



Andre Breton et la poetique du sublime : Une esthetique de l' 《idealisation sans idealisme 》

有馬, 麻理亜

(Degree)

博士 (文学)

(Date of Degree)

2008-09-25

(Date of Publication)

2009-09-01

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲4492

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1004492>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



2008年9月22日

André Breton et la poétique du sublime :

Une esthétique de l'« idéalisation sans idéalisme »

アンドレ・ブルトンと崇高の詩学 — 「観念論なき理想化」の美学をめぐって

神戸大学大学院文化科学研究科文化構造専攻（博士課程）

有馬 麻理亜

André Breton et la poétique du sublime :

Une esthétique de l'*idéalisation sans idéalisme*

Je tiens à témoigner ma profonde reconnaissance à celles et ceux qui, pendant ces longues années de recherche, m'ont accordé leur confiance, leur écoute et leur soutien. Je remercie tout particulièrement :

Monsieur Masao Edagawa, pour son soutien indéfectible et indulgent, et pour l'orientation qu'il a donnée à mes études depuis de nombreuses années.

Monsieur Hironori Matsuda, pour ses encouragements renouvelés, pour sa présence continue et bienveillante, et pour la confiance profonde qu'il m'a témoignée.

Monsieur Michel Murat, pour les nombreux et précieux conseils qu'il m'a prodigués, et pour son accueil chaleureux et au combien stimulant pendant mon séjour en France.

Christophe, pour ses relectures et son écoute continues et patientes.

« Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession ».

André Breton, *Manifeste du surréalisme*

Introduction

UNE NOTION PROTÉIFORME

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 homme¹.

Le terme « point sublime » apparaît pour la première fois dans *L'Amour fou*, publié en 1937². Mais qu'est-ce que le « point sublime » ? Quinze ans après, dans les *Entretiens avec André Parinaud* (1952), Breton explique que le concept de ce point concerne le « dépassement de toutes les antinomies »³. Et il identifie lui-même ce point au « point de l'esprit » dont la formule est présentée dans le *Second Manifeste du surréalisme* (1930)⁴ : il s'agit d'un point d'où « la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement »⁵. Breton souligne que ce point devrait trouver sa source exclusivement dans la dialectique hégélienne :

Naturellement, il va sans dire que ce « point », [...] que je nommerai le « point suprême », en souvenir d'un admirable site des Basses Alpes, ne saurait aucunement se situer sur le plan mystique. Inutile d'insister sur ce que peut avoir d'« hégélien » l'idée d'un tel dépassement de toutes les antinomies. C'est incontestablement Hegel — et nul autre — qui m'a mis dans les conditions voulues pour apercevoir ce point, pour

1 André Breton, *Œuvres complètes* tome II (OC II), édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, p.780.

2 *L'Amour fou* est constitué de sept chapitres dont les textes sont rédigés de 1933 à 1936. L'occurrence du terme « point sublime » se trouve dans le dernier chapitre de ce livre, sous la forme d'une lettre adressée à sa fille. Le détail de la genèse du livre est présenté dans la notice de l'édition de la Pléiade. Cf. OC II, pp. 1692-1698.

3 André Breton, *Œuvres complètes* tome III (OC III), édition de Marguerite Bonnet, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999, p.525.

4 *Le Second Manifeste du surréalisme* apparaît d'abord dans *La Révolution surréaliste*, n°5, décembre 1929.

5 André Breton, *Œuvres complètes* tome I (OC I), édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p.781.

tendre de toutes mes forces vers lui et pour faire, de cette tension même, l'objet de ma vie⁶.

Marguerite Bonnet précise cette référence faite à la philosophie de Hegel : l'origine de ce point est le terme hégélien « point extrême » dans la *Philosophie de l'esprit*⁷.

Or, malgré l'évidence apparente de la source, le « point sublime » a été interprété dans plusieurs domaines. Entre autres, la piste ésotérique a été explorée par Michel Carrouges et Suzanne Lamy⁸ : selon eux, sa source est le « point central » de la Kabbale ou du Zohar : « Yod présente le point central, cause de toutes choses, qui reste caché à tous les mondes, qui est inconnu et qui restera éternellement inconnu ; c'est le mystère suprême de l'infini »⁹. Comme le fait remarquer Emmanuel Rubio, cette hypothèse est d'autant plus intéressante que René Guénon « fait partie des lectures surréalistes »¹⁰, malgré l'année de décalage entre les publications des ouvrages *Second Manifeste* et *Le symbolisme et la croix*. Dans le passage de Guénon, le « point central » réconcilie les oppositions : « Le centre de la croix est donc le point où se concilient et se résolvent toutes les oppositions : en ce point s'établit la synthèse de tous les termes contraires [...] »¹¹. Ainsi, malgré la critique de l'édition de Pléiade, selon laquelle ce terme a « incité certains commentateurs à déchiffrer à tort [...] une orientation ésotérique »¹², l'hypothèse de l'influence occultiste n'est pas négligeable ; d'autant plus que Breton déclare nettement son intérêt pour l'occultisme dans le *Second Manifeste*.

⁶ OC III, *Ibid.*

⁷ OC I, pp.1594-1595., n.3.

⁸ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, p.27. Suzanne Lamy, *André Breton, hermétisme et poésie dans L'Arcane 17*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977, p.122. L'interprétation ésotérique du « point sublime » se trouve également chez Michel Butor. Cf. Michel Butor, « Le point sublime et l'âge d'or », *Répertoire I*, Les Éditions de Minuit, 1960, pp. 130-162.

⁹ Michel Carrouges, *Op.cit.*, p. 27.

¹⁰ Emmanuel Rubio, *Les philosophies d'André Breton (1924-1940)*, thèse soutenue à la Sorbonne Nouvelle en 2002, pp.261. Il fait remarquer que l'ouvrage de Guénon en question apparaît pour la première fois en 1931, un an après la publication du *Second Manifeste*, la plupart des chapitres de Guénon ayant pourtant été publiés dans la revue *La Gnose* entre 1909 et 1911.

¹¹ René Guénon, *Le symbolisme et la croix*, Guy Trédaniel Éditeur, 1996, p.66.

¹² OC I, *Ibid.*

Les analyses textuelles de *L'Amour fou*, quant à elles, éclairent d'autres influences sur ce concept. Jean-Luc Steinmetz se réfère ainsi à la conception psychanalytique de « sublimation », mettant en doute la source hégélienne du « point sublime »¹³ ; Marie-Thérèse Ligot préfère voir dans le « point sublime » l'amour éternel, en reprenant l'expression de Breton, la circularité des « heures de triomphe » de l'amour¹⁴ ; par ailleurs, selon Suzanne Lamy, ce point pourrait se rapprocher de l'« étoile », signe de l'espoir dans *L'Arcane 17*¹⁵. Enfin, le « point de l'esprit » étant le but que le surréalisme vise à conquérir, il est identifié au « surréel »¹⁶. Le « point sublime », le « point d'esprit » voire le « surréel » sont finalement unifiés, l'expression devient une métaphore qui désigne tout ce que le surréalisme vise à conquérir. La signification du « point sublime » est ainsi multipliée, ce point ne jouant que le rôle symbolique de l'idéal surréaliste.

Or, les recherches récentes sur Breton, conscientes à la fois de l'abondance d'analyses et du manque de synthèse sur ce point idéal, essaient d'intégrer la notion de « point sublime » dans la pensée à la fois philosophique et poétique d'André Breton. Dans son excellent travail *Les philosophies d'André Breton (1924-1940)*, Emmanuel Rubio propose, outre les deux pistes principales (ésotérisme et philosophie hégélienne), une troisième piste : la dialectique marxiste. En comparant deux passages d'Engels et de Breton, il montre bien un parallélisme chez Breton entre l'héritage dialectique de Hegel et celui de Marx¹⁷. D'autre part, dans sa thèse et son ouvrage, Claude Bommertz propose un rapprochement intéressant entre Longin et Breton, en considérant le mot « sublime » comme un mot-clé. D'où il conclut que la poésie de Breton « s'inscrit dans la tradition du sacré, à l'intérieur de

¹³ Jean-Luc Steinmetz, *André Breton et les surprises de L'Amour fou*, Presses Universitaires de France, 1994, p.62.

¹⁴ Marie-Thérèse Ligot, *L'amour fou d'André Breton*, Gallimard, coll. « foliothèque », 1996, p.75.

¹⁵ Suzanne Lamy, *Op.cit.*, p.70.

¹⁶ *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, sous la direction d'Adam Biro et René Passeron, Presses Universitaires de France, 1982, p.338.

¹⁷ Cf. Emmanuel Rubio, *Les philosophies d'André Breton (1924-1940)*, thèse soutenue à la Sorbonne Nouvelle en 2002, pp.260-266.

laquelle elle relève de la possession »¹⁸.

D'où vient cette multiplication des significations et celle des sources du « point sublime » ? Elle vient des propos de Breton lui-même qui changent selon l'époque. Comme il a été déjà mentionné plus haut, Breton insiste sur l'influence quasiment exclusive de la philosophie hégélienne sur ce point surréaliste. Mais en même temps, dans une conférence prononcée en 1942, il reconnaît une influence occultiste sur le « point de l'esprit » d'une façon équivoque : « Ce n'est pas là une vue seulement héritée des occultistes, elle traduit une aspiration si profonde que c'est d'elle essentiellement que le surréalisme passera sans doute pour s'être fait la substance »¹⁹. En plus de cela, dans un autre passage dans les *Entretiens*, Breton parle d'une « invitation à confronter [...] le message surréaliste avec le message ésotérique »²⁰. Cette remarque ne témoigne-t-elle pas d'une hésitation à reconnaître une source unique du « point sublime » ?

Le « point sublime » est donc un terme qui semble refuser une seule source ou une définition unique ; cette complexité se retrouve également quand on aborde la question du « surréel », considéré comme l'équivalent du « point sublime ». D'après le témoignage de Ferdinand Alquié, Breton lui a dit : « Le surréel, je ne sais pas très bien ce que c'est »²¹. De là, Ferdinand Alquié se demande :

Breton a-t-il d'abord découvert une surréalité dont l'étude est devenue le surréalisme ?
Ou a-t-il d'abord créé le mot de surréalisme, mot qui a conduit ensuite à supposer que la conscience surréaliste est la conscience d'un surréel ²²?

Cette question pourrait aussi être posée à propos du « point sublime » : Breton

¹⁸ Claude Bommertz, *Le chant automatique d'André Breton et la tradition du haut-dire*, Collection « Pleine Marge », Peeters, 2004, p.175. Cet ouvrage est fortement lié à sa thèse, *Du sublime et du lyrisme dans la poésie d'André Breton*, thèse soutenue à L'École des études supérieures de l'Université d'Ottawa, Canada, en 1996. Étant donné que sa mise en question de la thématique du sublime concerne notre présente étude, nous y reviendrons.

¹⁹ Breton, *Situation du surréalisme entre les deux guerres* (1942), OC III, p.723.

²⁰ *Entretiens*, OC III, p.525.

²¹ Jean Wahl, « Le surréel », *Entretiens sur le surréalisme*, sous la direction de Ferdinand Alquié, La Haye, 1968, p.210.

²² *Ibid.*

a-t-il d'abord découvert ce point dont la quête est devenue l'essence du mouvement surréaliste ? Ou bien, a-t-il d'abord créé les mots « point sublime » et « point de l'esprit », mots qui conduisent à supposer que la conscience surréaliste est la conscience du « point surréaliste » ? Ferdinand Alquié rappelle que Breton a été amené à choisir le mot « surréalisme » dans des circonstances d'une « extrême contingence » ; et il indique que « peut-être le choix même de son nom, assez arbitraire au départ, a-t-il eu sur toute la destinée du surréalisme un grand poids »²³. Si chaque définition ou chaque notion des « points surréalistes » ne sont pas toujours les mêmes, c'est parce que chaque terme n'a pas été inventé dans les mêmes circonstances. Les pensées de Breton changent, se développent au cours de l'histoire, la notion de chaque terme change : elle est parfois corrigée, une source étant ajoutée. Donc pour aborder la problématique du « point sublime », il faudra penser aux circonstances par lesquelles Breton a inventé chaque notion, à ce qui le préoccupait à l'époque des années 30.

LA PROBLÉMATIQUE DES ANNÉES 30 ET LE « POINT SUBLIME »

Du point de vue de l'histoire du surréalisme, les années 30 sont à la fois une époque de floraison et de crise, car ce sont celles des trois versants essentiels : l'engagement politique, la synthèse d'idéologies multiples et la théorisation des notions surréalistes. Il faut d'abord voir le contexte politique du groupe surréaliste dont le va-et-vient est déjà remarquable depuis la fin des années 20. D'innombrables membres comme Soupault, Artaud, Desnos et Bataille, après la rupture avec Breton, l'attaquent par *Un cadavre* en janvier 1930 ; les nouveaux membres comme Dali, Buñuel, Giacometti, quant à eux, influencent la théorisation des notions bretoniennes ; la rupture avec Aragon détermine l'orientation de Breton dans le domaine politique et littéraire. En ce qui concerne le contexte politique et historique, les années 1935-1940 sont constituées des trois grands

²³ *Ibid.*, p.211.

événements pour lui : la rupture définitive avec le PCF en 1935, la lutte contre la montée du fascisme, le rapprochement de Trotsky à la fin des années 30. Les revues publiées dans cette période reflètent ces événements. La revue *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933) symbolise cette première période où Breton, en essayant de maintenir l'autonomie du surréalisme que le Parti Communiste ne reconnaît pas, s'écarte de plus en plus du PCF²⁴. La participation à la publication *Minotaure* (1933-1939) permet de « joui[r] d'une liberté totale d'expression artistique »²⁵ et d'agrandir la portée du surréalisme : la contribution de Lacan, la publication des textes inédits de Sade et celle de *L'Afrique fantôme* de Leiris montrent bien la diversité des domaines²⁶. Ceci paraît d'autant plus intéressant que les domaines traités dans *Minotaure* correspondent aux nouveaux domaines auxquels Breton s'intéresse. Notons encore que la plupart des chapitres de *L'Amour fou* sont publiés dans *Minotaure*.

C'est également pendant cette époque que Breton corrige ou invente la plupart de ses notions essentielles telles que l'« écriture automatique » (dans *Message automatique* publié en 1933), le « hasard objectif » (dans *L'Amour fou*), le « point sublime » (*Idem.*) et l'« humour noir »²⁷. Cette vague de théorisation se retrouve chez les autres artistes, qui influencent Breton. Dali présente la notion de « paranoïaque-critique » ; Giacometti crée les « objets à fonctionnement symbolique » ; Max Ernst analyse, dans son *Au-delà de la peinture* (1936), que la technique de frottage pourrait se rapprocher de l'automatisme²⁸. Ces théories sont présentes dans les chapitres de *L'Amour fou*²⁹. L'agrandissement international du

²⁴ Cf. *Les Entretiens*, OC III, pp.526-527.

²⁵ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, P.U.F. (coll. « Littératures modernes »), p.103.

²⁶ Le sous-titre de cette revue montre bien son caractère très varié : Arts plastiques, Poésie, Musique, Architecture, Ethnographie et Mythologie, Spectacles, Études et Observations psychanalytiques. Cf. *Dictionnaire du surréalisme*, Jean-Paul Clébert, Seuil, pp.384.

²⁷ Selon l'édition Pléiade, la rédaction de la première *Anthologie de l'humour noir* s'achève en 1936 ; Breton a parlé de l'« humour noir » dans une conférence du 9 octobre 1937. Cf. OC II, pp.1767-1770.

²⁸ Cf. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Op.cit.*, p. 101.

²⁹ Les remarques de Breton sur la « paranoïaque-critique » de Dali se trouvent dans le chapitre V,

groupe et les contacts avec les nouveaux artistes permettent à Breton de prononcer les conférences de Prague en 1935, où il parle de son aspiration pour la création du mythe collectif pour la première fois³⁰.

Enfin, il faudrait faire attention aux nouveaux problèmes auxquels Breton s'intéresse pendant les années 30. Non seulement l'occultisme, dont l'influence est remarquable dans le *Second Manifeste*, mais aussi les notions freudiennes comme la « sublimation » et l'« instinct de la mort et de la vie » sont mis en question à cette époque³¹.

Le contexte des années 30 explique ainsi la multiplication des interprétations du « point sublime » et de sa signification : à cette époque, Breton s'intéresse à l'occultisme, à la dialectique hégélienne ou marxiste et à la question de la « sublimation ». Pourtant, si la source du « point sublime » n'est pas seulement la dialectique hégélienne, n'est-il pas intéressant de voir les influences mutuelles entre les autres auteurs des revues *Révolution surréaliste* et *Minotaure*? S'il y a un caractère transcendant du « point sublime », a-t-il un rapport avec les contextes historique et politique? La problématique du « point sublime » n'est-elle pas également liée au mythique qui est son nouvel intérêt? Même si Breton a choisi le mot « point sublime » dans une « extrême contingence », comme quand il a choisi le mot « surréalisme », ce mot peut-il déterminer postérieurement l'orientation des pensées bretoniennes? Le « point sublime » pourrait être une clé pour saisir le processus selon lequel Breton développe ses idées, parce que tous les problèmes jusqu'aux années trente semblent y converger. Au demeurant, les problèmes pourraient converger dans une autre notion, celle de « sublime ».

sur les objets de Giacometti dans le chapitre III. Les influences mutuelles entre Breton et Ernst, sur lesquelles nous revenons en détail dans notre présente étude, pourraient être fortement visibles en particulier dans leurs remarques sur la « leçon de Léonard de Vinci ».

³⁰ La conférence prononcée le 1^{er} avril 1935 à Prague, sous le titre de « Position politique de l'art d'aujourd'hui », recueillie dans *Positions politiques du surréalisme* (1935).

³¹ En ce qui concerne des la notion freudienne des deux instincts, il en parle dans le chapitre II de *L'Amour fou* ; la sublimation, quant à elle, est mise en question dans les années 30. Cf. Paule Plouvier, « De l'utilisation de la notion de freudienne de *sublimation* par André Breton, *Pleine Marge*, n°5, juin 1987, pp.41-51.

CORRESPONDANCES DES SIGNIFICATIONS —LE « POINT SUBLIME » ET LE SUBLIME —

α) Le sublime et l'histoire des idées

Le sublime est le nom noble du « je ne sais quoi », qui correspond à celui du surréel chez Breton, « je ne sais pas encore ce que c'est ». Or cette complexité de la notion du sublime séduit d'une façon permanente depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, comme si le sublime « demandait encore à être défini »³². À ce titre, Jean-Luc Nancy a bien dit que le sublime « n'y porte pas toujours son nom, mais il est toujours présent »³³ ; François Goyet considère que le *Traité du sublime* de Longin a une importance comparable à celle de la *Poétique* d'Aristote³⁴. D'ailleurs, la notion du sublime exerce une influence puissante sur l'histoire même, ce qui fait dire à Jean-François Lyotard que c'est sur ce nom que « la modernité a triomphé »³⁵. Ainsi, comme le constate Peyrache-Leborgne, le sublime constitue-t-il une « histoire des idées » :

Le sublime ne constitue ni une notion purement littéraire, ni une esthétique limitée à une époque. Historiquement, il est lié à la constitution de la rhétorique, de l'esthétique et de la philosophie [...]. L'histoire des idées montre en effet que la question du sublime, depuis Longin, s'est périodiquement renouvelée en Europe, s'associant à des débats de toutes natures : non seulement sur l'art, mais aussi sur l'éthique, le politique, la nature, Dieu³⁶.

Il n'est pas certain que Breton soit attentif au mot sublime quand il a inventé l'expression « point sublime ». Pourtant, les trois domaines et les sujets du débat

³² Dominique Peyrache-Leborgne, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Honoré Champion, 1997, p. 8.

³³ Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », *Du sublime*, Belin (coll. « l'extrême contemporain »), 1988, p. 38.

³⁴ Longin, *Traité du sublime*, traduction de Boileau, introduction et notes de François Goyet, Le Livre de Poche (coll. « Bibliothèque classique »), 1995, p.5.

³⁵ Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, Galilée, 1988, p. 104.

³⁶ Dominique Peyrache-Leborgne, *Op.cit.*, p.8.

concernant le sublime correspondent curieusement à ceux du « point sublime ». Pour les cerner, il faudrait repérer les sujets principaux de débats dans cette histoire du sublime.

β) L'origine : Longin

L'origine du sublime date généralement de la première moitié du I^{er} siècle après J.-C., avec l'ouvrage d'un rhéteur grec qu'on appelle par commodité Longin : *Du sublime*. Le sublime y est défini comme l'« écho de la grandeur d'âme »³⁷ ; le sublime mène les auditeurs non pas « à la persuasion mais à l'extase »³⁸. Pourtant, il y a double caractère du discours du sublime : il ravit mais frappe les auditeurs comme la « foudre » ; cette véhémence peut être une violence du langage, ce que Longin appelle « force irrésistible » ou « emprise »³⁹. Pour que le sublime ravisse tout le monde, le sublime exige l'universalité : « est sûrement et vraiment du sublime ce qui plaît toujours et à tous⁴⁰ ». Alors que la grandeur et la capacité de maîtrise du discours sublime sont normalement considérées comme des dons de nature, Longin se demande « s'il existe une technique du sublime et de la profondeur »⁴¹. Il s'agit donc d'une synthèse de la nature et de l'art, ce qui est la problématique de Longin selon Jackie Pigeaud : « l'auteur rencontre évidemment la question de la frontière, du passage entre l'inné et l'acquis, entre le don et la technique »⁴². La nature étant normalement considérée comme non maîtrisable, Longin « veu[t] prouver qu'il en est tout autrement, si l'on veut bien considérer que la nature [...] se donne à elle-même une règle »⁴³. Même si la grandeur d'âme est difficile à acquérir, Longin cherche les manières d'apprendre ce don naturel dans les arts

³⁷ Longin, *Du sublime*, Traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Rivage poche / Petite Bibliothèque, 1993, p.64. (IX. 2.) Désormais, pour distinguer *Du sublime* de Longin et la version traduite par Boileau, nous indiquons cette dernière par le sigle Longin (Boileau).

³⁸ *Ibid.*, p. 52. (I. 4.)

³⁹ Cf. *Ibid.*, p.52. (I.4.)

⁴⁰ *Ibid.*, p.62. (VII. 4.)

⁴¹ *Ibid.*, p.53. (II.1.)

⁴² Introduction de Jackie Pigeaud, Longin, *Op.cit.*, p.10

⁴³ Longin, *Op.cit.*, p.53. (II.2.)

comme la peinture, la musique et la statuaire aussi bien que dans la rhétorique : « il faut, même 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 »⁴⁴. Le sublime exige ainsi un ordre éthique : « les hommes qui ont les pensées les plus hautes verront, eux aussi, leur échoir la nature sublime »⁴⁵.

Le sublime chez Longin pose donc trois questions essentielles : la question éthique (comment s'approcher de la « grandeur » ?) ; la question rhétorique et technique (par quelles techniques les grands poètes ou les artistes obtiennent-ils le sublime ?) ; la question philosophique (quelle est l'expérience de cette grandeur ? Comment peut-on réconcilier le naturel et l'artificiel ?).

γ) Boileau : le Merveilleux et la simplicité

Ces questions seront reprises dans la littérature, la philosophie et l'esthétique. *Du sublime* de Longin est très tôt connu, mais c'est la traduction de Boileau (1674) qui lui apporte un « incroyable succès »⁴⁶. Pourtant, il est bien connu que sa traduction n'est pas forcément fidèle à l'original. Baldine Saint Girons n'hésite pas à dire : « rien n'est plus instructif que l'analyse des torsions que Boileau fait subir au texte original, de manière à le transformer en véritable manifeste du classicisme »⁴⁷. Par exemple, Boileau ajoute à l'original un sous-titre « Merveilleux dans le discours ». En effet, le sous-titre de Boileau résume bien ce qu'il entend par *Du sublime* de Longin : « Il faut donc entendre par le Sublime dans Longin, l'Extraordinaire, le Surprenant, et comme je l'ai traduit, le Merveilleux dans le discours »⁴⁸ ; en un mot, le Sublime avec majuscule de Boileau a « Je ne sais quoi »

⁴⁴ *Ibid.*, p.64. (IX.1.)

⁴⁵ *Ibid.*, p.65. (IX.4.)

⁴⁶ Baldine Saint Girons, *Fiat Lux, Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, 1993, p. 242. En effet, il y a d'innombrables études qui montrent qu'avant la traduction de Boileau, quelques versions latines de la traduction de Longin existent. Pourtant, la majorité admettent un grand impact de la traduction de Boileau en langue vulgaire. Par exemple, voir Marc Fumaroli, « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du *Traité du sublime* au XVI^e et au XVII^e siècle », *R.H.L.F.*, 1986, n°1, p.33-51. Baldine Saint Girons, *Op.cit.*, p.22. et *passim*.

⁴⁷ Baldine Saint Girons, p.242.

⁴⁸ Longin (Boileau), *Op.cit.*, p.71.

ou « quelque chose de divin »⁴⁹. Il n'y a pas, chez lui, d'accents mis sur le caractère négatif du sublime. Ce n'est qu'une bonne surprise, c'est-à-dire, le « Merveilleux ». L'essentiel du Sublime chez Boileau réside dans la distinction entre le style sublime et le Sublime : le premier consiste dans l'ornement, qui risque d'être maniérisme : le second consiste plutôt dans la simplicité, qui a pourtant une mystérieuse puissance. C'est ainsi que Boileau tient cette phrase biblique citée par Longin pour exemplaire : « Dieu dit : *Que la lumière se fasse, et la lumière se fit* »⁵⁰. Pour lui, ce n'est pas la compétence rhétorique qui est en question ; plutôt, le sublime réside dans la simplicité possédant l'« esprit sublime »⁵¹ : « C'est la simplicité même de ce mot qui en fait la grandeur⁵² ». Boileau retrouve enfin cet « esprit sublime » chez Longin : « en parlant du Sublime, il est lui-même très sublime »⁵³.

δ) Le domaine philosophique et esthétique : Burke, Kant et les Lumières

Dans les domaines philosophique et esthétique, le sublime n'est pas considéré comme le « Merveilleux » chez Boileau. Au milieu du XVIII^e siècle, Burke aborde la problématique du sublime dans son ouvrage *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757) traduit en français en 1765, en allemand en 1773. Le premier caractère du sublime chez Burke est l'« étonnement », qui est le « Surprenant » chez Boileau : « La passion causée par le grand et le sublime dans la nature, [...] est l'étonnement (astonishment) »⁵⁴. Pourtant, il s'agit là du côté négatif du sublime, car l'émotion qu'on éprouve devant le sublime est « mêlée de terreur et de surprise »⁵⁵. Le sublime n'est plus, comme chez Boileau, « superlatif au beau » ; le sublime après Burke a quelque chose de négatif. En plus de cela, l'apport de Burke est de systématiser l'opposition entre le beau et le sublime avant

⁴⁹ *Ibid.*, p.71.

⁵⁰ *Ibid.*, p.71.

⁵¹ *Ibid.*, p.68.

⁵² *Ibid.*, p.73.

⁵³ *Ibid.*, p.67.

⁵⁴ Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, seconde édition revue et augmentée, J.Vrin, 1998, p. 101 (II.1).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 80 (I. 3.).

la troisième *Critique* de Kant ; le beau est lié au plaisir positif ; le sublime apporte le « plaisir relatif », qui est causé par la diminution de la terreur ou de la douleur⁵⁶. Ce plaisir relatif est ce que Burke appelle « délice » (delight). Donc le sublime chez Burke est provoqué par la surprise de terreur. C'est pour cela qu'il traite les facteurs qui effraient ou menacent : la « terreur », la « douleur », l'« obscurité » ou la « laideur ».

Ce qui paraît plus important, c'est que l'expérience du sublime a deux phases. D'abord, on est saisi par le facteur effrayant ou pénible, on éprouve l'étonnement à un haut degré. Et puis, on est rassuré par la diminution de ces facteurs et on éprouve le délice : c'est le moment de l'expérience du sublime. Pourtant, entre ces deux phases, il faut une condition, que les facteurs ne menacent pas la vie :

Si la douleur et la terreur sont modifiées de manière à n'être pas réellement nocives, si la douleur n'est pas portée jusqu'à la violence, et si la terreur ne va pas jusqu'à la destruction actuelle de la vie, ces émotions [...] d'un embarras dangereux et pénible sont capable de donner du délice : non pas du plaisir, mais une sorte d'horreur délicate, une sorte de tranquillité teintée de terreur, qui, comme elle se rapporte à la conservation de soi, est une des passions les plus fortes. Son objet est le sublime. Portée au plus haut degré, je l'appelle *étonnement*⁵⁷.

En traitant les moments sublimes d'une manière empiriste, la nouveauté de Burke est la notion de « conservation de soi », qui permet un mouvement dialectique provoquant l'« horreur délicate ». C'est ainsi qu'il ouvre une voie psychologique de la théorie du sublime.

Kant, quant à lui, reprend cette dialectique de Burke à son compte. En effet, il écrit deux textes concernant le sublime : *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764) et *Critique de la faculté de juger* (1790)⁵⁸. Dès son premier texte, comme

⁵⁶ Cf. *Ibid.*, pp.79-82 (I. 3. 4.)

⁵⁷ *Ibid.*, p.183. (IV.7)

⁵⁸ Concernant la problématique du sublime chez Kant, nous nous référons principalement, à part des ouvrages déjà cités, aux ouvrages suivants : Pierre Hartmann, *Du sublime de Boileau à Schiller*, Presses universitaires de Strasbourg, 1997., Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, Presses universitaires de France (coll. «Quadrige»), 1997., Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du*

Burke, Kant oppose le sublime au beau et il donne au sublime les caractères plutôt négatifs : « Le sublime *émeut*, le beau *charme* »⁵⁹ ; « Le sublime est toujours grand, le beau peut être petit. Le sublime requiert la simplicité, le beau supporte l'ornement »⁶⁰ . Kant montre trois types de sentiment sublime : le « sublime-terrible », le « sublime-noble » et le « sublime-magnifique » : le premier est provoqué par la tristesse ou l'effroi ; le deuxième par la « tranquille admiration » ; le dernier par une « auguste beauté »⁶¹. Ce qui est remarquable, c'est que les caractères kantien du sublime correspondent à ceux de ses prédécesseurs : le « sublime-terrible » correspondant à l'« horreur délicate » de Burke, les deux autres caractères correspondent à ceux de Boileau et de Longin. Pourtant, ses idées restant une ébauche dans ce premier texte, Kant met en question le sublime de nouveau dans une partie de sa troisième *Critique*, intitulée « Analytique du sublime », où il montre comment fonctionne l'imagination et l'entendement lors de l'expérience sublime. Pour commencer sa théorie, il oppose encore une fois le sublime au beau : le sublime concerne l'« absence de forme », tandis que le beau concerne la forme ; le sentiment sublime est éprouvé dans un *mouvement* de l'esprit, tandis que le beau exige un esprit « dans un état de contemplation *tranquille* »⁶². Et puis, pour aborder la problématique du sublime, il fait une distinction, en tant que mode de penser, entre le « sublime mathématique » et le « sublime dynamique » : dans le premier, il s'agit de l'« évaluation mathématique de la grandeur »⁶³ ; dans le dernier, il s'agit de la force de la nature qui ne doit pas pourtant être « sans pouvoir

sublime, Édition Galilée, 1991., Paulette Carrive, « Le sublime dans l'esthétique de Kant », *R.H.L.F.*, *Op.cit.*, pp.71-85.

⁵⁹ Emmanuel Kant, *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, traduction, introduction et notes par Roger Kempf, Seconde édition, J.Vrin, 1997, p.19.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, suivi d'*Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* et de *Réponse à la question : Qu'est-ce que les lumières ?*, édition établie sous la direction de Ferdinand Alquié, traduit par Alexandre J.-L. Delamarre, et al., Gallimard (coll. « folio essais »), 1985, p.185.

⁶³ *Ibid.*, p.194.

sur nous »⁶⁴. Dans l'expérience du sublime mathématique, face à l'immense de l'objet ou l'infini de la nature, l'esprit « se sent mis en mouvement » : l'imagination ne pouvant pas saisir à quel point il est grand, le sujet sent l'« inadéquation de l'imagination » ; elle essaie donc de repousser ses limites, finit par « retombe[r] en elle-même »⁶⁵. Pourtant, cet échec de l'imagination étant un indice qu'elle atteint son maximum, il provoque une satisfaction. D'autre part, le « sublime dynamique » chez Kant ressemble au sublime chez Burke : devant la nature puissante, explique-t-il, le sujet éprouve l'« étonnement », c'est-à-dire, « l'effroi, l'horreur et le frisson sacré », dans la mesure où la vie du sujet n'est pas réellement mise en danger. En plus, selon Kant, le spectateur n'a pas vraiment peur, car « il se sait en sécurité » ; si sa vie est réellement menacée, il « fuira le spectacle qui lui inspire de l'effroi, et il est impossible de trouver satisfaction »⁶⁶. Comme le cas du « sublime mathématique », quand l'imagination atteint sa limite, elle provoque le sentiment déconcerté plutôt que le plaisir ; mais c'est un moment où les phénomènes sublimes « élèvent les forces de l'âme au-delà de leur niveau habituel », ce qui donne « le courage de nous mesurer à l'apparente toute-puissance de la nature »⁶⁷.

Malgré la différence méthodologique, les théories de Burke et de Kant sur le sublime ont des points communs. D'abord, le caractère positif du sublime est mis en question ; le sublime chez eux n'est plus quelque chose de « Merveilleux », objet de la simple admiration. Leur sublime possède plutôt une « grande énergie »⁶⁸ (Burke) ou une « force de nature » (Kant), qui provoque les sentiments négatifs comme la terreur, l'effroi, ou bien, le respect pour le Tout-puissant de la nature. Deuxièmement, l'expérience du sublime est constituée de deux phases : le sujet éprouve d'abord des sentiments négatifs ou de la douleur ; c'est dans cette expérience effrayante que le sujet finit par ressentir de la satisfaction, à condition

⁶⁴ *Ibid.*, p.202.

⁶⁵ *Ibid.*, p.199.

⁶⁶ *Ibid.*, p.203.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Burke, *Op.cit.*, p. 80.

que la situation ne mette pas vraiment sa vie en danger. Chez Kant, il s'agit de l'extension ou de la puissance de l'imagination ; chez Burke, il s'agit de l'instinct de la « conservation de soi »⁶⁹. Enfin, il est remarquable que leurs théories contribuent à la laïcisation et à la rationalisation du sublime : la source du sublime réside soit dans la nature soit dans l'objet artistique ; le dynamisme de l'expérience du sublime est dû à l'imagination et à la raison humaines.

ε) Le sublime laïcisé et le sublime négatif : Des Lumières aux romantiques

À partir des recherches philosophique et esthétique, les interprétations de la notion de sublime se multiplient encore. Chez les matérialistes comme Diderot, le sublime est lié à l'« énergie »⁷⁰, qui permet le « dépassement de soi »⁷¹. Les romantiques, quant à eux, l'associent à leur « idéalisme romantique »⁷². Par exemple, Madame de Staël, en vulgarisant la théorie kantienne, lie au sublime les thèmes romantiques dans *De Allemagne* (1813) : le génie, le sensible, l'élévation d'âme, l'imagination, la mélancolie et la quête de l'infini :

Le célèbre métaphysicien allemand, Kant, [...] dit que ce plaisir tient au besoin de reculer les limites de la destinée humaine ; ces limites qui resserrent douloureusement notre cœur, une émotion vague, un sentiment élevé les fait oublier pendant quelques instants ; l'âme se complait dans la sensation inexprimable que produit en elle ce qui est noble et beau ; et les bornes de la terre disparaissent quand la carrière immense du génie et de la vertu s'ouvre à nos yeux. En effet, l'homme supérieur ou l'homme sensible se soumet avec efforts aux lois de la vie, et l'imagination mélancolique rend heureux un moment en faisant rêver l'infini⁷³.

⁶⁹ Il faudrait y ajouter que Kant a bien lu Burke, il cite le passage sur la « conservation de soi », et il explique la différence de méthode entre eux. En qualifiant la « recherche de Burke » de psychologique, Kant affirme sa différence, lui qui cherche à donner un principe *a priori* à sa théorie du sublime. Cf. Kant, *Op.cit.*, pp.223-225.

⁷⁰ Par exemple, Michel Delon a bien montré que Diderot, qui apprécie Burke, laïcise le sublime, en y liant l'idée d'énergie. Cf. Michel Delon, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », *R.H.L.F., Op.cit.*, pp. 62-70.

⁷¹ Michel Delon, *Op.cit.*, p.68.

⁷² Peyrache-Leborgne, *Op.cit.*, p.16. Quant à la question du sublime chez les romantiques, nous nous référons également aux ouvrages suivants, en plus des ouvrages déjà cités : Michel Crouzet, *Essai sur la genèse du romantisme, tome I, La poétique de Stendhal, forme et société — Le sublime —*, Flammarion, 1983., Crouzet, « Julien Sorel et le sublime : étude de la poétique d'un personnage », *R.H.L.F., Op.cit.*, pp. 86-108.,

⁷³ Madame de Staël, *De la littérature*, éd. G. Gengembre et J. Goldzink, Garnier-Flammarion, 1991,

Le génie pourrait dépasser les limites ordinaires par son imagination et faire oublier la mélancolie et rêver l'infini, c'est-à-dire, « au-delà du réel »⁷⁴. Cette quête de l'infini, de la grandeur voire de l'absolu apparaît dans la tragédie, car, comme Burke le remarque, le plaisir sublime est engendré dans la mélancolie et la douleur. Pourtant, l'interprétation du sublime chez Madame de Staël, surtout dans le contexte de sa définition du romantisme, est restreinte au côté positif, passionné du sublime : le romantisme se dit avec les mots propres au sublime comme l'« élévation » et le « transport mystique »⁷⁵.

Dans la bataille romantique, Hugo, quant à lui, parle également du sublime dans la *Préface de Cromwell* (1827) : « Elle [la muse moderne] sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière »⁷⁶. Pour lui, c'est le couple du sublime et du grotesque qui fait naître le « génie moderne », la « poésie vraie » :

La poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète est dans l'harmonie des contraires⁷⁷.

En attaquant les classiques dont Boileau est le représentant, Hugo propose une esthétique de l'harmonie des opposés. Chez Hugo, le sublime n'est plus le « superlatif du beau » dont Baldine Saint Giron qualifie le sublime chez Boileau⁷⁸ : il s'agit de l'effet de contraste, comme le souligne Hugo lui-même, qui ressemble plus au réel et au naturel. Ceci découle de la conception de l'humanisme qu'il

p. 360, cité par Peyrache-Leborgne, *Op.cit.*, p.17.

⁷⁴ Michel Crouzet, *Op.cit.*, p.154.

⁷⁵ Peyrache-Leborgne, *Op.cit.*, p.127.

⁷⁶ Victor Hugo, *Préface de Cromwell, Œuvres complètes, Critique*, présentation de Jean-Pierre Reynaud, Robert Laffont, 1985, p. 9.

⁷⁷ *Ibid.*, pp.16-17.

⁷⁸ Baldine Saint Girons, *Op.cit.*, p.242.

expose dans la *Préface*, selon laquelle « le beau n'est pas humainement *beau* »⁷⁹. Pour Boileau, les poètes sublimes sont sublimes eux-mêmes ; chez Hugo, c'est quand un humain est « convaincu d'être homme » que cette révélation « illumine à la fois l'art et l'histoire, ce cri d'angoisse est le résumé du drame et de la vie »⁸⁰. Cette révélation, qui vient d'une sorte d'échec de la quête de l'absolu, n'est plus joyeuse ; pourtant cette révélation de la vérité humaine qui provoque la mélancolie caractérise la poésie lyrique telle que Hugo la conçoit : « Notre époque, dramatique avant tout, est par cela même éminemment lyrique. [...] L'ode moderne est toujours inspirée, mais plus ignorante. Elle médite plus qu'elle ne contemple ; sa rêverie est mélancolie »⁸¹.

Par ailleurs, les thèmes comme l'« obscurité » et l'« horreur délicate » dans la théorie du sublime chez Burke sont liés, quant à eux, au genre gothique, au sadisme. Peyrache-Leborgne fait remarquer que « le goût du mystère, le tourment, voire la cruauté sont des composantes essentielles de la sensibilité » au XVIII^e siècle, en particulier, chez Addison, l'Abbé du Bos et Sade ; ce phénomène est un « signe de l'anxiété face à un vide métaphysique ou un néant intérieur »⁸². Dans le genre gothique, d'autre part, selon David. B. Morris, Walpole écrit dans la préface de *The Castle of Otranto* que la terreur est son principal motif et que cette exploration de la terreur n'est pas sans rapport avec le sublime⁸³ : la violence et le mal provoquent la terreur ; elle devient l'expérience sublime. Il faudrait y ajouter que les décors typiques du roman gothique comme le château ou la tour correspondent au sommet de la montagne sacrée décrit souvent dans les romans : la hauteur est un décor nécessaire pour provoquer l'effroi sacré ou la terreur délicate, ce que désigne le sens originel du terme « sublime ».

