquence sacrée à l'époque romantique (1777-1851)», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 80, n° 2, mars-avr. 1980, p.209-221.

- Brand, W., «Das Ende des Ode. Zur Entwicklung der französischen Lyrik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol.VIII, nos1-4, 1984, p.44-59.

- Broda, Martine, «L'objet du poème lyrique», *Action poétique*, n° 86, 1981, pp.9-15.

----,«De l'amour d'un nom aux faux noms de l'amour», *Poétique*, n° 55, 1983, p.293-302.

- Brombert, V., «Lyrisme et dépersonnalisation: l'exemple de Baudelaire (*Spleen*, LXXV)», *Romantisme*, n° 6, 1973, p.29-37.

- Combe, Dominique: «Rhétorique de la peinture», *Pleine Marge*, n° 13, juin 1991, p.79-98.

- Cupaiulo, F., «Contribution à l'interprétation d'Horace lyrique: l'Ode, I, 22 [Integer vitale]», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. L, nos 3-4, p.481-490.

- Felman, Shoshana, «Lyrisme et répétition», *Romantisme*, n° 6, 1973, p.3-18 (repris dans *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p.78-96).

- Filteau, Claude, «Rythme de tensions et rythme d'intention: à propos du lyrisme moderne», *Protée*, vol.XVIII, n° 1, 1990, p.11-21.

- Frye, Northrop: «Le rythme des associations: le lyrisme» dans *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par G. Durand, Paris, Gallimard, 1969, p.329-343.

- Gans, Éric, «Naissance du Moi lyrique. Du masculin au féminin», *Poétique*, n° 46, 1981, p.129-139.

- Gleize, J.-M., «L'ouverture lyrique: 'Voix intérieures'», *Europe*, vol.LXIII, n° 63, («Victor Hugo»), 1985, p.17-28.

- Gollut, Jean-Daniel, «La parole vive. Remarque sur l'énonciation du poème lyrique», *Études de lettres*, fasc.3, juill.-sept.1991, p.53-67.

- Man, Paul de, «Anthropomorphisme et trope dans la poésie lyrique», *Poétique*, n° 62, 1985, p.131-145.

- Maulpoix, Jean-Michel, «'Jadis'... lecture de la première page d'«Une saison en Enfer'», *Bérénice*, 2, marzo 1981, p.116-124.

----, «Explication d'un texte de Rousseau. 'La Matinée à l'anglaise' [*La Nouvelle Héloïse*], *L'Information littéraire*, XXXVII, 1985, p.80-86.

----, «Doute et célébration lyriques. Notes sur le lyrisme persien» dans *Analyses et réflexions sur Saint-John Perse*, <<*Eloges*>>, Publication Ellipses, 1986, p.223-225.

----, «Exclamation et développement», *Littérature*, n° 72, déc. 1988, p.55-61.

----, «Rythmes et vertiges de la voix lyrique (notes)», *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 14, («Rythme et écriture»), sous la dir. de D. Delas et M.-L. Terray, U. de Paris-X, 1988, p. 127-131.

----, «Lyrisme et mimésis» *Les Modèles de la création littéraire*. Actes du Colloque de l'Université de Paris-X, 28 nov. 1987, dans *Littérales*, n° 5, études réunies et présentées par M.-C. Gomez-Géraud et H. Levillain, Publication du Centre de Recherches du Département de français de Paris-X Nanterre, 1989.

- Riffaterre, Michael, «Ekphrasis lyrique», *Pleine Marge*, n°13, juin 1991, p.133-150.

- Stierle, Karlheinz «Identité du discours et transgression lyrique», *Poétique*, n°32, pp.422-441.

2.3. Sublime

2.3.1. Livres, ouvrages collectifs et anthologies

- *Anthologie de l'amour sublime*, présenté par Benjamin Péret, Paris, A. Michel, 1956.

- Bellegarde, Jean-Baptiste Morvan de, *Le sublime des auteurs ou Pensées choisies, rédigées par matières suivant l'ordre alphabétique*, Paris, J.& M. Guignard, 1705.

- Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, avant-propos, trad. et notes par B. Saint-Girons, Paris, J. Vrin, 1990.

- Kant, Emmanuel, *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, J. Vrin, 1953.