⁷⁹ Hugo, *Op.cit.*, p.9.

⁸⁰ Hugo, *Op.cit.*, p.18.

⁸¹ Hugo, *Op.cit.*, pp.15-16.

⁸² Peyrache-Leborgne, *Op.cit.*, p.26.

⁸³ David B. Morris, « Gothic Sublimity », *The Sublime and the Beautiful reconsiderations, New Literary History*, XVI (2), winter 1985, p.300.

Ainsi, jusqu'à l'époque moderne, la problématique du sublime est divisée en deux directions : d'un côté le sublime positif réside dans l'énergie qui contribue à l'élévation sensationnelle, ce qui pourrait remonter à l'origine du sublime chez Longin ; de l'autre côté l'accent est mis sur les caractères sombres du sublime, comme la terreur, la violence, le mal ou le grotesque. En plus de cela, l'important est que le sublime est d'une certaine manière humanisé : l'expérience du sublime a lieu dans la nature, devant les objets artistiques par l'intermédiaire de l'imagination humaine ; autrement dit il s'agit de la subjectivation de l'expérience sublime. Enfin, répétons-le, même si la question du sublime est traitée différemment, il y a un point commun : le sublime engendre une tension due au conflit d'éléments opposés ; cette tension se mue en l'énergie qui déplace, déstabilise l'homme. C'est ainsi que Baldine Saint Giron définit le sublime : « *Le sublime est d'abord ce dans quoi le monde déstabilise* »⁸⁴. Cette définition est essentielle pour comprendre la multiplication des significations du sublime et sa problématique au XX^e siècle.

ζ) La multiplication des significations — le sublime moderne et le « point sublime »—

La complexité de la problématique du sublime ne vient pas seulement de l'histoire des idées que nous avons traitée jusqu'ici. Elle résulte également du mot « sublime » lui-même. Étymologiquement, le mot latin *sublimis* signifie « élevé dans les airs, haut » ou bien « suspendu dans les airs ». Selon Baldine Saint Giron, ce mot désigne, plutôt que la position acquise, l'élévation ou le mouvement d'ascension⁸⁵. Ce mot dérive de l'adjectif *limus* ou *limis*, qui signifie « oblique, qui regarde de côté ou de travers, qui monte en ligne oblique ou en pente » ; Fetus, quant à lui, donne une interprétation de l'étymologie du sublime : il s'agit du terme *limen* désignant le

⁸⁴ Baldine Saint Giron, *Op.cit.*, p.19.

⁸⁵ *Ibid.*, p.17.

passage d'un seuil⁸⁶. Ces sens étymologiques du sublime ne sont pas sans rapport avec l'acception de ce terme ; il s'agit du changement immédiat, du passage de la transformation ou de l'élévation. Par exemple, la « sublimation » au sens alchimique du terme signifie une purification du corps ; l'opération répétitive de la sublimation produit la « pierre philosophale ». La sublimation en chimie désigne, quant à elle, le passage de changement de l'état solide à l'état gazeux, « sans phase liquide intermédiaire »⁸⁷. Dans le domaine psychanalytique, Freud choisit le terme d'origine latine *Sublimierung*, au lieu du mot *Aufhebung* : selon la remarque de Baldine Saint Giron, le terme *Aufhebung* désigne depuis Hegel « le ressort de la dialectique, autrement dit, le “ pouvoir magique ” qu'a l'esprit “ de convertir le négatif en être” » ; ce mot a été parfois traduit par « sublimation », car l'adjectif allemand *erhaben* a été « utilisé de préférence à *sublim* pour désigner le sublime »⁸⁸. La sublimation dans la psychanalytique peut être donc renvoyée au sens originel du sublime, car elle est une transformation purificatrice du but sexuel en un autre but plus appréciable dans la société, ce qui est la production « suggérant la grandeur, l'élévation »⁸⁹. Pour finir, Baldine Saint Giron nous propose une autre association « presque inévitable » avec le terme sublime, qui est le terme subliminal : ce terme d'origine anglaise a été introduit par J.A. Ward au XIX^e siècle, pour traduire l'ouvrage de J.F. Herbert *Unter der Schwelle* ; étymologiquement, ce mot est composé des deux parties : le suffixe *sub* « dessous » et le mot latin *limen* « seuil ».

Le sublime alimente ainsi l'histoire des idées, multiplie sa signification dans les divers domaines. Or, l'objet de notre présente étude, qui est la problématique du « point sublime » chez André Breton, semble pouvoir se situer dans cette histoire.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p.17.

⁸⁹ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* ; sous la direction de Daniel Laplanche, Presses Universitaires de France, 1976, p.465. Voir aussi Jean Laplanche, *Problématique III, La sublimation*, P.U.F., 1980.

D'abord, il faut dire que la position topologique du haut est toujours un endroit énigmatique. Par exemple, dans *Le Surréalisme et la Peinture* (1928), Breton parle d'un sommet de la montagne où se trouve une source du « fleuve magique », dont le contraste de la lumière et de l'ombre donne une hallucination⁹⁰ ; dans *L'Amour fou*, non seulement le « point sublime », mais encore le « pic de Teide » est un lieu essentiel : ce lieu est qualifié non seulement d'infini, mais encore de source du langage et de la lumière⁹¹. Enfin, dans *L'Arcane 17 enté d'ajours* (1947), au sommet de la roche Percé, il y a une « maison de l'homme » brillante, qui « concentre tout ce qui peut être commun à la vie »⁹². Chez Breton, le haut est un lieu idéal où naît le langage, la révélation, et la vraie vie humaine ; pourtant ce lieu est impossible à atteindre. Ceci correspond au sens étymologique du sublime ; le sublime est un haut, une limite et un seuil.

Deuxièmement, les préoccupations de Breton pour ses pensées poétiques correspondent également à celles du sublime dans la poésie et la rhétorique : les questions du lyrisme, de l'image poétique, de l'imagination et de la source de l'inspiration, ce qui est fortement lié à l'invention de l'écriture automatique. En effet, la notion d'écriture automatique est omniprésente dans les paroles de Breton à propos de sa théorie poétique. Dans le premier *Manifeste* (1924), l'automatisme est défini comme « dictée de la pensée »⁹³ ; plus tard, dans le texte intitulé *Le Message automatique* (1933), la notion de l'écriture automatique est rapprochée de celle du « médium » : le sujet entend la « voix », il décalque « tout ce qui est écrit sur la page blanche »⁹⁴. Comme le fait remarquer Jacqueline Chénieux-Gendron, si l'écriture automatique est liée à la tradition romantique de la « bouche d'ombre » ou à la communication mystique avec des « morts » et des « esprits »⁹⁵, l'essentiel de

⁹⁰ Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p.7.

⁹¹ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.763.

⁹² Breton, *L'Arcane 17 enté d'ajours*, OC III, p.41.

⁹³ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I., p.328.

⁹⁴ Breton, *Message automatique*, OC II., p. 377.

⁹⁵ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Op.cit.*, p. 69.

l'écriture automatique réactive d'une certaine manière la notion de l'inspiration depuis l'Antiquité. Il s'agit de la notion d'enthousiasme, qui confère une inspiration divine ; pourtant l'enthousiasme risquant de priver les hommes de la raison, il est réservé aux âmes immortelles. Cette idée d'enthousiasme est reprise dans *Du sublime* de Longin ; la puissance du sublime qui emporte les auditeurs est exprimée dans le terme « *deinosis* », qui est « une sorte d'enthousiasme, de possession divine »⁹⁶. En plus de cela, ce qui est intéressant est qu'il présente sa théorie de l'image poétique dans *Signe ascendant* (1947). Il y parle de son intérêt exclusif pour les effets de la métaphore et de la comparaison, qui constituent une série d'analogies dont le mouvement est ascensionnel⁹⁷. De ces correspondances, pourrions-nous nous demander s'il y a chez Breton une pensée poétique, alimentée par la tradition poétique, qui vise à l'élévation ?

Troisièmement, les notions bretoniennes comme la « beauté convulsive », le « hasard objectif » et l'« humour noir » pourraient être mises en relation avec le sublime. Un des exemples de la « beauté convulsive » que Breton prend dans *L'Amour fou* est les yeux « qui n'expriment plus que sans nuances l'extase, la fureur, l'effroi »⁹⁸ ; en plus, la « beauté convulsive » provoque, selon lui, un « véritable frisson »⁹⁹. Ces caractères de la « beauté convulsive » correspondent aux sensations provoquées par le sublime : il s'agit de l'« horreur délicate » de Burke, de la « peur sans péril » de Kant et de l'« extase » qui élève chez Longin. Le « hasard objectif », quant à lui, apparaît dans la rencontre fortuite, les coïncidences stupéfiantes ou la trouvaille des objets : le premier effet du hasard est une surprise ou un choc, ce qui correspond à la poétique du sublime dans la tradition. L'essentiel du sublime est de surprendre comme la « foudre », le « Merveilleux ». Si l'on pense à l'effet important de l'image poétique chez Breton, qui réside dans la surprise de la révélation, il n'est

⁹⁶ Cf. Introduction de Francis Goyet au *Traité du sublime*, *Op.cit.*, p.20.

⁹⁷ Cf. Breton, *Signe ascendant*, OC III, pp.766-769.

⁹⁸ Breton, *L'Amour fou*, OC II., p.679.

⁹⁹ *Ibid.*, p.678.

pas étonnant qu'il choisisse l'expression « beau comme » de Lautréamont comme un exemple de la « poésie convulsive ». L'esthétique de la beauté idéale chez Breton ne peut-elle pas ainsi se situer dans l'histoire du sublime ? Enfin, il y a encore une correspondance entre l'« humour noir » et le sublime : pour définir ce qu'est l'« humour noir », Breton cite le passage de Freud :

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.

Comme nous l'avons déjà dit, Freud, conscient du sublime dans la tradition, considère une certaine élévation de l'esprit comme un rôle de l'humour, ce qui attire l'attention de Breton. Même s'il y parle de l'« humour objectif » de Hegel en tant que source, comme pour le « point sublime », ne peut-on se demander si ce n'est pas cette élévation de l'esprit par l'humour qui l'intéresse plutôt que la notion de « humour objectif » ? En plus de cela, comme nous l'avons également dit, l'occultisme, la question de la sublimation psychanalytique ou l'effet subliminal sont également des sujets auxquels il s'intéressait dans les années 30 ; ils correspondent curieusement aux significations du sublime que nous avons montrées.

Enfin, s'il y a une relation entre le sublime et les pensées de Breton, ceci pourrait nous donner une clé pour comprendre son projet de création du mythe collectif qui commence dans les années 30. Par exemple, Breton parle de la nécessité du « langage universel », correspondant au caractère universel du sublime chez Longin ; le texte intitulé *Grands Transparents* (1942), que Breton présente comme un exemple du mythe, met en question une puissance de la grandeur.

Les notions définies ou inventées dans les années 30 correspondent ainsi à la problématique du sublime dans l'histoire des idées. Et ce qui est important, c'est que ces correspondances sont remarquables à partir du moment où Breton invente la notion de « point sublime ». Même si la fonction et la base sont d'origine

antithétiques, les idées de base se rejoignent, et les réflexions sur le sublime éclairent les pensées bretoniennes.

RISQUES DE MÉTHODE ET CLÉ DE L'INTERPRÉTATION

Pourtant, quelles méthodes sont pertinentes pour aborder notre problématique si complexe ? Puisque Breton ne définit jamais explicitement ce qu'est le sublime pour lui, la résolution de ce problème semble encore difficile. Face à cette sorte de problème, Peyrache-Leborgne nous propose une méthode. Selon lui, pour les écrivains dont les textes n'affirment pas théoriquement leur conception du sublime, il faudrait être « attentif à la fois à une rhétorique explicite et à un imaginaire implicite du sublime, à des vecteurs thématiques »¹⁰⁰ : une quête de l'idéal, un questionnement de l'absolu, les isotopies du terrible, de l'effroi sacré, de l'extase et de la transfiguration¹⁰¹. Pourtant, la méthode exclusivement thématique risque d'amener à un malentendu : la pensée poétique de Breton serait stable ou invariante, comme s'il visait, dès son début de carrière, à former une poétique liée au sublime.

Pour résoudre ces questions, il faudrait revenir de nouveau sur les travaux de nos prédécesseurs. En ce qui concerne la relation entre le sublime et le « point sublime », il y a peu de recherches établies ; par contre, les recherches sur le sublime ne manquent pas de rapprocher ces deux notions. Par exemple, Dominique Peyrache-Leborgne fait remarquer, en citant le passage sur le « point sublime », que ce point dans la montagne est une métaphore de sa quête surréaliste, ce qui réactive le sublime romantique¹⁰². Alain Michel, lui aussi, en citant un passage sur le « point sublime » en question, nous rappelle la possibilité d'y faire intervenir la notion du sublime¹⁰³ ; pourtant, comme Breton ne lui paraît pas conscient des sources antiques, cette remarque reste une allusion. Michel Beaujour, en traitant la question

¹⁰⁰ Dominique Peyrache-Leborgne, *Op.cit.*, pp.13.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp.14.

¹⁰² Dominique Peyrache-Leborgne, *Op.cit.*, p.486.

¹⁰³ Alain Michel, « Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux modernes », *Revue des études latines*, Société d'édition « Les belles lettres », 1976 (tome LIV), pp.278-307.

de la métaphore chez les surréalistes, associe l'élévation de l'analogie poétique chez Breton et le concept de sublimation psychanalytique : « le surréalisme préserve la possibilité stéréoscopique de la métaphore, l'espace différencié du paradigme de substitution vers le haut, qu'on peut également nommer *sublimation* »¹⁰⁴. Ces critiques tendent à nous faire penser à la relation entre le sublime et le « point sublime » ; pourtant, chaque étude ne vise pas à la synthèse des pensées bretoniennes mise en relation avec le sublime.

À cet égard, le travail de Claude Bommertz nous paraît un des travaux les plus importants sur notre problématique : il semble pouvoir nous permettre non seulement de situer notre présente étude mais aussi de réfléchir sur la question de la méthode. Depuis sa thèse *Du sublime et du lyrisme dans la poésie d'André Breton*, en mettant en question la relation entre la notion de « point sublime » et celle de sublime, il propose une interprétation de la poésie de Breton comme celle des passions. De là, il relève les figures qui sont propres au style sublime dans les textes d'André Breton ; en même temps, il lie la poésie de la passion à la conception du lyrisme ; il nous montre ainsi comment Breton entretient des affinités avec l'Antiquité et le Moyen Âge. Pourtant, ses remarques si pertinentes et indicatives ne nous empêchent pas de nous poser des questions. D'abord, est-il si évident de rapprocher la notion du sublime chez Longin avec la poésie telle que Breton la conçoit, alors qu'il est peu probable qu'il ait choisi le mot sublime en pensant au sublime de Longin ? Deuxièmement, la notion du lyrisme, qui est sûrement essentielle chez Breton, peut-elle être justifiée par le sens antique de ce mot ? Enfin, la méthode thématique ne donne-t-elle pas l'impression que la pensée de Breton est toujours stable ? Ces questions nous paraissent importantes et inévitables, car elles sont nos risques de méthode.

Selon nous, il faudrait faire attention au fait que Breton n'a jamais parlé du sublime chez Longin ou chez Boileau. Ainsi, s'il y a des correspondances entre le

¹⁰⁴ Beaujour, Michel, *Terreur et Rhétorique*, Jean-Michel Place, 1999

« point sublime » et le Sublime, de quoi viennent ces correspondances ? Comment pourrions-nous éviter de conclure nos présentes études par les lieux communs, tels que le « *point sublime* » est influencé par le Sublime, car il y a des similitudes ? Au regard de ces situations, il nous est nécessaire de trouver les influences directes du Sublime sur la pensée bretonienne.

En effet, il nous semble que, s'il y a des influences du Sublime sur Breton, ce sont celles du sublime romantique et des discussions du sublime de ses contemporains. L'intérêt de Breton pour le roman noir, les romantiques allemands, les petits romantiques français et les penseurs idéalistes romantiques, lui permettrait d'avoir un contact indirect avec le concept traditionnel du Sublime ; d'autre part, quant au terme à la fois psychanalytique et alchimique de « sublimation », nous pouvons nous demander si Breton a été sensible aux significations provenant du terme dérivé du Sublime. De plus, les critiques littéraires de Breton montrent bien qu'il s'intéresse à des écrivains attentifs au Sublime. Du reste, des contemporains tels qu'Apollinaire et Reverdy parlaient, eux aussi, du sublime. En plus, il est à remarquer que dans la lettre d'Apollinaire à Breton en 1916, ce premier parle du sublime, pour répondre les questions à ce dernier :

Je suis d'avis que l'art ne change point et que ce qui fait croire à des changements ce sont les efforts que font les hommes pour maintenir l'art à la hauteur où il ne pourrait pas ne pas être. [...] Excuse-moi si pour exprimer le sublime où se tient naturellement l'art j'ai trouvé des termes moins précis [...]¹⁰⁵.

En effet, le sublime tel qu'Apollinaire le conçoit restant ambiguë, il faudrait l'examiner plus profondément ; en plus, à cause de l'absence de sa lettre, les questions posées de la part de Breton ne restent qu'une hypothèse. Néanmoins, puisqu'Apollinaire en parle quelques fois, dans une conférence ou dans un article

¹⁰⁵ Cette lettre est consultable à la Bibliothèque Nationale Française.

journalistique¹⁰⁶, on pourrait dire que le terme sublime est d'une certaine manière mis en question par rapport à la notion de modernité chez Apollinaire, ce qui préoccupe le jeune Breton. Cette filiation du sublime entre Apollinaire et Breton paraît également indispensable à examiner.

La question du lyrisme, quant à elle, nous offre une autre perspective intéressante, car elle est liée à la notion fondamentale de la poétique chez Breton. Sur ce problème, en analysant le développement de sa notion du lyrisme, Michel Murat nous montre comment cette notion constitue la pensée poétique de Breton. Comme il l'indique, Breton n'a défini sa notion du lyrisme qu'une seule fois, d'une façon rétrospective, dans les *Entretiens* (1952) : « J'entends à ce moment-là, par lyrisme, ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée »¹⁰⁷. Cet adjectif « spasmodique », si l'on pense à un des exemples-types des expressions lyriques pour Breton, qui est le « beau comme » de

¹⁰⁶ Apollinaire prononce une conférence à Rouen en juin 1912 sous le titre du « Sublime moderne » ; nous n'en connaissons le contenu qu'à partir du compte-rendu, disant que « le conférencier constata ensuite que le sublime est toujours la fable vulgaire, qu'il est identique à celui des siècles passés, et que le sublime des artistes de l'avenir ne sera rien autre que ce qu'il est aujourd'hui ». (Cf. Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose*, tome II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p.1587.) Pourtant, ce terme sublime semble l'intéresser, car il le reprend de nouveau dans un article journalistique un mois plus tard :

Ce désir artistique, le plus légitime qui soit, a amené nos jeunes peintres à exprimer des formules plastiques par quoi leur art se distingue à la fois des industries de reproduction et de l'art populaire. C'est ainsi que le sublime demeure sain et sauf. Il ne change point car il constitue l'essence même de l'art humain et pour qu'il y eût un sublime d'une autre sorte, il faudrait que l'homme fût entièrement différent de ce qu'il est. Le sublime moderne est identique au sublime des siècles passés et le sublime des artistes de l'avenir ne sera rien autre que ce qu'il est aujourd'hui. (L'article se trouve dans *La Démocratique sociale* (le 7 juillet, 1912), Apollinaire, *Op.cit.*, p.965.)

Comme le fait remarquer Michel Décaudin, Apollinaire qui « connaît trop bien le français pour ne pas employer “ sublime ” à bon escient », semble considérer le sublime comme le désir des artistes, le désir humain qui élève l'art à la hauteur. (Cf. Michel Décaudin, « Écrivain en son temps », *Apollinaire en somme*, Honoré Champion, 1998, p.164.) Dans la lettre à Breton déjà citée, Apollinaire prend des exemples pour expliquer le sublime ; il s'agit des vies des artistes comme Picasso, Matisse et Derain, qui vivent d'une façon différente mais dont les travaux possèdent un caractère « accablant ». Ce problème paraît très intéressant, car la question du sublime concerne Apollinaire et Breton par rapport à la notion de création et d'art chez les modernes. Nous y reviendrons dans notre présente étude.

¹⁰⁷ Breton, *Entretiens*, OC III, p. 451, cité par Michel Murat, « L'homme qui ment — Réflexion sur l'idée de lyrisme chez André Breton », *Modernités*, n° 8, « Le sujet lyrique en question », Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p.151.

Lautréamont, pourrait être associé à celui de « convulsif ». Comme le cas de « la beauté convulsive », le lyrisme provoque un effroi, une extase ou un « véritable frisson ». Or, ce qui paraît plus intéressant se retrouve dans une anecdote relevée par Michel Murat : il s'agit de la lettre de Reverdy datée du 7 septembre 1918, qui demande à Breton d'écrire un texte sur le lyrisme. Dans cette lettre, Reverdy définit la notion ancienne de lyrisme comme une « verve sublime » et il dit que le lyrisme « n'est plus rien aujourd'hui quand il veut s'égaliser à cela car il est dépouillé de tout ce qui rendait cette verve sublime »¹⁰⁸. N'ayant pas répondu finalement à la demande de Reverdy, Breton, pour expliquer l'effet du texte automatique, reprend le terme « verve », en y ajoutant « l'idée d'un grotesque moderne »¹⁰⁹. Chez Reverdy, pour lequel la création est « calme et statique »¹¹⁰, le lyrisme n'est plus la « verve sublime » qui exalte ; chez Breton, les effets de l'image doivent avoir une verve « extraordinaire », une verve « pittoresque », ce qui a pour but de surprendre et pour résultat de révéler le mystère. Est-ce à dire que le lyrisme « spasmodique » chez Breton est une « verve sublime » qui provoque l'effroi, l'extase ? Est-ce que Breton, influencé par le Sublime romantique, et mécontent du lyrisme chez les modernistes, réactive, consciemment ou non, la poétique traditionnelle du Sublime ?

Or, ce qui nous paraît plus essentiels que ces détails est ce qu'il a en commun entre la pensée de Breton et le concept du Sublime : l'aspiration à l'Idéal. La conception traditionnelle du Sublime a intéressé les romantiques par son caractère idéal et sa puissance transcendante ; les concepts de la surréalité, du point de l'esprit et du « point sublime » sont également marqués par ce caractère idéaliste. Pourtant, souvenons-nous en, c'est à partir des années 30 que Breton a affirmé l'importance du matérialisme. Comment Breton a-t-il pu garder à la fois son idéalisme et son attachement au matérialisme ? Serait-ce un caractère primordial du

¹⁰⁸ Michel Murat, *Op.cit.*, p.152.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.158.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.152.

« point sublime » ou du sublime chez Breton ?

Vu tous ces problèmes et les méthodes prises par nos prédécesseurs, nous avons choisi pour méthode une interprétation chronologique de la pensée de Breton. D'abord, nous voyons comment la pensée de Breton prend forme autour des « points surréalistes » (la surréalité, le point de l'esprit et le point sublime), pour saisir une grande ligne du développement de la pensée bretonienne. De là, nous traitons les questions principales posées en haut en fonction des influences directes et indirectes du Sublime : nous voudrions traiter, en particulier, les questions esthétiques et idéologiques, tels que l'idéalisme romantique, les isotopies typiques du Sublime (l'extase et l'horreur devant l'existence transcendant, une poétique basée sur le sentiment de surprise). Enfin, après tous ces analyses, nous tentons de voir le texte en question, *L'Amour fou*. Cette méthode permettra non seulement d'éviter les comparaisons incessantes entre la tradition du Sublime et le sublime chez Breton, mais aussi de saisir la progression de sa propre pensée, qui va de concert avec l'invention du « point sublime ».

Il nous faut aussi délimiter notre corpus, pour approfondir les recherches. Comme notre sujet est basé sur le « point sublime », nous allons étudier principalement les textes publiés des années 20 à 30. En particulier, les *Manifestes* et ses critiques littéraires, qui sont importants pour trouver les influences esthétiques et poétiques provenant du sublime. D'autre part, pour les textes poétiques, nous traitons *Nadja* et *L'Amour fou*, pour voir comment sa poétique du sublime est mise en œuvre. Enfin, nous consulterons les textes après les années 30 au besoin.

Première partie

**Une esthétique d'idéalisation : l'aspiration de l'Idéal et la
conceptualisation du « point sublime »**

Dans cette partie, nous allons voir comment prend forme la pensée esthétique de Breton au cours des années 20-30, autour de la conceptualisation du « point sublime ». Pourtant, comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction, la polémique des débats sur le « point sublime » est assez complexe. Rappelons-nous donc brièvement les états de la critique¹¹¹. Le « point sublime » est d'abord rapproché du « point d'extrême » dans la philosophie de Hegel, surtout par le commentateur de l'édition de la Pléiade. Cette position est justifiable et assez probable, dans la mesure où Breton lui-même souligne l'influence de Hegel sur le concept de « point sublime ». Le rapprochement de ce point surréaliste avec le mysticisme, tenté par Carrouges et Lamy, nous montre une possibilité de sortir du commentaire exclusivement basé sur la philosophie hégélienne. Ce point de vue est d'ailleurs d'autant plus probable que, malgré une certaine réserve, Breton admet l'influence occultiste sur le « point sublime ». L'analyse fidèle aux textes, faite par Ligot, souligne l'importance du concept de l'amour dans le « point sublime » ; Steinmetz ouvre une autre voie psychanalytique, en rapprochant du « point sublime » le concept freudien de la sublimation. Toutes les critiques sont séduisantes et fortement probables, les significations du « point sublime » sont ainsi multipliées.

Pourtant, toutes les critiques autour du « point sublime » sont fondées sur une idée en commun : le « point sublime » est le « point de l'esprit » ; et le « point de l'esprit » est la « surréalité ». Tous les points surréalistes sont mélangés, traités comme un lieu idéal surréaliste. Or, notre étude ayant pour objet principal le « point sublime », il nous faudrait examiner la question essentielle : est-ce que le « point sublime » est un homologue des autres points surréalistes ? Même si Breton parle toujours du « dépassement des antinomies », est-ce qu'on peut identifier naïvement tous les concepts comme équivalents ? C'est d'autant plus incertain que

¹¹¹ Pour le détail, voir l'introduction de notre présente étude, pp.1-4.

la pensée de Breton fait face à une grande transition du milieu des années 20 jusqu'à la fin des années 30 : il s'intéresse de plus en plus à la condition sociale de la réalité et à la réalisation de la Révolution ; l'intervention du matérialisme dialectique et du Trotskysme change sa pensée, qui semble, au moins au début du mouvement, idéaliste. Déjà, l'identification de la « surréalité » présentée dans le premier *Manifeste* et du « point de l'esprit » dans le *Second manifeste* fait naître un certain doute. D'ailleurs, le dépassement des antinomies de la philosophie de Hegel semble être facilement le point d'appui dans la critique, mais il nous faudrait savoir jusqu'à quel point Breton a été influencé par Hegel. Il nous faudrait d'abord examiner la transition de la pensée de Breton par rapport à la conceptualisation de ce qu'on appelle « point surréaliste ».

Deuxièmement, s'il existe dans la pensée de Breton une certaine sublimité, qui va de concert avec l'apparition du « point sublime », les critiques ne semblent pas faire beaucoup attention à ce point. Nous avons mentionné qu'il y a quelques études sur cette question, mais la plupart n'y font qu'allusion. En ce qui concerne l'étude de Claude Bommertz, dont nous avons déjà parlé, elle est fondée sur la tradition sacrée du sublime de Longin ; ceci peut laisser perplexe, car Breton ne semble pas être influencé directement par Boileau ou par Longin ; il est difficile de trouver le point d'appui de cet argument, même s'il y a des points communs. Pourtant, s'il y a une affinité entre la sublimité chez Breton et le sublime, il faudrait savoir quelle influence est décisive. En plus de cela, l'histoire des idées du Sublime a subi, elle aussi, des changements. De notre part, nous trouverons plutôt l'affinité de ces deux sublimités dans l'époque de la fin des Lumières jusqu'au romantisme auquel Breton tenait toujours. Les thèmes comme la « révélation », le « voyant », le « merveilleux », sont la propriété des romantiques ; le genre « roman noir » pour lequel Breton montre toujours son admiration est examiné par l'empirisme psychologique de Burke. Enfin, la transcendance dans la sublimité chez Breton, que nous allons étudier dans ce chapitre, associée à la nature, ne serait pas sans rapport

avec la philosophie kantienne concernant le Sublime.

Les problèmes de ce chapitre sont ainsi déterminés, voyons d'abord le développement des idées de Breton jusqu'à sa conceptualisation du « point sublime ». De là, nous pourrions énumérer les caractères fondamentaux du « point sublime » et les théories surréalistes concernées, ce qui nous permettra de classer dans les catégories. Enfin, l'examen de plusieurs sources — littéraire, philosophique et esthétique — nous aide à fonder une esthétique propre à Breton, qui sera ce que nous pourrions appeler l'esthétique du Sublime.

Chapitre I : Du premier *Manifeste* au *Second Manifeste* — L'idéalisation de la surréalité et la quête de la connaissance absolue —

LA « SURRÉALITÉ » — L'IDÉALISATION DU MONDE SUBJECTIF —

Commençons par examiner comment le terme « surréalité » apparaît dans ce texte. Jusqu'au passage en question, l'attention de Breton est en effet consacrée à une sorte de crise de l'esprit. Au long de l'incipit, il raconte comment la vie d'un homme peut être détériorée. Mécontent de son sort, cet homme ne s'intéresse qu'aux événements banals ou à l'utilité (« aventures risibles »¹¹², « impérieuse nécessité pratique »¹¹³) ; il finit par sentir « lui manquer peu à peu toutes raisons de vivre »¹¹⁴. Selon lui, c'est la soumission aux contraintes sociales ou à la logique qui ne permet pas à l'homme de sortir de la réalité ordinaire :

Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. [...] Elle s'appuie, elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens. Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut à tort ou à raison de

¹¹² Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), OC I, p.311

¹¹³ *Ibid.*, p.312.

¹¹⁴ *Ibidem.*

superstition, de chimère, à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage¹¹⁵.

Pour sortir de ce monde d'utilitarisme et de bon sens, il revendique l'imagination : « la seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*, assez pour lever un peu le terrible interdit »¹¹⁶.

Les domaines concernant l'imagination sont ensuite développés, introduits par les mots comme « hallucinations », « illusions », et même « enfance », où l'esprit humain n'est pas soumis à la logique ou aux contraintes sociales. D'où vient l'idée de la libération de l'esprit :

Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. [...] Réduire l'imagination à l'esclavage, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve au fond de soi, de justice suprême¹¹⁷.

La libération de l'esprit est ici présentée comme une Révolution (« vieux fanatisme humain », « esclavage », « justice suprême »). Pour changer l'ancien régime de l'esprit, soumis exclusivement à la logique, il faut d'abord aider l'imagination à « reprendre ses droits », et par cette imagination, l'esprit obtient une vision de la véritable vie désirable, une vision de la « vraie vie », selon l'expression de Rimbaud que Breton reprend. L'incipit du *Manifeste* est donc une revendication de la Révolution de l'esprit.

Cette idée de libération de l'esprit s'associe ainsi à l'importance du rêve. D'un côté, il y a une « allure naturelle » dans le rêve¹¹⁸ : il s'échappe au bon sens, montre

¹¹⁵ *Ibid.*, p.316.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.312.

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ Il est bien connu que Breton met une grande importance à faire des recherches sur le rêve. Pourtant, dans ce texte, le propos sur le rêve reste assez général. Ceci est bien analysé par le commentaire de l'édition Pléiade :

Breton retient essentiellement de la théorie freudienne l'interrogation sur le rêve. Mais tout son développement sur le phénomène se situe ailleurs que dans les perspectives freudiennes

le désir sans jugement moral (« Tue, vole plus vite, aime tant qu'il te plaira. »¹¹⁹). De l'autre côté, Breton s'intéresse au caractère « organique » du rêve : le rêve et la veille constituent la vie unique ; le premier est donc une vie latente, la seconde la vie manifeste. Cette opposition est superposée à l'opposition de la « vraie vie » et de ce qu'on appelle la « réalité ». Pourtant, à cause de la logique qui domine l'esprit, Breton se plaint d'une « tendance à la désorientation »¹²⁰, qui ne permet pas d'entendre les « suggestions »¹²¹ du rêve à l'état de sommeil. Il se demande si la puissance imaginaire du rêve ébranle la logique et change la réalité par cette volonté imaginaire : « Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de la raison »¹²². Ici, il y a trois mouvements importants : d'abord, l'esprit en tant que conscience pourrait accepter la vision imaginaire sans aucun préjugé logique. C'est la libération de l'esprit, de la conscience humaine qui est en jeu. Pourtant, comme l'imagination « n'adme[t] pas de bornes »¹²³, laisser l'imagination en toute liberté risque de totalement la séparer de la réalité. Donc, il faut que l'esprit soumette l'imagination au contrôle de la raison, les fasse se confronter, lutter entre elles. Et si suivant l'hypothèse de Breton, les forces de l'esprit sont bien fortes, la raison pourrait accepter l'imagination comme un phénomène réel.

L'argumentation du *Manifeste* se déroule ainsi autour de l'esprit, ou bien, autour de la fortification de l'esprit. Entre la subjectivité et l'objectivité, il se demande comment nous pouvons trouver un pont entre elles, et il avance une hypothèse : si

(distinction entre contenu manifeste et contenu latent, explication du rêve comme réalisation d'un désir, mise en lumière des mécanismes de condensation et de déplacement). Ces problèmes n'affleurent pas dans le *Manifeste*, sans doute parce que Breton n'a alors de *La Science des rêves* qu'une connaissance indirecte et encore générale [...]. (OC I, p.317, n I.)

¹¹⁹ *Ibid.*, p.319.

¹²⁰ *Ibid.*, p.318.

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² *Ibid.*, p.316.

¹²³ *Ibid.*, p.311.

l'esprit prenait une véritable conscience de ce qu'il est, et donc de l'imagination, il pourrait peut-être changer le monde réel et banal, monde de vraisemblance phénoménale, en une « vraie vie » satisfaisante à la fois pour la subjectivité et l'objectivité. C'est précisément dans ce contexte que la définition de la « surréalité » est présentée :

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession¹²⁴.

La « réalité absolue » s'oppose donc à l'expression de l'incipit du texte, « vie *réelle* », qui semble la seule mais qui n'est que l'aspect *vraisemblable* de la réalité. Le but de la quête surréaliste désigne donc une recherche de la vérité du monde, monde latent au-delà des apparences. Pourtant, Breton est « certain de n'y pas parvenir ». En plus, il fait allusion à la mort, ce qui désigne une certaine dangerosité de cette quête. L'accomplissement de la quête est défini, au début, comme quasiment impossible. C'est, au moins au début du mouvement surréaliste, comme si Breton pressentait l'impossibilité du fameux « dépassement des antinomies », sur lequel la plupart de nos prédécesseurs ont examiné tous ces points surréalistes.

Bien que la synthèse hégélienne soit considérée comme impossible à accomplir, elle annonce contradictoirement la venue du développement de la pensée de Breton autour du *Second Manifeste*. Il s'agit de son pressentiment que le système de la philosophie de Hegel n'est pas suffisant pour la Révolution de la réalité. L'idéalisme absolu de Hegel, il est vrai, influence le premier *Manifeste*, si ce n'est d'une façon intuitive. En mettant l'esprit en haute valeur, Breton essaie de créer un autre monde désirable et, d'une certaine manière, idéal. On pourrait appeler son attitude l'*idéalisation* : l'idéalisation du monde inconnu, et pour un esprit ordinaire, invisible,

¹²⁴ *Ibid.*, p.319.

ce qui fait, par conséquent, l'inversion des valeurs de la réalité et de l'imaginaire. L'idéalisation de la « vraie vie », c'est-à-dire, la volonté de la véracité, voilà ce dont Breton hérite de Hegel : même s'il ne connaît pas profondément sa philosophie dans cette époque¹²⁵, il assimile bien dans son argumentation le processus du mouvement de l'esprit, qui a besoin d'affranchir les vraisemblances pour atteindre au « savoir absolu » et le mouvement dynamique de la dialectique qui vient de la confrontation de la réalité extérieure et de la subjectivité. L'opposition traditionnelle entre la subjectivité et l'objectivité parvient, à l'aide de la connaissance naïve de la dialectique hégélienne, à une conclusion provisoire du *Manifeste* qui correspond à la volonté de Hegel d'aboutir au « savoir absolu ».

En plus, la quête hégélienne du « savoir absolu » correspond déjà, hasard ou non, à celle de Breton dans le sens où la « violence » de la véracité risque de faire peur et finit par rester à l'état de vanité :

Avec le sentiment de cette violence, la peur peut bien reculer devant la vérité, et tendre à se conserver ce dont la perte menace. [...] Ou la crainte de la vérité peut se dissimuler à soi et aux autres derrière l'apparence que précisément le zèle ardent pour la vérité même lui rend si difficile, et même impossible, de trouver une autre vérité que l'unique [vérité] de la vanité [...] ; cette vanité qui s'entend à rendre vaine toute vérité, à faire de là retour dans soi, et se repaît de cet entendement propre qui sait toujours dissoudre toutes les pensées, et, au lieu de tout contenu, ne trouver que le Je sec, est une satisfaction qu'il faut laisser à elle-même, car elle fuit l'universel et cherche seulement l'être pour-soi¹²⁶.

La violence hégélienne provient de la véracité, plus précisément, de la difficulté de la quête de l'esprit, car l'esprit, en essayant de conquérir la vérité unique, risque de perdre la confiance en soi : le monde tel qu'il le croyait être pourrait s'effondrer.

¹²⁵ Selon le commentaire de l'édition Pléiade, l'initiation de Breton à la philosophie de Hegel commence vers 1924. Sur le détail, voir OC I, p.319, n 2.

¹²⁶ Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit* (Deux tomes), tome I, traduction et notes par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 1993, pp.97-98. Les mots entre parenthèses sont ajoutés par l'éditeur dans la mesure où ils sont en italique. Nous signalons en cas de besoin de notre explication complémentaire, sans mettre ces noms en italique.

Si l'esprit recule devant la vérité unique, la vanité, à son tour, aide cette paresse de l'esprit qui ne veut plus voir la cruauté de la vérité unique et finit par se contenter de la prétendue vérité de la réalité phénoménale. L'esprit dans le « Je sec » devient l'esprit critique de l'homme, qui est mécontent de son sort dans le premier *Manifeste*. Le but de la quête surréaliste, au moins dans ce texte, est ainsi pressenti comme quasiment impossible à conquérir, ce qui est un des risques de la quête hégélienne. N'oublions pas que la peur de la vérité est aussi présente dans les passages de Breton déjà cités. Pourtant, au lieu de renoncer à la quête, essayant de trouver un moyen de réconciliation de la réalité et de l'imagination, il explore la question du rêve, la révélation mystérieuse à la raison (le « merveilleux » et l'occultisme), le sentiment de terreur (le roman noir), et la théorie de l'image hallucinante de l'écriture automatique. Ces thèmes pourraient être en rapport avec le moment exceptionnel où le sensible ébranle la logique. Sur eux, nous reviendrons plus tard.

Il est donc légitime que les années autour du premier *Manifeste* soient définies 10 ans plus tard par Breton comme l'époque « purement *intuitive* du surréalisme »¹²⁷ (1919-1925), ou bien, « *l'époque héroïque du surréalisme* »¹²⁸ (1919-1923). Alors qu'il visait à la synthèse de la réalité et de l'imaginaire, l'aventure de l'esprit humain qui cherche une vie idéale ailleurs ne cache pas le caractère idéaliste de la pensée de Breton. Cette époque de l'idéalisme passionnel devait faire face aux problèmes, et c'est pour franchir les problèmes qu'a été inventé le « point de l'esprit ».

LE « POINT DE L'ESPRIT » ET L'« ŒIL À L'ÉTAT SAUVAGE » — UNE MODALITÉ DE CONSCIENCE

Le ton critique et parfois agressif du *Second manifeste du surréalisme*¹²⁹ (1930) a deux raisons principales. D'une part, un certain idéalisme de Breton et son

¹²⁷ Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934), OC II, p.231.

¹²⁸ *Ibid.*, p.244.