----, *Critique de la faculté de juger*, Paris, J. Vrin, 1979.

- Litman, T. A., *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet, 1971.

- Longin (Pseudo), *Du sublime*, texte établi et traduit par Henri Lebègue, Paris, Belles-Lettres, 2^e éd. revue et augmentée, 1952, et pour des éditions plus récentes, *Du sublime*, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1991 ainsi que *Traité du sublime*, traduction de Boileau, introduction et notes de Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, coll. «Bibliothèque classique», 1995.

- Marvick, Louis Wirth, *Mallarmé and the sublime*, Albany, N.Y., State University of New York Press, 1986.

- *Revue d'Histoire littéraire de la France*, «Le Sublime», vol 86, n° 1, janvier-février 1986.

- Silvain, avocat au Parlement, *Traité du sublime: à monsieur Despréaux*, Paris, P. Prault, 1732.

- *Du sublime*, présenté par Jean-Luc Nancy, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1988.

2.3.2. Articles

- Bancquart, Marie-Claire, «Une mise en cause du sublime à la fin du XIXe siècle: sublime, sublimité, sublimation», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol 86, («Le Sublime»), n° 1, janvier-février 1986, p. 109-117.

- Courtine, Jean-François, «Tragédie et sublimité» dans *Du sublime*, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1988, p. 211-236.

- Carrive, Paulette: «Le sublime dans l'esthétique de Kant», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol 86, («Le Sublime»), n° 1, janvier-février 1986, p. 71-85.

- Crouzet, Michel, «Julien Sorel et le sublime: étude de la poétique d'un personnage», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol 86, («Le Sublime»), n° 1, janvier-février 1986, p. 86-108.

- Deguy, Michel, «Le Grand-Dire» dans *Du sublime*, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1988, p.11-36.

- Delon, Michel, «Le sublime et l'idée d'énergie: de la théologie au matérialisme», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol 86, («Le Sublime»), n° 1, janvier-février 1986, p. 62-70.

- Escoubas, Éliane, «Kant ou la simplicité du sublime» dans *Du sublime*, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1988, p.77-96.

- Fumaroli, Marc, «Le grand style», dans *Qu'est-ce que le style?* Actes du Colloque international, sous la dir. de G. Molinié et de P. Cahné, Paris, PUF, 1994, p. 139-173.

- Goyet, Francis, «Le pseudo-sublime de Longin», *Études littéraires*, vol. XXIV, n° 3, hiv. 1991-1992, p.105-120.

- Hertz, N., «Lecture de Longin», *Poétique*, n° 15, 1973, p. 292-306.

- Lacoue-Labarthe, Philippe, «La vérité sublime» dans *Du sublime*, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1988, p.97-148.

- Lyotard, Jean-François, «L'intérêt du sublime» dans *Du sublime*, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1988, p.149-178.

- Marin, Louis, «Sur une tour de Babel dans un tableau de Poussin» dans *Du sublime*, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1988, p.237-258.

- Michel, Alain, «Rhétorique, tragédie, philosophie: Sénèque et le sublime», *Giornale italiano di filologia, In memoriam E. V. Marmorale II*, vol. XXI, 1969, p. 245-257.

----, «Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes», *Revue d'études latines*, t. 54, 1976, p.278-307.

- Nancy, Jean-Luc, «L'offrande sublime» dans *Du sublime*, présenté par J.-L. Nancy, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1988, p.37-76.

- Poirion, Daniel, «Théorie et pratique du style au Moyen Age: Le sublime et la merveille», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol 86, («Le Sublime»), n° 1, janvier-février 1986, p. 15-32.

- Richir, Marc, «L'expérience du sublime», *Magazine littéraire*, n° 309, avril 1993, p. 35-37.

- Rogozinski, Jakob, «Le don du monde» dans *Du sublime*, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1988, p.179-210.

2.4. Poésie, poétique, linguistique, rhétorique, critique littéraire, anthropologie

2.4.1. Livres et numéros de revues

- Amossy, Ruth. et Rosen, Elisheva, *Les Discours du cliché*, CDU-SEDES, Paris, 1982.

- Aragon, *Le Paysan de Paris*, (c1926), Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1953.

----, *Une Vague de rêves*, Paris, Seghers, 1990 [c1924], 29 p.