¹²⁹ La première publication de ce texte se trouve dans le numéro 12 (Décembre 1929) de *La Révolution surréaliste*. *La Révolution surréaliste*, Librairie Gallimard (nos 1-11), Librairie José Corti (n° 12), 1924-1929, rééditée par Édition Jean-Michel Place en 1975.

attachement au mystère dans le premier *Manifeste* sont condamnés¹³⁰. D'autre part, le groupe surréaliste traverse une crise : la participation au parti communiste puis la rupture avec lui entraînent l'expulsion de certains membres ; d'autres membres sont expulsés à cause de divergences de point de vue artistique ou moral.

Aussi, d'un côté, Breton doit accentuer la rupture avec l'idéalisme absolu, héritage de Hegel ; de l'autre, il est obligé de déterminer une position propre qui a pour objectif la Révolution à la fois sociale et morale sans soumettre l'activité surréaliste à une doctrine particulière (précisément, au communisme). D'où vient la nécessité d'avouer une limite de la philosophie de Hegel devant ceux qui critiquent le surréalisme à cause de son idéalisme : « au point où nous l'avons trouvée, *sous sa forme hégélienne la méthode dialectique était inapplicable*. Il y allait, pour nous aussi, de la nécessité d'en finir avec l'idéalisme proprement dit [...] »¹³¹.

Pourtant, malgré cette volonté de rupture avec l'idéalisme, l'incipit du *Second manifeste* reprend la question posée dans le premier *Manifeste*, et en ce qui le concerne au moins, il ne semble pas bien détaché de l'idéalisme. En effet, nous l'avons déjà dit, l'incipit du premier *Manifeste* est consacré à l'évocation d'une certaine crise de l'esprit humain : étant soumis au bon sens ou à la logique conventionnelle, l'homme ne peut pas exercer sa puissance imaginaire et par conséquent, il finit par vivre dans le vide. À cela correspond, l'incipit du deuxième *Manifeste* qui rappelle la « *crise de conscience* »¹³² (Breton précise au « point de vue intellectuel et moral »). Contre cette crise, Breton propose une modalité de conscience :

¹³⁰ Cf. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme*, OC II, p.243.

Le concept de surréalité, sur lequel on est venu nous chercher querelle depuis lors, et duquel on a voulu, pour les besoins de diverses causes, faire le lacet métaphysique ou mystique qu'il suffirait ensuite de nous passer autour du cou, [...], ne s'avère nullement en opposition avec le besoin de transformation du monde [...].

¹³¹ Breton, *Second manifeste du surréalisme*, OC I, p.794.

¹³² *Ibid.*, p.781.

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point¹³³.

On voit bien que le « point de l'esprit » ne désigne pas en effet un lieu désirable pour Breton, défini comme « surréalité » ; il est plutôt un moyen qui permet d'ébranler la croyance du sujet en la prétendue réalité. Ce moyen de la détermination de l'esprit est le mouvement dialectique hégélien, qui dépasse des antinomies et reconnaît l'essence du monde. Le passage qui suit nous rappelle l'image de la surréalité telle que Breton la conçoit, qui est encore idéaliste :

Que pourraient bien attendre de l'expérience surréaliste ceux qui gardent quelque souci de la place qu'ils occuperont *dans le monde* ? En ce lieu mental d'où l'on ne peut plus entendre que pour soi-même une périlleuse mais, pensons-nous, une suprême reconnaissance, il ne saurait être question non plus d'attacher la moindre importance aux pas de ceux qui arrivent ou aux pas de ceux qui sortent, ces pas se produisant dans une région où, par définition, le surréalisme n'a pas d'oreilles¹³⁴.

Si Breton détache le prétendu « monde » du « lieu mental » où l'esprit obtiendrait une « suprême reconnaissance » de lui-même, comment peut-on qualifier cette attitude de matérialiste ? De plus, comme dans le cas de la « surréalité », il parle d'une limite entre les choses existant dans la réalité et les choses qui « pourraient si bien être » mais qui « ne sont pas » : « il s'agit, non d'en rester là, mais de *ne pouvoir faire moins que de tendre désespérément à cette limite* »¹³⁵. La « surréalité » étant présentée comme toujours inaccessible, comment peut-on penser qu'il ne s'agit pas de l'idéalisme ? En effet, la définition du « point de l'esprit » nous rappelle plutôt l'incipit du *Surréalisme et la Peinture* :

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibid.*, p.782.

¹³⁵ *Ibid.*, p.828. Nous soulignons.

L'œil existe à l'état sauvage. Les Merveilles de la terre à trente mètres de hauteur, les Merveilles de la mer à trente mètres de profondeur n'ont guère pour témoin que l'œil hagard qui pour les couleurs rapporte tout à l'arc-en-ciel. Il préside à l'échange conventionnel de signaux qu'exige, paraît-il, la navigation de l'esprit¹³⁶.

Le germe du concept du « point de l'esprit » est assez visible. Le haut et le bas ne sont plus perçus contradictoirement pour l'« œil hagard » ou l'« œil à état sauvage », esprit purement intact qui n'est pas encore soumis au rationalisme absolu. Ensuite, l'expression « navigation de l'esprit » correspond à celle de « détermination de ce point [de l'esprit] ». Enfin, le terme « merveille » est sollicité depuis le premier *Manifeste*, ce qui pourrait donner une impression surnaturelle à l'image. Pour la navigation ou la détermination de l'esprit, il faut changer les modalités de conscience, abandonner la convention logique. L'adjectif « sauvage » correspond à l'admiration de Breton de l'enfance, où l'imagination domine l'esprit plus que le rationnel. Pour reprendre l'expression du *Second manifeste*, c'est une véritable « conquête de l'esprit »¹³⁷ qui est toujours en question.

GRANDE TRADITION IDÉOLOGIQUE : LE MATÉRIALISME HISTORIQUE, LE TROTSKYSME, L'APPLICATION DE LA PSYCHANALYSE EN TANT QUE MATÉRIAU DE PENSÉE

Pourtant, nous l'avons dit, l'engagement politique nécessite la rupture avec l'idéalisme absolu et l'application du matérialisme, ce qui modifie les pensées de Breton par rapport aux théories surréalistes. Pour comprendre ce changement idéologique, il faudrait revenir rapidement aux événements historiques autour de lui.

¹³⁶ *Le Surréalisme et la Peinture* est un texte d'abord publié en 1928 chez les éditions de la N.R.F., on peut également trouver une partie du texte dans la *Révolution surréaliste* (*Op.cit.*) (n°4, n°6, n°7 et nos 9-10). Il est publié ensuite à New York, chez les éditions Bretano's en 1945, enrichi de quelques textes. À propos de cet ouvrage, nous nous référons à la nouvelle édition chez Gallimard, qui contient les textes des années 1928-1965. *Le Surréalisme et la Peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée, Gallimard, 1965, p.1.

¹³⁷ Breton, *Second manifeste du surréalisme*, OC II., p.803.

À l'époque du premier *Manifeste*, l'influence avant-gardiste est primordiale : l'évocation de la révolte et l'admiration totale de l'idée de liberté donnent le caractère anarchique au surréalisme. Mais vers l'année 1925, où la guerre du Rif est soutenue par les intellectuels, Breton, étant contre ce patriotisme intellectuel, commence à collaborer avec le groupe de la revue *Clarté* et le groupe de la revue *Philosophie*, dont le programme (« la défense de l'esprit, du mysticisme et de la liberté »¹³⁸) partage un point commun avec le programme de Breton dans le premier *Manifeste*. Dans le numéro 5 de la *Révolution surréaliste*, on voit bien que Breton apprécie *Lénine* de Trotsky « en prenant ses distances par rapport à une attitude antérieure de défaveur à l'égard de la révolution russe »¹³⁹, et il semble essayer de collaborer avec le communisme : « Je pense [...] que le communisme, en existant comme système organisé, a seul permis au plus grand bouleversement social de s'accomplir dans les conditions de durées qui étaient les siennes [...] »¹⁴⁰. Pourtant, la position de Breton et celle du PCF n'étaient pas compatibles : d'abord, l'accusation contre la psychanalyse qui est, pour le parti, une forme d'idéalisme, n'est pas acceptable pour Breton ; il n'accepte pas non plus l'idée radicale, par exemple celle de Pierre Naville, selon laquelle « on croit impossible la production d'un art nouveau avant que la Révolution ne soit instaurée »¹⁴¹. Enfin, l'expulsion de Trotsky hors de l'URSS « éveille la méfiance de certains surréalistes (Breton, Péret) »¹⁴².

Vue cette situation, Breton devait garder la « conquête de l'esprit » en même temps qu'il donnait un nouvel objectif au surréalisme, la Révolution sociale. Au fond de ce problème, il y a une grande incompatibilité entre la pensée de Breton depuis le premier *Manifeste* et la volonté de la Révolution sociale. Premièrement la

¹³⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984, p.61.

¹³⁹ *Ibid.*, p.62.

¹⁴⁰ Breton, « Léon Trotsky : Lénine », *La Révolution Surréaliste*, n°5 (octobre 1925), *Op.cit.*, p.29.

¹⁴¹ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Op.cit.*, p.61.

¹⁴² *Ibid.*, p.63.

conquête de l'esprit dont il est héritier de Hegel est dans la sphère individuelle du monde intérieur, ce qui est commun avec la production artistique en général ; pourtant la Révolution sociale est dans la sphère de la collectivité, qui demande l'action sociale dans la réalité extérieure. Deuxièmement, pour Breton, la soumission au PCF induit un autre esclavage, celui de créer une propagande du parti.

Cette histoire est bien réfléchiée dans la dernière partie du *Second Manifeste*, où Breton invente une dialectique nouvelle : « Comment admettre que la méthode dialectique ne puisse s'appliquer valablement qu'à la résolution des problèmes sociaux ? »¹⁴³. De là, il fait d'abord intervenir la théorie du matérialisme historique dont le sens premier est que les phénomènes sociaux et historiques sont déterminés par la cause économique et que l'histoire est donc constituée des luttes entre les classes sociales et de leur dépassement. Pourtant, bien que le matérialisme historique concerne en général la condition économique vue par l'histoire, Breton semble laisser de côté la dimension économique de ce terme, qui est la productivité économique. Il semble d'ailleurs substituer le concept de matérialisme historique à celui de matérialisme dialectique. Bref, en utilisant le terme « matérialisme historique » dans le *Second manifeste*, ce qui intéresse Breton, c'est la forme de la synthèse hégélienne appliquée par Engels. Il cite ainsi le passage de *Philosophie, économie politique, socialisme. Contre Eugène Dühring* d'Engels, en distinguant le « matérialisme moderne » et le « matérialisme primaire » :

Au cours du développement de la philosophie, l'idéalisme devient intenable et fut nié par le matérialisme moderne. Ce dernier, qui est la négation de la négation, n'est pas la simple restauration de l'ancien matérialisme : aux fondements durables de celui-ci il ajoute toute la pensée de la philosophie et des sciences de la nature au cours d'une évolution de deux mille ans, et le produit de cette longue histoire elle-même¹⁴⁴.

¹⁴³ Breton, *Second manifeste du surréalisme*, OC II, p.793.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.794. La citation de Breton vient de l'ouvrage d'Engels, *Philosophie, économie politique, socialisme. Contre Eugène Dühring*, trad. Edmond Laskine, Girard et Brière, 1911, p.173.

La dialectique hégélienne étant appliquée dans le développement de l'histoire des idées, Breton applique ce matérialisme historique pour créer sa propre idéologie : la synthèse de l'activité psychique qui pourrait servir l'action sociale. Pour cela, il attaque d'abord le matérialisme absolu qui ne concerne que les phénomènes superficiels des matières, qui n'a aucun « désir de tirer au clair les relations de la pensée et de la matière »¹⁴⁵. Le PCF, qui tient à ce matérialisme absolu, est qualifié de « sectarisme révolutionnaire » ; son dogmatisme est critiqué par les termes « quelques révolutionnaires d'esprit borné »¹⁴⁶ : le souvenir que Breton garde de sa visite de la maison du parti est raconté par la métaphore identifiant l'attitude du parti à celle de la police (« interrogatoire de plusieurs heures », « accusation puérile »¹⁴⁷). D'autre part, la cible d'attaque de Breton se focalise sur l'art et la littérature « prolétariens ». En citant ces phrases d'Engels, il affirme la position surréaliste qui consiste en un non-conformisme de la production artistique par rapport aux phénomènes économiques de la réalité :

Les vagues théories sur la culture prolétarienne, conçue par l'analogie et par antithèse avec la culture bourgeoise, résultent de comparaisons entre le prolétariat et la bourgeoisie, auxquelles l'esprit critique est tout à fait étranger... Il est certain qu'un moment viendra, dans le développement de la société nouvelle, où l'économie, l'art, auront la plus grande liberté de mouvement — de progrès. [...] Dans une société qui sera débarrassée de l'accablant souci du pain quotidien, [...] où l'égoïsme libéré de l'homme — puissance formidable — ne tendra qu'à la connaissance, à la transformation et à l'amélioration de l'univers, — dans cette société le dynamisme de la culture ne sera comparable à rien de ce que nous connaissons par le passé. Mais nous n'arriverons qu'après une longue et pénible transition, qui est encore presque toute devant nous¹⁴⁸.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.793.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.795.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 805-806. Les phrases de Trotski de la *Révolution et culture* sont citées par Breton dans la revue Clarté, 1^{er} novembre 1923.

Pour Breton, la soumission de la production artistique à une idéologie est inacceptable, car cette attitude s'oppose à l'idée de « liberté totale ». Or, le Trotskysme semble, à ses yeux, concorder avec buts surréalistes : il lui permettrait de garder l'autonomie des artistes ; il est fondé sur le mouvement dialectique pour l'amélioration du monde ; l'accent mis sur la « connaissance [...] de l'univers » correspond à la conquête surréaliste de l'esprit.

Comme Jacqueline Chénieux-Gendron le fait remarquer, la rencontre de Breton avec le Trotskysme marquerait une grande progression. Avant tout, elle garantit la liberté de l'artiste, grâce au concept Trotskyste de « révolution permanente » :

Selon Trotsky, « l'artiste a reçu de la révolution une information qui a modifié sa sensibilité et qui est présente, mais cachée, dans son œuvre. L'axe invisible, écrit Trotsky [l'axe de la Terre est également invisible], devrait être la Révolution même ». Le travail de l'artiste est révolution permanente — tournant autour de cet axe —, comme est permanent le mouvement de la Révolution prolétarienne¹⁴⁹.

La création intellectuelle et artistique est, même pour la révolution sociale et matérielle, garantie. Le travail de l'artiste est une préparation potentielle pour changer la surface du monde. Dès lors, le Trotskysme lui permet de continuer la théorisation surréaliste par rapport à la psychanalyse freudienne, qui est condamnée par le PCF comme idéologie idéaliste¹⁵⁰. En plus, la théorie freudienne de la sublimation, pour laquelle Breton montre de l'intérêt, est sauvée par le rapprochement avec Trotsky. Selon Freud, la sublimation est une purification de la pulsion sexuelle, qui engendre une création artistique appréciable dans la société. Elle serait un pont entre l'individualité et le collectif : la pulsion, ou plus généralement le désir humain devient une matière visible pour que la société reconnaisse sa qualité. Donc, pour Breton, la production artistique pourrait servir à

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 210-211. Les phrases de Trotsky sont citées dans l'ouvrage suivant : Jean Schuster, *L'axe invisible, 1965, Archive 57-68*, Losfeld, 1969.

¹⁵⁰ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Op.cit.*, p.210.

la révolution sociale. Ce point sera plus approfondi par le texte intitulé « Pour un art révolutionnaire indépendant », écrit par Breton et Trotsky¹⁵¹.

Pourtant, dans le *Second Manifeste*, l'intérêt pour la sublimation reste un présage ou une préparation, car le point de vue de Breton reste encore celui de l'individu. En effet, la sublimation est liée à l'idée traditionnelle de l'« inspiration » : l'inspiration traditionnelle, qui « a pourvu aux besoins suprêmes d'expression en tout temps et en tous lieux »¹⁵² serait une sorte de matérialisation du désir latent individuel. Sur la sublimation freudienne, Breton s'arrête pour l'expliquer : si un individu « possède le don artistique », il pourra s'échapper des symptômes de la névrose et « transformer ses rêves en création artistique »¹⁵³. Il affirme la possibilité d'établir un rapport entre la réalité et l'activité psychique :

Nous voyons combien la réalité, malgré nos prétentions, nous satisfait peu ; aussi sous la pression de nos refoulements intérieurs, entretenons-nous au-dedans de nous toute une vie de fantaisie qui, en réalisant nos désirs, compense les insuffisances de l'existence véritable¹⁵⁴.

La psychanalyse est considérée comme une étude du fonctionnement du désir caché. D'ailleurs, grâce à cette science du désir, les phénomènes de la vie quotidienne pourraient être raisonnablement expliqués. Et s'il appelle la sublimation « conscience nouvelle », ceci nous renvoie à l'incipit du *Second manifeste*, et au rétablissement de l'esprit qui est en crise : la psychanalyse, en découvrant la profondeur de l'esprit, donne cette conscience nouvelle. D'où vient la déclaration de vouloir synthétiser l'action et le rêve¹⁵⁵ ; comme le rêve est un matériau contenant le désir humain, on pourrait l'appliquer pour changer la conscience et

¹⁵¹ Ce texte est signé par Diego Rivera à la place de Trotski, « pour des raisons tactiques souhaitées par ce dernier » (Chénieux-Gendron, *Ibidem.*) Il est repris dans *La Clé des champs*.

¹⁵² Breton, *Second manifeste du surréalisme*, *Op.cit.*, p.809.

¹⁵³ *Ibid.*, p.808.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ Breton, *Les Vases communicants* (1932), OC II, p.209.

pour la Révolution.

Ainsi, en appliquant le matérialisme historique et la théorie de la révolution permanente de Trotsky, Breton essaie de dépasser l'incompatibilité entre l'idéalisme et le matérialisme : la matérialisation du rêve ou du désir, l'élargissement de la dialectique hégélienne dans le domaine des idéologies, sont les éléments indispensables pour se débarrasser de l'étiquette idéaliste en gardant un certain idéalisme fondamental de la quête surréaliste. Ce passage de la grande transition idéologique nous paraît essentiel, car c'est à travers ce changement de pensée que le « point sublime » est présenté. Breton explique la nécessité de ce changement pendant la rédaction de l'*Amour fou* :

Cette activité [surréaliste] est entrée à ce moment dans sa phase *raisonnante*. Elle éprouve tout à coup le besoin de franchir le fossé qui sépare l'idéalisme absolu du matérialisme dialectique. [...] Comment elle [l'activité surréaliste] en est venue à ne considérer ces premiers résultats [textes automatique, récits de rêves, etc.] que comme des matériaux à partir desquels tendait inéluctablement à se reposer, sous une forme toute nouvelle, le problème de la connaissance¹⁵⁶.

Nous avons ainsi vu une grande transition entre l'époque « *intuitive* » et celle « *raisonnante* » du surréalisme : l'esprit de la révolte, des lieux cachés dans la prétendue réalité sont idéalisés dans le premier *Manifeste* ; l'objet à conquérir étant idéal, Breton avoue l'impossibilité de l'accès à la « surréalité ». Pourtant, la conception du « point de l'esprit » est présentée comme une autre chose que la « surréalité ». Ce point est à la fois une modalité de la conscience et un moyen de raisonner l'idéal : il est un œil « sauvage » qui voit les phénomènes mystérieux dans l'immédiat. Pourtant par l'intermédiaire de la psychanalyse, qui est la science de l'inconscient, ces phénomènes sont expliqués d'une façon raisonnable. Le rêve est considéré comme matériau psychique. Les mystères de la vie quotidienne ne seraient plus les mystères. Dans la phase *raisonnante* que nous avons vue, l'idéal

¹⁵⁶ Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme*, OC II, pp.232-233.

devient un objet à extérioriser et à matérialiser ; le surréaliste vise désormais la conscience nouvelle. C'est une quête de l'esprit qui, à travers les phénomènes chaotiques, navigue vers la vérité, pour reprendre le terme hégélien, vers le « savoir absolu ». Pourtant, l'idéalisation des objets de la conquête est ainsi vidée de son propre idéalisme, ce qui devient le caractère décisif de la pensée bretonienne.

S'agissant de cette vérité, un autre problème s'imposait à Breton : c'est ce qu'il nomme « rappel aux principes », l'intérêt de l'aspect social. Le mouvement surréaliste doit acquérir une sphère collective, ce que nous verrons dans *L'Amour fou*. D'autre part, l'engagement politique impose un devoir éthique : « Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à revenir et j'y insiste, qu'une forme dans le problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui de l'expression humaine sous toutes les formes »¹⁵⁷. Ainsi, le surréalisme traite non seulement la question de la connaissance générale, mais encore celle de la connaissance morale : l'attachement au véritable amour, le dépassement du bien et du mal et l'occultation de la société profane, deviennent les problèmes qui conduiraient à la « suprême édification de l'homme »¹⁵⁸. Ce but suprême deviendra le « point sublime » dans *L'Amour fou*.

Chapitre II : Les problèmes autour du « point sublime » — *l'idéalisation sans idéalisme* —

TROIS CARACTÈRES FONDAMENTAUX DU « POINT SUBLIME »

En ce qui concerne le « point sublime », nous avons déjà mentionné l'état de diverses interprétations : la philosophie hégélienne, le « point central » de la Kabbale, le point de la « sublimation » freudienne, et l'amour éternel sont

¹⁵⁷ Breton, *Second manifeste du surréalisme*, OC II, p.802. Sur la question éthique, nous y reviendrons.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.823.

considérés comme sa source ; en plus, Breton désigne les sources différentes selon les époques. En réservant ces points de vue essentiels des polémiques, il faudrait d'abord voir quels sont les caractères fondamentaux figurés dans le texte.

Voici le passage du dernier chapitre de *L'Amour fou* où apparaît le « point sublime » :

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*¹⁵⁹.

Énumérons les caractéristiques du « point sublime » dans ce passage. D'abord, il faut noter qu'à la différence de la « surréalité » ou du « point de l'esprit », le « point sublime » est situé au sommet d'une montagne : le « point sublime » a un modèle réel. Dans les *Entretiens*, Breton nous apprend que ce point dans la montagne a été inventé à partir de son souvenir des Basses-Alpes¹⁶⁰. Pourtant, ce point n'est pas simplement une matière de la réalité, car il n'est jamais question que quelqu'un puisse s'« établir à demeure en ce point ». Deuxièmement, alors que le « point sublime » est figuré comme un lieu idéal, il perd la sublimité dès qu'on atteint et la personne qui le conquerrait perdrait également la vie humaine. Troisièmement, ce point est impossible à fixer par la raison : « Faute de pouvoir raisonnablement m'y fixer [...] ». D'où Breton décide d'être le « guide », en essayant de ne pas « démeriter » une « puissance » du « point sublime » par laquelle il peut « voir » et, rarement, « faire voir » ce lieu.

¹⁵⁹ Breton, *L'Amour fou*, OC II., p.780.

¹⁶⁰ Breton, *Entretiens radiophoniques*, OC III, p.525.

LA HAUTEUR EN QUESTION

Commençons par examiner le premier caractère. Le « point sublime » est une matière idéalisée, qui se situe en hauteur, précisément, au sommet de la montagne. Ce caractère, quelque peu simple, nous paraît d'une grande importance, parce que dans l'œuvre d'André Breton, à la hauteur se trouvent toujours les lieux mystérieux. Par exemple, dans *Le Surréalisme et la Peinture* (1928), nous trouvons une image en germe du « point sublime ».

Longtemps, je pense, les hommes éprouveront le besoin de remonter jusqu'à ses véritables sources le fleuve magique qui s'écoule de leurs yeux, baignant dans la même lumière, dans la même ombre hallucinatoires les choses qui sont et celles qui ne sont pas. Sans toujours bien savoir à qui ils en doivent la troublante découverte, ils placeront une de ces sources très haut au-dessus du sommet de toute montagne¹⁶¹.

Ici, au-dessus du sommet de la montagne se trouve une source du « fleuve magique » par laquelle l'homme peut entrevoir, au même niveau, les choses existantes dans la réalité et les choses qui n'existent pas. Comme le « point sublime », il s'agit de la puissance mystérieuse de « voir » une image hallucinante. La phrase « sans toujours bien savoir [...] » correspond en plus à la puissance mystérieuse par laquelle Breton voit et fait voir le « point sublime ».

Dans *L'Amour fou* se trouvent les divers lieux de hauteur qui prennent les rôles importants du texte. Parmi eux, Breton raconte le souvenir de son voyage à Tenerife dans le chapitre V¹⁶², et la description du « pic de Teide » de Tenerife est un lieu ressemblant aux montagnes mentionnées plus haut :

Teide admirable, prends ma vie ! [...] Daignent tes artères, parcourues de beau sang vibrant, me guider longtemps vers tout ce que j'ai à connaître, à aimer, vers tout ce qui

¹⁶¹ Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, *Op.cit.*, p.7.

¹⁶² Ce chapitre est publié pour la première fois dans le numéro 8 de *Minotaure* en juin 1936, sous le titre « Le Château étoilé ». Cf. La notice de l'édition de la Pléiade, OC II, p.1697.

doit faire aigrette au bout de mes doigts ! Puisse ma pensée parler par toi, par les milles gueules hurlantes d'hermines en quoi tu t'ouvres là-haut au lever du soleil ! [...] Toutes les routes à l'infini, toutes les sources, tous les rayons partent de toi, Deria-i-Noor et Koh-i-Noor, beau pic d'un seul brillant qui trembles ! ¹⁶³

Le « pic de Teide » est un lieu où la vie humaine se perd comme le « point sublime ». C'est le lieu de la connaissance suprême humaine, où l'homme découvre également son véritable objet d'amour. Et puis, voyons la phrase suivante : « Puisse ma pensée parler par toi ! ». Si nous nous rappelons que Breton définit la notion de l'écriture automatique comme « dictée de la pensée », le « pic de Teide » est une source du langage poétique tel qu'il le conçoit. Enfin, comme le sommet dans la montagne dans *Le Surréalisme et la Peinture*, comme la « maison de l'homme » dans *L'Arcane 17*, la lumière est mise en question quand il s'agit du lieu de hauteur. L'accumulation des phrases impératives, l'emploi répétitif du point d'exclamation rendent le passage pathétique ; le « pic de Teide » étant personnifié, il est figuré en même temps comme monstre (« artères », « beau sang vivant », « milles gueules hurlantes d'hermines »). Au long de ce passage, Breton utilise d'une façon répétitive l'adverbe « tout » qui a la valeur de totalité (« tout ce que j'ai à connaître, à aimer », « tout ce que doit faire [...] », « toutes les routes », « toutes les sources », « tous les rayons »). Ceci évoque la puissance omnipotente du « pic de Teide ». En plus, les mots, « infini », « sources », « rayons » évoquent l'image traditionnelle de *fiat lux*. Enfin, rappelons-nous ce que désignent les mots « Deria-i-Noor » et « Koh-i-Noor » : le dernier, faisant partie des diamants, signifie « montagne de lumière » ; le premier signifie « océan de lumière ». Il semble qu'en unifiant la montagne et la mer de lumière, Breton rende ce lieu idéal, dans ce sens où le haut et le bas sont fusionnés sous la lumière.

L'image de la Genèse n'est pas loin ici. En effet, dans *Carnet 1920-1921*, Breton écrit un fragment énigmatique :

¹⁶³ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.763.

La lumière, la parole de Dieu « que la lumière soit ! Et la lumière fut » et la grande parole occulte : « Il n'y a pas de haut, il n'y a pas de bas », les plus mystérieuses de toutes¹⁶⁴.

Les caractères de la hauteur sont bien assimilés dans la pensée de Breton depuis cette remarque fragmentaire. La lumière est associée à la naissance du langage et le haut cesse de l'être lors de l'arrivée. Au point de vue topologique, quand on atteint le sommet de la montagne, le sommet n'est plus haut pour lui ; c'est simplement parce que le sommet est loin et que le sujet est en bas que le sommet peut exister en haut en tant que tel.

Or, en ce qui concerne ce leitmotiv de la montagne chez Breton, nous pouvons remonter jusqu'à son souvenir d'enfance, décrit dans *Les Champs magnétiques*. Il s'agit d'un texte automatique intitulé « Saison » :

Je me trouve souvent dans cette belle pièce avec mesures de volumes. Le chromo du mur est une rêverie qui se présente toujours. Un homme dont le berceau est dans la vallée atteint avec une jolie barbe à quarante ans le faite d'une montagne et se met à décliner doucement¹⁶⁵.

D'après le commentaire de l'édition Pléiade, le chromo existe toujours et il est intitulé « Les Âges de l'homme »¹⁶⁶. L'image d'un homme évoque celle du Zarathoustra nietzschéen, qui descend du haut des montagnes pour parler de la mort du Dieu et du concept du Surhomme. Si l'homme cesse d'être homme quand il atteint au « point sublime », deviendra-t-il un Surhomme ? Ceci est d'autant plus intéressant que les références de Breton à Nietzsche concernent non seulement le projet de la création du nouveau mythe des années 40 mais encore l'idée du

¹⁶⁴ Breton, *Carnet 1920-1921*, OC I, p.617.

¹⁶⁵ Breton, *Les Champs magnétiques* (1920), OC I, p.57. Cet ouvrage contient les textes automatiques qui ont été écrits par Breton et Soupault, mais le texte « Saison » est entièrement écrit par Breton. Pour le détail, voir la notice de l'édition Pléiade, OC I, pp.1121-1148.

¹⁶⁶ Voir OC I, p.57, n 3.

renforcement de moi dans *Anthologie de l'humour noir*¹⁶⁷. C'est-à-dire, le motif de l'escalade est une clé pour découvrir le projet politique et sociologique dans la création du mythe surréaliste ; il peut également mettre en lumière une influence autre que celle de la triade Marx, Freud, Hegel sur Breton. Sur ce point, nous reviendrons plus tard.

Le leitmotiv du sommet de la montagne, ou plus généralement, de la hauteur devient ainsi le *topos* privilégié de Breton. La hauteur est toujours désignée comme un lieu idéal à conquérir : c'est la « surréalité » matérialisée.

« POINT SUBLIME », UN POINT HORS DU TEMPS, UN POINT DU RECOMMENCEMENT

Abordons le deuxième caractère du « point sublime » : la puissance du haut fait cesser « d'être un homme ». Cette expression est ambiguë, car nous pourrions comprendre que le « point sublime » prive l'homme de la vie. Il est vrai d'ailleurs que le « pic de Teide » est également le lieu qui, Breton le souhaite-t-il, prend la vie ; concernant la surréalité, il fait allusion à la mort.

Or, dans *L'Amour fou*, un autre lieu de la hauteur évoque l'image de la mort. Il

¹⁶⁷ Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940-1950-1966), OC II, p.983. Dans cet ouvrage, Breton écrit :

Toute l'entreprise de Nietzsche tend en effet à fortifier le « surmoi » en accroissement et en élargissement du moi (le pessimisme présenté comme source de bonne volonté ; la mort comme forme de la liberté, l'amour sexuel comme réalisation idéale de l'unité des contradictoires : « s'anéantir pour redevenir »). Il ne s'agit que de rendre à l'homme toute la puissance qu'il a été capable de mettre sur le nom de *Dieu*.

L'interprétation de Breton de la philosophie de Nietzsche semble s'appuyer sur la fortification du « surmoi », l'élévation de la puissance humaine. Si un homme cesse d'être un homme à la sublimité chez Breton, il faudrait savoir si la transcendance de la sublimité rend cet homme transcendantal. La référence de Breton à Nietzsche est remarquable dans le texte « De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissances ou en formation » (1942). Là, le concept de Surhomme est comparé à un mythe, pourtant l'attitude de Breton pour ce philosophe est ambiguë : il rapproche le Surhomme du superman. En plus, le nihilisme chez Nietzsche ne semble pas totalement compatible avec la pensée de Breton. Enfin, comme Nietzsche est présenté dans *l'Anthologie de l'humour noir*, nous devons également étudier l'influence de ce philosophe dans ce contexte. Cet ouvrage étant mis en projet dans les années 30, nous nous demandons s'il y a une relation entre le concept de l'« humour noir » et celui du « point sublime ».

s'agit du « pré sans limites », image mentale de Breton :

Je ne découvre en moi d'autre trésor que la clé qui m'ouvre ce pré sans limites depuis que je te connais, ce pré fait de la répétition d'une seule plante toujours plus haute, dont le balancier d'amplitude toujours plus grande me conduira jusqu'à la mort. La mort, d'où l'horloge à fleurs des campagnes, belle comme ma pierre tombale dressée, se remettra en marche sur la pointe des pieds pour chanter les heures qui ne passent pas. Car une femme et un homme, qui, jusqu'à la fin du temps, doivent être toi et moi, glisseront à leur tour sans se retourner jamais jusqu'à perte de sentier, dans la lueur oblique, aux confins de la vie et de l'oubli de la vie [...] ¹⁶⁸.

Par les mots « dans la lueur oblique », ou « sans limites », il est clair qu'il s'agit du sentier infini en pente dont le faite éclaire. Comme le « pic de Teide », c'est un autre « point sublime » bretonien, constitué de la route infinie et de la lumière. Ici, bien que ce pré n'ait pas de limites, Breton semble pressentir qu'il y aurait une fin du sentier : la mort. Pourtant l'image de la mort n'est pas négative. Dans la deuxième phrase, la tournure devient idyllique, la mort est désignée comme un lieu de l'éternité (« les heures qui ne passent pas »), ou un lieu du commencement d'une autre vie (« l'horloge [...] se remettra en marche »). La troisième phrase évoque le vieux mythe d'Orphée (« sans se retourner jamais jusqu'à la fin de sentier », « aux confins de la vie et de l'oubli de la vie ») ¹⁶⁹. L'accomplissement de l'amour éternel, qu'Orphée n'a pas pu faire, accompagnera la « mort » qui est à la fois l'éternité et la naissance du nouveau monde.

Ce passage donne une clé à la question essentielle : la quête surréaliste est-elle possible dans la réalité ? Nous avons mentionné qu'à propos de la surréalité, dans le premier *Manifeste*, Breton est « certain de ne pas y parvenir » ; la mort est déjà évoquée dans la quête (« *mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession* ») . Si la quête est considérée par Breton comme impossible,

¹⁶⁸ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.749.

¹⁶⁹ Avant ce passage, en ce qui concerne la nature de la vallée de la Orotava qui se situe aux pieds de Teide, Breton parle d'Orphée : « on n'en sera plus jamais quitte avec frondaisons de l'âge d'or. Orphée a passé par là, entraînant côte à côte le tigre et la gazelle ». *Ibid.*, p.743.

il ne devrait pas s'échapper de l'idéalisme. La matérialisation du sommet idéal ne servirait pas non plus à sa volonté de transformer le monde réel en monde idéal. Pourtant, ce passage désigne sa volonté de synthétiser la vie et la mort. L'évocation de l'éternité, à la place de la simple mort, nous paraît donc importante, car l'éternité est, au sens fondamental de ce mot, « en dehors de la notion du temps », ou bien, elle a surmonté les « caractères spécifiques de la durée »¹⁷⁰. Elle peut être un instant, qui disparaît aussitôt, comme le « point sublime » perd sa sublimité.

D'ailleurs, il semble que Breton ne nie pas totalement la possibilité de la conquête par les expressions en question (« s'établir à demeure ») ; il ne dit pas non plus clairement qu'il meurt lors de l'attente (« cesse d'être un homme »). D'après le passage sur le « point sublime », nous pouvons supposer les deux possibilités. La première vient du fait qu'à la sublimité Breton attribue le caractère éternel ; ceci nous fait nous demander s'il considère, par rapport à la temporalité, le « point sublime » comme un instant de l'accomplissement de l'abolition de la contradiction. Cette hypothèse nous renvoie, du reste, à la notion de la synthèse hégélienne, qui n'a pas la fin ; une fois que l'esprit atteint au « savoir absolu », il recommence à chercher le savoir encore plus supérieur qu'avant. Le « point sublime » est donc, dans cette hypothèse, possible dans la mesure où il n'est qu'une phase triomphante, qui sera tout de suite niée et surmontée. Ceci semble correspondre au dynamisme dialectique de Hegel, même si Breton ne connaissait pas sa *Phénoménologie de l'esprit*, au moins au début du mouvement surréaliste. Chez Hegel, quand le devenir est accompli, l'esprit recommence à se cultiver depuis le début, mais à partir d'un début plus élevé que le précédent :

Dans elle [nouvelle figure de l'esprit] il [esprit] a aussi bien à recommencer ingénument par son immédiateté, et à s'éduquer de nouveau à partir d'elle comme si

¹⁷⁰ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, texte revu par les membres et correspondantes de la Société Française de Philosophie et publié avec leurs corrections et observations, PUF, coll. « Quadrige », 1926, 2^e édition, 2006.

tout ce qui précède était perdu pour lui et qu'il n'avait rien appris de l'expérience des esprits antérieurs. [...] Si donc cet esprit, qui paraît partir de soi seulement, recommence sa culture depuis le début, c'est en même temps à un niveau plus élevé qu'il commence. Le royaume des esprits, [...], constitue une succession où l'un relayait l'autre et [où] chacun reprenait du précédent le royaume du monde¹⁷¹.

La quête de l'esprit hégélien recommence dès qu'elle est une fois accomplie ; cette succession est continue et sans fin. Ce qui change, c'est que l'esprit commence à partir d'un état de plus en plus élevé, car l'esprit, après avoir obtenu la culture, garde ce savoir en tant que mémoire. Sur ce point, Ferdinand Alquié nous renvoie au concept de l'éternité. D'abord, Alquié revient à la dialectique hégélienne, qui invoque la notion de l'éternité sous la forme abstraite :

Sous sa forme abstraite en effet, la triade hégélienne, composée de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse, demeure, d'un bout à l'autre de l'histoire, la loi de son évolution. Elle apparaît donc éternelle, et supérieure au devenir, puisqu'elle se retrouve, semblable à elle-même, à ses différents moments¹⁷².

Pour Alquié, le processus incessant de la dialectique hégélienne marque les divers moments de l'accomplissement de chaque synthèse, car une fois qu'une synthèse est faite, elle doit être encore surmontée par sa négation. Cette démarche infinie évoque l'idée de l'éternité dans ce sens où elle est considérée comme infini temporel. Du reste, Alquié avance sa réflexion, il y ajoute une forme plus concrète dans la pensée de Hegel par rapport à l'éternel. Du fait que Hegel considère qu'il ne « se découvre et se recueille, atteignant ce qu'il est en soi » qu'à la fin de l'histoire, il est inévitable qu'il fait face à la conception de la totalité, pas les divers

¹⁷¹ Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit* (Tome II), *Op.cit.*, p.932. L'édition que nous pouvons consulter aujourd'hui n'a pas été lue par Breton ; ses références à Hegel sont basées principalement sur la traduction de Vera et les études consacrées à Hegel par quelques auteurs. En ce qui concerne la lecture bretonienne de Hegel, nous ajoutons, à la fin de cette présente, une annexe intitulée : « L'aventure de l'esprit chez Breton et sa lecture de Hegel ».

¹⁷² Ferdinand Alquié, *Le désir d'éternité*, PUF, coll. « Quadrige », 1943 (1^{re} édition), 1987 (10^e édition), p. 90.

moments. Or, Alquié suppose que Hegel ne pense pas au début à l'éternel ; c'est lors de la découverte de l'« Absolu » que Hegel songe à l'éternel :

Sans doute Hegel ne pose-t-il pas dès le début une totalité éternelle [...]. Ce n'est qu'à la fin de l'histoire du monde que Hegel semble songer à l'éternel : « De l'Absolu », déclare-t-il, « il faut dire qu'il est à la fin seulement ce qu'il est en vérité ». De la sorte, le temps et le mouvement sont sauvés et ne se bornent pas à réaliser un plan tracé d'avance. Il n'en reste pas moins qu'ils ne sont intelligibles qu'une fois achevés, et par rapport à l'éternel¹⁷³.

L'idée de la totalité du « savoir absolu », qui n'est pas facilement reconnaissable, permet d'intégrer chaque moment de la dialectique hégélienne. Chaque moment de l'accomplissement devient un signe du dépassement d'une étape. Chez Hegel, quand il présente l'idée d'absolu et y lie la vérité, la fin de la quête de l'esprit devient idéaliste. Le « savoir absolu » est un point à conquérir, mais pour l'esprit, il est toujours inconnu dans le processus hégélien.