- Aristote, *Poétique*, trad. inédite, présentation et notes par Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, coll. «Classique», 1990.

- Astre, Marie-Louise et Colmez Françoise, *Poésie française, anthologie critique. Formes poétiques du Moyen Age et de la Renaissance, du romantisme à la poésie contemporaine*, préface de Philippe Soupault, Paris, Bordas, 1982.

- Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948.

- Batteux, Charles, *Principes de la Littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, réimpression de la 5^e édition de Paris, 1775, comprenant les ouvrages suivants: *Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), *Cours de Belles-Lettres, distribué par exercices*, (1747 et 1748), et *Construction Oratoire*, (1763).

- Béguin, Albert, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1939.

- Belaval, Yvon, *Digressions sur la rhétorique*, suivi de *Lettre d'un apprenti*, préface de Marc Fumaroli, Paris, Éd. Ramsay, 1988.

- Benvéniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2 vol. , Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1966.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1955, 367 p.

- Bloch, Raymond, *La Divinité dans l'Antiquité*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1984.

- Buffon, Georges Louis Leclerc (comte de), *Discours sur le style*, Paris, Éd. Climats, coll. «Micro-climats», 1992.

- Caillois, Roger et Lambert, Jean Clarence, *Trésor de la poésie universelle*, Paris, Gallimard, coll. «Unesco d'oeuvres représentatives», 1958.

- Chapon, François, *Mystère et splendeur de Jacques Doucet, 1853-1929*, Paris, Lattès, 1984.

- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1982.

- Combe, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. Paris, Corti, 1989.

- Curtius, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. de l'allemand par Jean Bréjoux, t. 1, Paris, PUF, coll. «Agora», 1956.

- Deguy, Michel, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Paris, Seuil, coll. «Fiction & Cie», 1987.

- Delvaille, Bernard, *Mille et cent ans de poésie française. De la séquence de Sainte Eulalie à Jean Genet*, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1991.

- Droz, Geneviève, *Les Mythes platoniciens*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1992.

- Dupriez, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, UGE, coll. «10/18», 1984.

- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 9^e éd., 1969.

- Durozoi, Gérard et Roussel, André, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Nathan, 1990.

- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1963.

- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, introd. par Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1977.

- Freud, Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, (c1925 pour la version française), Paris, Gallimard, coll. «Folio/essais», 1985.

- , *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, (c.1905), Paris, Gallimard, traduit par D. Messier, 1988.

- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1987.

- , *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1991.

- Gracq, Julien, *Préférences*, Paris, Corti, 1961.

- , *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1982.

- , *Oeuvre complète*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1989.

- Grassi, Ernesto, *La Métaphore inouïe*, trad. de l'italien par M. Raiola, Paris, Quai Voltaire, coll. «République des lettres», 1991.

- Guillaumin, Jean, *Le Rêve et moi*, Paris, PUF, coll. «Le Fil rouge», 1979.

- Guthrie, W. K. C. , *Orphée et la religion grecque. Étude sur la pensée orphique*, trad. de l'anglais par S. M. Guillemin, Paris, Payot, 1956.

- Hugo, Victor, *La Bouche d'ombre*, poèmes choisis par Henri Parisot, préface de Léon-Paul Fargue, Paris, Gallimard, 1943.

- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

- Jenny, Laurent, *La terreur et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, 1982.

-----, *La Parole singulière*, préface de Jean Starobinski, Paris, Belin, coll. «L'Extrême contemporain», 1990.

- Juvet, Michel, *Le Sommeil et le rêve*, Odile Jacob, 1992.

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Énonciation*, Paris, A. Colin, 1980.

- Lacan, Jacques, *La Psychanalyse*, vol. III, Paris, PUF, 1957, .

- *Langages*, t. 54, 1979: «La métaphore».

- Laplanche, J. et Pontalis, J. B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

- Lausberg, Heinrich, *Elemente des literarische Rhetorik [Éléments de rhétorique littéraire]*, Munich, Max Huber, 1967.

- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, dans *Oeuvres complètes. Rimbaud, Lautréamont, Corbière et Cros*, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1980.

- Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

- Mabilhe Pierre, *Le Merveilleux*, Cognac, Fata Morgana, 1992.

- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de Poche, coll. «Les Usuels de Poche», 1992.