La remarque d'Alquié nous permet de rapprocher le caractère du « point sublime » chez Breton et la quête hégélienne de l'esprit. La surréalité est toujours inconnue pour l'esprit et pour y arriver, il faudrait franchir les diverses contradictions. Le caractère éternel et absolu de la surréalité fait pressentir à Breton que la quête est quasiment impossible dans la réalité. Pourtant, le « point sublime » n'est pas strictement la surréalité. Ce sommet d'une montagne réelle pourrait être atteint dans la réalité. Pourtant, comme ce sommet matériel est idéalisé, l'homme ne peut pas y rester longtemps. Comme nous l'avons dit, au point de vue topologique, le sublime n'est plus sublime quand l'homme y arrive ; au point de vue temporel, le moment dialectique est, par rapport à la totalité de surréalité, sans durée. Le « point sublime » doit être étendu : la route devient de plus en plus longue, comme le processus hégélien de la dialectique, jusqu'à l'infini. D'où vient le mot « infini » qui apparaît souvent dans les textes de Breton, quand il s'agit de la

¹⁷³ *Ibid.*, pp.92-93.

hauteur. Et chaque moment est expliqué comme une expérience de voir et de faire voir le « point sublime ». Dans cette occasion, le sujet montant entrevoit l'image du sommet, qui promet l'existence de la totalité. Pourtant, ce n'est qu'un moment ; le sujet percevrait tout de suite le « point sublime » situé plus haut qu'avant.

Dans *L'Amour fou*, après l'escalade du « pic de Teide », il y a naturellement une descente. Quand Breton est descendu sur la terre, la hauteur, qui a été un « point sublime », provoque maintenant une certaine nostalgie : « On a dépassé la cime des flamboyants et déjà il faut tourner la tête pour voir vaciller leur lampe rose sur ce coin de fable éternelle »¹⁷⁴. Et dans la vallée de la Orotava, sous le Teide, se trouve un jardin climatique, qui est « prêt à défendre la réalité éternelle de tous les contes »¹⁷⁵.

D'autre part, il y a une mauvaise chute. Breton parle d'un sophisme ordinaire qui présente « l'accomplissement de l'acte sexuel comme s'accompagnant nécessairement d'une chute de potentiel amoureux entre deux êtres, chute dont le retour les entraînerait progressivement à ne plus suffire »¹⁷⁶. Cette situation est décrite avec l'expression : « revenus à terre » du « grand vol nuptial »¹⁷⁷. D'ailleurs, comme l'amour éternel est mis en échec, l'homme serait victime de la lumière de la sublimité :

Ainsi, l'amour s'exposerait à se ruiner dans la mesure où il poursuit sa réalisation même. Une ombre descendrait plus dense sur la vie par blocs proportionnés à chaque nouvelle explosion de lumière. L'être, ici, serait appelé à perdre peu à peu son caractère électif pour un autre, il serait ramené contre son gré à l'essence. Il s'éteindrait un jour, victime de son seul rayonnement¹⁷⁸.

La sublimité chez Breton est un lieu qui existe pour un instant. Une fois conquise,

¹⁷⁴ Breton, *L'Amour fou*, OC II., p.739.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.740.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.757.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ *Ibidem.*

la sublimité n'est plus sublime, l'homme devrait descendre, revenir à la réalité. Si l'idéal n'est pas réalisable dans le processus de la quête, la chute est inévitable ; l'homme est jeté par terre, il sera victime de la sublimité même. La sublimité possède donc une puissance transcendante qui pourrait être dangereuse et c'est pourquoi Breton fait allusion à la dangerosité de la quête surréaliste.

« POINT SUBLIME » — UNE INVENTION DE L'IDÉALISATION SANS IDÉALISME

Le sommet de la montagne et, plus généralement, la hauteur sont ainsi les lieux importants chez Breton, et cette pensée se développe au cours des années. Jusqu'aux années 30, le sommet de la montagne est une source de la lumière hallucinatoire qui fait entrevoir une image de la « surréalité », lieu idéal difficilement accessible dans la réalité. À partir de *L'Amour fou*, c'est-à-dire des années 30, la lumière obtient un autre caractère que celui de la révélation : associé à l'énigme traditionnelle de « *fiat lux* », ce sommet devient le lieu de la naissance du nouveau monde, en engendrant le nouveau langage qui traduit la pensée. Et pendant la période de la rédaction de *L'Arcane 17*, lors des années 40, au sommet de la montagne existe une « maison de l'homme », lieu où l'on trouve le véritable sens de la vie humaine. C'est le passage de l'individualité à l'universalité qui est en question ; la volonté de Breton d'améliorer le monde réel est plus remarquable que jamais.

Or, cette transition correspond au développement de la problématique surréaliste. La « surréalité », inventée d'une façon intuitive, est présentée comme une existence idéale. C'est la révélation mystérieuse qui promet son existence. Pourtant, le vague de l'idée de surréalité étant insuffisant pour le mouvement qui tient au matérialisme, Breton laisse le problème de la surréalité à côté, et il propose, comme un moyen de voir la surréalité, le « point de l'esprit ». La révélation pourrait désormais être possible, dans la mesure où l'homme détermine la nouvelle modalité de conscience, qui est le « point de l'esprit ». Dans *L'Amour fou*, Breton invente une

conception qui pourrait résoudre la confrontation de l'idéalisme et du matérialisme : le « point sublime » dans la montagne est à la fois un point imaginaire et un point matériel dans la réalité ; Breton idéalise un point réel, pour faire se confondre le réel et le surréel. L'avantage de cette matérialisation en un sommet de montagne est de résoudre d'abord la contradiction du haut et du bas : à la sublimité, le sommet n'est plus haut pour le sujet. Deuxièmement, comme Breton situe le point idéal au sommet de la montagne, le retour à terre devient obligatoire. La sublimité devient alors un moment éternel du dépassement des contraires, pourtant cet idéal est sauvé comme existence réelle. Troisièmement, ce processus de l'escalade semble correspondre à la quête de l'esprit hégélien, à laquelle Breton tient toujours : le point où l'on atteint l'idéal devient le point du recommencement ; ce recommencement est un départ à partir d'un niveau plus élevé. Jusqu'à la conquête de la totalité de l'histoire, qui est chez Breton la surréalité, la sublimité devrait être un mouvement d'extension.

Au point de vue philosophique, l'apparition du « point sublime » subit donc deux influences principales. D'un côté, Breton assimile l'idéalisme de la philosophie hégélienne : le culte de l'Idéal chez Breton, exprimé par les termes comme « absolu », « vérité », « éternel », montre l'idéalisme surréaliste. Nous avons remarqué que la problématique surréaliste concerne principalement l'esprit jusqu'aux années 30 : les termes comme le « problème de la connaissance », la « suprême reconnaissance » de l'esprit, la « conquête de l'esprit » montrent bien que la destination surréaliste est celle de l'esprit. Il s'agit de la reconnaissance du véritable esprit et puis de l'extériorisation du monde intérieur conçu par cet esprit. En ce sens, nous pourrions comparer la quête surréaliste à l'« Odyssée de l'esprit »¹⁷⁹ de Hegel. Le concept de surréalité peut être rapproché également avec

¹⁷⁹ Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, «“ Phénoménologie de l'esprit ” et “Science de la logique” Perspectives nouvelles », *Jahrbuch für Hegelforschung*, vol. 6/7, 2000-2001, Academia Verlag, repris dans *Lecture de Hegel*, ouvrage collectif sous la direction d'Olivier Tinland, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche, Références », 2005, p.63.

celui de « royaume de l'esprit » hégélien, la destination à la fois ultime et provisoire : « Son but [de l'esprit] est la révélation de la profondeur, et celle-ci est le *concept absolu* ; cette révélation du coup, est le sursumer [*Aufheben*] de la profondeur, ou son *extension* [...]»¹⁸⁰. Cet absolutisme conceptuel est partagé avec la pensée de Breton. Et puis, dans la pensée de Breton, la psychanalyse freudienne et la philosophie hégélienne convergent dans ce sens où la psychanalyse aide à extérioriser la profondeur. En plus de cela, le mouvement organique du devenir et l'élévation de la conscience de l'esprit pourraient également influencer l'aspiration de la hauteur chez Breton, ce qui fait inventer le « point sublime » dans la montagne.

De l'autre côté, il y a une influence idéologique. La volonté de transformation du monde réel rencontre inévitablement la difficulté du maintien de l'idéalisme absolu, car il est vrai que l'amélioration de la condition sociale est indispensable pour la Révolution. Pour conserver l'idéalisme et, en même temps, appliquer le matérialisme, le matérialisme dialectique d'Engels a pris le rôle important. Ce que nous avons vu, c'est que Breton hérite de la forme de la dialectique hégélienne appliquée dans le concept du « matérialisme moderne » chez Engels. Car l'évolution de l'histoire des idées d'Engels garantit l'idéalisme : rappelons-nous que le « matérialisme moderne », né de la négation de l'idéalisme, n'est plus l'ancien matérialisme. Comme le terme hégélien « *aufheben* » désigne à la fois « surmonter » et « conserver », le matérialisme moderne « conserve à la fois le matérialisme antique et l'idéalisme ». D'ailleurs, comme Raymond Aron le rappelle, les « lois formelles de la dialectique s'applique à un devenir qui est à la fois *historique* en ce sens qu'il est unique, et *progressif*, en ce sens que ce qui se produit au point d'arrivée est supérieur à ce qui était au point de départ ». Engels applique le mouvement progressif dans l'histoire humaine : l'histoire est constituée des luttes de classes, de la négation de la société actuelle ; chaque négation mène à la nouvelle société supérieure. Le mouvement à la fois progressif et historique, c'est ce qui attirait

¹⁸⁰ Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, *Op.cit.*, p.922. (tome II).

Breton chez Engels ; d'autre part il s'intéresse moins au caractère économique de la pensée d'Engels, le travail pouvant être une entrave pour les artistes. Pour faire reconnaître la production artistique comme le travail, Breton fait intervenir Trotsky. C'est ainsi que Breton sauve les philosophies anciennes idéalistes et la science de l'activité psychique. Et le mouvement « progressif » et l'élévation de la condition sociale dans la théorie d'Engels sont liés au mouvement ascensionnel dans le « point sublime ». Le goût de la hauteur, qui commence très tôt dans le mouvement surréaliste, est associé au mouvement progressif de la dialectique.

Le « point sublime » est donc l'invention d'une certaine pensée, que nous nommons *l'idéalisation sans idéalisme*. L'application de l'idéalisme devient l'acte d'idéaliser, pourtant ce n'est pas l'idéalisme pur parce que Breton idéalise l'objet de la réalité. Le « point sublime » devient ainsi un point de rencontre de la subjectivité et de l'objectivité ; il est le point de l'affranchissement des antinomies, dont le mouvement infiniment progressif mènera à la surréalité, la « réalité absolue ».

« POINT SUBLIME » — UN POINT DE CONVERGENCE DES PENSÉES DE BRETON —

L'essence du « point sublime », voire la sublimité chez Breton étant une fois éclaircie, il nous faudrait aborder les questions qui restent posées autour de ce point. En effet, au point de vue idéologique, la transition de l'idéalisme à l'idéalisation sans idéalisme semble marquer une influence importante dans les théories et les projets surréalistes.

Nous pourrions voir la transcendance de la sublimité dans l'intérêt de Breton pour le mystique, le mythique et la poétique, parce qu'elle est la source de la lumière et du langage idéal tel que Breton le conçoit. S'il parle de la révélation mystique, s'agit-il de la communication avec cette transcendance qui confère la puissance de s'exprimer en un langage idéal ? S'il parle de la création du nouveau mythe surréaliste, s'agit-il de la création du nouveau monde avec la naissance du nouveau

langage ? Il est d'ailleurs significatif que ce projet est présenté en 1935¹⁸¹, deux ans avant l'apparition du « point sublime ». Enfin, la question du langage concerne naturellement la pensée poétique de Breton. On sait bien que dans *Signe ascendant* (1947), il parle du mouvement ascensionnel de l'analogie poétique. Selon lui, ce mouvement ascensionnel ne concerne pas seulement la production des images poétiques, mais il faut une autre condition, qui est celle éthique. La transcendance de la sublimité semble y être liée. Il nous faudrait voir comment sa pensée poétique est cristallisée du premier *Manifeste* jusqu'au *Signe ascendant*.

D'autre part, la volonté surréaliste de la transformation du monde est à la fois sociale et poétique. Par exemple, deux axiomes de Breton— « la transformation du monde » de Marx et « changer le monde » de Rimbaud¹⁸² — nous renvoient à la conceptualisation du « point sublime », parce que ce point est une invention pour lier la question poétique et la question sociale. Le projet de la création du mythe sera donc non seulement le projet poétique mais encore le projet politique.

Il y a encore un problème du « point sublime » : la conception de l'amour chez Breton. Il est l'une des questions les plus importantes, car le « point sublime » est d'abord comparé à l'amour éternel. Pourtant, la conception de l'amour n'est pas seulement la question de la morale individuelle, mais encore elle est pour Breton une question de l'humanité. En effet, dans *L'Arcane 17*, en se rappelant deux pics « au-dessus d'un village des Basses-Alpes », Breton parle de l'amour humain, qui est une des clés de la sublimité :

À cet égard l'expérience, fût-elle adverse, ne m'a rien appris. De ma part, cette instance est toujours aussi forte et j'ai conscience que je n'y renoncerais qu'en sacrifiant tout ce qui me fait vivre. Un mythe des plus puissants continue ici à me lier, sur lequel nul

¹⁸¹ Il s'agit du texte intitulé, « Position politique de l'art aujourd'hui », repris dans *Position politique du surréalisme* (1935), OC II, p.439. Ce texte vient de la conférence prononcée à Prague, le 1^{er} avril 1935.

¹⁸² Breton, « Discours au Congrès des écrivains », *Position politique du surréalisme, Op.cit.*, p.459. Le texte devrait être prononcé au Congrès des écrivains pour la défense de la culture à Paris en juin 1935. Pour détail, voir la notice de l'édition de la Pléiade, OC II, pp. 1562-1573.

apparent déni dans le cadre de mon aventure antérieure se saurait prévaloir. « Trouver le lieu et la formule » se confond avec « posséder la vérité dans une âme et le corps » ; cette aspiration suprême suffit à dérouler devant elle le champ allégorique [...]¹⁸³.

Chaque expérience de l'échec de l'amour, qui est comparée à la chute ou au retour à l'essence n'est pas primordiale pour Breton, car il n'a qu'à recommencer sa quête de l'amour total. En situant la conception de l'amour idéal au « point sublime », l'expérience individuelle de l'amour serait un mythe de la trouvaille de l'amour éternel. Notons encore les phrases rimbaldiennes citées dans ce passage. Ces deux phrases expriment l'idéalisation sans idéalisme de Breton : la trouvaille du lieu idéal qui est la sublimité et du moyen (« formule ») qui permet d'y arriver désigne la découverte de la vérité à la fois dans l'idéalisme (« âme ») et dans le matérialisme (« corps »). Breton espère que la quête surréaliste sera un mythe : l'aspiration « suprême » de l'idéal fait naître un mythe de passion dans une langue poétique et allégorique. Ici, nous comprenons bien que le projet surréaliste est de créer une autre « Odyssée de l'esprit » par la langue allégorique.

Pourtant, étant donné que la problématique du « point sublime » concerne les divers domaines, nous délimitons dans ce chapitre les problèmes concernant la pensée esthétique et poétique chez Breton ; nous allons aborder la question éthique et politique dans la partie suivante de notre présente étude. Nous poursuivons l'idéalisation sans idéalisme dans sa pensée esthétique. D'une part, en tant que question de l'idéalisation, nous situons son aspiration de l'Idéal, de la sublimité dans la question centrale. De là, le culte de la révélation au sens à la fois poétique et mystique, les sentiments éprouvés face à la sublimité, le moyen d'expression de la sublimité seront nos problèmes principaux à examiner. D'autre part, les théories surréalistes, comme le hasard objectif ou l'humour noir, sont inventées par la rencontre de l'idéalisme avec le matérialisme : c'est un point de rencontre des triades Hegel, Marx, Freud, c'est-à-dire, l'idéalisme absolu, le matérialisme

¹⁸³ Breton, *Arcane 17*, OC III, p. 48.

dialectique, et le matérialisme psychique. La convergence de la pensée politique, philosophique et esthétique est théorisée en particulier dans les textes écrits en 1935, repris dans *Position politique du surréalisme*. Au point de vue de l'esthétique de Breton, un de notre corpus dans ce chapitre est donc fixé sur cet ouvrage.

Enfin, la sublimité bretonienne a une autre source : c'est la source littéraire et esthétique marquée par l'histoire du sublime. Le culte de l'infini, de l'absolu, l'aspiration de la révélation sont les thèmes du romantisme, en particulier, du romantisme influencé par Kant et Burke par rapport au Sublime. L'empirisme psychologique de Burke sera d'ailleurs une clé pour comprendre l'intérêt de Breton pour la psychanalyse moderne freudienne. La laïcisation du Sublime des Lumières correspondrait également à la volonté de Breton de l'idéalisation du matériel. D'ailleurs, l'aspiration passionnelle de la Révolution a son origine dans cette époque. Enfin, le goût de l'horreur est de l'extase chez Breton, dont la source est le roman noir, est un des caractères essentiels du Sublime romantique. Ceci ne serait pas par hasard, car Breton commence à historiciser la littérature, en particulier dans des années 30. Dès lors, un autre corpus serait celui qui concerne l'histoire littéraire telle que Breton la conçoit. Une fois la théorie examinée, nous verrons comment cette théorie est réfléchiée dans les textes non théoriques.

Deuxième partie :

L'idéalisation sans idéalisme et ses enjeux esthétiques

(1924-1942)

Nous avons vu que le « point sublime » est conceptualisé par ce que nous avons nommé *idéalisation sans idéalisme*, et c'est à partir de cette idée qu'une esthétique propre à Breton semble prendre forme. Autrement dit, l'esthétique de Breton se cristallise de concert avec la conceptualisation du « point sublime », invention par conséquent de l'*idéalisation sans idéalisme*. Son esthétique semble donc être divisée en deux caractères fondamentaux : d'un côté, c'est l'aspiration à l'Idéal qui marque son esthétique. Pour arriver à la surréalité, pour entrevoir ce monde idéal, Breton explore le rêve qui pourrait montrer une immanence du désir humain ; son intérêt permanent pour le terme rimbaldien « voyant » pourrait être lié à l'illumination révélatrice ; enfin son attachement au « merveilleux » semble être un dispositif du moment magique par lequel il croit voir le monde momentanément transformé en monde idéal. De l'autre côté, la négation de l'idéalisme absolu ou l'attachement au matérialisme sont marqués par son intérêt pour la psychanalyse et par le refus de la religion (le christianisme en particulier). Par exemple, comme nous l'avons dit, l'intérêt de Breton pour la sublimation freudienne, qui change la pulsion humaine en production artistique qualifiable dans la société, montre bien son intention de s'engager dans le réel. Le caractère transcendantal du « point sublime » pourrait être un contrepoids au Dieu chrétien. D'ailleurs, les théories des années 30, « hasard objectif » et « humour noir », sont les concepts de la synthèse des idées de la triade Marx, Freud, Hegel. Comme nous l'avons dit, la psychanalyse, ou l'étude du rêve, intéresse Breton car cette science traite l'activité psychique comme matériau : les symptômes, par exemple le rêve, sont pour Breton les produits matériels pour arriver à comprendre le désir caché de l'humain, le monde latent. Nous pourrions donc nous demander si cette triade Marx, Freud, Hegel est une invention originale de l'*idéalisation sans idéalisme* : le matérialisme et l'idéalisme absolu pourraient être synthétisés par l'intermédiaire de la psychanalyse. Si c'est le cas, ces deux théories

des années 30 doivent être bien examinées, d'autant plus qu'elles ne sont pas sans rapport avec l'esthétique propre à Breton.

Pour élucider ce qu'est son esthétique propre, nous nous proposons d'examiner d'abord ses critiques littéraire et esthétique. En particulier, nous voudrions interroger la volonté de Breton de récrire l'histoire littéraire. Cette piste est d'autant plus intéressante que chez lui, contre l'histoire littéraire institutionnalisée, il y a une volonté permanente d'établissement d'une nouvelle histoire littéraire, y compris l'histoire du surréalisme en cours. Par exemple, nous pouvons voir cette volonté dans un texte intitulé « Le projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet » (1922)¹⁸⁴. Le premier *Manifeste* (1924) pourrait être un manifeste littéraire, dans la mesure où il déclare son goût et son dégoût pour certains genres littéraires, pour certains poètes et écrivains. L'admiration pour le roman noir, le dégoût du roman psychologique et de la description, l'intégration de ses prédécesseurs dans la liste des surréalistes en sont des exemples. En effet, cette volonté de la nouvelle institutionnalisation de la littérature devient de plus en plus remarquable à partir des années 30, ce qui correspond à la conceptualisation du « point sublime ». L'intérêt pour le roman noir, l'admiration du « merveilleux », qui figurent dans le *Manifeste*, seront repris dans les textes *Introduction aux « contes bizarres » d'Achim d'Arnim* (1933) et *Limites non-frontières du surréalisme* (1937). Le bilan provisoire du mouvement surréaliste est présenté dans le texte *Qu'est-ce que le surréalisme* (1934) ; les recueils des conférences, intitulés *Position politique du surréalisme* (1935) et

¹⁸⁴ Ce texte est une lettre datée du février 1922 adressée à Jacques Doucet. En effet, sur ce texte, il y a un article d'Olivier Walzer, intitulé « Une bibliothèque idéale ». Mais, l'édition de Pléiade signale que ce titre de l'article incite à penser que les ouvrages énumérés dans ce texte sont tout ce qui intéressait Breton et Aragon : « il s'agit non pas de dresser le plan d'une bibliothèque idéale mais, comme l'indique le préambule, de proposer des compléments à celle *qui existe déjà* ». On ne saurait pas l'intérêt de Breton et d'Aragon pour certains livres qui sont déjà dans la bibliothèque que Doucet veut créer. Pourtant, ce texte partage l'esthétique de Breton qui apparaît dans le premier *Manifeste*, avec une explication riche pour comprendre comment ils interprètent l'histoire littéraire et philosophique. Cf. Les notes de l'édition Pléiade du « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet », OC I, pp.1486-1489. Olivier Walzer, *André Breton*, essais recueillis par Marc Eigeldinger, À la Baconnière, Neuchâtel, Suisse, éd. de 1970, pp. 80-93.

Conférences à Mexico (1938) nous font entrevoir l'intention à la fois littéraire et politique. D'ailleurs, le projet de *l'Anthologie de l'humour noir*, qui commence dans le milieu des années 30, devrait être considéré d'abord comme projet littéraire : sous le nom de l'« humour noir », Breton semble créer un genre littéraire, et il établit une autre filiation que celle institutionnelle dans l'histoire littéraire. Enfin, une série des conférences prononcées à la Martinique en 1942, intitulée *Début d'une conférence à la Martinique* et *Conférences à Haïti*, nous paraît importante. En déclarant que « la vérité est que l'histoire littéraire est à récrire »¹⁸⁵, Breton essaie de situer le mouvement surréaliste dans l'histoire de la littérature. Il s'agit de la relecture de l'histoire, en réactivant certaines idées de ses prédécesseurs. Examiner ce qui est choisi et ce qui est rejeté par Breton nous permettra de voir son parti pris esthétique.

En même temps, son esthétique étant liée à *l'idéalisation sans idéalisme*, qui invente le « point sublime », notre analyse de ces critiques sera basée sur les trois pistes : la volonté de l'idéalisation, sa négation et leur synthèse. Il est remarquable que son attention dans l'histoire littéraire soit centrée sur le mouvement romantique, en particulier, sur le romantisme allemand et anglais (le genre noir). Concernant les romantiques français, il réactive leur aspiration de l'Idéal et leur puissance de révolte. En plus de cela, nous pourrions également nous demander quelle est la portée de l'influence des sciences populaires, qui influencent les romantiques, par exemple, le magnétisme de Mesmer, l'occultisme de Swedenborg, auxquels Breton se réfère assez souvent.

Or, par rapport au motif de l'idéalisation, nous voudrions réfléchir particulièrement sur un des discours du savoir à l'époque romantique : le Sublime de la fin des Lumières à l'époque romantique dont Kant et Burke sont les fondateurs. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, la transcendance du Sublime dans la Nature, mise en question par Kant et introduite en France par Madame de Staël, finit par exercer une influence considérable sur les romantiques

¹⁸⁵ Breton, [Début d'une conférence à la Martinique], OC III, p.216.

français. Notre choix pourrait être justifiable, dans la mesure où, comme nous l'avons dit, le « point sublime » possède une certaine sublimité, la puissance transcendante, et la scène pittoresque du sommet de la montagne, ce qui est la caractéristique du Sublime dans la tradition. Bref, le Sublime romantique et le « point sublime » ont un caractère essentiel en commun : le culte de l'Idéal. Si Breton s'intéresse au romantisme, serait-ce à la volonté de l'idéalisation chez les romantiques ? Du reste, la peur suscitée par le « point sublime », le danger de la vie portée au sommet de la montagne semblent être dans la filiation du Sublime chez Burke, dont la réflexion exerce une influence chez certains Lumières. En plus, le paysage pittoresque de la haute montagne est aussi le leitmotiv du Sublime, dont le lien est rationalisé par Kant comme le Sublime dynamique. Enfin, les motifs préférés de Breton par rapport au genre noir, le château et le fantôme par exemple, et son admiration pour Sade en tant qu'esprit révolutionnaire ne sont pas sans rapport avec le Sublime : l'« horreur délicate » de Burke, l'admiration de la cruauté, sont les caractères du Sublime ; il est considéré également par rapport à la Révolution française comme l'énergie révolutionnaire.

La méthode d'analyse étant choisie, commençons par le projet de la réécriture de l'histoire chez Breton, en dégagant les points essentiels.

Chapitre I : *Idéalisation sans idéalisme* et Projet littéraire d'historisation (1924)

1. Époque de l'idéalisme — *Manifeste du surréalisme* (1924) —

(A) Merveilleux et Aspiration à l'Idéal

LE CONCEPT DE « MERVEILLEUX » EN GERME

C'est juste après la première définition de la « surréalité » que Breton montre son attention au concept de « merveilleux ». En effet, il présente ce concept pour « faire justice de la *haine du merveilleux* qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule

sous lequel ils veulent le faire tomber »¹⁸⁶. Et, il déclare fortement son admiration : « Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau »¹⁸⁷. La triple répétition et le rythme ternaire des phrases, contenant une modification syntaxique qui fortifie la beauté du « merveilleux », font associer le « merveilleux » et la beauté ; enfin, les deux concepts sont unifiés d'une manière passionnelle. Pourtant, la transition entre deux passages de la surréalité et du merveilleux, paraît assez soudaine. Il faudrait lire la logique de Breton qui lie les passages, pour mieux comprendre ce qu'est le concept de « merveilleux », au moins dans le contexte du *Manifeste*. En plus, en lisant de plus près, la « surréalité » et le merveilleux semblent être plus ou moins associés dans la pensée de Breton. Or, le passage concernant le « merveilleux » nous impose d'autres questions : pourquoi faudrait-il parler du merveilleux ? Autrement dit, par quelle nécessité Breton présente le concept de « merveilleux » dans le *Manifeste* ? S'agit-il de la fonction du merveilleux, qui aurait un lien avec la surréalité ?

D'abord, Breton prend un exemple dans la littérature. Selon lui, « le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote »¹⁸⁸. Le roman est un genre « inférieur » par rapport à la poésie ; le roman est d'ailleurs rapproché de l'anecdote. Pourtant, le caractère du « merveilleux » pourrait changer la qualité des œuvres. Par exemple, *Le Moine* de Lewis « en est une preuve admirable », car « le souffle du merveilleux l'anime tout entier »¹⁸⁹. En ce qui concerne cette phrase, Emmanuel Rubio fait remarquer les termes choisis par Breton. Par les mots tels que « féconder », « souffle » et « animer », le merveilleux est présenté comme « intrusion du surnaturel dans la réalité » ; en plus de cela, d'une façon assez naïve,

¹⁸⁶ Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), OC I, p.319.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibid*, p.320.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

le « merveilleux » est finalement présenté par ces mots comme « marque d'une présence divine »¹⁹⁰. Il est vrai, d'ailleurs, que les termes cités plus haut nous renvoient au merveilleux du Moyen Âge, plus précisément aux croyances populaires ou aux croyances chrétiennes des miracles. Au début du Moyen Âge, les références à la magie, aux relations avec les démons, se trouvent dans la littérature ; ceci n'empêche pas, selon Yves Vadé, « le lecteur ou l'auditeur d'être parfaitement conscient du caractère fictif ». Après la fin de l'époque, les croyances populaires, par exemple celles aux fées, « redonnent sens et vie à des motifs antiques »¹⁹¹ ; Daniel Poirion suggère une certaine idéologie religieuse (chrétienne, peut-être) par laquelle « le merveilleux fait circuler le murmure des croyances censurées »¹⁹².

Tout de même, le concept bretonien de « merveilleux » paraît différent. Pour notre part, il semble être lié à une esthétique en fonction du mouvement de l'esprit, comme en ce qui concerne la quête de la « surréalité » dont nous avons parlé. Réfléchissons de plus près au passage sur le « merveilleux ». En ce qui concerne l'exemple du *Moine* de Lewis, Breton fait remarquer d'abord la fonction des personnages :

*Bien avant que l'auteur ait délivré ses principaux personnages de toute contrainte temporelle, on les sent prêts à agir avec une fierté sans précédent. Cette passion de l'éternité qui les soulève sans cesse prête des accents inoubliables à leur tourment et au mien*¹⁹³.

En bravant la temporalité, les personnages de Lewis paraissent, aux yeux de Breton, aspirer à l'« éternité » ; pourtant, cette quête de l'éternité finit par le tragique, *Le*

¹⁹⁰ Emmanuel Rubio, « André Breton et les redéfinitions philosophiques du merveilleux (1924-1937) », *Mélusine*, n° XX, Édition L'Âge d'Homme, Lausanne, Suisse, 2000, p. 59.

¹⁹¹ Yves Vadé, « Nitroglycérine : le merveilleux et la révolte dans le surréalisme des années 20 », *Mélusine*, *Op.cit.*, pp.31-32.

¹⁹² Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, P.U.F., 1982, pp.44-45, cité par Yves Vadé, *Op.cit.*, p.32.

¹⁹³ Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), OC I, p.320.

Moine donne un sentiment de « tourment ». Ce qui est intéressant est la confiance de Breton : il partage ce tourment de la quête de l'éternité. Ceci correspond, comme nous l'avons dit, au caractère atemporel, éternel du « point sublime ». Le moment de l'abolition des contraires, le moment de l'arrivée au sommet de la montagne, donnent le sentiment de l'éternité ; pourtant, le « point sublime » étant également un point du recommencement, l'éternité disparaît au moment d'y arriver. Ce qui attire Breton chez Lewis nous enseigne donc un germe de l'aspiration à l'éternité : Breton prévoit que l'atemporalité est difficile à acquérir et que la passion de l'éternité pourrait finir par le tragique, ce qui annonce la quête de la « surréalité », qui est définie au moins en 1924 comme quasiment impossible. Les tourments des personnages de Lewis et de Breton sont ainsi superposés.

Par ailleurs, il explique comment l'esprit fonctionne à travers la lecture du *Moine* :

J'entends que ce livre n'exalte, du commencement à la fin, et le plus purement du monde, que ce qui de l'esprit aspire à quitter le sol et que, dépouillé d'une partie insignifiante de son affabulation romanesque, à la mode du temps, il constitue un modèle de justesse, et d'innocente grandeur¹⁹⁴.

La fonction du *Moine* a pour effet d'exalter, à tel point que « l'esprit aspire à quitter le sol ». Ceci correspond également à son goût de la hauteur dans notre analyse du « point sublime ». Pour l'élévation de l'esprit, au moins dans le domaine littéraire, Breton considère comme indispensable le sentiment d'exaltation. La passion de l'éternité, la conséquence tragique de cette quête impossible et l'exaltation qui provoque l'aspiration de la hauteur sont les caractères idéaux dans l'esthétique de Breton.

Deuxièmement, il est intéressant de voir une exception permise sur la banalité de l'« affabulation romanesque ». Car, on le sait bien, avant de parler du

¹⁹⁴ *Ibidem*. Nous soulignons.

« merveilleux », Breton critique sans merci la description réaliste, le romanesque en général et le roman psychologique. D'où vient cette exception ? Selon Breton, la description n'est que la « superposition d'images de catalogue »¹⁹⁵ ou les « cartes postales »¹⁹⁶ ; elle est condamnée même comme « manque d'originalité »¹⁹⁷. En ce qui concerne le roman psychologique, il semble avoir pour la cible le déterminisme de l'action des personnages :

Quoi qu'il arrive, ces héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet. Les vagues de la vie peuvent paraître l'enlever, le rouler, le faire descendre, il relèvera toujours de ce type humain *formé*¹⁹⁸.

Tous les destins des héros, même s'ils paraissent passionnels à première vue, finissent par un « type humain *formé* » ; les intrigues « admirablement prévues » ne provoquent aucun sentiment de « tourment » que Breton ressent dans *Le Moine*. Ce qu'il condamne de ces genres littéraires, ce serait la paresse intellectuelle et morale de l'auteur : « l'attitude réaliste [...] m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral »¹⁹⁹. Contentée de la « médiocrité » de la « petite "observation" »²⁰⁰, l'activité de l'esprit s'abaisse : « L'activité des meilleurs esprits s'en ressent ; la loi du moindre effort finit par s'imposer à eux comme aux autres »²⁰¹. Cette attitude nous renvoie au sujet fondamental du premier *Manifeste*, qui est la crise de conscience. L'esprit d'un homme ordinaire se convainc de plus en plus de la logique du monde phénoménal ; par conséquent, l'imagination est empêchée d'être mise en œuvre. Dans le domaine littéraire, Breton critique également la modalité de conscience de certains auteurs, qui ne s'intéressent qu'aux phénomènes superficiels de la réalité.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.314.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.315

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.313.

²⁰⁰ *Ibidem.*

²⁰¹ *Ibidem.*

D'où, pour sortir de la vraisemblable réalité, l'esprit a besoin de « quitter le sol » ; et pour cela, la littérature idéale telle qu'il la conçoit devrait provoquer l'exaltation de l'esprit. Comme le fait remarquer l'édition de la Pléiade, « la critique du roman se situe donc chez Breton à un autre niveau que le problème littéraire ; elle est d'ordre éthique et existentiel »²⁰². À cela ajoutons que l'explication de Breton est concentrée sur la fonction de l'esprit entre le réel et l'imaginaire : pour que l'esprit trouve une véritable image du monde, il doit être situé ailleurs, c'est-à-dire, en hauteur. Donc, tous les problèmes sont traités autour de l'esprit, et ne sont donc pas non seulement éthique et existentiel ; l'esthétique bretonienne, y compris sa lecture littéraire, concerne également la fonction de l'esprit.

Revenons à la question du *Moine*. Pourquoi cet ouvrage constitue-t-il le « modèle de justesse et d'innocente grandeur » ? En effet, en ce qui concerne le « merveilleux », Breton admet que son choix du roman noir, pour parler du « merveilleux », pourrait paraître arbitraire : par exemple, les contes de fées, la littérature religieuse sont en général les genres typiques dont le « merveilleux » est l'origine. Pourtant, le « merveilleux » dans ces littératures risque de ne plus être véritablement cru par les adultes : « Le tissu des invraisemblances adorables demande à être un peu plus fin, à mesure qu'on avance, et l'on est encore à attendre ces espèces d'araignées... »²⁰³. Bref, leur puérité et leur extravagance deviennent « le tissu des invraisemblances adorables », les adultes finiront par critiquer le manque de finesse, ils attendent plus de complexité de l'intrigue. Ceci correspond au manque d'imagination chez les adultes que Breton critique tout au long du *Manifeste*. Étant imposés du rationalisme, les enfants « sont sevrés de merveilleux, ne gardent pas assez grande virginité d'esprit »²⁰⁴. C'est-à-dire, ce n'est pas l'extravagance des contes enfantins qui manque des facultés du « merveilleux » ; c'est le manque de « virginité d'esprit », de « l'œil à l'état sauvage », qui ne fait pas

²⁰² Cf. La note de l'édition de la Pléiade, OC I, p.314, n.2.

²⁰³ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OCI, p.320.

²⁰⁴ *Ibidem*. Nous soulignons.

croire au « merveilleux ». Même si « les facultés ne changent radicalement pas »²⁰⁵, les contes d'enfants sont insuffisants pour l'esprit déjà soumis au monde ordinaire.

C'est dans ce contexte que, pour Breton, *Le Moine* de Lewis pourrait être considéré comme le « modèle de justesse et d'innocente grandeur » :

Le « rien n'est impossible à qui sait oser » donne dans *Le Moine* toute sa mesure convaincante. Les apparitions y jouent un rôle logique, puisque l'esprit critique ne s'en empare pas pour les contester. De même, le châtiment d'Ambrosio est traité de façon légitime, puisqu'il est finalement accepté par l'esprit critique comme dénouement naturel²⁰⁶.

Même si Breton condamne la logique et le rationalisme absolu, une certaine logique serait nécessaire pour que l'« esprit critique » juge l'intrigue comme « dénouement naturel ». Comme nous l'avons déjà mentionné, l'imagination n'ayant pas de bornes, Breton n'accepte pas non plus de laisser l'imaginaire hors du contrôle de la raison : ce qu'il voudrait est d'ébranler l'esprit soumis à la logique ordinaire, pour libérer la puissance imaginaire caché dans l'humain. Dans le cas de Lewis, la passion pour l'éternité, la passion pour cette impossibilité (« Le rien n'est impossible à qui sait oser » de Lewis) est un dispositif qui ébranle l'esprit ; une fois ébranlé, l'esprit critique trouve les apparitions logiques et juge naturel finalement ce qui est surnaturel. Puisque la borne entre le naturel et le surnaturel pourrait être décidée par la convention du monde phénoménal, une fois que l'esprit prend une autre conscience du monde, il pourrait changer même ce qui est logique et raisonnable. Les contes enfantins, où le monde du « merveilleux » se déroule également, ne peuvent pas être convaincants, car les adultes ont perdu la « virginité d'esprit ». Au contraire, *Le Moine* de Lewis est donc pour lui un modèle de « justesse », car la passion pour l'impossibilité provoque le sentiment du « tourment » chez les adultes, qui sont soumis à la logique du monde phénoménal, qui avait perdu l'esprit intact ;

²⁰⁵ *Ibid.*, p.321.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 320. Nous soulignons.

cet ouvrage, en ébranlant l'esprit, lui donne une autre conscience qui fait croire le « merveilleux », si l'on reprend l'expression de Breton, fait « aspire[r] à quitter le sol ».

Or, pourquoi cet ouvrage est-il également le modèle d'« innocente grandeur » ? En effet, Breton ajoute une note énigmatique à cette expression : « Ce qu'il a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a plus que le réel »²⁰⁷. Il s'agit de la même fonction de l'esprit qui est en question. Ébranlé par la passion, l'esprit critique est convaincu du surnaturel du roman fantastique, et il finit par considérer l'intrigue du fantastique comme le « déroulement naturel », c'est-à-dire, le réel. Ainsi, certains ouvrages fantastiques sont justes pour l'esprit ; en même temps, par leur grandeur, au sens moral, ils sont capables d'élever l'esprit pour « quitter le sol », quitter le monde ordinaire. Enfin, ils sont innocents, dans la mesure où leur passion, qui éveille la « virginité d'esprit », émeut les lecteurs.

C'est ainsi que Breton précise les facultés du « merveilleux », sa condition et ses critères. Les facultés du « merveilleux » sont d'exprimer « la peur, l'attrait de l'insolite, les chances, le goût du luxe », qui sont « ressorts auxquels on ne fera jamais appel en vain »²⁰⁸. Le « merveilleux » existe dans toutes les époques sous les diverses formes (« ruines romantiques », « mannequin moderne », par exemple²⁰⁹). Mais, même si les formes sont différentes, il y a trois caractères principaux. D'abord, le merveilleux « participe obscurément d'une sorte de révélation générale »²¹⁰. Deuxièmement, il est « tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps »²¹¹. Troisièmement, ce sont les productions,

²⁰⁷ *Ibidem*. Sur cette note énigmatique, l'édition de la Pléiade fait remarquer que Breton développera ses points de vue sur le genre fantastique, voire le genre noir en général, dans le texte intitulé, « Limites non-frontières du surréalisme » (1937). De notre part, ayant pour objectif de suivre le développement de la pensée de Breton, nous reviendrons plus tard sur ce texte. Cf. OC I, p. 320, n.4.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.321.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

dont les « cadres qui nous font sourire, pourtant se peint toujours l'irréremédiable inquiétude humaine »²¹². C'est par trois caractères que Breton associe le « merveilleux » au génie : « c'est pourquoi je les prends en considération, pourquoi je les juge inséparables de quelques productions géniales, qui en sont plus que les autres douloureusement affectées »²¹³.