- Moreau, P., *Ames et thèmes romantiques*, Paris, Corti, 1965.

- Orphée. *Poèmes magiques et cosmologiques*, postface de Luc Brisson, Paris, Les Belles Lettres, coll. «Aux sources de la tradition», 1993; toutes les citations sont tirées de l'ouvrage de Otto Klein, *Orphicum fragmenta*, [Berlin, 1922] Dublin/Zurich 1972.

- Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

- Ricoeur, Paul: *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

----, *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1982-1985.

- Riffard, Pierre A., *L'Ésotérisme*, Paris, Laffond, coll. «Bouquins», 1990.

- Riffaterre, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1979.

----, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'américain par J. J. Thomas, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1983.

-Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade».

- *Protée*, vol. XVIII, n° 1, hiv. 1990: «Rythmes».

- *Revue d'esthétique*, 1978, nos 3-4: «Collage»

2.4.2. Articles

- Angenot, Marc, «Idéologie/collage/dialogisme, Fragment de théorie de la parole polémique», *Revue d'esthétique*, n°3-4, («Collage»), 1978, p.340-351.

- Barthes, Roland, «L'ancienne rhétorique. Aide mémoire», *Communications*, n°16, («Recherches rhétoriques»), 1970, p. 172-229.

- Bourassa, Lucie: «Rythme et sens dans un poème de Paul-Marie Lapointe», *Protée*, vol.XVIII, n°1, hiv. 1990, p29-37.

-Césaire, Aimé, «Poésie et connaissance», *Conjonction*, revue franco-haïtienne, («Surréalisme et révolte en Haïti»), n° 194, avril-juin 1992, (publié initialement dans *Cahiers d'Haïti*, vol. II, n° 5, déc. 1944).

- Chambers, Ross, «Le texte 'difficile' et sa lecture», dans *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénau, 1982.

- Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal (Perceval)*, trad. en français moderne par Jacques Ribard, Paris, Champion.

- Deguy, Michel, «Figurer le rythme, rythmer la figure», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 23, print. 1981, p.189-198.

- Delas, Daniel, «Approches du rythme», *Cahiers de Sémiotique textuelle*, («Rythme et écriture»), n° 4, 1988, p.9-25.

- Dominicy, Marc, «Y a-t-il une rhétorique de la poésie», *Langue française*, n° 79, sept.1988, p.51-63.

- , «De la pluralité sémantique du langage. Rhétorique et poétique», *Poétique*, n° 80, 1989, p.499-514.

- Dubois, Philippe, «La métaphore filée et le fonctionnement du texte», *Le Français Moderne*, n° 3, 1975, p.202-213.

- ---- : «La métaphore filée: machinerie rhétorique et machination» dans *Stratégies discursives*, Lyon, PUL, 1978.

- Durand, Gilbert, «Mythe et poésie», *Courrier du centre international d'études poétiques*, n° 34, 1961, p.3-13.

- Frye, Northrop, «Littérature et mythe», *Poétique*, n° 8, 1971, p.489-516.

- Genette, Gérard, «Langage poétique, poétique du langage» dans *Figures II*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1969, p. 123-153.

- , «La rhétorique restreinte», *Communications*, n° 16, («Recherches rhétoriques»), 1970, p. 158-171.

- , «Métonymie chez Proust», dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 41-63.

- Jenny, Laurent, «Sémiotique du collage intertextuel ou La littérature à coups de ciseaux», *Revue d'esthétique*, n°3-4, («Collage»), 1978, p.165-182.

----, «Poétique et représentation», *Poétique*, n° 58, 1984, p.171-196.

----, «La perfection, fascination de l'imaginaire», *Poétique*, n° 61, février 1985, p.3-22.

----, «La phrase et l'expérience du temps», *Poétique*, 79, sept. 1989, p.277-286.

- Kibédi-Varga, Aron, : «Les lieux du discours poétique», *Nouvelle Revue Française*, nos 426-427, juil.-août 1988, pp.138-144.

- Molino, Jean, «L'ontologie naturelle et la poésie», *Littérature*, n° 72, déc.1988, p.3-11.

- Murat, Michel, «La Métaphore dans la tradition rhétorique. Quelques remarques sur le plus beau des tropes» *Travaux de linguistique et de littérature*, XXI, 2, 1983, p.155-173.