Examinons cette conclusion provisoire faite par Breton à propos du merveilleux. D'abord, le « merveilleux » pourrait être une révélation qui émeut la sensibilité humaine, constituée de l'inquiétude. À ses yeux, au-delà de la forme et du genre, la production artistique qui évoque une révélation de la crise de conscience contient le génie. Deuxièmement, cette joie de la révélation est provoquée par le sentiment négatif : bien que le « merveilleux » nous fasse « sourire », les sentiments provoqués par le « merveilleux » sont négatifs (la « peur », l'« attrait de l'insolite », l'« irréremédiable inquiétude humaine »). En plus, les productions de « merveilleux » doivent être « douloureusement affectées » (Nous soulignons.). Cet adverbe « douloureusement » correspond au mot « tourment » de la passion, employé pour *Le Moine* de Lewis.

Mettons au point notre analyse sur le « merveilleux » bretonien. Ce que font remarquer les études que nous avons citées est que le « merveilleux » chez Breton a un lien avec Moyen Âge. Pourtant, nous semble-t-il, le « merveilleux » bretonien n'est ni une « murmure des croyances censurées » du Moyen Âge, ni une « marque d'une présence divine », ni la simple « intrusion du surnaturel dans la réalité ». Le topique du « merveilleux » est à la fois celui de la conscience et du sensible. Il concerne d'abord un état de la sensation particulière qui émeut l'esprit ; et par conséquent, l'esprit commence à espérer la hauteur (« quitter le sol »). Rappelons-nous encore que l'aspiration de la hauteur, qui se trouve chez Breton depuis le début de sa carrière, désigne l'aspiration à l'idéal. Au moins dans le

²¹² *Ibidem.*

²¹³ *Ibidem.*

premier *Manifeste*, nous pourrions donc définir le « merveilleux » comme *dispositif mental qui mène l'esprit au monde idéal*.

ROMAN TERRIFIANT OU ROMAN NOIR D'A.M. KILLEN : SOURCE DE L'IDÉALISME ROMANTIQUE ET DE L'ESTHÉTIQUE DU SUBLIME

Comme le fait remarquer le commentaire de l'édition de la Pléiade, le « merveilleux » et le fantastique, voire le genre noir ne sont pas distingués chez Breton dans le premier *Manifeste*²¹⁴. Pourtant, son intérêt pour le roman noir et le romantisme devenant de plus en plus manifeste et théorique au cours des années, il ne serait donc pas inutile de savoir à quel point il approfondit la connaissance du roman noir dans la période de la rédaction du premier *Manifeste*. Une des clés bibliographiques qui nous paraît intéressante, c'est *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884* (le titre originel) d'A.M. Killen. Selon l'édition Pléiade²¹⁵, lors de la traduction en langue hongroise, Breton a écrit au traducteur André Lazar, pour éclaircir certains points. Et dans cette lettre datée du 25 décembre 1964, Breton précise les allusions faites dans le passage du premier *Manifeste*, en se référant explicitement à l'ouvrage d'A.M. Killen. Ce livre en question est d'abord une thèse, soutenue en Sorbonne en 1920, puis rééditée à la Librairie Champion en 1924 et en 1967. Comme le fait remarquer encore l'édition de la Pléiade, ce livre « figure dans sa bibliothèque et auquel il se réfère encore en 1954 dans “ Situation de Melmoth ” »²¹⁶. Par ailleurs, concernant le texte *Limites non-frontières du surréalisme* (1937), les études faites par l'édition de la Pléiade montrent comment l'argumentation sur le roman noir de Breton s'appuie sur l'ouvrage de Killen²¹⁷. Bref, ce livre est perpétuellement une des sources par rapport au roman noir chez Breton, même s'il développe ou modifie ses idées sur

²¹⁴ Cf. OC I, p.321, n.4.

²¹⁵ Pour le détail, voir OC I, p.321, n.3 et p.321, n.6.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 321. n.6.

²¹⁷ Cf. OC III, p.666, n.3.

le roman noir. Voyons donc ce qui attire Breton dans la thèse de Killen à l'époque du premier *Manifeste*.

D'abord, vérifions le passage du *Manifeste* sur lequel André Lazar pose les questions à Breton et l'explication ultérieure de Breton à Lazar. C'est ce passage sur lequel Breton parle de l'ouvrage de Killen :

Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre. À moi, si j'avais vécu en 1820, à moi « la nonne sanglante », à moi de ne pas s'épargner ce sournois et banal « Dissimulons » dont parle le parodique Cuisin, à moi, à moi de parcourir dans des métaphores gigantesques, comme il dit, toutes les phrases du « Disque argenté »²¹⁸.

Et, voici comment Breton explique la source de ce passage à André Lazar :

“ Dissimulons ” : “ C'est à qui [au début du XIX^e siècle] trouvera le plus de fantômes dans les vieux châteaux, à qui imaginera le plus de mystères et de crimes. Cuisin, qui parodie ce genre noir dans ses *Ombres sanglantes* et ses *Fantômes nocturnes*, y résume [ironiquement] tout ce qu'il y a d'effrayant dans le roman de cette époque.” (Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe, par Alice M. Killen, Librairie Champion, 1924)²¹⁹.

En effet, cette explication ne semble pas assez claire pour comprendre sous quelle intention Breton a cité l'ouvrage de Killen. Pourtant, la référence à cet ouvrage nous permet de voir à quel point le passage du *Manifeste* cité plus haut reprend les expressions de l'introduction écrite par Cuisin lui-même dans les *Ombres sanglantes* :

Vous allez donc, [...], exhumer d'une plume plagiaire toutes les rêveries nocturnes de la sépulcrale Radcliffe, du *Moine*, de la « nonne sanglante » et des *Mystères d'Udolphe* ;

²¹⁸ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I., p. 321.

²¹⁹ *Ibidem*, n. 6. Selon le commentaire de l'édition de la Pléiade, « Les ajouts mis entre crochets sont de Breton et ont été ainsi présenté par lui ». À cela nous ajoutons que ce passage se trouve à la page 168 du *Roman terrifiant ou roman noir* (de notre référence d'édition). Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, la Librairie Champion, 1924, Réimpression de l'édition de Paris, 1967. Notre référence est la réédition de Slatkine Reprints, Genève, 2000.

[...]; vous nous placerez sans doute dans la tour du Nord ou bien à la partie méridionale du château ; vous ne nous épargnerez pas non plus le sournois et banal « Dissimulons »; vous aurez grand soin de nous promener encore dans de long corridors à échos sinistres, [...] et parcourant dans des métaphores gigantesques toutes les phrases du « Disque argenté », [...] ; leur invraisemblance n'excitera au contraire que le rire et le dédain²²⁰.

Cuisin parodie les auteurs du genre noir, en faisant marquer les caractères typiques de ce genre : la tour, le château, la dissimulation invraisemblable et les métaphores « gigantesques ». En utilisant tous les outils pour donner le sentiment d'horreur, il ridiculise d'une certaine manière les *Ombres sanglantes*. L'extravagance ou l'invraisemblance finissent par provoquer « le rire et le dédain », ce qui est le projet de l'auteur. Rappelons-nous que les phrases soulignées par nous sont utilisées par Breton dans le passage cité plus haut : « [...] à moi de ne pas s'épargner ce sournois et banal « Dissimulons » dont parle le parodique Cuisin, à moi, à moi de parcourir dans des métaphores gigantesques [...] ». Pourtant, Breton se semble pas prendre ces propos ironiquement ; plutôt, il semble renvoyer notre attention aux dispositifs propres au roman noir, pour lui, au « merveilleux ». Il est également significatif qu'il ne cite pas la dernière phrase de Cuisin, qui explique son projet de faire rire les lecteurs ; au contraire, tout de suite après la citation, il commence à parler du fameux « *château* » surréaliste, un dispositif typique du roman noir.

Revenons à l'ouvrage de Killen. Il cite le titre très long, assez ironique, d'*Ombres sanglantes* : « Les *Ombres sanglantes*, galerie funèbre de prodiges, événements merveilleux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces et combinaisons de crimes, etc. Recueil propre à causer les fortes émotions et la terreur »²²¹. Les appositions répétitives de n'importe quel sujet propre au genre noir et le mot « etc. » ajouté à la fin expriment le caractère parodique du livre. Pourtant, on voit bien l'unique

²²⁰ Alice M. Killen, *Op.cit.*, pp.168-169. Nous soulignons.

²²¹ *Ibid.*, p.168.

objectif du genre noir en général : « causer les fortes émotions et la terreur » par le merveilleux et les décors qui figurent l'atrocité et le mystérieux. Pour avertir le risque de la banalisation, Cuisin montre bien l'essentiel du roman noir. Et de la part de Breton, il dégage ces points essentiels du roman noir sans ironie.

Or, l'assimilation des opinions de Killen à l'idée de Breton sur le roman noir et son influence sur le romantisme français est remarquable. Globalement, nous pouvons diviser l'influence de Killen sur Breton dans ces trois caractères : l'identification du roman noir et du « merveilleux », les fonctions de l'imaginaire et du rationnel dans le roman noir, et enfin, une certaine esthétique du roman noir et du romantisme.

En ce qui concerne le premier caractère, Killen introduit le terme « merveilleux » à plusieurs reprises pour définir le roman « gothique » ou « terrifiant ». Dès l'introduction, le « merveilleux » est lié au roman noir : Killen présente *Château d'Otrante* comme « nouvelle école de fiction, bizarre incursion dans le domaine de la terreur et du merveilleux, auquel on donna le titre le roman “gothique” ou roman “terrifiant”²²². Selon lui, le terme “ gothique ” disparaît bientôt à la place des nouvelles nominations, et en France, ce genre est classé comme « roman terrifiant » ou « roman noir » :

Le terme “gothique” — quoi qu'il servît encore assez souvent à désigner l'œuvre des successeurs de Walpole — fit place, en Angleterre, à celui de “ roman terrifiant ”, ou “ roman de terreur et de merveille ” (“novel of terror and wonder”) et en France au nom de roman “terrifiant” ou roman “noir”²²³.

Le terme anglais « wonder », qui désigne normalement le mélange du sentiment de surprise et d'admiration, est traduit dans le mot français « merveille », dont le sens est partiellement le même, mais contient le caractère surnaturel. En France, deux adjectifs (« terrifiant » et « noir ») finissent par assimiler le mélange de la surprise

²²² *Ibid.*, p.IX. Nous soulignons.

²²³ *Ibid.*, p.17.

inattendue, du sentiment d'horreur et du événements surnaturels. Il est fortement possible que, si Breton parle principalement du roman noir en ce qui concerne son conception du « merveilleux », ce serait l'ouvrage de Killen qui l'influence. En plus de cela, Breton appelle le roman noir « roman terrifiant », plus tard, dans *Les Vases Communicants* (1932). Il s'agit du livre de Clara Reeve qu'il cherche²²⁴ ; Killen consacre un petit chapitre dans son ouvrage à ce livre. Ainsi, le concept du « merveilleux » est expliqué par rapport au roman noir dans le premier *Manifeste* ; c'est pour cela que Breton ne parle pas principalement des contes de fées, des histoires prodigieuses, qui sont plutôt réservés au « merveilleux » chrétien, plus traditionnel.

Sur le deuxième problème, nous avons déjà dit que *Le Moine* de Lewis est un « modèle de justesse et d'innocente grandeur » pour Breton, premièrement parce que la passion de l'éternité des personnages fait « quitter le sol », deuxièmement parce que l'esprit critique ne peut pas contester la logique des apparitions, en considérant le dénouement comme naturel. Il s'agit de la surprise qui ébranle l'« esprit critique » ; cet ébranlement éveille la « virginité d'esprit » que les enfants possèdent. D'autre part, par rapport aux contes de fées, le roman noir a l'intrigue suffisamment raffinée et complexe pour les adultes ; l'extravagance doit être quand même rationnelle pour les adultes, qui ont perdu la « virginité d'esprit ». Cette argumentation de Breton nous semble être également influencée par la thèse de

²²⁴ Cf. Breton, *Les Vases Communicants* (1932), OC II, p.165.

Il s'agit de ce passage :

Puis l'idée de la petite artère noire, comme sectionnée, que devait être ce jour-là la rue Gît-le-Cœur m'avait fait abandonner ce quartier pour le quartier Saint-Augustin où j'espérer découvrir, chez un autre libraire, quelque rare roman terrifiant, parent de ceux de Lewis ou de Maturin, que je n'eusse pas encore lu. Je cherchais particulièrement *Le Vieux Baron* anglais, ou *les Revenants vengés*, de Clara Reeve. (Nous soulignons.).

Sur ce passage, l'édition de la Pléiade mentionne également l'ouvrage de Killen. Comme elle explique, l'ouvrage de Clara Reeve est situé dans la lignée du *Château d'Otrante* de Walpole. Comme il s'agit de l'influence du roman noir sur Breton dans les années 30, nous reviendrons plus tard sur le détail.

Killen. Voyons un passage du souvenir de Georges Sand cité dans l'ouvrage de Killen :

Encore dix ans plus tard, Georges Sand se souvient des procédés d'Anne Radcliffe en écrivant son *Château des Désertes*, qui parut dans *la Revue des Deux Mondes* en 1851. C'est le récit d'un vieux château gothique où il se passe des choses très mystérieuses, où l'on entend la nuit une ronde de sabbat, des bruits de tonnerre. Finalement tout s'explique de la façon la plus rationnelle, et l'on apprend que toutes ces manifestations étranges furent causées par une troupe d'acteurs qui étudiaient leurs rôles²²⁵.

L'importance du roman noir, souligné par Killen partout dans son ouvrage, est que l'extravagance est expliquée d'une façon rationnelle par certains écrivains. Ici, la remarque sur les personnages et le dénouement logique nous renvoie à l'idée de Breton sur *Le Moine* dans le premier *Manifeste*. La différence est que Georges Sand ne parle que du mouvement de la sensibilité du lecteur : d'abord, le lecteur est surpris, saisi par l'horreur ; après la lecture, on commence à raisonner cette peur par la réflexion sur les dispositifs du livre. De la part de Breton, l'importance du roman noir réside dans l'aspiration des passions qui éveille la « virginité de l'esprit » : elle pourrait accepter la libération de l'imagination, faire « quitter le sol ». Si le rationnel est nécessaire, c'est que les adultes ont perdu l'imagination à tel point qu'il a du mal à croire à l'extravagance du merveilleux dans le conte. D'où l'affirmation de Breton : « Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus »²²⁶. Ainsi, *Le Moine* est également un modèle du conte merveilleux pour les adultes. Enfin, ajoutons-le, en ce qui concerne l'expression dans l'incipit du *Manifeste* « Cette imagination qui n'admettait pas de bornes », elle nous renvoie à la préface du *Château d'Otrante de Walpole*, citée par Killen :

²²⁵ Killen, *Op.cit.*, p.189. Nous soulignons. Sur le passage publié dans la *Revue des Deux Mondes*, il date du février-avril 1851. Dans l'ouvrage de Killen, il n'y a pas de marque de citation. Nous décidons d'être fidèles à l'ouvrage de Killen.

²²⁶ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, p. 321.

Rien n'est si difficile que de concilier ensemble les deux genres de romans, je veux dire l'ancien et le moderne. Dans le premier, tout n'est qu'imagination et défaut de vraisemblance ; dans le second, on ne s'attache qu'à la nature, et on l'imite quelquefois avec assez de succès. Il ne manque pas d'invention, mais l'imagination se trouve gênée, parce qu'on attache trop scrupuleusement aux circonstances ordinaires de la vie. Mais, dans le dernier, on peut dire que l'imagination est éteinte par la nature, toujours bannie des anciens romans. Les actions, les sentiments, les entretiens des héros et des héroïnes des temps passés sont aussi contraires à la nature que les machines qu'on emploie pour les faire agir. L'auteur s'est efforcé de concilier les deux genres. L'envie qu'il a eue de donner à l'imagination la liberté de se promener dans les vastes champs de l'invention, lesquels n'ont point de bornes, et de créer des situations plus intéressantes, fait qu'il a fait agir ses personnages conformément aux règles de la probabilité, les faisant parler, penser et agir comme le feraient des hommes et des femmes s'ils se trouvaient dans des situations extraordinaires...²²⁷

Le but de Walpole est de surmonter les défauts inhérents à l'ancien et au nouveau roman, en donnant « à l'imagination la liberté de se promener dans les vastes champs de l'invention », qui « n'ont point de bornes ». Cette déclaration nous renvoie à l'incipit du *Manifeste*, qui revendique la liberté de l'imagination qui n'admet pas « de bornes ». Est-ce une simple coïncidence ? En plus de cela, l'explication du roman de Walpole nous rappelle également la critique de Breton du romanesque. La vraisemblance que Walpole trouve dans l'ancien roman est critiquée par Breton en ce qui concerne la description. L'excès de la soumission à la logique naturelle semble avoir un lien avec la critique du roman psychologique de Breton que nous avons déjà vue : il s'agit, répétons-le, du déterminisme, par le terme de Breton, des « calculs » par lesquels les actions des héros sont facilement prévues ; en dépit de la diversité des personnages, le lecteur finit par y voir un « type humain *formé* ». Enfin, l'ambition de Walpole, qui est de faire agir les personnages « conformément aux règles de la probabilité » correspond encore à la remarque de Breton sur Stendhal : « Les héros de Stendhal tombent sous le coup des appréciations de cet auteur, appréciations plus ou moins heureuses, qui

²²⁷ Killen, *Op.cit.*, p.8. Nous soulignons.

n'ajoutent rien à leur gloire. Où nous les retrouvons vraiment, c'est là où Stendhal les a perdus »²²⁸. Les actions machinales des héros, qui sont conformes à la nature, ne touchent plus les lecteurs. Walpole et Breton comptent plutôt sur les actions des héros conformes aux règles de la probabilité dans une situation insolite.

En considérant ces influences, si subtiles soient-elles, nous pouvons nous demander si Breton assimile également une certaine esthétique propre au roman noir d'après l'ouvrage de Killen, car, dans son ouvrage, il montre une histoire des idées à la fois littéraire et esthétique derrière la naissance du nouveau genre littéraire. Ce nouveau genre littéraire concerne avant tout la sensibilité : « Fatigués de la correction froide qui avait dominé les Ages "classiques", les esprits commençaient en Angleterre, dès le second quart du XVIII^e, à se retourner vers un retour à la nature et à la sensibilité »²²⁹. Ce retour à la nature et à la sensibilité de certains « esprits », qui était au début « un élan inconscient », devient de plus en plus conscient avec le mouvement romantique :

Ce goût du passé et du romantisme, qui n'était d'abord qu'un élan inconscient plus libre de la littérature, devient de plus en plus une tentative consciente de retour à l'ancien idéalisme et au monde irréel de l'inconnu²³⁰.

Par le dégoût du raffinement des classiques, les nouveaux écrivains commencent à chercher un autre monde fictif, une autre esthétique. Notons que, dans les deux passages cités, Killen emploie deux fois le terme « retour » : le retour à la sensibilité de la nature et le retour à l'ancien idéalisme ou au monde irréel de l'inconnu. La nouvelle esthétique du roman noir est fondée sur un certain idéalisme, qui, en cherchant le nouveau monde imaginaire, fait appel plus à la sensibilité humaine, à la nature de l'homme. Pourtant, ce n'est pas l'excès de la nature humaine que Walpole condamne ; c'est l'extraordinaire de la nature en fonction de la sensibilité humaine

²²⁸ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, p.316.

²²⁹ *Ibid.*, p.IX.

²³⁰ *Ibid.*, p.XI.

qui est en question. Par exemple, avant la publication du *Château d'Otrante* (1764), Richard Hurd publie *Letters of Chivalry and Romance* en 1762, où se trouve un certain manifeste littéraire du genre gothique contre le classicisme. Killen explique l'importance de ce manifeste de Hurd :

Il [Hurd] pensait que le mépris où le genre « gothique » était tombé était dû au fait que les temps féodaux n'avaient pas eu la bonne fortune de posséder un grand poète, comme Homère, « capable de donner assez d'expression artistique à leur vie et à leurs idéals »²³¹. Ce manifeste de Hurd dut paraître un véritable blasphème aux classiques, pour qui « le gothique », en fait de critique littéraire, était synonyme de « barbare », de « criard », de « dérégulé » et « d'insensé »²³².

On voit bien qu'il y a une sorte de querelle entre les Anciens et les Modernes que nous avons vue chez Walpole. Contre le classicisme, les écrivains commencent à retourner à Homère, pour donner l'« expression artistique » à la vie et aux « idéals ». Ainsi, le manque de génie ne permet pas d'assurer le respect à ce genre. Aux yeux des Anciens, le roman noir paraît « barbare » ou « dérégulé » ; le manque de raffinement, l'appel à la sensibilité et à la nature, voilà la visée fondamentale des Modernes, qui est sauvage pour les Anciens. Avec Walpole et Lewis, le genre noir devient plus théorique et paradoxalement raffiné, ce qui rendit connu ce nouveau genre littéraire. Comme le fait remarquer Breton dans le *Manifeste*, le raffinement de l'intrigue et l'extravagance, c'est-à-dire leur génie, permettent d'obtenir le respect. Enfin, Killen mentionne une tendance des Modernes qui nous renvoie à la quête de la « surréalité » chez Breton :

Depuis les commencements, presque inconscients, du roman de terreur avec Walpole, jusqu'à son apogée avec Lewis, nous pouvons trouver une tendance croissante, non seulement à se dégager des traditions classiques, mais aussi à chercher, sous le monde réel, un autre monde invisible, moins matériel et plus mystérieux²³³.

²³¹ Killen, *Op.cit.*, p.XIII. Nous soulignons. Ces citations de Killen viennent de Hurd. Cf. Richard Hurd, *Letters of Chivalry and Romance, Letter VI*, p.44-45. (Killen ne spécifie pas l'édition.)

²³² *Ibidem.*

²³³ Killen, *Op.cit.*, pp.XV-XVI.

Maintenant, nous comprenons bien ce qui attire Breton dans le roman noir à l'époque du premier *Manifeste*. Nous avons déjà mentionné que le *Manifeste* de 1924 a deux caractères : il est avant tout la déclaration de la quête de la « surréalité », du commencement du surréalisme ; en même temps, il sert également de manifeste littéraire. Autour de la conceptualisation de la « surréalité », nous avons vu que l'idéalisme de Breton cherche un monde idéal, une « vraie vie ». Pour y arriver, il revendique la liberté de l'imagination pour que l'esprit retrouve sans contrainte logique un monde mystérieux, invisible dans le monde ordinaire. La « surréalité » étant ainsi la question de la connaissance, Breton l'applique également dans le domaine littéraire. Et cette volonté de la « surréalité » correspond parfaitement à la volonté des écrivains du roman noir : ils voulaient créer un monde mystérieux, extraordinaire, en faisant appel à la sensibilité humaine. D'où vient, à l'aide de la connaissance de l'ouvrage de Killen, l'importance du « merveilleux », voire le roman noir : l'appel à la sensibilité humaine pourrait faire retourner à l'idéalisme et à un « autre monde invisible, moins matériel et plus mystérieux ». C'est pour cela que la « passion de l'éternité » des personnages de Lewis, Breton avoue-t-il, « prête des accents inoubliables à leur tourment et au mien ». La lecture de *Roman terrifiant ou roman noir* d'A.M. Killen donne ainsi plusieurs indications importantes pour Breton dans le premier *Manifeste*. D'un côté, le roman noir donne une esthétique fondée sur la sensibilité et sur l'ancien idéalisme. Breton, en l'assimilant dans son idéalisme, développe son idée sur la fonction de l'esprit par rapport au choc de la sensibilité. Pour lui, ceci devient un moyen de la surréalité, le monde idéal. Bref, la terreur, la passion, l'insolite sont les facteurs révélateurs de la vérité dans un monde réel : l'homme, soumis à la logique du monde phénoménal, est obligé de mal vivre. L'expérience du choc pourrait changer l'état d'esprit, donner une révélation que l'autre monde, « vraie vie » existe réellement. L'intérêt de Breton pour le « merveilleux » est donc circonstanciel en 1924. Dans l'époque de la rédaction du manifeste, Breton saisit cette volonté de l'idéalisation du « merveilleux », en

fonction du roman noir présenté par Killen.

Nous verrons, dans le texte intitulé *Situation de Melmoth* (1954), que Breton cite encore l'ouvrage de Killen plusieurs fois, en approfondissant les points de vue sur le roman noir. Et cette fois-ci, il semble plus conscient de l'esthétique du roman noir et du romantisme, voire de l'esthétique du sublime. En présentant ceux qui critiquent l'extravagance et le dédain de la tradition classique des écrivains du genre noir, Breton cite ironiquement le passage du *Journal des débats* du 27 septembre 1821, qui est cité également par Killen. Est-ce un hasard si les deux citent le même passage ? Étant donné que Breton fait référence d'ailleurs à l'ouvrage de Killen dans ce texte, il est fortement possible qu'il reprenne quelques citations de Killen sans précision :

« Si, peut-on lire dans le *Journal des débats*, l'on entend par "romantique" ce genre d'invention et de style qui prétend surpasser tout ce qui a été fait dans les plus heureux siècles, en outrageant l'énergie et la simplicité, en substituant l'horrible au sublime et le bas au naturel, rien n'est à la fois moins heureux et moins neuf que cette tentative... Sous ce point de vue, la création du genre romantique n'est donc qu'un nom assez heureux donné à la corruption du goût. » On voit que la manœuvre à laquelle recourent les immuables adversaires de tout nouveau courant d'idées, en dépit d'échecs réitérés, n'a pas sensiblement changé depuis lors²³⁴.

Même si Breton, à l'époque de la rédaction du *Manifeste*, n'était pas conscient de la tradition du sublime, l'intérêt pour ce genre nourrit, d'une manière inconsciente, sa réflexion sur l'esthétique du sublime ancrée dans le genre noir. Et au fur et à mesure, il en sera conscient. Dans ce texte, Breton reprend encore le terme « sublime » :

Jamais l'âme humaine n'avait été prise à une source aussi limpide : l'idée de péché ne saurait même l'effleurer. « 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

²³⁴ Breton, « *Situation de Melmoth* » (1954), recueilli par Marguerite Bonnet dans *Perspective Cavalière*, Gallimard (coll. « L'imaginaire »), 1970, p. 95. Cf. Killen, *Op.cit.*, p.133.

reprises au moment sublime où une telle union est sur le point de s'accomplir. Ce moment, on le sait, a été guetté par Blake comme par Hugo à la fin de sa vie mais Maturin, pour se porter à sa rencontre, n'a eu besoin que de sonder à l'origine les profondeurs du cœur²³⁵.

Le moment de l'union de l'enfer et du ciel est ce que Breton appelle, en 1954, le « moment sublime ». Et ce moment est en même temps le moment de l'accomplissement de l'amour. Ce qui attire notre attention, c'est d'abord qu'il emploie plus consciemment l'adjectif « sublime » à cette époque, par rapport à l'histoire des idées du sublime. Le passage cité plus haut enseigne par exemple qu'il l'emploie dans le domaine à la fois esthétique et éthique. S'agit-il de l'intégration de l'esthétique dans la question éthique ? C'est ce développement que nous voudrions voir dans notre étude. Bien sûr, on le sait bien, dans le *Manifeste* de 1924, il n'y a pas de telle idée. Pourtant, comme nous l'avons déjà examiné par rapport à la conceptualisation du « point sublime », la transition idéologique des années 30 modifie et développe l'idéalisme naïf de Breton dans une idée que nous avons appelée *idéalisation sans idéalisme*. Et l'important est que c'est après son invention du « point sublime » que l'isotopie de la notion traditionnelle du sublime est de plus en plus remarquable dans son œuvre. Il nous semble en plus que ceci est entraîné par sa révision de l'histoire littéraire, à la fois plus générale et plus approfondie, surtout sur le romantisme. Nous devons revenir plus tard sur ce changement, afin d'examiner comment l'idéalisme intuitif chez Breton est modifié, comment, par conséquent, son esthétique se développe au cours de cette période.

²³⁵ *Ibid.*, p.98.

(B) Les précurseurs du surréalisme : la question de la légitimation et les conséquences esthétiques

« QUERELLE DU SURRÉALISME » ET ENJEU ESTHÉTIQUE

Or, le culte du monde mystérieux et l'idéalisme pourraient être liés à la nomination du « surréalisme ». Dans notre présente étude, nous avons déjà analysé que la « surréalité », définie dans le *Manifeste* comme « réalité absolue », concerne d'abord la question de la connaissance de l'esprit ; elle démontre également la volonté de trouver le monde idéal. Enfin, nous avons fait remarquer que cet idéalisme naïf chez Breton semble être lié à son intérêt pour la philosophie de Hegel, en particulier, pour son goût de l'élévation et de la quête de l'absolu.

Pourtant, en ce qui concerne la naissance du terme « surréalisme », il ne faudrait pas oublier une querelle de la légitimation entre Breton et les successeurs d'Apollinaire. Dans le *Manifeste* de 1924, on le sait bien, pour présenter le terme « surréalisme », Breton cite le « supernaturalisme » de Nerval comme son prédécesseur authentique, en refusant l'influence du « surréalisme » d'Apollinaire. En plus, à cette source du « surréalisme », Breton y ajoute deux références : l'un est le « Supernaturalisme naturel » de Thomas Carlyle, qui apparaît dans son ouvrage *Sartor Resartus* ; l'autre est l'« idéoréalisme » de Saint-Pol-Roux. C'est comme si Breton voulait imposer d'autres sources que celle d'Apollinaire sur la naissance du terme « surréalisme », en remontant aux prédécesseurs plus anciens.

Derrière cette situation, il y avait une polémique qui se déclenche avant la publication du *Manifeste* (achevé d'imprimer le 15 octobre). Comme de nombreuses études sont consacrées à cette polémique²³⁶, nous repérons les événements

²³⁶ En ce qui concerne cette polémique autour de l'appellation de « surréalisme », nous nous référons principalement aux ouvrages suivants. Marguerite Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Librairie José Corti, 1988, pp.323-337. Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme, Op.cit.*, pp.550-554. Les notes de l'édition Pléiade, OC I, pp.1333-1338, et p.1355. Michel Meyer, *Michel Meyer présente Manifestes du surréalisme*, Gallimard («coll. foliothèque»), 2002, pp.19-21. En ce qui concerne les témoignages contemporains et ses commentaires, nous nous référons également à la réédition de la revue *Surréalisme* (Directeur Yvan Goll), n° 1, Octobre 1924, suivi de « Autour de la revue Surréalisme » par Jean Bertho, Éditions Jean-Michel Place, 2004. D'autre part,

importants. Le 16 août 1924, un article d'Ivan Goll, intitulé « Une réhabilitation du surréalisme » a paru dans *Le Journal littéraire*. Là, Goll fait rappeler que c'est Apollinaire qui a inventé le terme « surréalisme », et il accuse ceux qui ont « escamoté » cet apport :

Apollinaire inventa le premier ce titre ; “Esprit Nouveau”, dans un article du *Mercure de France*. Et son groupe comptait entre autres Blaise Cendrars, Picasso, Salmon, Delaunay et Chagall. Et c'est dans cette atmosphère qu'Apollinaire baptisa, d'un nom heureux, l'art qu'il rêvait : *Surréalisme*.

Or, qu'est devenu le surréalisme, par la suite ? On l'a escamoté, et depuis la guerre, personne n'en a plus parlé. Il fut remplacé par la vague dadaïste. Tout en le glorifiant, on a étouffé Apollinaire sous ses propres lauriers²³⁷.

Plus loin, Goll désigne ces escamoteurs, tels que Breton, Soupault et Aragon. La réponse immédiate de Breton est publiée dans *Comœdia* du 24 août. D'abord, il considère ceux qui l'accusent comme les « esprits malveillants », car ils pensent que Breton et ses amis ne font que « reprendre à [leur] compte un mot d'Apollinaire, avec ce que ce mot exprimait »²³⁸. Et pour contester que « Apollinaire, Reverdy auraient été surréalistes bien avant [lui] »²³⁹, Breton avance une thèse constituée des trois points essentiels qui seraient développée dans le *Manifeste*. D'abord, il insiste sur le fait qu'Apollinaire a emprunté le terme « supernaturalisme » de Nerval et qu'il l'a « modifié légèrement (il avait fait d'abord “surnaturalisme”, puis “surréalisme”) »²⁴⁰. Aux yeux de Breton, le « surréalisme » apollinarien ne désigne qu'« un synonyme du mot “orphisme” » ; en plus, selon lui, comme Apollinaire n'utilise qu'une fois le terme « surréalisme », il considère qu'Apollinaire l'a employé

l'ouvrage de Michel Sanouillet nous permet de consulter les correspondances entre Desnos et Picabia lors de la polémique. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Édition nouvelle, revue, remaniée et augmentée par Anne Sanouillet, Préface de Michèle Humbert, CNRS Éditions, 2005, pp.541-553.

²³⁷ Jean Bertho, « Autour de la revue *Surréalisme* » dans la réédition de la revue *Surréalisme*, *Op.cit.*, p.34.

²³⁸ Cf. Les notes de l'édition de la Pléiade, OC I, p.1334.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

simplement pour « caractériser rapidement l'art de son temps »²⁴¹. Bref, pour Breton, c'est une invention improvisée, sans réflexion profonde. Deuxièmement, il montre son ébauche de la définition du « surréalisme » : « Par contre, le surréalisme est pour nous une méthode d'expression qui consiste en la libre détermination et en l'organisation de la pensée par le verbe »²⁴². Troisièmement, selon lui, le « surréalisme » ne concerne pas seulement la poétique : « il n'est plus question ici d'une poétique : nous donnons le produit de la pensée pour ce qu'il vaut »²⁴³. Ces derniers deux points montrent ce que Breton attend, au début, du « surréalisme » : il s'agit de la révélation du fonctionnement de la pensée. Ce but ne change pas dans le *Manifeste* : le « surréalisme » est redéfini comme l'« automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée » (Nous soulignons.), ou bien simplement comme la « dictée de la pensée »²⁴⁴ ; il s'agit toujours de faire voir, en tant que matériaux, comment fonctionne la pensée. Enfin, ce prototype de la définition du « surréalisme » est rapidement redéfini. Le 6 septembre, dans *Le journal Littéraire*, sont publiées quelques pages du *Manifeste*, qui concernent la découverte de l'écriture automatique et la définition du surréalisme. Et de la part de Goll, il publie le numéro 1 de la revue *Surréalisme*, « seulement quelques jours avant la sortie du *Manifeste* »²⁴⁵.

De ces faits historiques, nous nous demandons si la rivalité entre les successeurs d'Apollinaire et Breton permet paradoxalement d'accélérer la formation de la définition du surréalisme. Et puis cette rivalité pourrait être une raison pour laquelle Breton refuse l'influence d'Apollinaire sur la naissance du « surréalisme ». Sur ce point, les études apollinariennes ne manquent pas de critiquer sévèrement Breton ; elles démontrent comment Breton essaie d'effacer l'influence d'Apollinaire,

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, p.328.

²⁴⁵ Jean Bertho, « Autour de la revue Surréalisme » dans la réédition de la revue *Surréalisme*, *Op.cit.*, p.55.

en limitant son apport. Par exemple, Anna Boschetti fait remarquer qu'Apollinaire est la « cible principale » du « parricide réussi » : il est toujours « expressément nommé », son héritage est bien accaparé à travers « la dévalorisation du passé récent »²⁴⁶. En outre, après la mort d'Apollinaire, Breton « amorce en sourdine cette entreprise de liquidation »²⁴⁷ ; la conférence prononcée à Barcelone en 1922 révèle son « habileté sournoise » par laquelle il a « réussi à tenir l'image de son devancier, en accumulant les griefs sous le couvert de la prétérition et de la fausse indulgence »²⁴⁸. Ainsi, elle conclut le résultat de ce parricide :

Le succès des surréalistes a fini par occulter la révolution accomplie par la génération d'Apollinaire et par imposer une conception de la poésie qui, sous le couvert de la plus grande audace, constitue par bien des aspects une régression et un rétrécissement, si on la replace dans l'histoire du champ. En se présentant comme une révolution éthique, le surréalisme remet en question le principe de l'autonomie de l'art. Il ressuscite la conception romantique du poète car il réhabilite des notions telles que l'inspiration, la spontanéité et l'authenticité, qu'un processus séculaire de réflexion sur la pratique poétique semblait avoir définitivement liquidées²⁴⁹.

L'étude de Marie-Louise Lentengre, pour sa part, admet que ce parricide est d'une certaine manière, « assez légitime » du point de vue de Breton²⁵⁰. Elle reconnaît l'obligation de Breton de « brûler ce qu'il avait peut-être trop adoré, à commencer par le symbolisme [...], et par l'écrasante figure d'Apollinaire, trop resplendissante et trop vivante encore pour qu'il lui fût possible de se soustraire à son reflet sans la détruire »²⁵¹.

Ces critiques, si sévères qu'elles soient, nous semblent assez justes, d'autant plus

²⁴⁶ Anna Boschetti, *La poésie partout, Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Éditions du Seuil (« coll. Liber »), 2001, pp.238.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.239.

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Ibid.*, p.241.

²⁵⁰ Cf. Marie-Louise Lentengre, Apollinaire, *Le nouveau lyrisme*, Éditions Jean-Michel Place, 1996 (En particulier, les deux premiers chapitres : « Situation de Guillaume Apollinaire », « Apollinaire (re)vu par André Breton »).

²⁵¹ *Ibid.*, p.38.

qu'Apollinaire employait également le terme « surnaturalisme » et qu'il parlait également du « merveilleux », l'effet de la « surprise »²⁵² dont Breton pourrait être l'héritier. Pourtant, les prédécesseurs authentiques du surréalisme nommés par lui dans le *Manifeste*, — Carlyle, Nerval et Saint-Pol-Roux—, sont-ils choisis simplement pour limiter l'apport d'Apollinaire ? Est-ce simplement pour la raison politique au sein du groupe moderniste que Breton refuse de donner à Apollinaire la place du fondateur ? Et puis, il y a un autre facteur important : pour employer le terme « surréalisme », Breton semble corriger ou modifier successivement son concept dans les textes publiés antérieurs au *Manifeste*, comme *Pour dada* (1920) et *Entrée des médiums* (1922). Ceci nous fait penser également qu'indépendamment de la situation politique au sein du groupe moderniste, Breton, une fois inspiré par le terme « surréalisme », voulait tenter de créer un autre concept par rapport à sa propre problématique esthétique, poétique et de la vie. Or, même si les raisons de son refus sont telles que celles avancées par les recherches apollinariennes, son point de vue esthétique est réorienté en conséquence des choix de Breton pour ses authentiques prédécesseurs du surréalisme. Cet examen serait d'autant plus intéressant que les influences des trois autres prédécesseurs sur le terme « surréalisme » ne sont pas, semble-t-il, encore explorées.

Enfin, en ce qui concerne la relation complexe entre Apollinaire et Breton, il est intéressant de voir l'influence de ce premier sur le jeune Breton par rapport à la problématique principale de notre présente étude : le sublime. Comme nous l'avons déjà fait remarquer dans l'introduction, dans une lettre du 19 février 1919, Breton demande à Apollinaire de lui donner une « indication de l'art qui survivra » ; pour répondre, Apollinaire emploie du terme « sublime »²⁵³. En effet, il est remarquable

²⁵² Anna Boschetti, *Op.cit.*, pp.168-172, pp. 236-243 et passim. Marie-Louise Lentengre, *Op.cit.*, p.29.

²⁵³ À cela s'ajoute qu'il ne faut pas oublier un autre facteur que nous avons déjà indiqué : en septembre 1918, Reverdy écrit une lettre à Breton dans laquelle celui-là lui demande d'écrire un article sur le lyrisme, en comparant le lyrisme ancien au « verve sublime ». Breton ne répond pas à sa demande, ce qui fâche Reverdy, mais il semble que Breton y répond à sa manière dans le

qu'il s'intéresse au sublime : il fait une conférence sur le sublime moderne en 1912 ; dans un article intitulé « La loi renaissance », publié dans *La Démocratie sociale* du 7 juillet 1912, il écrit encore sur le sublime moderne, dont des phrases sont presque identiques à celles qu'il écrit dans la lettre à Breton. De la part de Breton, dans le poème « Sujet », publié dans *Nord-Sud* d'avril 1918, se trouve une phrase : « À force d'art, on m'a maintenu tout ce temps sous l'empire du sublime »²⁵⁴. Si la lettre d'Apollinaire touche le jeune Breton d'une certaine manière, l'emploi du terme sublime serait une source qui prépare une esthétique du sublime en germe. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà vu, l'influence du roman noir prépare déjà un arrière plan de son esthétique sublime, que Breton affirmera plus tard. Donc, nous voudrions examiner l'apport d'Apollinaire non seulement comme une histoire du refus, mais encore comme une histoire de l'assimilation par rapport au sublime. Ceci permettra également de voir l'affinité ou la différence entre ces deux poètes sur la notion du sublime ; ceci aiderait également à comprendre la différence conceptuelle du terme « surréalisme ».

Tous ces problèmes étant mis en considération, nous nous proposons d'abord d'examiner les textes d'Apollinaire sur le « surréalisme », afin de connaître les différents partis pris entre les deux ; ensuite, voyons ce que Breton hérite de ses prédécesseurs légitimes désignés dans le *Manifeste*. Enfin, après avoir vu la caractéristique esthétique dans le *Manifeste*, revenons pour synthétiser son esthétique d'idéalisation en germe, en revenant sur les différences esthétiques entre Breton et Apollinaire.

Manifeste. (Voir. pp.21-22 de notre présente étude.) Vu que le poème « Sujet » a paru dans la même année de cet événement, il est probable que ce poème sera une clé qui permettra non seulement de comprendre la différence de la position esthétique entre Breton et Apollinaire, mais aussi la différence de la position poétique entre Breton et Reverdy. Pourtant, puisque nous voudrions limiter cette section à la question esthétique, nous ne traitons pas pour le moment le rapport entre ces derniers.

²⁵⁴ Breton, OC I, p.25. Ce poème a été écrit à partir de son expérience de l'interne à Saint-dizier pendant l'été et l'automne de 1916.

LE REFUS DE L'ESTHÉTIQUE APOLLINARIENNE CHEZ BRETON JUSQU'AU MANIFESTE DE 1924

Par rapport au terme « surréalisme » d'Apollinaire, Breton se réfère principalement au drame, *Les Mamelles de Tirésias*. Les textes comme « Guillaume Apollinaire » (1917)²⁵⁵, « Pour Dada » (1920) nous montrent son évaluation actuelle de son devancier, qui n'est pas positive. *Les Mamelles de Tirésias* porte en effet le sous-titre « drame surréaliste », et dans la préface, Apollinaire emploie le terme « surréalisme ».

Dans « Guillaume Apollinaire » (1917), comme le fait remarquer Marie-Louise Lentengre, l'ensemble des jugements de Breton sur ce « drame surréaliste » est positif, même s'il considère ce drame inférieur à *Ubu roi* de Jarry. Pourtant, il est indéniable que ses réticences se trouvent déjà dans ce texte. D'abord il apprécie ce drame, en citant les phrases qu'Apollinaire a employées pour sa critique du drame de John Millington Synge, *Baladin du monde occidental* : « De son réalisme d'une perfection sans cesse inattendue se dégage une poétique si forte que je ne m'étonne pas si elle a choqué ». Mais, tout de suite, la tournure change :

Les Mamelles de Tirésias m'ont paru une pièce de bonne humeur où j'ai trouvé soulageant de rire sans arrière-pensée. Je sais qu'Apollinaire tient le secret d'une gaieté moderne, à la fois plus profonde et tragique, et que c'est volontairement qu'il ne l'a pas engendrée.

J'aime autant dire que la pièce ne révèle pas, dans le choix des moyens, la même infailibilité que le chef-d'œuvre de Jarry. Elle n'en remet pas moins en cause l'Esprit nouveau, dont Apollinaire a senti l'immense corps²⁵⁶.

²⁵⁵ Ce texte, écrit en 1917, a été publié pour la première fois dans *L'Éventail*, Genève, n°10, 15 octobre 1918, repris dans *Les Pas perdus* (1924). C'est Apollinaire qui avait demandé à Breton d'écrire « une vue générale sur [ses] principaux livres ». (Sur le détail, voir la note de l'édition de la Pléiade. OC I, p.1232.) Selon l'édition de la Pléiade, la première occurrence du terme « surréaliste » est le texte « Pour Dada » (1920). Étant donné que Breton emploie également l'adjectif « surréaliste » dans ce texte, nous décidons de considérer « Guillaume Apollinaire » comme le premier texte où apparaît le terme « surréaliste ».

²⁵⁶ Breton, « Guillaume Apollinaire », OC I, p.215.

En faisant l'éloge de la remarque d'Apollinaire sur *Baladin du monde occidental*, et de son « secret d'une gaieté moderne », Breton indique une sorte de banalité du drame (« une pièce de bonne humeur ») et le manque de profondeur de la pièce (« soulageant de rire sans arrière-pensée »). Le seul avantage de ce drame est de pouvoir mettre en question le concept de l'« Esprit nouveau », pour lequel Breton se montrait assez suspicieux.

Trois ans après de la parution de ce texte, il parle plus précisément de son interprétation du mot « surréaliste » ; il s'agit du texte « Pour Dada » (1920) :

Le mot inspiration, tombé je ne sais pourquoi en désuétude, était pris naguère en bonne part. Presque toutes les trouvailles d'images, par exemple, me font l'effet de créations spontanées. Guillaume Apollinaire pensait avec raison que des clichés comme « lèvres de corail » dont la fortune peut passer pour un critérium de valeur étaient le produit de cette activité qu'il qualifiait de surréaliste.²⁵⁷

Ce que Breton entend par l'adjectif « surréaliste » est, au moins dans ce texte, associé principalement à l'effet de l'image poétique : bref, l'activité surréaliste est la création spontanée, ou bien, se trouve dans les lieux communs comme « lèvre de corail ». À cela il ajoute une condition du « progrès », en interprétant ces phrases d'Apollinaire : « Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir »²⁵⁸ :

Il allait jusqu'à faire de ce principe qu'il ne faut jamais partir d'une invention antérieure, la condition du perfectionnement scientifique et, pour ainsi dire, du « progrès ». L'idée de la jambe humaine, perdue dans la roue, ne s'est retrouvée que par hasard dans la bielle de locomotive²⁵⁹.

Dans l'expression apollinarienne citée plus haut, Breton trouve, dans la relation

²⁵⁷ Breton, « Pour Dada », *Les Pas perdus*, OC I, p.239. Ce texte est publié pour la première fois dans *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} août 1920.

²⁵⁸ Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias, Œuvres poétiques (Po)*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.865.

²⁵⁹ Breton, « Pour Dada », OC I, p.239. Nous soulignons.

entre la « jambe » et la « roue », une condition du « progrès ». Et l'important est que la création de l'expression surréaliste ne doit être créée sans aucune anticipation : la découverte de l'idée du « progrès » qui lie la « jambe humaine » à la « roue » ou l'image stupéfiante d'un cliché « lèvres de corail » devraient être retrouvées *a posteriori*. Notons les mots d'Apollinaire : « Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir » (Nous soulignons). L'importance est cette absence de la conscience quand l'homme invente l'expression .

Si nous pensons à la théorie de l'image surréaliste que Breton présentera plus tard, l'interprétation du concept « surréaliste » chez Apollinaire semble être déjà assimilée dans la conception de l'image poétique surréaliste propre à Breton. Rappelons-nous ce qu'il critique à propos de la conception de l'image chez Reverdy dans le *Manifeste* :

L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte—plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...etc.

Ces mots, quoique sibyllins pour les profanes, étaient de très forts révélateurs et je les méditai longtemps. Mais l'image me fuyait. L'esthétique de Reverdy, esthétique toute *a posteriori*, me faisaient perdre les effets pour les causes²⁶⁰ .

L'image poétique doit naître, pour Breton, sans aucune réflexion préalable. Rappelons-nous notre argument à propos du *Moine* de Lewis. Il conçoit deux types de l'état de l'esprit : l'« esprit critique » et la « virginité d'esprit » ; la dernière, possédée par l'enfant, va disparaître et sera remplacée par le premier. Pour Breton, il faudrait éveiller cette « virginité d'esprit » par la sensibilité humaine (la « peur », l'« attrait de l'insolite »). Il en est de même de l'image poétique : l'image ne doit pas être la création de l'« esprit critique ». Le rapprochement de deux réalités, dans le cas de l'expression apollinarienne, la jambe humaine et la roue de locomotive, doit

²⁶⁰ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, p. 324. Nous soulignons.

être fait « sans le savoir » ; sinon le sentiment de surprise ne provoquera pas l'ébranlement de l'esprit critique. L'absence de méditation préalable est un point qui saisit Breton dans le « surréalisme » d'Apollinaire ; et c'est sur ce point que Breton et Reverdy ne partagent pas la même idée sur l'image poétique.

Pourtant, comme le fait remarquer l'édition de la Pléiade²⁶¹, dans *Les Mamelles de Tirésias*, Apollinaire semble vouloir désigner d'autres choses que la création spontanée par le terme « surréalisme ». Revenons donc à son texte. Tout avant de parler de son « surréalisme », Apollinaire critique l'« idéalisme vulgaire » des dramaturges après Hugo :

L'idéalisme vulgaire des dramaturges qui ont succédé à Victor Hugo a cherché la vraisemblance dans une couleur locale de convention qui fait pendant au naturalisme en trompe-l'œil des pièces de mœurs dont on trouverait l'origine bien avant Scribe, dans la comédie larmoyante de Nivelles de la Chaussée.

Et pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes²⁶².

Ce qu'Apollinaire met en cause est le moyen par lequel le dramaturge pourrait revenir à la nature sans recourir à l'art de mimesis : la simple copie de la nature, telle que la photographie nous offre, n'est pas suffisante ; ceci finit par être une « vraisemblance ». Ici, nous pourrions associer sa critique du théâtre de Synge dont il fait l'éloge à son intérêt pour le moyen du retour à la nature. La réalité ne pourrait pas être bien décrite par le mimesis. Or, souvenons-nous de ce qu'Apollinaire apprécie dans *Baladin du monde occidental* de Synge : « De son réalisme d'une perfection sans cesse inattendue se dégage une poétique si forte que je ne m'étonne pas si elle a choqué ». En plus de cela, selon les notes de l'édition de la Pléiade, ce qui l'incite à écrire *Les Mamelles de Tirésias* est de « banni[r] "l'odieux réalisme" qu'il

²⁶¹ OC I, p.239, n 1.

²⁶² Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, Po, p.866.

avait condamné dans une interview »²⁶³. Pour lui, le réalisme issu de la mimesis ne représente pas la véritable réalité. S'il fait l'éloge du réalisme de Synge, est-ce parce que, pour lui, le « réalisme d'une perfection sans cesse inattendue » désigne ce qu'il entend par le terme « surréalisme » ? Le « surréalisme » chez Apollinaire n'est pas une simple question du moyen d'expression que Breton souligne dans « Pour Dada ».

Pour résoudre cette question, examinons un autre texte d'Apollinaire. En effet, comme nous l'avons dit, Breton a dit qu'Apollinaire a utilisé le terme « surréalisme » plus d'une fois. Est-ce un lapsus ? En effet, c'est dans le programme du théâtre de Cocteau, *Parade*²⁶⁴, qu'il a utilisé pour la première fois le terme « sur-réalisme » avec le trait d'union. En effet, en ce qui concerne ce drame, Apollinaire préfère la qualification de « sur-réaliste », plutôt que celle de « réaliste », choisie par Cocteau :

De cette alliance nouvelle, car jusqu'ici les décors et les costumes, d'une part, la chorégraphie, d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestation de cet esprit nouveau, qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle, car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels²⁶⁵.

Le « sur-réalisme » désigne un phénomène de « l'esprit nouveau », qui voudrait provoquer une révolution des arts et des mœurs dans l'« allégresse universelle ». Et cette révolution, comme ce dont parlait Breton à propos de l'expression « surréaliste » chez Apollinaire, est fondé sur l'idée du « progrès » (scientifiques et

²⁶³ Cf. Les notes des *Mamelles de Tirésias*, *Po*, p.1178.

²⁶⁴ Sur *Parade*, l'édition de la Pléiade donne ce détail : « *Parade* est un livret de Cocteau, chorégraphie de Massine, musique de Satie, décors et costumes de Picasso, fut donné pour la première fois le 18 mai 1917 au Châtelet lors de la deuxième des trois matinées de bienfaisance données par les Ballets russes ». Cf. Apollinaire, [*Parade*], *Œuvres en prose complètes II (Pr II)*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1991, pp.1648-1649.

²⁶⁵ Apollinaire, « *Parade* », *Ibid*, p.866.

industriels). Pour légitimer son propre surréalisme, Breton a écrit au groupe de Goll qu'Apollinaire n'a employé le terme « surréalisme » qu'une seule fois, mais nous nous demandons s'il était au courant de ce texte, car il souligne l'importance de l'idée du « progrès » dans l'expression surréaliste d'Apollinaire.

Au fait, par quel moyen peut-on modifier les arts et les mœurs ? Ce drame de Cocteau, dit « réaliste », est plutôt « sur-réaliste » pour Apollinaire. Dans ce texte, en s'attachant aux décors et aux costumes de Picasso, il explique le procédé de l'expression « sur-réaliste » :

Il s'agit avant tout de traduire la réalité. Toutefois, le motif n'est plus reproduit mais seulement représenté et plutôt que représenté il voudrait être suggéré par une sorte d'analyse-synthèse embrassant tous ses éléments visibles et quelque chose de plus, si possible, une schématisation intégrale qui chercherait à concilier les contradictions en renonçant parfois délibérément à rendre l'aspect immédiat de l'objet²⁶⁶.

Le « sur-réalisme » d'Apollinaire nécessite une condition indispensable qui est la nouvelle traduction de la réalité ; d'où l'analyse-synthèse de l'objet réel pourrait être effectuée. Le « sur-réalisme » est donc un autre réalisme, comme Apollinaire lui-même l'appelle, dans un autre texte « Le cubisme et "La Parade" (1917), « un réalisme impressionnant »²⁶⁷. Par trois activités momentanées —traduction, décomposition et reconstruction de la réalité tangible— Apollinaire propose la nouvelle méthode d'un réalisme, basé sur une autre réalité recomposée.

Ici, il nous serait permis d'ouvrir la parenthèse sur le terme apollinarien de « supernaturalisme ». Ce terme a été remplacé par le « surréalisme », simplement parce que le premier était « déjà utilisé par MM. les philosophes », alors que le dernier « n'existe pas encore dans les dictionnaires »²⁶⁸ : cet aveu nous fait supposer

²⁶⁶ Apollinaire, « Parade », *Ibid.*, p.867. Nous soulignons.

²⁶⁷ Apollinaire, « Le cubisme et La Parade », *Pr II*, p.868.

²⁶⁸ Ces phrases se trouvent dans la lettre d'Apollinaire, adressée à Paul Dermée, datée du mars 1917. Elle est publiée dans le premier numéro de la revue *Surréalisme*, dont Yvan Goll est directeur. Cf. La revue *Surréalisme*, *Op.cit.*, p.XIII.

qu'il n'y a pas de différence conceptuelle entre ces deux termes. En effet, dans le texte intitulé « Nos amis les futuristes », Apollinaire affirme que « pour renouveler l'inspiration, la rendre plus fraîche, plus vivante et plus orphique », le poète devra « s'en rapporter à la nature, à la vie » et « observer la réalité extérieure ». En même temps, il recommande au poète de « noter le mystère qu'il voit ou qu'il entend ». Ces deux propositions sont apparemment contradictoires, car il propose un procédé à la fois réaliste et mystique. Sur ce paradoxe, Anna Boschetti présente son analyse très importante dont nous partageons l'idée :

Mais, loin de se borner à enregistrer des sensations, il [le poète] a le pouvoir de transformer la réalité et l'enrichir par les formes nouvelles qu'il est capable de concevoir. Ainsi, ce n'est pas par goût du paradoxe qu'Apollinaire insiste sur la nécessité de « s'en rapporter à la nature, à la vie » ; au contraire, son « réalisme », toujours affirmé, est l'expression conséquente de son ontologie, qui pose une relation dialectique entre l'art et la réalité²⁶⁹.

Le réalisme d'Apollinaire, issu de l'observation de la réalité et de son aspiration du retour à la nature, pourrait dépasser un réalisme ordinaire, dans la mesure où le poète réussit de synthétiser la réalité et l'inspiration, le mystère que le poète voit ou entend. C'est cette dialectique qu'Apollinaire développe dans le texte sur *Parade*, sous le nom de « l'analyse-synthèse ». Ce qui nous importe encore est que Boschetti rapproche cette dialectique de son terme « supernaturalisme » :

C'est pour souligner ce qui distingue cette conception à la fois du naturalisme, conçue comme « imitation » de la réalité, et de la position de ceux qui [...] se réclament de la « fantaisie » qu'Apollinaire en vient à définir son art comme un « naturalisme supérieur, plus sensible, plus vivant et plus varié que l'ancien, naturalistes des autres arts »²⁷⁰.

²⁶⁹ Anna Boschetti, *Op.cit.*, p.164.

²⁷⁰ *Ibidem*. La citation des phrases d'Apollinaire vient de la « Note "Supernaturalisme" », publiée dans *Les Soirées de Paris*, le 15 mai 1914. D'après Boschetti, cette « Note », signée du pseudonyme des directeurs de la revue Jean Cérusse, est « sans doute rédigée par Apollinaire ».

Maintenant, il est capable de faire le point sur l'idée fondamentale qu'a Apollinaire du « supernaturalisme » et du « sur-réalisme » : ce n'est pas une simple « fantaisie », qui dépend entièrement de l'inspiration, ni un simple « réalisme » ou « naturalisme », dont ne résulterait qu'une copie de la réalité. L'objectif primordial est de reconstruire la réalité par l'intermédiaire de l'inspiration, de dépasser le naturalisme par l'imagination. Cette définition du « sur-réalisme » n'est pas ce que Breton entend, car l'expression surréaliste ne désigne pas totalement la spontanéité ; au contraire, comme le disait Reverdy à propos de l'image poétique, chez Apollinaire, l'image surréaliste semble être une création de l'esprit réfléchi. D'ailleurs, par le fait qu'Apollinaire reproche à Kandinsky son obéissance entière à l'instinct et au hasard²⁷¹, Boschetti fait remarquer qu'Apollinaire « continue à croire, comme Mallarmé, que la poésie est effort pour maîtriser le hasard » ; elle critique ainsi Breton, qui « a faussé radicalement les sens et les intentions des poèmes-conversations en les lisant comme un précédent de l'écriture automatique »²⁷². Depuis le début du mouvement surréaliste, Breton n'interprète que le caractère de spontanéité et la dépendance au hasard chez Apollinaire, ce qui est plutôt insuffisant pour expliquer la poétique d'Apollinaire. En tout cas, l'interprétation de Breton est faite, intentionnellement ou non, à son gré, pour établir sa propre théorie de l'image poétique dans l'écriture automatique.

À travers notre lecture des textes d'Apollinaire, la différence entre les deux poètes est remarquable. Il s'agit du parti pris sur le rapport entre la création artistique et la réalité, autrement dit, du parti pris à la fois éthique et esthétique. Souvenons-nous du passage que nous avons cité sur le « sur-réalisme » dans sa critique de *Parade* : la révolution des arts et des mœurs devait être réalisée dans

²⁷¹ Il s'agit de la chronique « Salon des indépendants », sous-titrée « Suite de la promenade à travers les salles », publiée dans *L'Intransigeant* du 25 mars 1912 : « Mais Kandinsky pousse à l'extrême la théorie de Matisse sur l'obéissance à l'instinct et il n'obéit plus qu'au hasard ». Cf. *Pr II*, *Op.cit.*, p.430.

²⁷² *Ibid.*, p.168.

« l'allégresse universelle » ; l'« esprit nouveau » devrait « séduire l'élite » ; enfin c'est le « bon sens » qui veut que les arts et les mœurs « soient au moins à la hauteur des progrès ». L'attitude optimiste vis-à-vis du monde, une sorte d'élitisme des artistes et son appréciation du « bon sens » sont les éléments qu'on ne pourrait jamais trouver dans le *Manifeste* de Breton. Comme nous l'avons déjà montré, pour Breton, la révolution pourrait être possible à partir du moment où l'homme change de modalité d'esprit, en détruisant ce qu'on appelle le « bon sens » ; l'image du monde réel étant déjà une « vraisemblance », il se propose de trouver la « vraie vie », c'est-à-dire, la « surréalité », dont la quête est considérée comme quasiment impossible. Bref, la quête de la « surréalité » est fondée sur la crise de la conscience vis-à-vis du monde réel, sur le sentiment de la déception de la réalité. Est-ce cette différence qui amène Breton à critiquer *Les Mamelles de Tirésias* comme un théâtre simplement « de bon humeur », « soulageant de rire sans arrière-pensée » ? Est-ce pour cette raison qu'il n'a pas trouvé le « secret de la gaieté moderne » d'Apollinaire, qui devrait être « à la fois plus profonde et tragique » (Nous soulignons.) ? Nous nous demandons également si l'humour noir, dont Breton commence à concevoir la théorie, pourrait être une contrepartie de cette sorte de rire soulageant. Enfin, le ton élitiste et l'accent nationaliste des textes d'Apollinaire, par exemple son texte *Esprit nouveau et les poètes*, pourraient éveiller un sentiment de suspicion ou l'antipathie que Breton montrera ouvertement à partir de sa conférence de 1922 à Barcelone.

ANNÉE 1922 : LA CONCEPTUALISATION DU SURRÉALISME BRETONIEN

Il est très connu que dans une conférence prononcée à Barcelone en 1922 Breton attaque ostensiblement Apollinaire²⁷³. Ce qui nous paraît très curieux est que, la même année, Breton utilise pour la première fois le terme « surréalité » dans

²⁷³ Sur ce point, Anna Boschetti montre son analyse assez précise. Voir Anna Boschetti, *Op.cit.*, pp.238-241.

son « Entrée des médiums »²⁷⁴. Encore, Breton et Aragon écrivent un texte « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet », dans lequel nous pouvons déjà voir certains prédécesseurs désignés par Breton dans le *Manifeste*. Ceci nous fait penser que l'année 1922 serait une clé, dans la mesure où le « parricide » commence en même temps que prend forme son propre concept de « surréalisme », basé sur ce qu'il appellera « automatisme psychique pur » dans le *Manifeste*²⁷⁵.

À cet égard, il faudrait rappeler que la pratique de l'écriture automatique commence déjà en 1919, c'est-à-dire, « avant l'orientation du groupe *Littérature* vers le mouvement Dada »²⁷⁶, dont le texte *Les Champs magnétiques* en est un exemple ; pourtant, un texte de Breton, daté du 20 mai 1921, montre que le concept de l'automatisme est lié, d'une façon intuitive, à l'« automatisme psychique » :

Il est absurde que les idées poétiques, philosophiques, ne soient pas, de même que les idées scientifiques, susceptibles d'une application immédiate. Surréalisme, psycho-analyse, principe de relativité doivent nous mener à la construction d'appareils aussi précis, aussi bien adaptés à nos besoins pratiques, que la télégraphie sans fil. Je dis « construction d'appareils » à tout hasard, naturellement, et en n'accordant à ces mots qu'une valeur d'images²⁷⁷.

À ce moment, Breton éprouvait la nécessité de synthétiser la « psycho-analyse » et le concept de « surréalisme » dans une « construction d'appareils », dont l'expression apparaît spontanément. La comparaison de cet appareil avec « la télégraphie sans fil » est importante, car l'idée de la communication avec une certaine existence inconnue sera mise en question dans l'« Entrée des médiums ». D'ailleurs, dans le *Manifeste* de 1924 apparaîtra cette phrase : « Mais nous, [...] qui nous sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les

²⁷⁴ La première parution du texte se trouve dans *Littérature*, nouvelle série, n°6, 1^{er} novembre 1922 ; ce texte est repris dans *Les Pas perdus*.

²⁷⁵ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, 328.

²⁷⁶ Cf. Notice de l'édition de la Pléiade des *Champs magnétiques*, OC I, p.1121.

²⁷⁷ Breton, « Les “Enfers artificiels”, ouverture de la “Saison dada 1921” », OC I, p.625. Selon l'édition de la Pléiade, ce texte est « un exposé rédigé par Breton pour Doucet ». (Cf. OC I, p.1481.) Nous soulignons.

modestes *appareils enregistreurs* »²⁷⁸. Donc, nous sommes tout à fait d'accord avec cette remarque de Laurent Jenny : « En tant que pratique, le surréalisme existe au moins depuis 1922 (“Entrée des médiums”, où le terme “surréalisme” figure déjà au sens d’“automatisme psychique”), si ce n’est depuis 1919 (l’écriture des *Champs magnétiques*) »²⁷⁹.

Ceci étant dit, voyons donc le passage en question sur le « surréalisme » :

On sait, jusqu’à un certain point, ce que, mes amis et moi, nous entendons par surréalisme. Ce mot, qui n’est pas de notre invention et que nous aurions si bien pu abandonner au vocabulaire critique le plus vague, est employé par nous dans un sens précis. Par lui nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l’état de rêve, état qu’il est aujourd’hui fort difficile à délimiter²⁸⁰.

Le « surréalisme » n’est plus une simple expression spontanée, il s’agit d’un certain fonctionnement psychique. Pour l’expliquer, Breton relate sa fameuse expérience : « En 1919, mon attention s’était fixée sur les phrases plus ou moins partielles, qui, en pleine solitude, à l’approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l’esprit sans qu’il soit possible de leur découvrir une détermination préalable »²⁸¹. Il est remarquable que l’intérêt de Breton est centré sur le rapport entre la naissance des expressions et l’esprit : pour lui, l’« état de rêve » importe, dans la mesure où certaines phrases viennent à l’esprit sans qu’il fonctionne. Ces

²⁷⁸ Sur ce terme, Marguerite Bonne fait une remarque intéressante. Selon elle, « dès le 31 août, Breton recopie pour Théodore Fraenkel un « résumé des théories freudiennes que donne le *Précis de psychiatrie* » de Dr. Régis. Dans ce résumé, le terme « simple enregistreur » se trouve : « [...] le sujet doit noter lui-même, avec la neutralité absolue d’un témoin étranger, indifférent où, toutes les pensées, quelles qu’elles soient, qui traversent son esprit ». D’où elle semble considérer ce texte comme une source du passage du *Manifeste*. Ceci nous semble d’autant plus probable que, le 8 septembre, Breton écrit à Fraenkel pour déclarer son soupçon envers un article du *Mercure de France*, intitulée « Une psychose nouvelle : la psycho-analyse ». Cf. Marguerite Bonnet, « La rencontre d’André Breton avec la folie : Saint-Dizier, août - novembre 1916 », *Folie et psychanalyse dans l’expérience surréaliste*, préface d’Alain Jouffroy, sous la direction de Fabienne Hulak, Z’édicions, Nice, 1992, pp.125-126, et p.130.

²⁷⁹ Laurent Jenny, *La fin de l’intériorité*, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p.125.

²⁸⁰ Breton, « Entrée des médiums », OC I, p.274.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 274. Cette phrase est reprise dans le *Manifeste* de 1924 (OC I, 323.)

phrases sont ainsi considérées comme la « voix » ou le « murmure »²⁸². Enfin Breton développe l'intérêt de cet automatisme psychique jusqu'à parler de la « conscience universelle » :

[...] je n'attends encore de révélation que de lui [murmure]. Je n'ai jamais cessé d'être persuadé que rien de ce qui se dit ou se fait ne vaut hors de l'obéissance à cette dictée magique. Il y a là le secret de l'attraction irrésistible qu'exercent certains êtres dont le seul intérêt est de s'être un jour faits l'écho de ce qu'on est tenté de prendre pour la conscience universelle, ou, si l'on préfère, d'avoir recueilli sans en pénétrer le sens à la rigueur, quelques mots qui tombaient de la « bouche d'ombre »²⁸³.

Ce passage nous paraît le plus important, parce que l'intuition de l'importance de l'« automatisme psychique » dans son surréalisme devient une sorte de conviction, la « voix » étant considérée comme un certain ordre de l'activité humaine, afin de trouver une certaine « conscience universelle ». Au demeurant, Breton fait réactiver l'ancien concept de l'inspiration romantique, en rapprochant cette voix surréaliste du terme d'Hugo, « bouche d'ombre ».

L'importance de ce texte est donc de mettre la découverte de l'écriture automatique dans une lignée de tradition, en apportant la modification selon laquelle la « voix surréaliste » vient du fonctionnement psychique. Encore, répétons-le, l'intérêt de Breton pour la découverte de l'automatisme est basé sur sa volonté de trouver une certaine existence en moi autre que l'esprit critique ; nous pouvons y voir sa volonté du renouvellement de la conscience vis-à-vis du monde réel. C'est sa volonté de l'idéalisation en germe.

Pourtant, cette idée n'est qu'un commencement. Par exemple, Breton souligne le caractère mystérieux de cette « dictée magique », qu'il appellera « dictée de la pensée » ou « *pensée parlée* » dans le *Manifeste*. La « voix surréaliste » sera donc *la voix de la pensée*, dont la puissance de l'esprit critique est fortement affaiblie. Les termes

²⁸² *Ibid.*, p.275.

²⁸³ *Ibidem*. Nous soulignons.

« pensée », « esprit » sont remarquables dans l'« Entrée des médiums » et dans le *Manifeste* ; pourtant la première évoque plutôt le caractère mystique des médiums. Dans le dernier, nous l'avons déjà examiné, le problème glisse dans le rapport entre l'imagination et la raison : dans le rêve, l'esprit critique fonctionnant moins, l'imagination pourrait être plus libérée. Par contre, l'imagination ne peut pas être totalement sans contrôle de la raison : « Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'argumenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison »²⁸⁴. La source de la « voix surréaliste » est les « étranges forces » qui existent dans la profondeur de l'esprit critique. Toujours est-il qu'il y a un contraste entre l'esprit critique et la « virginité d'esprit » ; l'imagination pourrait égarer le premier, pour retrouver la dernière, comme dans le cas du roman noir.

Par ailleurs, la dernière différence entre « Entrée des médiums » et le *Manifeste* de 1924 est que ce dernier accentue la question éthique ou morale. Ce point apparaît en fonction de l'image révolutionnaire dans le romantisme, dans la conférence prononcée à Barcelone que nous avons déjà évoquée et d'autres textes autour de 1922.

Dans cette conférence, intitulée « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en principe », Breton semble établir une lignée des modernes, en minorant Apollinaire et en réactivant le caractère révolutionnaire des écrivains et des poètes du XIX^e siècle. Par exemple, Breton souligne le caractère révolutionnaire de Stendhal : « on ignore trop que Stendhal est l'auteur d'un manifeste romantique grandement fougueux que les autres »²⁸⁵. Par ailleurs, il parle des « deux principaux courants de la poésie » : d'un côté, Aloysius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud et Reverdy ; de l'autre côté, Nerval, Mallarmé, Apollinaire et Breton lui-même

²⁸⁴ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, p.316.

²⁸⁵ Breton, « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en principe », repris dans *Les Pas perdus*, OC I, p.296.

(«jusqu'à nous»). Enfin, il avoue son intention de « vouloir ressusciter la “poésie maudite” »²⁸⁶. Pourquoi ? Plus loin, il présente son intention :

Il n'y a qu'une chose qui puisse nous permettre de sortir, momentanément au moins, de cette affreuse cage dans laquelle nous nous débattons et ce quelque chose c'est la révolution, une révolution quelconque, aussi sanglante qu'on voudra, que j'appelle encore aujourd'hui de toutes mes forces. [...] Il ne serait pas mauvais qu'on rétablît pour l'esprit les lois de la Terreur²⁸⁷.

Le propos sur le manifeste romantique de Stendhal, les innovations des poètes, la volonté de la résurrection de la « poésie maudite » sont associés à la Révolution « sanglante ». Il est remarquable encore que Breton n'oublie pas d'y ajouter les mots « pour l'esprit » : on voit déjà le motif naissant de la révolution de l'esprit que nous avons déjà vu dans le *Manifeste*.

Ce motif de la révolution est également souligné dans un texte écrit dans la même année (1922), « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet » :

L'esprit de révolte, voilà ce qui, chez tous les auteurs dont nous venons de citer les noms, fait le prix que nous attachons, au-delà de ce qu'ils présentent, à ces noms mêmes. C'est dire que le XIX^e siècle nous offrirait encore de nombreux livres pour votre bibliothèque si le romantisme ne nous apparaissait comme une aventure courue, laquelle ne nous intéresse plus que là où elle atteint au paroxysme, là où nous touchons à une faillite singulière, l'homologue des banqueroutes récentes, d'où nous pouvons tirer une conscience nouvelle de nos moyens²⁸⁸.

Le romantisme intéresse Breton et Aragon, dans la mesure où cet « esprit de révolte », en passant par le moment paroxystique, finit par la « faillite ». Et ils pensent pouvoir obtenir une « conscience nouvelle » de cette histoire. Du reste, le « paroxysme » et la « faillite » nous rappelle l'attachement de Breton à la « passion de l'éternité » chez Lewis, car cette passion est liée au « tourment ». La passion romantique semble être bien assimilée chez Breton, qui trouve la quête de la

²⁸⁶ *Ibid.*, p.293.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.305.

²⁸⁸ Breton, « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet » (1922), OC I, p.633.

« surréalité » quasiment impossible, ou mortelle. Enfin, ce motif est si important que Breton le reprend encore une fois dans un autre texte, écrit l'année suivante :

Je pense qu'il y a moyen, sans se mêler à la querelle sociale, de faire prévaloir la vérité révolutionnaire qui est une et qui n'est pas littéraire ou politique. L'œuvre de Hugo est révolutionnaire aussi celles de Gérard de Nerval, de Benjamin Constant, de Baudelaire, de Rimbaud, de Lautréamont, d'Apollinaire. Quant à Vigny et Flaubert, croyez-moi, ce sont les piliers de l'édifice que vous voulez détruire. Il n'y a que l'esprit conservateur, au sens où vous l'entendez, qui ait intérêt à leur conservation²⁸⁹.

Nous pouvons y reconnaître la problématisation de la synthèse de la littérature et de la politique dans « une » révolution. Les noms cités (sauf Apollinaire) possédant l'« esprit de révolte » seront inscrits dans le « panthéon surréaliste » dans le *Manifeste*. Ce sont les prédécesseurs du surréalisme. Au contraire, Vigny et Flaubert sont considérés comme les représentants de l'« esprit *conservateur* », parce que, pour Breton, se sont passionnés pour la « mesquine théorie de l'Art pour l'Art », qui est tout à fait « contraire à l'idéal révolutionnaire »²⁹⁰. Ainsi, l'« esprit de révolte » et l'« esprit conservateur » mis en contraste, Breton inscrit les poètes et les écrivains romantiques dans la liste de ces prédécesseurs, pour sa propre révolution de l'esprit. En plus de cela, cette révolution n'est plus simplement littéraire ou politique : la question existentielle ou morale est intégrée dans cette révolution de l'esprit ; désormais, le surréalisme serait, au moins dans le *Manifeste* de 1924, centré sur la problématique du rapport entre l'esprit et la réalité phénoménale. Le « surréalisme » chez Apollinaire est, selon Breton, un moyen d'expression ; pour Breton, il s'agit de la conquête d'un certain esprit, qui accomplira « l'idéal révolutionnaire ».

Cette aspiration à l'idéal, de la surréalité, de la révolution de l'esprit nous paraît

²⁸⁹ Breton, « Mise en accusation d'Arthur Meyer », OC I, p.638. Ce texte n'est pas daté, mais selon l'édition de la Pléiade, « cette intervention dont le manuscrit figure, sans date, sans les papiers d'André Breton, était destinée à la séance du Club du Faubourg du lundi 23 avril 1923 ». Cf. Les notes de l'édition de la Pléiade, pp. 1493-1494.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.637.

comme les facteurs déterminants de son choix des prédécesseurs du surréalisme, Nerval, Carlyle et Saint-Pol-Roux. Voyons donc dans quels points il les considère plus légitimes.

LE « SURRÉALISME » EST-IL LE « SUPERNATURALISME » ? : Nerval ET CARLYLE — LA FILIATION DU « VOYANT » ET DE L'ASPIRATION AU MONDE SUBLIME —

D'abord, pour présenter son propre « surréalisme », Breton désigne Nerval en tant que prédécesseur :

À plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des *Filles du feu*. Il semble, en effet, que Nerval possédât à merveille l'esprit dont nous nous réclamons, Apollinaire n'ayant possédé, par contre, que la lettre, encore imparfaite, du surréalisme et s'étant montré impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne²⁹¹.

Comme il fait contraste en soulignant les mots, Apollinaire n'est que fondateur du nom (« lettre »), alors que Nerval possède la modalité de conscience (« esprit »), nécessaire pour Breton. C'est par cet esprit que Nerval peut être présenté comme un véritable précurseur du surréalisme. Pour expliquer cet « esprit », il cite deux phrases dans la dédicace des *Filles du feu*, qu'il trouve « significatives » :

Je vais vous expliquer, mon cher Dumas, le phénomène dont vous avez parlé plus haut. Il est, vous le savez, certains conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination. Vous savez avec quelle conviction notre vieil ami Nodier racontait comment il avait eu le malheur d'être guillotiné à l'époque de la Révolution ; on en devenait tellement persuadé que l'on se demandait comment il était parvenu à se faire recoller la tête.

...Et puisque vous avez eu l'imprudence de citer un des sonnets composés dans cet état de rêverie SUPERNATURALISTE, comme diraient les Allemands, il faut que vous les entendiez tous. [...] Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique de

²⁹¹ *Ibidem.*

Hegel ou les MÉMORABLES de Swedenborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible concédez-moi du moins le mérite de l'expression...²⁹²

D'abord, la question entre l'imaginaire et le réel est évidente. Certains « conteurs », en écrivant les fictions, commencent à confondre les créations imaginaires et la réalité. C'est cette confusion qui pourrait attirer Breton : la passion des conteurs convainc ceux qui écoutent. Notons encore la phrase citée plus haut : « on en devient tellement persuadé que l'on se demandait [...] » : comme dans le roman noir, l'esprit critique ne juge plus ce qui est au-delà de la capacité ordinaire de la compréhension logique. La deuxième caractéristique pourrait être la limite entre la folie et l'état de l'esprit de Nerval. En effet, cette préface, qui prend la forme de la lettre adressée à Alexandre Dumas, constitue une sorte de contestation contre lui. Dumas, qui avait publié *El Desdichado* dans *Le Mousquetaire* du 10 décembre 1853, « enterrait un peu trop allégrement la raison de son ami », ce qui a « blessé » Nerval²⁹³. Dans sa préface, Nerval cite l'article de Dumas, en supprimant le passage qui l'a profondément blessé : « Alors notre pauvre Gérard, pour les hommes de science est malade et a besoin de traitement, tandis que pour nous il est tout simplement plus conteur, plus rêveur, plus spirituel, plus gai ou plus triste que jamais »²⁹⁴. À cela ajoute Dumas : « Tantôt, il est le sultan Ghera-Gheraï, comte d'Abyssinie, [...], et il m'écrivit à moi, qu'il croit son suzerain, pour me demander la permission de déclarer la guerre à l'Empereur Nicolas »²⁹⁵. C'est dans ce contexte que Nerval, prenant l'exemple de Nodier, conteste Dumas : ce n'est pas la folie mais la conséquence de l'imaginaire excessif qui fait confondre l'imaginaire et le réel chez lui et d'autres conteurs. Au contraire, Nerval appelle cet état de l'esprit

²⁹² *Ibid.*, pp.327-328.

²⁹³ Sur cette préface, nous nous référons aux notes de Béatrice Didier de l'ouvrage suivant. Gérard de Nerval, *Les Filles du feu, La Pandora, Aurélia*, texte présenté et annoté par Béatrice Didier, Gallimard, (« coll. Folio »), 1972, p.379.

²⁹⁴ *Ibidem.*

²⁹⁵ *Ibidem.*

comme « état de rêverie SUPERNATURALISTE » : il s'agit de l'intrusion du rêve dans la réalité, ce que Nerval décrit dans *Aurélia*.

Or, en ce qui concerne la folie, Breton, en appelant les « fous » les « victimes de leur imagination », défend cet excès de l'imagination dans le *Manifeste* :

[...] ils puisent assez leur délire pour supporter qu'il ne soit valable que pour eux. Et, de ce fait, les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable. La sensualité la mieux ordonnée y trouve sa part [...]. Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer.

[...]

Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination²⁹⁶.

Aux yeux de Breton, la confiance de Nerval à Dumas pourrait paraître comme celles des « fous » ; pourtant, les illusions de Nerval, qui ne distingue plus sa véritable identité et celle des héros, paraissent en même temps comme « une source de jouissance ». Pour Breton, cet état de l'esprit, qui se situe dans la limite entre l'état normal et l'état de la folie, est exigé pour l'esprit surréaliste.

Néanmoins, la source du « supernaturalisme » n'est pas si simple. Notons que Nerval n'utilise pas le substantif « supernaturalisme » mais l'adjectif « supernaturaliste ». En plus, Breton met une note dans le passage cité de Nerval, en se référant au terme « Supernaturalisme naturel », employé par Thomas Carlyle dans son ouvrage *Sartor Resartus*, comme s'il voulait fortifier une autre filiation que celle d'Apollinaire²⁹⁷. Selon la note de l'édition Pléiade²⁹⁸, cet ouvrage dont le titre complète de l'ouvrage est *Sartor Resartus. Vie et opinion de Herr Teufelsdröckh*, a paru

²⁹⁶ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, p. 313.