- Starobinski, Jean: «Langage poétique et langage scientifique», *Diogène*, n° 100, 1977, p.139-157.

- Stierle, Karlheinz, «Möglichkeiten des dunkelen Stils in den Anfängen moderner Lyrik in Frankreich» suivi d'une discussion intitulée «Syntax in dunkeler Lyrik, Nerval-Mallarmé» dans *Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma*

der Moderne, Colloque de Cologne, 1964, édition Wilhelm Fink, München, 1966, p.158-194 et p.443-452.

- Tamba-Mecz, Irène: «Pour une approche énonciative du sens métaphorique», *Travaux de linguistique et de littérature*, XXI, 2, 1983, p.175-186.

- Todorov, Tzvetan «Autour de la poésie», dans *Les genres du discours*, Seuil, coll. «Poétique», 1978, p.99-131.

---- : «La lecture comme construction», dans *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p.86-99.

3. Varia

- *Bardo-Thödol. Le Livre tibétain des morts*, présenté par Lama Anagarika Govinda, traduit de l'allemand par Valdo Secretan, revu et corrogé sur le texte tibétain, Paris, Albin Michel, coll. «Spiritualités vivantes», 1991.

- Hermès Trismégiste, *La Table d'Émeraude*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

- *Livre des Morts des Anciens Égyptiens*, introduit et traduit par Grégoire Kolpaktchy, Paris, Stock, 1978.

- *Melmoth ou l'homme errant*, [c1820] dans *Romans terrifiants*, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», 1984.

- Walpole, Horace, *Le Château d'Otrante*, [c. 1764] Paris, Corti, coll. «Romantique», 1989.

Table des matières

Introduction.....	5
Première partie.....	47
Considérations théoriques: l'art poétique surréaliste.....	47
1. De l'Art poétique.....	49
2. Le souffle divin.....	53
3. L'obscurité et la lumière.....	61
4. Le mythe.....	68
5. Le sublime.....	73
Deuxième partie.....	87
L'héritage poétique: la tradition poétique et la grandeur d'âme.....	87
1. Du récit événementiel à l'événement langagier.....	91
2. Des oracles.....	94
3. Les théogonies et cosmogonies.....	100
4. Les descentes en enfer.....	103
5. Le mythe d'Orphée et ses avatars.....	114
Troisième partie.....	127
Expression du lyrisme et du sublime.....	127
A) Approche chronologique: de Clair de terre au Signe ascendant.....	128
1. Des titres étendards.....	131

2.Stratégie de l'éclatement.....	148
2.1. <i>Clair de terre</i> (1923).....	149
2.2. <i>Le Revolver à cheveux blancs</i> (1932).....	162
2.3. <i>L'Air de l'eau</i> (1934).....	173
3.Stratégie de l'embrassement.....	189
3.1. Les recueils 1935-1940 et 1940-1943.....	190
3.2. Les quatre grands poèmes.....	193
3.3. Le recueil <i>Des épingles tremblantes</i> (1943).....	200
3.4. Le recueil <i>Xénophiles</i> (1948).....	203
3.5. Le recueil <i>Oubliés</i> (1948).....	204
3.6. Le recueil <i>Constellations</i> (1959).....	204
3.7. Le recueil <i>Le La</i> (1960).....	206
B) Approche notionnelle.....	209
1.Du lyrisme.....	217
1.1. Lieux de l'intimité.....	228
1.1.1. L'amour et la femme.....	228
1.1.2. La cosmogonie surréaliste.....	241
1.1.2.1. L'architecture des rêves.....	244
1.1.2.2. L'espace de la transparence.....	270
1.2. Figures de l'intimité.....	289
1.2.1. La répétition.....	298
1.2.2. L'exclamation et le développement.....	308
2.Du sublime.....	319
2.1. L'éthique de la grandeur d'âme.....	328
2.1.1. Les mises en demeure.....	330

2.1.2. L'émulation.....	337
2.1.3. La sélection.....	354
2.2. Le discours de l'abîme.....	375
2.2.1. Le lieu amène surréaliste.....	377
2.2.2. Les figures de la rupture, de l'élan et du comble.....	398
Conclusion.....	422
Bibliographie sélective.....	427
Table des matières.....	456