²⁹⁷ Selon l'édition de la Pléiade, la note de Breton sur *Sartor Resartus* n'apparaît pas dans le manuscrit du premier *Manifeste*, donc nous pouvons supposer que sa lecture de cet ouvrage se situe entre l'accomplissement de la rédaction et l'impression. Sur ce point, Emmanuel Rubio fait déjà une même supposition dans sa thèse déjà citée. Cf. Emmanuel Rubio, *Op.cit.*, pp.105-106, n. 227. En ce qui concerne le titre, nous voudrions ajouter que la traduction française change le nom Teufelsdröckh en Teufelsdröckn ; le titre anglais a plusieurs variations concernant l'article et le substantif selon l'éditeur.

²⁹⁸ Breton, OC I, p.1355.

dans le *Fraser's Magazine* de novembre 1833 à août 1834 ; il est traduit par Edmond Barthélemy au *Mercure de France* en 1904. Encore, à cela ajoute l'éditeur de la Pléiade que Breton connaît cet ouvrage « très probablement à travers le livre de Barbey d'Aureville, *Du dandysme et de George Brummell* (1884) et plus précisément par la longue note sur *Sartor Resartus* »²⁹⁹.

Voyons maintenant le chapitre, intitulé « Supernaturalisme naturel ». Il s'agit d'un « Professeur », qui devient un « Voyant » et qui obtient la « Philosophie-des-Habits » ; en plus, selon Carlyle, cette « Philosophie des habits atteint au transcendentalisme » :

C'est dans son stupéfiant Chapitre, intitulé Supernaturalisme naturel, que le Professeur devient pour la première fois un Voyant ; c'est là qu'après le long effort dont nous avons été témoins il vient enfin à bout de cette insaisissable Philosophie-des-Habits, et prend victorieusement possession. Il a eu à lutter avec bien des Fantômes [...]. Pis que tout cela, les deux Fantômes si complètement mystérieux qui enveloppent le monde, et qui sont l'Espace et le Temps, n'avaient cessé de flotter autour de lui, l'angoissant et l'égarant ; et voilà [...] que ceux-là aussi il les dissipe victorieusement. En un mot, il a

²⁹⁹ *Ibidem*. Sur l'indication de la source de Carlyle chez Breton, nous n'étions pas très sûrs : parce que dans l'ouvrage de Barbey d'Aureville, il n'y a aucune indication sur le « Supernaturalisme naturel » de Carlyle ; Barbey d'Aureville ne parle que de l'ouvrage de Carlyle en fonction du concept de « Dandy ». Cf. Barbey d'Aureville, *Du dandysme et de George Brummell, Œuvres romanesques complètes*, tome II, textes présentés, établis, et annotés par Jacques Petit, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1966, pp.673-674. Par contre, le nom de Carlyle apparaît par exemple chez Baudelaire et chez Taine. Baudelaire fait une liste, dans son « Reliquat du Spleen de Paris à faire », où se trouve la phrase : « Le poète et l'historien (Carlyle et Tennyson) ». Ce « Reliquat » est intégré et publié par Nadar dans *Baudelaire intime* (Blaziot, 1911). Cf. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975, p.369 et la note de l'éditeur. Par ailleurs, ce qui nous paraît plus probable, Hyppolite Taine a consacré deux ouvrages sur Carlyle : *Idéalisme anglais. Étude sur Carlyle* (Germer Baillière, Librairie-Éditeur, 1864) qui lui est entièrement consacré ; cette étude est intégrée et remaniée dans un chapitre, intitulé « La philosophie et l'histoire. Carlyle » de *l'Histoire de la littérature anglaise* (Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1864) (Tome complémentaire consacré aux contemporains). Comme Breton cite *De l'intelligence* de Taine dans le *Manifeste* et le *Surréalisme et la Peinture*, il ne serait pas impossible de penser qu'il s'intéresse à Taine et qu'il a vu le nom de Carlyle à travers des ouvrages de Taine. Enfin, une dernière possibilité : Edmond Barthélemy, traducteur de Carlyle, était chroniqueur de *Mercure de France* (« Histoire »), dans la même époque que Saint-Pol Roux (qui y publie l'article sur l'« idéoréalisme ») et Apollinaire. Cela nous fait nous demander si Breton a entendu parler de son nom par Apollinaire ou s'il a vu, dans les anciens numéros de *Mercure de France*, la « publication récente » qui annonce l'ouvrage de Carlyle traduit par Barthélemy. En ce qui concerne les ouvrages de Taine sur Carlyle, comme il est plus probable que les autres sources et que la lecture de Taine aide à mieux comprendre le texte assez difficile de Carlyle, nous y reviendrons.

regardé fixement l'Existence [...]»³⁰⁰.

La tournure est celle du roman gothique, en particulier concernant les « Fantômes » (qui flottent, angoissent et égarent le Professeur) ; d'autre part, le terme « Voyant » rend ce passage assez prophétique. Pourtant, en employant les métaphores, Carlyle parle d'une véritable philosophie. En luttant avec les apparences (« Habits » ou « l'Espace et le Temps »), le « Professeur » découvre une vérité : la vérité de l'existence humaine est cachée par les « Habits » qui sont l'espace et le temps. À partir du moment où il lui arrive cette vérité, la « Philosophie des Habits atteint au Transcendantalisme »³⁰¹.

Alors, qu'est ce qui pourrait attirer Breton ? Quelle relation entre le « supernaturalisme » chez Nerval et le « Supernaturalisme naturel » chez Carlyle ? Les méditations du « Professeur » dans le *Sartor Resartus* pourraient donner une réponse. Pour lui, l'« Habitude », qui est « le plus grand des Tisserands », fait « un vêtement d'apparence pour tous les Esprits de l'Univers » ; pourtant la philosophie découvre que « l'Habitude nous ait, dès le début, bandé les yeux ». Bref, le propos de Carlyle correspond au contexte du *Manifeste* : la logique ordinaire, en soumettant l'imagination, empêche de trouver la vérité. Carlyle insiste en plus qu'à cause de cette « Habitude », le « Miraculeux [...] cesse d'être miraculeux »³⁰². Enfin, les passages suivants nous renvoient plus exactement au contexte du *Manifeste* :

L'on trouvera de même assez remarquable, ici comme ailleurs, l'influence des Noms, lesquels ne sont en somme qu'une variété de ces Vêtements qui cachent le merveilleux et que tisse l'habitude. Ainsi, nous appelons à présent Folie et Maladie des Nerfs la Sorcellerie, toutes les œuvres de l'au-delà, toutes les Démonologies. Rarement réfléchissons-nous qu'ici, encore une fois, se dresse devant nous cette question : Qu'est-ce que la Folie, que sont les Nerfs ? La folie reste toujours une ébullition mystérieuse, terrifiante et entièrement infernale, surgie, de la Chaotique Profondeur

³⁰⁰ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus, Vie et opinions de Herr Teufelsdröckh*, traduit de l'anglais par Edmond Barthélemy, Mercure de France, 1904 (2^e édition), p.276.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ibid.*, p.280. Nous soulignons.

inférieure, au milieu de cette Vision aux riches couleurs qu'est la Création, Vision qui flotte sur cette Profondeur, et que nous nommons le Réel. [...] Il y a, dans l'Âme la plus sage, tout un monde de Folie intérieure, un authentique Empire du Démon ; et c'est de là que, par acte de création, est sorti l'édifice de son monde de sagesse, qui maintenant repose là-dessus, comme repose sur ses noires fondations l'écorce fleurie et habitable de la Terre³⁰³.

Les « Noms », existences dans la réalité ordinaire ne sont que les « Vêtements », tissés par l'« habitude ». Elle est, on le voit bien, une logique de pensée conforme au rationalisme, ou bien, au bon sens. C'est la banalité logique qui cache le « merveilleux », le véritable monde. Or, la « Folie » et les « Nerfs » sont les phénomènes qui surgissent de ce véritable monde, « Chaotique Profondeur ». Le réel, tel que nous nommons par la convention, est une « Vision » qui flotte sur le véritable monde. Là, il y a une inversion totale des valeurs de la réalité et du monde idéal : le monde ordinaire n'est qu'une « Vision » ; le véritable monde chaotique ne surgit qu'à travers la « Folie ». Tous les mystères et les magies (la « Sorcellerie », « toutes les œuvres de l'au-delà », « toutes les Démonologies »), qui sont considérés comme la « Folie », sont les phénomènes du vrai monde. Ainsi, la « Philosophie des Habits », voire le « Transcendantalisme » chez Carlyle repose sur l'aspiration à un autre monde, monde de « Folie intérieure ». Ce culte de l'exploration du monde intérieur, l'aspiration à un autre monde normalement invisible, l'intérêt pour les mystères et le doute pour ce qu'on appelle « Folie » correspondent aux idées principales du *Manifeste*. Rappelons nous ce qui est examiné autour de la conception de « surréalité ». Elle est basée sur l'aspiration au monde invisible mais présenté ; elle est la « vraie vie ». Ce monde idéal étant quasiment inaccessible, Breton se propose d'abord de quitter la logique ordinaire et de faire confiance aux puissances imaginaires. Dans ce contexte, nous avons également examiné le « merveilleux » selon Breton, qui assimile les idées de Killen, le « merveilleux » étant le dispositif permettant de quitter la réalité ordinaire (« quitter le sol ») pour aller au monde

³⁰³ *Ibid.*, p.281. Nous soulignons.

suprasensible. La conception de la folie, qu'il puise chez Nerval et chez Carlyle, pourrait être située dans le même contexte. Pour Breton, au moins à l'époque de la rédaction du *Manifeste*, ce qu'on appelle « folie » par convention est un symptôme du « Voyant » : Nerval et le « Professeur » chez Carlyle ont entrevu, aux confins de la folie et de l'état lucide, quelque chose qui appartiendrait, pour Breton, à la « surréalité », à la vérité du monde.

En ce qui concerne l'influence de Carlyle sur Breton, Emmanuel Rubio éclaire un autre aspect philosophique. Selon lui, « le supernaturalisme procède en effet d'un " transcendantalisme " révisé par le poète » :

Il s'agit avant tout, à la suite de Kant, de comprendre que le temps et l'espace ne sont que de simples catégories de la perception, et ne correspondent à aucune réalité extérieure. Le passage du kantisme à l'illusionnisme généralisé prend chez Carlyle des formes directement héritées du romantisme allemand post-kantien. L'intérêt, pour notre comparaison avec le Manifeste du surréalisme tient ainsi à ce que cette présence kantienne se mêle, sous la plume du poète, à l'éloge du merveilleux³⁰⁴.

Qu'est-ce que Breton a hérité, plus exactement, du romantisme allemand post-kantien ? Emmanuel Rubio nous propose de voir la parenté entre Carlyle et « les méditations schopenhauerienne de Chirico », voire l'« égoïsme spéculatif » de Fichte³⁰⁵. Pour notre part, comme nous trouvons la volonté de l'Idéal en tant que fil conducteur entre Breton et Carlyle, nous voudrions examiner comment la philosophie de Carlyle est commentée par son contemporain : Hyppolite Taine.

Étant donné qu'on ne peut pas bien préciser comment Breton a connu les ouvrages de Carlyle, il faudrait faire attention à ne pas élargir notre propos sur

³⁰⁴ Emmanuel Rubio, *Op.cit.*, p.106. Il faudrait ajouter que le passage cité par Emmanuel Rubio de *Sartor Resartus* se trouve dans l'édition postérieure, traduit par Louis Cazamian (Aubier, éditions de Montaigne, 1958). Voir Emmanuel Rubio, *Ibidem*. Donc, le passage cité qui concerne le terme « merveilleux » ne se trouve pas dans la traduction de Barthélemy que Breton a lue : dans la traduction de Barthélemy, il traduit « le Miracle » au lieu du « Merveilleux » (en anglais, originellement, « wonder »). Tout de même, ceci n'empêche pas que Carlyle utilise le terme « merveilleux » dans ce texte ; l'importance du « merveilleux » ne change pas.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp.106-107.

Taine. Pourtant, en réfléchissant sur le fait que dans ses deux ouvrages (*Manifeste* et *Le Surréalisme et la peinture*), Breton a cité les phrases dans *De l'intelligence* de Taine, nous pouvons nous demander si Breton s'intéresse à Taine, en particulier, à l'époque de la rédaction du *Manifeste*. Au demeurant, pour connaître la philosophie et la caractéristique globale de Carlyle, surtout par rapport à son « Supernaturalisme naturel », l'ouvrage de Barbey d'Aurevilly indiqué par l'édition de Pléiade, nous enseigne peu. Ici, nous parlons de deux ouvrages consacrés à Carlyle de Taine, parce qu'ils nous enseignent au moins les points essentiels qui pourraient influencer Breton, même si ce n'est qu'indirect.

En effet, comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, Taine consacre ses études sur Carlyle dans ces deux ouvrages : *Idéalisme anglais. Étude sur Carlyle* (1864) et un chapitre du tome complémentaire de *l'Histoire de la littérature anglaise*, intitulé, « La philosophie et l'histoire. Carlyle » (1864). Le dernier est la version remaniée du premier. Dans ces textes, ce qui attire notre attention est d'abord le fait que Taine qualifie la philosophie de Carlyle d'idéalisme ; il analyse deux sentiments enracinés chez Carlyle, qui sont le sentiment du réel et le sentiment du sublime³⁰⁶. Il va sans dire que ce dernier est lié directement à notre analyse de l'œuvre de Breton, qui aboutirait à l'esthétique du sublime.

D'abord, Taine porte son attention sur le fait que Carlyle, en mettant en œuvre son imagination, s'attache, si l'on peut ainsi dire, à l'« état de rêverie SUPERNATURALISTE » nervalien. Les propos de Taine correspondent parfaitement aux caractères du *Manifeste*, que nous avons déjà examinés :

Il va au delà [sic], ou plutôt il est emporté au delà. Les faits saisis par cette imagination véhémence s'y fondent comme dans une flamme. Sous cette furie de la conception, tout vacille. Les idées, changées en hallucination, perdent leur solidité ; les êtres semblent des rêves ; le monde apparaissant dans un cauchemar ne semble plus qu'un cauchemar ; l'attestation des sens corporels perd son autorité devant des visions intérieures aussi lucides qu'elle-même. L'homme ne trouve plus de différence entre ses

³⁰⁶ Hyppolite Taine, *Histoire de la littérature anglaise* (Tome complémentaire), *Op.cit.*, p. 251.

songes et ses perceptions. [...] Partout le même état de l'imagination a produit la même doctrine. [...] Ce monde réel, ces événements si âprement poursuivis, circonscrits et palpés, ne sont pour lui que des apparitions ; cet univers est divin. « Ton pain, les habits, tout y est miracle, la nature est surnaturel »³⁰⁷.

Cette analyse de Taine met en lumière les points essentiels du « supernaturalisme ». D'abord, l'excès de l'imagination porte l'auteur au-delà, dans le monde imaginaire ; là, il voit les hallucinations, images de son for intérieur. À partir du moment où l'imagination précède la raison, l'homme ne distingue plus l'imaginaire et le rationnel ; par conséquent, il commence à percevoir la réalité telle que nous la concevons comme des « apparitions » ; il franchit le monde logique, entre dans le monde « surnaturel », qu'il considère désormais véritablement réel. C'est le « miracle », le moment de l'accomplissement du « supernaturalisme naturel ». Deuxièmement, notons-le, Taine qualifie ce monde imaginaire comme le monde du « rêve », ou bien, des « songes ». Est-ce le même point de vue que celui de Nerval, qui appelle la confusion des mondes imaginaire et réel l'« état de rêverie SUPERNATURALISTE » ? Souvenons-nous que Nerval, pour se défendre d'être fou, insiste que l'imagination créatrice pourrait provoquer la confusion de l'imaginaire et du réel. Pour lui, ceci n'est pas la folie, car les autres créateurs, comme Nodier, ont des expériences pareilles : l'excès de l'imagination, ce qu'il appelle « état de rêverie SUPERNATURALISTE » est un dispositif nécessaire pour la création. Enfin, il désigne que cet état de l'esprit a une source allemande, qui est moins difficile que la philosophie de Hegel et de Swedenborg.

Taine reconnaît cet état de l'esprit chez Carlyle :

Le public européen s'étonnait de voir tant d'imagination et si peu de bon sens, des prétentions si ambitieuses et des théories si vides, une pareille invasion d'être chimériques et un tel regorgement d'abstractions inutiles, un si étrange manque de discernement et un si grande luxe de déraison. C'est que les folies et le génie découlaient de la même source ; une même faculté, démesurée et toute-puissante,

³⁰⁷ *Ibid.*, pp.257-258. En ce qui concerne la citation de Carlyle faite par Taine, nous ne pouvons pas trouver l'indication de l'ouvrage et de la page. Nous soulignons.

produisait les découvertes et les erreurs³⁰⁸.

En franchissant le « bon sens », logique du monde ordinaire, le créateur paraît déraisonné au public. Pourtant, ces « folies » s'écoulent de la même source créatrice du « génie ». Au demeurant, selon Taine, Carlyle subit des influences de la philosophie et de la littérature allemandes. Il fait remarquer que ce dernier a « introduit les grandes idées de Hegel et de Goethe »³⁰⁹ ; il a également « comblé d'éloges Novalis et les rêveurs mystiques »³¹⁰. Ainsi, Taine nous fait remarquer que cet au-delà de Carlyle est basé sur la révélation et un certain idéalisme mystique :

Nous perçons par elle [la partie divine de notre âme] dans un monde inconnu et sublime. Il y a un état extraordinaire de l'âme par lequel elle sort de l'égoïsme, renonce au plaisir, ne se soucie plus d'elle-même, adore la douleur, comprend la sainteté. Cet obscur au delà [sic] que les sens n'atteignent point, que la raison ne peut définir, que l'imagination figure comme un roi et comme une personne, c'est la sainteté, c'est le sublime. [...] La vertu est une révélation, l'héroïsme est une lumière, la conscience une philosophie, et l'on exprimera en abrégé ce mysticisme moral en disant que Dieu, pour Carlyle, est un mystère dont le seul nom est idéal³¹¹.

Maintenant, nous pouvons bien comprendre pourquoi Breton fait de Nerval et de Carlyle les véritables précurseurs du surréalisme. Le point commun concerne d'abord la connaissance du monde : leur culte de l'imagination véhémement désigne leur aspiration d'Idéal. Le monde ordinaire n'est qu'un phénomène qui enveloppe, comme un vêtement, le vrai. Bref, ils ont subi d'influence de l'idéalisme allemand, dans le sens où ils aspirent à un autre monde idéal ; ils cherchent alors cet Idéal, par la voie mystique ou par l'état de rêverie qui fortifient la puissance imaginaire. Deuxièmement, ce qu'on appelle « folie » est considéré positivement par Nerval et Carlyle dont Breton est héritier ; elle n'est qu'un état de « rêverie », qui pourrait

³⁰⁸ *Ibid.*, pp.275-276.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.299.

³¹⁰ *Ibid.*, p.300.

³¹¹ *Ibid.*, p.293.

remonter à la source du « génie ». Pour le public d'alors, leur passion pour l'Idéal, la quête de l'imagination extravagante étaient plutôt considérées comme quelque chose qui dépasse la limite entre la folie et le normal. Breton réévalue cette qualité négligée, en les liant au concept du « voyant ». Il s'agit du culte de la révélation, basée sur l'idéalisme. Cet illuminisme mystique, qui va de concert avec la conception de « folie », reste remarquable dans sa pensée après le premier *Manifeste*. Si Breton déclare son intérêt pour l'occultisme dans le *Second Manifeste*, s'agit-il de l'illuminisme, qui est rapproché de l'« alchimie du verbe » rimbaldien ? Troisièmement, en nous rappelant que la « passion de l'éternité » chez Lewis frappe Breton, nous pouvons dire qu'il y a un certain héroïsme dans l'esthétique du *Manifeste*, ce que nous trouvons chez Carlyle et Nerval. Souvenons-nous que Breton emploie, lorsqu'il parle du roman noir, des termes comme « passion », « tourments », « modèle de justesse », « d'innocente grandeur », « virginité de l'esprit ». Tous ces termes, tantôt tragiques, tantôt éthiques, nous renvoient à l'héroïsme, à un certain idéalisme. Nous pouvons trouver ce mélange de l'héroïsme et du mystique chez ses prédécesseurs. Chez Carlyle, c'est la passion du « monde inconnu et sublime » qui produit l'héroïsme ; pour Nerval, qui était considéré comme insensé, la passion de l'imagination véhémence et la recherche de l'amour idéal qui rendent le poète lui-même héroïque. Cet héroïsme est-il ce que Breton exige de la lignée surréaliste ? Enfin, notons que l'au-delà de Carlyle, monde idéal est qualifié par Taine comme le monde « sublime ». Nous trouvons encore, comme le cas du roman noir, que le précurseur choisi par Breton est marqué par l'idée du sublime. Pour Carlyle, le monde sublime se trouve par la voie mystique, à l'aide de l'imagination véhémence qui le rend « Voyant ». Ce monde est un monde nu, dégagé de vêtements qui cachent la vérité. Bref, le monde idéal de Carlyle est la vérité universelle, ce qui correspond à la volonté de Breton qui voudrait trouver une « vraie vie », ou bien « surréalité ». Inconsciemment ou non, Breton a-t-il hérité de cet idéalisme chez les précurseurs, ce qui résulte, dans les années trente, en

l'invention du « point sublime » ? En tout cas, deux prédécesseurs exercent une influence non négligeable sur la volonté de l'idéalisation sur Breton à l'époque du premier *Manifeste*.

UNE AUTRE FILIATION ESTHÉTIQUE : LA VOLONTÉ DE L'ABSOLU ET DE LA SENSIBILITÉ HUMAINE DANS L'« IDÉORÉALISME » DE SAINT-POL-ROUX

Examinons enfin la dernière source du surréalisme désignée par Breton : l'« idéoréalisme » de Saint-Pol-Roux. Breton s'y réfère dans sa citation des *Filles du feu* que nous avons examinée. En effet, la relation directe entre les deux poètes remonte à l'année 1923 ; Breton a d'abord écrit à Saint-Pol-Roux pour lui faire part de son admiration, il a finalement eu l'occasion de le voir³¹². On sait bien que le recueil *Claire de terre* (1923) contient la dédicace pour ce poète « Magnifique »³¹³. D'ailleurs, Breton écrit un texte « Le Maître de l'image » (1925), où Saint-Pol-Roux est présenté comme « le seul authentique précurseur du mouvement dit moderne » ; selon Breton, le cubisme, le futurisme voire le surréalisme lui doivent « successivement »³¹⁴. Donc l'intérêt et l'admiration de Breton pour le poète sont bien remarquables, en particulier pour la période autour de la publication du *Manifeste*.

Pourtant, le fait que Breton accentue une référence à l'« idéoréalisme » dans les phrases de Nerval déjà examinées impose des questions. Comment peut-on rapprocher le « supernaturalisme » nervalien de l'« idéoréalisme » de Saint-Pol-Roux ? Quelle affinité peut-on trouver ? Plus fondamentalement, qu'est-ce que l'« idéoréalisme » ? Sur ce point, l'édition de la Pléiade nous renvoie à l'ouvrage de Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes* :

³¹² Selon le détail de cette rencontre, voir l'ouvrage de Marguerite Bonnet (*André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste, Op.cit.*, pp.300-303), ainsi que la note de l'édition Pléiade (OC I, pp.1685-1687.)

³¹³ Breton, *Claire de terre* (1923), OC I, p.148.)

³¹⁴ Breton, « Le Maître de l'image » (1925), OC I, p.902. Ce texte a paru dans les *Nouvelles littéraires* (le samedi 9 mai 1925), comme un hommage collectif à Saint-Pol-Roux par les surréalistes.

Michel Décaudin rappelle que Saint-Pol-Roux dans sa « Réponse périe en mer » (*Mercure de France*, 1^{er} Juin 1913), distingue dans le mouvement poétique des trente dernières années trois moments successifs, trois générations solidaires : à la première, celle de 1885-1890, « idéiste », éprise d'absolu, succède celle de 1900, « idéoréaliste », qui par synthèse de l'art et de la nature transformera le symbolisme en surnaturalisme ; à la génération qui vient, il appartiendra d'accomplir « le chef-d'œuvre »³¹⁵.

Malgré l'explication précise et claire de l'édition de la Pléiade, le texte de Saint-Pol-Roux nous semble néanmoins complexe, même flou en ce qui concerne l'interaction de ces trois générations : en effet à cette explication de l'édition Pléiade manque une référence à la troisième génération « benjamine », et il nous semble que c'est à travers ces trois moments que le symbolisme se transformera en surnaturalisme. Dans ce cas, nous nous demandons pourquoi Breton n'a pas cité cette troisième génération plus récente qui achève le « chef-d'œuvre » et la transformation du symbolisme en surnaturalisme. En plus, ce qui nous paraît également important est que ce texte pourrait donner quelques indices pour mieux comprendre l'esthétique bretonienne à l'époque du *Manifeste*, qui, comme l'avoue Breton lui-même, emprunte l'idée poétique de Saint-Pol-Roux. Il faudrait donc revenir sur le texte en question.

D'abord, résumons par nous-même ce mouvement poétique. Dans ce texte, Saint-Pol-Roux parle de la situation de l'art symboliste depuis 1885 jusqu'à 1910. Selon lui, l'époque contemporaine, c'est-à-dire la génération 1910, en gardant les « acquisitions ultérieures », accomplira de faire « triompher la synthèse de l'art » non pas dans le « simple jeu lyrique » mais dans la globalité ; ainsi, la génération plus récente transformera le symbolisme en surnaturalisme³¹⁶. Et pour bien expliquer cette histoire vivante du symbolisme, il le divise en trois générations

³¹⁵ Breton, OC I, p.328. n.5. Cf. Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Privat, 1960, pp. 500-501.

³¹⁶ Saint-Pol-Roux, « Réponse périe en mer », *Mercure de France*, 1^{er} Juin 1913 (N°383—Tome CIII), p.653.

poétiques.

La première génération (1885-1890) est nommée « idéiste ». Elle est d'abord considérée comme l'« initiatrice de l'art régnant » ou bien comme « un discutable moment du génie collectif »³¹⁷. Le caractère essentiel de cette génération est la mystification de l'art et un culte quasiment religieux de l'absolu :

[...] la génération I s'en tint plutôt aux préliminaires mystiques, inhérents à toute aube de religion et d'art. Par un lyrisme éperdu, monté des abîmes de l'âme, elle s'efforcera d'attirer les Idées sur l'autel. Alors eut lieu ce mystérieux chassé-croisé, par endosmose et exosmose, entre le poète ambitieux de franchir l'épaisse et subtile muraille nous séparant de l'absolu, et l'absolu qui daignait parfois répondre aux appels du poète. Un culte aussi grave devait nécessairement retenir les fidèles en oraison³¹⁸.

Bref, selon Saint-Pol-Roux, le but final des poètes de la première génération est de franchir la réalité phénoménale pour atteindre l'absolu, et pour cela, cette génération mystifie l'absolu, en mettant les « Idées » dans une sorte de spiritualisme. Un culte quasiment religieux de l'absolu est ainsi né, il va de concert avec les « Idées » mystérieuses.

La deuxième génération (1900), dite « idéoréaliste », que nous interrogeons, est héritière de cette première génération. Elle montre « quelque velléité de quitter le sein nourricier », car elle est, selon Saint-Pol-Roux, « honteuse peut-être d'avouer une ascendance quotidiennement insultée »³¹⁹. L'exigence de cette génération est donc de quitter le mysticisme des Idées et de l'absolu. En outre, par rapport aux méthodes, la génération « idéoréaliste » est « désireuse d'en écarter la fine tutelle afin de réaliser de plus libre et plus rude façon »³²⁰ : plutôt que de recourir le côté mystérieux de l'absolu, l'idéoréalisme met en importance la sensibilité humaine devant la nature. De cette manière, elle quitte le mysticisme absolu et devient plus

³¹⁷ *Ibidem.*

³¹⁸ *Ibidem.*

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Ibidem.*

empirique :

Ainsi, le symbolisme sortait de sa crèche spirituelle pour se répandre à travers les sensibilités ; ainsi, le centre de création s'excitait, par tous les rayons extensibles, à définir un globe d'art chaque jour accru que les poètes enrichissaient d'une âme hybride et d'un mouvement mixte, l'idée première se prenant aux pipeaux de réalité et se composant une existence où l'atome [sic] divin s'alliait à la molécule humaine. A cette génération plus expérimentale, parfois empirique, nous devons que d'idéiste, le symbolisme soit devenu idéoréaliste. [...] Ce que la génération I avait pratiqué, en cérébralité, de concert avec l'absolu, la génération II le pratiqua, en sensibilité, de concert avec la nature en tant que représentative de l'absolu³²¹.

À la différence de la génération I, qui recherche l'absolu avec les « Idées » mystifiées, la génération II a la sensibilité humaine pour méthode. Le contraste mis par le poète (« atome divin », « molécule humaine », « cérébralité », « sensibilité ») nous enseigne deux transitions : il s'agit d'abord d'une laïcisation de l'absolu, afin d'en finir avec le spiritualisme ; deuxièmement, l'absolu est désormais considéré en tant que nature. Ainsi, les poètes de la deuxième génération devront chercher leur absolu en fonction de la sensibilité face aux phénomènes naturels. Au demeurant, le terme « pipeaux de la réalité » semble vouloir dire que les poètes commencent à faire face à la réalité (naturelle) : l'absolu doit être recherché dans la réalité.

Or, de cette deuxième génération née la troisième que Saint-Pol-Roux appelle « benjamine » (1910). Les caractères sont résumés en trois termes simples : « Examen de conscience, coordination, apothéose ». Par là, le poète semble vouloir désigner un mouvement dialectique engendré par cette nouvelle génération pour accomplir le « Chef-d'œuvre » :

Des divers points de la sphère neuve, par les routes créées, ses poètes retourneront [...] vers la crèche centrale, ramassant au creux des pas anciens les pièces tombées pour le trésor final³²².

³²¹ *Ibid.*, pp.653-654. Nous soulignons.

³²² *Ibid.*, p.654.

Bref, il s'agit d'examen de l'ancienne modalité de conscience concernant l'absolu (« Examen de conscience » ou bien le retour à la « crèche centrale ») ; ces nouveaux poètes empruntent également les moyens poétiques des anciens (« coordination » ou « ramassant [...] les pièces tombées »). Ainsi, ils obtiendront le « Chef-d'œuvre », c'est-à-dire, l'absolu (« apothéose ») :

De plus en plus il [art] se totalise vers une unité grandiose : de plus en plus il s'universalise, toutes ses variétés convergeant à un centre, que ce centre soit une irradiation suprême d'absolu, d'humanité, de faune, de flore, d'éléments, de phénomènes, de n'importe enfin quelle énergie régnant d'elle-même ou bien couronnée par le geste extérieur du poète à moins que par un effort intérieur du motif en cause.

Ce qui caractérise le texte de Saint-Pol-Roux est le leitmotiv de la quête de l'absolu : le « Chef-d'œuvre » de l'art symboliste étant l'accomplissement de l'absolu, les poètes recherchent les moyens ; et le changement de la modalité de la conscience et de la méthode qui caractérise les trois générations. Ainsi, dans ce texte sont éparpillés les termes comme « absolu », « infini », « éternité », « miracle », enfin « révélation ». Tous ces mots convergent, reprenons l'expression de Michel Décaudin, dans la création de la « réalité nouvelle, "surnaturaliste" »³²³. On y voit bien comment l'aspiration à l'absolu est ancrée dans l'argument de Saint-Pol-Roux, ce qui correspond à l'esthétique de Breton dans le *Manifeste* que nous avons déjà examiné : le culte de l'absolu est également la problématique dans le roman noir, le « supernaturalisme naturel » de Carlyle que Breton considère comme l'authentique filiation du surréalisme. Deuxièmement, concernant l'« idéoréalisme », nous trouvons également le caractère commun avec l'esthétique du *Manifeste*, qui est l'accent mis sur la sensibilité humaine au sein de la nature. Chez le roman noir, Carlyle, Nerval, et le poète « idéoréaliste », on cherche dans la nature quelque chose d'extraordinaire, qui choque la sensibilité humaine. Chez Saint-Pol-Roux, le rejet du

³²³ Michel Décaudin, *Op.cit.*, p.501.

mysticisme est remarquable, ce qui pourrait intéresser Breton. Par ailleurs, notons que le mouvement de ces trois générations forme un mouvement dialectique, ce qui pourrait attirer Breton, qui commence à s'intéresser, si naïvement que ce soit, à la philosophie de Hegel.

Pourtant, une question s'impose : pourquoi Breton nous renvoie, non pas à la génération « benjamine » qui accomplira le « Chef-d'œuvre », mais à la génération « idéoréaliste » ? Étant donné que Breton n'en parle jamais, nous ne pourrions que supposer, mais il y a quelques possibilités. D'abord, les propos de Saint-Pol-Roux sont fondés sur d'idées typiquement symbolistes et modernistes dont Breton voudrait s'extraire de toute la filiation : par exemple, les termes tels que « Vie », « création », « extérioriser » sont les termes usés par les modernistes ; la spontanéité poétique valorisée par le poète est également un caractère moderniste. Il est fortement possible que Breton, qui déclare le nouveau mouvement dit surréalisme, n'ait pas voulu se référer à cette troisième génération comme sa filiation légitime. D'ailleurs, dans le texte de Saint-Pol-Roux, la troisième génération est censée pouvoir accomplir le « Chef-d'œuvre », mais elle ne l'a pas encore accompli : le verbe au futur n'indique que la prévision. Ceci correspond au fait que la troisième génération n'est pas encore nommée. Enfin, il faudrait également souligner que l'argumentation de Saint-Pol-Roux est fondée sur l'« art » : c'est l'art qui transforme le symbolisme en supernaturalisme ; les expressions « l'orientation de l'art », « Tout l'avenir de l'art » montrent bien que l'attention de Saint-Pol-Roux est plus restreinte que la problématique du *Manifeste*, qu'est la révolution de la modalité de l'esprit pour trouver la « vraie vie », « surréalité ». Le terme « Chef-d'œuvre » qui désigne dans le texte l'absolu est déjà significatif. Pourrions-nous donc supposer qu'avec le surréalisme, en dégagant les caractères à la fois symbolistes et modernistes, Breton semble conserver le but final de Saint-Pol-Roux qu'est la recherche de l'absolu dans la réalité ? C'est d'autant plus probable que Breton emploie le terme « réalité absolue » pour qualifier la « surréalité ». Fidèles au texte de Saint-Pol-Roux,

d'ailleurs, nous admettons que les caractères de l'« idéoréalisme » affirment plutôt l'esthétique dans le *Manifeste* que la génération « benjamine » en cours à l'époque de la rédaction de « Réponse périe en mer » de Saint-Pol-Roux. Comme nous l'avons dit, la réhabilitation de la sensibilité, la laïcisation de l'absolu, la volonté de l'idéalisation de la réalité sont des points essentiels dans le *Manifeste*.

Enfin, il est également intéressant que, pour accomplir la « mobilisation nouvelle », c'est-à-dire, la synthèse qui transformera le symbolisme en supernaturalisme, Saint-Pol-Roux parle d'une « valeur sublime », la valeur à laquelle une individualité doit être « haussée »³²⁴. Souvenons-nous que, par rapport aux héritages que Breton reçoit à l'époque du *Manifeste*, il y a un autre motif qui apparaît d'une façon discrète : le sublime. Nous nous demandons si Breton hérite déjà, d'une façon inconsciente, de l'aspiration de l'élévation du sublime. S'il invente le « point sublime » dans les années trente, s'il parle du « moment sublime » dans les années 50 par rapport au roman noir, cette filiation du sublime nous paraît un facteur important.

UNE AUTRE SOURCE DU SUBLIME ? : L'INSPIRATION DU SUBLIME DANS LES CORRESPONDANCES AVEC APOLLINAIRE

En ce qui concerne le rapport entre l'esthétique propre à Breton et le sublime, nous voudrions faire une hypothèse. Il s'agit de l'influence des poètes contemporains de Breton, en particulier, de Reverdy et d'Apollinaire : le premier emploie l'expression « verve sublime » pour qualifier le lyrisme ; le dernier parle du sublime en fonction de l'art. Nous nous bornons à examiner ici l'art sublime d'Apollinaire, en nous demandant si le sublime apollinarien exerce une influence sur le jeune Breton. Nous interrogeons la « verve sublime » de Reverdy plus tard, en fonction de la question poétique chez Breton.

Le jeune Breton commençait à écrire à Apollinaire à partir de décembre 1915 ;

³²⁴ Saint-Pol-Roux, *Op.cit.*, p.655.

il lui rend visite pour la première fois en mai 1916³²⁵. Dans une lettre datée du 25 février 1916, Breton demande à Apollinaire s'il « dégag[e] des événements actuels une indication pour l'art qui survivra »³²⁶. Pour lui répondre, Apollinaire utilise le mot « sublime » :

Je suis d'avis que l'art ne change point et que ce qui fait croire à des changements ce sont les efforts que font les hommes pour maintenir l'art à la hauteur où il ne pourrait pas ne pas être.

Je ne connais pas la réponse de M. Boylesve. Excusez-moi si pour exprimer le sublime où se tient naturellement l'art j'ai trouvé des termes moins précis sans doute que ceux que vous avez lus dans un *journal de province*³²⁷.

Ce passage fait allusion à la lecture par Breton d'un article du journal qu'Apollinaire a écrit sur l'art, en utilisant le terme « sublime ». Nous ne pouvons pas trouver ce « journal de province » que Breton a sans doute lu. Par contre, Apollinaire emploie plusieurs fois le terme sublime en fonction de l'art. Parmi ses réflexions sur le sublime, il y a des passages assez semblables qu'il écrit à Breton : en particulier, les mêmes idées se trouvent dans une conférence prononcée en 1912 et un texte écrit dans la même année.

En effet, Apollinaire a fait une conférence sur le « Sublime moderne » le 23 juin 1912³²⁸. Le texte n'existe plus, mais nous pouvons connaître cette conférence par un compte rendu, publié le lendemain 24 dans le journal *Dépêche de Rouen* :

³²⁵ Cf. Marguerite Bonnet, *Op.cit.*, p.83., Breton, *Entretiens*, OC III, p.477.

³²⁶ Cette lettre (inédiée) est consultable sous la forme de microfiche dans la Bibliothèque Nationale de France. Plus précisément, dans ce passage, Breton écrit :

Il s'agit de savoir, Monsieur, si vous dégagez des événements actuels une indication pour l'art qui survivra. Je sais que M. Boylesve a répondu pour un journal de province, à pareilles questions. L'antécédent m'inciterait à [sic] vous le poser, pardonnez-moi.

J'aimerais savoir [ce] que font Picasso, Matisse et Derain et si peu que l'indiscrétion soit permise, à quoi ils pensent. J'ai perdu malheureusement, moi aussi, les traces de Fargue.

³²⁷ « Lettres d'Apollinaire à André Breton, introduction et notes par Marguerite Bonnet », *Guillaume Apollinaire* (troisième série), Études et informations réunies par Michel Décaudin, *La Revue des lettres modernes*, nos 104-107, 1964, p.24. Nous soulignons.

³²⁸ Notes de l'édition de la Pléiade, Apollinaire, *Pr* II, p.1587.

[...] Apologiste de la peinture moderne, M. Guillaume Apollinaire définit ainsi le sublime qui selon lui a toujours existé : “ Il renaît des cendres des arts ; ceux-ci se renouvellent mais le sublime ne change point. ”/ “Les efforts difficiles des peintres qui explosent ça”— dit-il encore — “ tendent à l'éloigner le plus possible des ouvrages de l'industrie. Si le but du sublime et le but du photographe sont les mêmes, le premier doit disparaître, car pour l'exactitude, le photographe l'emporte, mais si le but du peintre est d'exprimer le sublime, le photographe qui dispose d'une simple machine à reproduire la réalité, ne peut rivaliser avec lui ”, etc. etc.³²⁹

Les constatations telles que l'invariabilité du sublime et les efforts des artistes sont semblables à celles que nous avons vues dans la lettre d'Apollinaire citée plus haut. L'importance du sublime chez Apollinaire pourrait se résumer en deux points. D'abord, le sublime chez lui met en question la mimesis. Nous avons déjà dit qu'il a essayé de trouver un autre réalisme, une autre manière d'exprimer la réalité que la manière typique du naturalisme ; et ce nouveau naturalisme ou réalisme sera nommé d'abord « supernaturalisme » et ensuite « sur-réalisme »³³⁰. Son refus de la photographie y est également lié : les peintres doivent faire des efforts pour exprimer le sublime, non pas pour copier la réalité. En plus de cela, selon ce compte rendu, Apollinaire affirme que « le sublime est toujours la fable du vulgaire ». Mais qu'est-ce que la « fable du vulgaire » ?

Pour la connaître, voyons un autre texte, intitulé « La loi de renaissance », publié dans *La Démocratie sociale* du 7 juillet 1912 (deux semaines après la conférence). Là, Apollinaire tient des propos identiques (« le sublime est ce qui dans les arts et les lettres ne change point », « le sublime renaît des cendres des arts »³³¹) ; il condamne l'« art industriel » (phonographie, cinématographie et photographie), car il suffit « à exprimer la réalité optique des objets », alors que cette réalité « se trouve à un degré

³²⁹ *Ibidem*. Nous soulignons.

³³⁰ Voir *supra*, pp.27-31.

³³¹ Apollinaire, « La loi de renaissance », *La Démocratie sociale*, 7 juillet 1912, Pr II, p.963.

plastique très médiocre »³³². Pourtant, en appelant le sublime « admirable mythe du Phénix », Apollinaire rappelle la renaissance du Phénix : « Les industriels de reproduction plastique risquaient de rendre inutiles la peinture et le dessin. Les flammes ont dévoré le Phénix et il renaît aussi distant du vulgaire qu'il étaient auparavant »³³³. Ainsi, il conclut :

Les grands peintres à toutes époques de l'art ont toujours essayé d'atteindre un degré de plasticité beaucoup plus élevé. Ce désir artistique, le plus légitime qui soit, a amené nos jeunes peintres à exprimer les formules plastiques par quoi leur art se distingue à la fois des industries de reproduction et de l'art populaire. C'est ainsi que le sublime demeure sain et sauf. Il ne change point, car il constitue l'essence même de l'art humain³³⁴.

Bref, pour lui, le sublime, le « Phénix », s'élève chaque fois qu'il est né et, au fur et à mesure, s'éloigne de la vulgarité. Pourquoi ? C'est le « désir artistique », l'« essence même de l'art humain », qui garde le sublime invariable des époques. Même si les formules changent, le grand art essaie de se distinguer de l'art populaire. C'est ce qu'Apollinaire explique à Breton, qui, sans doute, avait lu un article identique dans le « journal de province ».

Breton, à son tour, lui répond dans la lettre du 5 mars avec enthousiasme, en lui confessant son souci du « raffinement » : « Comme la gravité de votre réponse m'émeut, j'accueille volontiers le rayonnement de votre foi. [...] J'ai pensé que tout raffinement inclinait au goût banal et qu'on retombait du haut »³³⁵. Le jeune Breton a-t-il associé le terme « sublime » à la tradition classique, au style sublime ou à l'ornement rhétorique par exemple ? Ce qui nous intéresse encore est qu'à la fin de

³³² *Ibid.*, p.965.

³³³ *Ibid.*, p.964.

³³⁴ *Ibid.*, p.965.

³³⁵ Lettre du 5 mars 1916, également consultable dans la Bibliothèque nationale de France sous la forme de microfiche. Nous soulignons. En ce qui concerne cette lettre, Marguerite Bonnet cite la lettre d'Apollinaire à Breton, datée du 12 mars 1916, en y ajoutant que « la lettre de Breton, qui eût sûrement éclairé sa pensée, n'a malheureusement pas été retrouvée » (*André Breton, la naissance de l'aventure surréaliste, Op.cit.*, p.79.). Cette lettre d'Apollinaire répondant à la question du « raffinement », nous nous demandons si cette lettre est celle qui était introuvable.

cette lettre, il lui parle de sa « thèse de “vraisemblance” »³³⁶. Breton semble avoir bien compris la problématique du sublime apollinarien, qui met en question l'imitation de la nature. Et ces correspondances nous apparaissent importantes pour comprendre le développement de son esthétique jusqu'à la naissance du surréalisme, en ce sens qu'il met également en question la vraisemblance du monde réel, en cherchant une autre réalité, qu'il définira comme « surréalité ». En plus, notons l'expression de Breton : « retomber du haut ». Il réactive le sens originel du sublime qu'est la hauteur.

Apollinaire serait sensible à cette phrase, car sa réponse datée du 12 mars 1916 semble correspondre à cette expression de Breton :

Il faut être naturel et ne pas avoir peur de fantômes, ni des choses simples. Mais on sera plus noble, tous, après la guerre. On pourra revenir peut-être à la noblesse qui est le raffinement des forts. [...] Vos études vous mettent en contact avec des réalités qui vous permettent des raffinements et de garder la force. Je crois que Rimbaud pressentit bien des choses modernes. Mais ni Valéry ni d'autres raffinés ne les ont senties. Soulevés par un Hercule merveilleux ils sont restés en l'air et n'ont pu reprendre de forces en retouchant le sol³³⁷.

Apollinaire conseille à Breton de ne pas trop avoir peur du raffinement classique (« fantômes »), ni de la simplicité. Pourtant, il lui dit en même temps de garder la conscience de la réalité, car les véritables forces devaient, selon Apollinaire, venir du « contact avec la réalité ». Et sans cette conscience de la réalité, dit-il, l'homme risque de rester « en l'air », de ne plus jamais revenir au « sol ». Cette expression nous paraît très intéressante, parce qu'elle correspond à l'expression que Breton utilise concernant le *Moine* de Lewis : « l'esprit aspire à quitter le sol ». Cela dit, le monde sublime est-il déjà associé, chez le jeune Breton, à l'image de la hauteur ?

³³⁶ *Ibidem*. Précisément, Breton écrit :

Je voudrais, Monsieur, votre opinion là-dessus. Le compte que j'en tiendrai m'aidera, je pense, à désorienter de telles spéculations. La lecture de vos derniers vers, [...], l'exemple de Picasso, de Derain aggravent ma thèse de vraisemblance.

³³⁷ « Lettres d'Apollinaire à André Breton, introduction et notes par Marguerite Bonnet », *Op.cit.*, p.25. Nous soulignons.

Enfin, il nous semble également significatif qu'il réfléchisse sur la « vraisemblance » en fonction du sublime. Premièrement parce que la « surréalité », ce monde idéal, sera fixée dans le *Manifeste* comme un monde réel à découvrir ; alors que la réalité phénoménale est considérée comme une vraisemblance. Il y a une inversion de la valeur entre l'idéal et le réel ; et c'est cette inversion que nous avons considérée comme l'idée fondatrice du « supernaturalisme » chez Carlyle et Nerval. Et c'est sur ce point que Breton et Apollinaire sont différents : le dernier essaie de trouver un moyen qui permettrait d'exprimer le sublime, sans être détaché de la réalité, mais en même temps, sans finir par la copier non plus ; le premier essaie de faire résoudre dans une certaine « réalité absolue », en inversant la réalité et le monde idéal. Deuxièmement, l'intérêt d'Apollinaire se borne à l'art ; celui de Breton est de transformer la conscience vis-à-vis de la réalité, ce qui est nécessaire pour la révolution de l'esprit. Enfin, un an après, Breton écrit un poème, intitulé « Sujet », où apparaît le terme « sublime ». Si le jeune Breton retient ces correspondances, n'est-il pas possible que ce poème soit une réponse implicite au sublime chez Apollinaire ? Avant de mettre au point l'esthétique de Breton jusqu'au *Manifeste*, qui pourrait être lié au sublime, examinons ce poème.

LE POÈME « SUJET » ET LA FOLIE DU SUBLIME

Selon l'étude de Marguerite Bonnet, ce poème, qui a paru pour la première fois dans *Nord-Sud*, n° 14, avril 1918, a « certainement été ébauché à Saint-Dizier à l'automne de 1916 »³³⁸. Les correspondances de Breton avec Valéry, Apollinaire, et son ami Fraenkel montrent déjà son intérêt pour la folie, et il semble chercher à faire intervenir son étude sur la folie dans la poésie :

³³⁸ Sur le détail de la naissance de ce poème, nous nous référons principalement aux études profondes de Marguerite Bonnet. Voir l'article de Marguerite Bonnet, « La rencontre d'André Breton avec la folie : Saint-Dizier, août–novembre, 1916 », *Op.cit.*, pp. 133-134. Par ailleurs, d'autres études de Marguerite Bonnet nous enseignent également l'information détaillée. Cf. Les notes de l'édition de la Pléiade, OC I, pp. 1104-1105, Marguerite Bonnet, *André Breton, la naissance de l'aventure surréaliste*, *Op.cit.*, pp. 112-113.

Rien ne me frappe tant que les interprétations de ces fous [...]. Mon sort est, instinctivement, de soumettre l'artiste à épreuve analogue. De pareil examen je doute que Rimbaud sorte indemne (*Une saison en enfer*) et je regarde avec effroi ce qui va sombrer de moi avec lui.

Si c'est beaucoup de les croire peu accessible que nous chérissons les joies de l'art et du rêve, où nous paraîtrait tenir — en un monde où, normalement, les plus lointains rapports d'idées, les plus rares alliances de mots s'établiraient — la poésie ? De leur exception se prévalent ici les improfitables lois ordinaires de la pensée³³⁹.

Bien que la folie paraisse si inaccessible pour Breton (« peu accessible », « les improfitables lois ordinaires de la pensée »), il associe la folie à l'image délirante d'*Une Saison en enfer* (il s'agirait ici de la partie, « Délire II, l'alchimie du verbe », où se déroulent une « histoire d'une de [ses] folies », les images hallucinatoires). Breton pressentit une existence d'un nouveau champs poétique, un autre monde où « les plus lointains rapports d'idées, les plus rares alliances de mots s'établiraient ».

Apollinaire pourrait être indifférent à cette étude de la folie, car aucune réponse sur ce problème ne se trouve ; par contre, Valéry encourage Breton à poursuivre cette étude : « [...] je suis très enchanté de lire que vous prenez du goût à vos détraqués. [...] Mes amitiés, Breton, et si vous m'en croyez, regardez bien vos sujets [...]»³⁴⁰. Donc, ce poème « Sujet » est un poème à thèse, dans ce sens où la folie pourrait élargir sa poétique.

Voyons ce poème de plus près. Ce poème est entièrement constitué du monologue à la première personne, comme *Une Saison en enfer*, à laquelle Breton se réfère dans la lettre à Apollinaire : le sujet est un malade qui ne croit pas à la réalité de la guerre ; tout ce qui se passe n'est qu'un spectacle. Il se sent piégé pour la raison qu'il ne sait pas : « Mais j'ignore le but de votre manœuvre. [...] Je ne

³³⁹ Lettre à Guillaume Apollinaire, 15 août 1916, citée dans l'article de Marguerite Bonnet, « La rencontre d'André Breton avec la folie : Saint-Dizier, août–novembre, 1916 », *Op.cit.*, pp. 131.

³⁴⁰ Lettre de Valéry que Breton a copiée pour Fraenkel le 3 septembre, citée par Marguerite Bonnet, *Ibid.*, p.132.

compte plus, à l'échelle de votre mise en scène »³⁴¹. La mort lui paraît un « trop piètre épouvantail »³⁴², et les cadavres fabriqués en cire : « J'ai enjambé, c'est vrai, les cadavres. On en pourvoit les salles de dissection. Encore un bon nombre d'entre eux pouvaient-il être en cire »³⁴³. Les blessés lui paraissent avoir « l'air contant ». Enfin, il raconte le bombardement « inouï » du 21 août :

Que les torpilles aussi étaient charmantes. Je les écartais bien ; elles rafraîchissaient l'air jusqu'à vendre, un peu plus, ces jolies dames qui accourent en les tenant « La Brise 1917 ». Étourdi par les tziganes, perdu entre les rampes, un valseur parfois tombait, portant la main à sa rose vermilline. À force d'art, on m'a maintenu tout ce temps sous l'empire du sublime³⁴⁴.

La cruauté et la monstruosité de la guerre sont complètement transformées dans une scène « charmante » de théâtre : les lumières et les sons du bombardement deviennent les « rampes » et la musique des « tziganes », le soldat tombant de mort ne lui paraît qu'un « valseur ». L'expression « à sa rose vermilline » y ajoute la transformation de la scène sanglante en une sorte de beauté. Toute la scène est, pour ce malade, « l'empire du sublime ».

Là, nous pouvons encore différencier le sens qu'Apollinaire et que Breton donne au terme « sublime ». Pour Apollinaire, il est lié au désir des peintres d'élever son art ; pour Breton, il s'agit de la folie extrême qui inverse la prétendue réalité et le monde imaginaire. Cette inversion est ce qui attire Breton chez Carlyle et Nerval : si le « supernaturalisme » chez Nerval et Carlyle est plus proche du « surréalisme » de Breton, c'est que leur intérêt est de mettre en litige la valeur de la prétendue réalité ; leur admiration de la folie y accentue l'importance de l'imagination. Rappelons-nous que le « Professeur » de *Sartor Resartus* devient « Voyant », en luttant avec les « fantômes » et les apparitions irraisonnables ; c'est

³⁴¹ Breton, « Sujet », OC I, p.24.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.25. Nous soulignons.

ainsi qu'il a découvert la vérité, qu'est la vraisemblance de la prétendue réalité. Nerval a parlé, avec enthousiasme, d'une anecdote de Nodier, qui racontait le malheur d'« être guillotiné à l'époque de la Révolution ». Ce que Breton défend, c'est le désordre de l'esprit critique, qui libère l'imagination. C'est ainsi que la folie est une des puissances libératrices de l'imagination poétique. Deuxièmement, toutes les scènes de la folie dont Breton parle sont liées au sentiment d'angoisse et de peur : ceci correspond à son goût pour le roman terrifiant. L'insolite et la peur sont les clés de son esthétique, surtout dans l'époque du *Manifeste* de 1924. Il s'agit également de la puissance qui met l'esprit critique en désordre ; d'où il retrouve la « virginité d'esprit », que possède l'enfance, proche du concept de la « vraie vie », c'est-à-dire, la « surréalité ». La folie est donc liée, dans la pensée de Breton, à une sorte de volonté d'idéalisation.

En effet, pendant la rédaction du poème, il est tenté de connaître la philosophie idéaliste, ce qui apparaît dans une lettre à Fraenkel du 8 septembre : « Un de mes malades, atteint de délire d'interprétation, pense que cet encier est là dans un but précis, que son couvercle est ébréché suivant une condition d'expérience [...]. Rien n'existe que par rapport à lui. (Je voudrais lire Fichte) »³⁴⁵. Pourtant, dans une autre lettre du 18 novembre, Breton voudrait cette fois-ci « lire Hegel », selon Marguerite Bonnet, « sans commentaire »³⁴⁶. Sur ce point, les références au nom de Fichte apparaissent essentiellement en 1933, dans l'« Introduction aux Contes Bizarres d'Achim Arnim » ; même si Breton a lu réellement l'ouvrage de Fichte, nous ne pouvons pas savoir à quel point l'influence de ce philosophe est importante. En effet, il y a deux passages sur Fichte dans les textes de Breton avant les années 30 : il s'agit des passages dans *Carnets 1920-1921* et dans « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet ». Pourtant, comme le remarque Emmanuel Rubio, la « brièveté de la notation interdit d'aller plus loin » ; le passage sur Fichte dans le « Projet » ne

³⁴⁵ Lettre à Théodore Fraenkel, le 8 septembre, citée par Marguerite Bonnet. M. Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, *Op.cit.*, p.113.

³⁴⁶ *Ibidem*.

relate pas l'aspect philosophique, mais il est une « dénonciation de son nationalisme militant »³⁴⁷. Avec Marguerite Bonnet, nous ne pouvons que savoir un « certain acheminement de la pensée et une réflexion sur notre relation au réel »³⁴⁸.

Néanmoins, rappelons-nous un passage à la folie dans le *Manifeste* : il est vrai que les malades sont « victimes de leur imagination », mais, pour Breton, ils « épuisent un grand confort dans leur imagination » ; ils « goûtent leur délire pour supporter qu'il ne soit valable qu'eux ». Le monde de la folie est un monde subjectif. Et cet aspect subjectif n'est-il pas associé à son monde idéal ? Si c'est le cas, il est possible que Breton voudrait connaître l'idéalisme subjectif chez Fichte. Chez Breton, l'imagination n'ayant pas de bornes, elle doit être libre, mais en même temps, doit être sous le contrôle de la raison. Les malades sont les victimes de l'imagination dans le sens où ils sont complètement détachés de la réalité objective ; ils sont éternellement dans l'« empire du sublime ». À la différence d'Apollinaire, pour Breton, ce ne sont pas les raffinés qui sont « soulevés par un Hercule merveilleux » ; mais ce sont les malades qui « sont restés en l'air et n'ont pu reprendre de forces en retouchant le sol ».

Nous avons vu que la folie est l'extrémité de la subjectivité ; son concept est très proche de celui de la sublimité bretonienne à l'époque du manifeste. La folie, le sublime, voire la surréalité sont les territoires inaccessibles ; pourtant ils sont idéalisés, d'une certaine manière, par rapport à la prétendue réalité. Et pour s'approcher de la sublimité, ce monde idéal, il faut minimiser la dominance de l'esprit critique et libérer l'imagination. Il s'agit toujours de l'« état d'esprit » qui est mis en cause.

³⁴⁷ Emmanuel Rubio, *Op.cit.*, p.113. Il s'agit du passage suivant :

Dans l'ascendance immédiate de Hegel et faisant la tradition entre Kant et lui, portant aussi plus loin que ne le fit Hegel l'esprit nationaliste qui fit en Allemagne et en France les ravages que l'on sait [...], retenons seulement Fichte, avec la Destinée de la science et son fameux Discours à la nation allemande, et finissons-en avec l'idéalisme absolu sans nous arrêter à Schelling. (« Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet », OC I, p.632.)

³⁴⁸ Marguerite Bonnet, *Op.cit.*, p.113.

C'est à partir de ce leitmotiv qu'est née l'esthétique propre à Breton. D'abord, son aspiration à l'Idéal fixe une existence de la « surréalité », lieu apparemment inaccessible. Pourtant, le lieu idéal bretonien est accompagné toujours d'une image à la fois joyeuse et horrifiante (« le terrible interdit », « trop insoucieux de ma mort », « une terreur précieuse », « paysages dangereux »). Le côté négatif de la sublimité, comme le désigne l'« empire du sublime », est l'« au-delà » de la réalité. L'excès de l'imagination est considéré comme mortel. Ce double statut du sublime bretonien sera associé, paraît-il, avec sa réflexion sur la folie dans *Nadja* et sur la conception freudienne de l'instinct de la vie et de la mort que Breton mettra en question dans *L'Amour fou*. Deuxièmement, ce qui est remarquable, à travers notre analyse, est l'importance de la sensibilité humaine. Les sentiments procurés devant les phénomènes naturels ou les arts seront les clés qui permettront à pour l'esprit critique de s'égarer ; les occasions extraordinaires sont donc un moment où le sujet s'approche du sublime par l'aide de l'imagination libérée. Ceci sera développé dans la théorie du hasard, qu'il cristallise dans *Nadja* et dans *L'Amour fou*. En plus, la nature prendra une place importante dans l'œuvre de Breton à partir des années 30, ce qui sera également en rapport avec son esthétique basée sur la sensibilité.

Cette esthétique de l'idéalisation, accompagnée par la question de la sensibilité humaine, est ainsi une clé des théories surréalistes et de l'œuvre d'André Breton. Pourtant, comme nous l'avons déjà remarqué, la transition idéologique des années 30, en modifiant ses réflexions esthétiques, fera aboutir son esthétique d'idéalisation sans idéalisme, qui se cristallise dans le concept du « point sublime ». Examinons donc le changement des caractères esthétiques dans les années 30.

Chapitre II : L'intrusion du "sans idéalisme" dans l'esthétique d'idéalisation (1930-1937)

Nous avons vu que l'héroïsme et l'aspiration à l'Idéal constituent une esthétique d'idéalisation au moment de la publication du premier *Manifeste*. Cette esthétique est principalement basée sur la sensibilité humaine lors d'une expérience extraordinaire : la peur, la joie, la folie, l'aspiration à l'Impossible et la mélancolie éprouvée devant cet Impossible. Ce culte de l'Idéal est ensuite associé bizarrement avec sa volonté de Révolution à la fois dans la vie et dans la littérature. L'image des héros révolutionnaires est ainsi admirée dans le *Manifeste* ; son intérêt pour le « roman terrifiant » n'est pas sans rapport avec son admiration de la Révolution sanglante ; la « passion de l'éternité » et l'admiration de la « virginité d'esprit », que l'on retrouve dans le roman noir, sont partagées avec la passion bretonienne de la surréalité. Enfin, nous avons également vu que l'esthétique de Breton concerne principalement la sensibilité humaine lors des expériences extraordinaires : il s'agit des sensations rares, éprouvées dans une expérience presque "irréelle". Ce caractère esthétique pourrait avoir une filiation avec l'esthétique du sublime chez Burke, qui exerce une influence remarquable sur le roman noir. Le sentiment dit de l'« horreur délicate » peut être éprouvé dans l'expérience sublime ; ce mélange de la peur et de la joie est ancré dans la quête de la « surréalité » que nous avons vue dans le premier *Manifeste* et dans notre analyse du poème « Sujet ». Cette hypothèse est d'autant plus probable que les sources du terme « surréalisme » que nous avons examinées (chez Carlyle, Taine, les études de Killen, voire Apollinaire) contiennent le terme « sublime ». Involontairement ou non, la tradition du sublime est incorporée dans une esthétique d'idéalisation chez Breton.

En ce qui concerne le développement de la pensée de Breton, nous avons déjà proposé d'y voir, en analysant la naissance des points surréalistes, ce qu'on pourrait appeler l'*idéalisation sans idéalisme*. La première phase de sa pensée, qui engendre le

concept de la « surréalité », reste idéaliste ; à partir du moment où il s'intéresse à l'action pratique en fonction de la révolution des conditions sociales, Breton est obligé de refuser cet idéalisme, d'entrer dans une autre phase. À la différence des autres points surréalistes (« surréalité », « œil à l'état sauvage » et « point de l'esprit »), le « point sublime » est un fruit de cette « idéalisation sans idéalisme » : il est à la fois idéal et matériel ; il est un point subjectif, dans la mesure où il contient les caractères idéaux du désir humain ; en même temps, il sera un sommet objectif pour le collectif à acquérir.

Cette invention du « point sublime » semble un véritable point culminant des pensées de Breton ; il paraît d'autant plus indispensable à examiner que la plupart des théories surréalistes (« hasard objectif », « beauté convulsive », voire « humour noir ») commencent à se cristalliser à la même époque. Et puis, comme si c'était pour aller de concert avec la montée de sa volonté à la fois politique et morale, il déclare son désir de créer un mythe nouveau. Ce ne serait pas sans rapport avec le concept du « point sublime », parce que ce point, nous l'avons déjà dit, est également un lieu omnipotent de la naissance du langage et de la lumière, c'est-à-dire, un nouveau *fiat lux*. Tous ces caractères inhérents des années 30 sont donc essentiels pour saisir le moment important du changement de la pensée de Breton.

Pourtant, comme les problèmes des années 30 varient, traversent plusieurs domaines, afin de ne pas mélanger tous ces domaines si différents, nous délimitons dans cette section les questions esthétiques et philosophiques, en laissant les questions éthique, politique et poétique. Ensuite, pour démontrer une linéarité du développement de sa pensée, il serait utile de choisir deux textes pour analyser ceux qui sont les problèmes indicateurs de la nouvelle orientation surréaliste. À cet égard, *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934) et *Limites non-frontières du surréalisme* (1937) nous paraissent importants. Les deux ouvrages sont écrits autour de la période de la rédaction de *L'Amour fou* (1933-1937) ; le premier montre bien la révision du

surréalisme par Breton lui-même, qui y énonce une nouvelle problématique du surréalisme ; le dernier présente en particulier ses intérêts esthétiques qui suivent de l'époque du premier *Manifeste*. D'autres textes des années 30 seront analysés, en fonction des enjeux que nous allons voir dans les deux textes indicateurs.

1. La nouvelle orientation : *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934)

DE L'ÉPOQUE "HÉROÏQUE ET INTUITIVE" À L'ÉPOQUE "RAISONNANTE"

Dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, en révisant l'histoire du surréalisme jusqu'à 1934, Breton admet que tous ces aspects initiaux n'étaient qu'intuitifs pour lui. Pour qualifier l'époque du premier *Manifeste*, il emploie deux formules : « l'époque *héroïque* du surréalisme » (1919-1923)³⁴⁹ et « l'époque purement *intuitive* du surréalisme (1919-1925) »³⁵⁰. En effet, comme nous l'avons analysé, il reconnaît que cette époque est fondée sur la « toute puissance de la pensée », c'est-à-dire, sur l'idéalisme :

La première [l'époque intuitive] peut se caractériser sommairement par la croyance qui s'y exprime en la toute puissance de la pensée, tenue pour capable de s'émanciper et de s'affranchir par ses propres moyens. Cette croyance traduit un sentiment dominant que je regarde aujourd'hui comme très fâcheux, qui est le sentiment de la *primauté de la pensée sur la matière*³⁵¹.

Nous avons dit que, depuis le *Second Manifeste* (1930), Breton s'est déjà tourné vers le matérialisme dialectique. Ce qui semble gêner Breton est donc que ces caractères idéalistes du premier *Manifeste* incitent ses adversaires à critiquer l'idéalisme dans le concept de surréalité : « Le concept de *surréalité*, sur lequel on est

³⁴⁹ Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, OC II, p.244. Ce texte a été écrit pour une conférence prévue lors de l'exposition Minotaure, qui se tient du 12 mai au 1^{er} juin au Palais des Beaux - Arts à Bruxelles. La conférence a lieu le 1^{er} juin. Finalement ce texte, originellement intitulé « Surréalisme », a été réédité, sous le nouveau titre « Qu'est-ce que le surréalisme ? », par le libraire René Henrquez (achevé d'imprimé le 15 juillet 1934 à Bruxelles). Sur le détail, voir la notice de l'édition de la Pléiade, OC II, pp.1422-1424.

³⁵⁰ *Ibid.*, p.231.

³⁵¹ *Ibid.*, pp.231-232.

venu chercher querelle depuis lors, et duquel on a voulu, pour les diverses causes, faire le lacet métaphysique ou mystique »³⁵². Donc le premier objectif doit être de justifier que la « surréalité », voire la philosophie du surréalisme, n'est pas un idéalisme absolu.

Ce rejet de l'idéalisme absolu, d'ailleurs, rend nécessaire la correction, si infime soit-elle, de la première définition du « surréalisme » :

La définition du surréalisme [...] ne rend compte que de cette disposition tout idéaliste et [...] en rend compte en des termes qui peuvent donner à penser que je m'abusais alors en préconisant l'usage d'une pensée automatique, non seulement soustraite au contrôle de la raison mais encore dégagée de « toute préoccupation esthétique ou morale ». Tout au moins eût-il fallu dire : préoccupation esthétique ou morale consciente³⁵³.

De plus, Breton lui-même reconnaît que le premier « surréalisme » peut être idéaliste. En particulier, le fait qu'il avait souligné la fonction dominante de la pensée dans l'écriture automatique lui semble un symptôme « fâcheux », qu'est la « primauté de la pensée sur la matière ». Ensuite, il juge abusive l'exclusion totale de la raison et de la préoccupation esthétique ou morale. Il y ajoute ainsi l'adjectif « conscient » ; mais qu'est-ce que cet ajout pourrait signifier ? Il s'agit là du renoncement de la dépendance totale à la spontanéité artistique ; il accepte une intrusion de la préoccupation esthétique ou morale, dans la mesure où elle n'est pas « préméditée ». Ceci correspond à la problématique importante des années 30, que Breton appelle la « crise de conscience » dans le *Second Manifeste* (1930) : « le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience [...] »³⁵⁴. Il y a une certaine conscience qui devrait être gardée ; ceci doit être un reflet de l'activité artistique. Breton ne peut donc pas

³⁵² *Ibid.*, p.243.

³⁵³ *Ibid.*, p.232. Nous soulignons.

³⁵⁴ Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1930), OC I, p.781. Cette phrase est reprise dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, OCII, p.247.

se dégager toutes les préoccupations morale et esthétique.

Or, notre objet d'études dans cette section, que sont les années 30, s'appelle désormais l'« époque *raisonnante* »³⁵⁵ du surréalisme. Cette époque « raisonnante » a d'abord pour objectif de « franchir le fossé qui sépare l'idéalisme absolu du matérialisme dialectique »³⁵⁶ ; l'activité surréaliste devra « réfléchir sur elle-même la conscience qu'elle venait, en 1925, de prendre de son insuffisance relative »³⁵⁷. Bref, le surréalisme a été trop idéaliste ; il faut compléter cette insuffisance par le matérialisme. C'est là que réside la nécessaire intrusion du “sans idéalisme” dans l'esthétique d'idéalisation. Ainsi, Breton présentera dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?* la nouvelle orientation surréaliste, qui forme l'*idéalisation sans idéalisme*. Nous pouvons y trouver les deux caractères principaux de cette nouvelle orientation. Le premier répond à la question “comment faire introduire le matérialisme dans l'idéalisme absolu ?” ; le deuxième “comment réaliser, non seulement la Révolution de l'esprit que Breton préconisait dans l'époque « héroïque », mais la révolution collective et sociale ?”. Ces deux caractères correspondent à la division que Breton fait dans ce texte : la « réalité intérieure » et la « réalité extérieure ». Il s'agit toujours de la relation conflictuelle entre le subjectif (l'esprit individuel) et l'objectif (la société). De là, nous avons le premier caractère de la nouvelle phase surréaliste : le surréalisme comme « un problème de la connaissance ».

LE SURRÉALISME « COMME UN PROBLÈME DE LA CONNAISSANCE »

En effet, si Breton revient plus manifestement à la philosophie de Hegel depuis le *Second Manifeste*, c'est qu'il voudrait changer l'objectif final surréaliste : arriver à un nouveau savoir, dans lequel le subjectif et l'objectif n'ont plus de contradiction, dans lequel la révolution individuelle subjective est unifiée avec celle de la société objective : c'est la dialectique hégélienne, au moins telle que Breton la conçoit. Pour

³⁵⁵ *Ibidem.*

³⁵⁶ *Ibid.*, p.233.

³⁵⁷ *Ibidem.*

réaliser cette dialectique, nous pouvons indiquer ses trois nouvelles volontés : la volonté de rationalisation, la volonté de matérialisation et la volonté d'objectivation du subjectif. Elles sont, selon lui, les moyens pour aboutir à ce savoir suprême :

[À mon désir aussi de montrer ...] Comment l'activité surréaliste a dû cesser de se contenter des résultats (textes automatiques, récits de rêves, discours improvisés, poèmes, dessins ou actes spontanés) qu'elle s'était proposés initialement. Comment elle en est venue à ne considérer ces premiers résultats que comme des matériaux à partir desquels tendait inéluctablement à se reposer, sous une forme toute nouvelle, le problème de la connaissance³⁵⁸.

La transition des deux phases du surréalisme est nettement expliquée : dans la première phase (« intuitive » et « héroïque »), qui a pour objet primordial de trouver l'Idéal, Breton cherche passionnément les moyens d'y arriver. Pour cela, comme nous l'avons déjà dit, les méthodes surréalistes dépendent de l'imaginaire et de la spontanéité, ce qui interdit à la raison d'intervenir dans l'acte créatif. Pourtant, une fois le culte du mystère ou de l'Idéal condamné comme idéaliste voire métaphysique, le surréalisme aura besoin de la deuxième phase « raisonnante ». Il faut "raisonner" le mystère de ces résultats artistiques, parce que l'aspiration au monde idéal ne doit absolument pas devenir un idéalisme ; le surréalisme visera donc une connaissance raisonnable pour atteindre à cet Idéal. C'est ainsi qu'il considère le surréalisme comme « problème de la connaissance ». Il s'agira de la transition de l'intuition à la certitude. C'est la volonté de rationalisation.

D'autre part, les résultats acquis à l'époque « intuitive » devront être les « matériaux » à analyser, pour arriver au savoir idéal. Breton choisit, en particulier, les résultats de l'automatisme, les textes de rêve, la spontanéité des actes. Il s'agit là de la volonté de matérialisation du psychique, ou bien, du subjectif. En effet, Breton rappelle l'importance de ces activités surréalistes, en réclamant le « retour

³⁵⁸ Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme*, OC II, p.233. Nous soulignons.

aux principes »³⁵⁹. Les résultats de ces actes sont considérés comme la manifestation matérielle de l'extériorisation.

Les deux volontés (rationalisation et matérialisation) nécessitent naturellement la troisième : celle de l'objectivation du subjectif :

Jamais une volonté commune si précise ne nous avait encore unis. Cette volonté, que je déduis de la démarche surréaliste telle qu'elle tend de plus en plus à se caractériser, j'ai cru pouvoir l'exprimer d'autre part en disant qu'il s'agit aujourd'hui de *travailler à ce que la distinction du subjectif et de l'objectif perde de sa nécessité et de sa valeur*³⁶⁰.

Les trois volontés sont donc inséparables pour que le surréalisme ne soit pas totalement idéaliste et pour qu'il devienne le savoir qui conduit à l'Idéal, « surréalité ». C'est ainsi que Breton envisage la matérialisation du psychique, car cela signifie l'objectivation du subjectif. C'est dans ce contexte qu'il commence à sentir une « crise de l'objet », car la relation conflictuelle entre le sujet et l'objet lui paraît équivalent au rapport entre le « je » et l'objet :

Je dis que [...] le surréalisme poursuivant son cours s'est répandu tumultueusement non seulement dans l'art mais dans la vie, qu'il a provoqué des états de conscience nouveaux, renversé des murs derrière lesquels il passait pour immémorialement impossible de voir, qu'il a — et cela on le lui accorde de plus en plus — modifié la sensibilité, qu'il a fait un pas décisif à l'unification de la personnalité, de cette personnalité qu'il avait trouvée en voie de plus en plus profonde dissociation. [...] J'observe et je vous prie de remarquer que sur son dernier passage est en train de se produire une *crise fondamentale de l'« objet »*³⁶¹.

On sait bien que, deux ans plus tard, le texte intitulé « Crise de l'objet » (1936) sera un lieu d'examen sur ce sujet et nous devons sûrement y revenir. Mais, déjà en 1934, nous pouvons voir son attention se porter sur la question de l'« objet » et du sujet. Cette question concerne surtout le « je ». L'important est de dissoudre la

³⁵⁹ *Ibid.*, p.251.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.258.

³⁶¹ *Ibid.*, p.258.

prétendue distinction entre le sujet et l'objet (« je » et « autre », voire « objet »), afin de reconstruire leur nouvelle relation. Selon Breton, le « sujet » sera d'abord dissocié, provoquant les « états de conscience nouveaux » ; la destruction de l'ancien concept de sujet – objet engendre le nouveau « je », comme un amalgame de multiples personnalités. Ceci nous rappelle l'incipit de *Nadja*, où, en se demandant « Qui suis-je ? », Breton poursuit « ce qui hante »³⁶², c'est-à-dire, les objets et les personnages autour de lui ; dans le texte « Crise de l'objet », il s'agit du bouleversement du *cogito* cartésien³⁶³. Enfin, notons que la destruction de cet ancien *cogito* pourrait « modifie[r] la sensibilité » : il s'agit encore de la sensibilité humaine, qui est déjà mise en question dans la phase « intuitive » du surréalisme.

Ce motif de la sensibilité humaine est encore répété, en fonction de ce qu'il appelle « principe rimbaldien » :

Le *Manifeste du surréalisme* conclut déjà en enchérissant sur le principe rimbaldien de la nécessité pour le poète de se faire *voyant*. C'est l'homme, en général, qui va être appelé, dans tout son comportement, à manifester les *sentiments nouveaux* qui lui créent ce don de voyance, mis soudain à sa portée [...] ³⁶⁴.

La recherche de la nouvelle sensibilité est essentielle même dans la nouvelle orientation surréaliste ; pourtant, sa portée semble s'agrandir, jusqu'à concerner le rapport entre le sujet et l'objet et la reconstruction du « je ». Dans l'époque antécédente (« héroïque » ou « intuitive »), la sensibilité humaine dans les expériences extraordinaires étant une clé de l'esthétique bretonienne en 1924. Les sentiments tels que la joie et la peur, provoqués par l'imagination, sont nécessaires pour mettre la logique en déroute. Pourtant, il est vrai que ces sentiments restent « intuitifs ». Dans la phase « raisonnante », l'émergence des nouveaux sentiments devrait être raisonnée, intégrée dans l'ultime savoir auquel le surréalisme devra

³⁶² Cf. Breton, *Nadja* (1928), OC I, p.647.

³⁶³ Cf. Breton, « Crise de l'objet » (1936), *Le Surréalisme et la peinture*, *Op.cit.*, p.275. Nous reviendrons à ce texte.

³⁶⁴ Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, OC II, p.242.

aboutir :

Il [le surréalisme] exprime — d'emblée a exprimé pour nous — une volonté d'approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible³⁶⁵.

Le surréalisme concernant le « problème de la connaissance », désormais, l'objectif surréaliste est de savoir comment arriver à la surréalité, monde idéal, dans le réel. Ainsi l'*idéalisation sans idéalisme* devient nécessaire, et cette attitude est constituée des trois volontés que nous avons examinées : la volonté de rationalisation, la volonté de matérialisation et la volonté d'objectivation. Ces trois volontés sont nécessaires pour arriver à la connaissance idéale par la voie à la fois matérialiste et objective. À l'extrême, c'est l'Idéal qui devrait être matérialisé, objectivé et rationalisé, ce qui correspond aux caractères du « point sublime » : un point idéal matérialisé. Breton lui-même dit que le surréalisme s'intéresse ainsi à « l'observateur idéal hier mais demain *réel* »³⁶⁶. C'est une réalisation de l'idéal qu'il propose.

Ainsi, en appliquant l'idée de la synthèse hégélienne, Breton essaie de construire la nouvelle connaissance. Son originalité semble résider dans le fait qu'il a choisi, en tant qu'objet à matérialiser, l'inconscient. Le désir humain, caché dans le for intérieur, devra être retrouvé dans la production artistique ou l'acte sans préméditation ; ce passage est, selon lui, celui du subjectif et à l'objectif. C'est l'unification de Hegel et de Freud, ce qui intégrera, dans le deuxième caractère, la révolution marxiste : l'action sociale.

L'ACTION SOCIALE

Les deux caractères — l'aspiration à la connaissance suprême et la volonté de révolution sociale— sont inséparables, dans la mesure où les problèmes sociaux

³⁶⁵ *Ibid.*, p.231.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.235.

sont nés de la confrontation des deux réalités subjective et objective :

Nous avons tendu à donner la réalité intérieure et extérieure comme deux éléments en puissance d'unification, en voie *de devenir commun*. Cette unification est le but suprême de l'activité surréaliste : la réalité intérieure et la réalité extérieure étant dans la société actuelle, en contradiction — nous voyons la cause même du malheur de l'homme³⁶⁷.

La réalité intérieure (la recherche du savoir suprême) et la réalité extérieure (les conditions de vie) doivent être unies. L'aspiration humaine à l'Idéal est trahie par la condition réelle de la vie, ce qui est la cause du « malheur de l'homme » ; la prétendue raison interdit à l'homme d'aspirer à l'Idéal. C'est pour cela qu'il faut d'abord réaliser la « libération de l'esprit » qu'il revendique depuis le premier *Manifeste*. Pourtant, depuis les années 30, l'accent est également mis sur le changement social :

Deux problèmes en réalité se posent à nous : l'un est le problème de la connaissance qui met en effet [...] à l'ordre du jour les rapports du conscient et de l'inconscient. [...] L'autre problème qui se pose à nous est celui de l'action sociale à mener, action qui, selon nous, possède sa méthode propre dans le matérialisme dialectique, action dont nous pouvons d'autant moins nous désintéresser qu'encore une fois nous tenons la libération de l'homme pour la *condition sine qua non de la libération de l'esprit* et que cette libération de l'homme, nous ne pouvons l'attendre que de la Révolution prolétarienne³⁶⁸.

Alors qu'il affirme son adhésion au matérialisme dialectique, la « libération de l'esprit » précède toujours la « libération de l'homme », ce qui montre bien sa volonté d'unification de l'idéalisme et du matérialisme. Pourtant, il est à remarquer qu'il souligne l'importance du collectif : la Révolution de l'esprit doit être en même temps la Révolution collective, « prolétarienne ». En plus, le terme « prolétariat » sert à faire savoir que son adhésion marxiste n'a pas changé. En tout cas, la

³⁶⁷ *Ibid.*, p.231.

³⁶⁸ *Ibid.*, p.246.

question du collectif semble s'imposer à Breton dans les années 30 : par exemple, dans une conférence prononcée à Prague en 1935 — un an après de la rédaction de ce texte — Breton parle de son intérêt pour la création du mythe « collectif ». Dans ce texte, il répète la nécessité de changer de l'individualisme (mythe personnel) en collectivisme (mythe collectif)³⁶⁹. Par ailleurs, le « point sublime », dont il se croit un « guide », est un sommet de la montagne pour le collectif à atteindre. D'où vient un léger changement de but dans le domaine poétique. Depuis le *Second Manifeste*, le surréalisme a pour un but : « Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est *celui de l'expression humaine sous toutes ses formes* »³⁷⁰. Enfin, dans une autre conférence de 1935, Breton lie Marx et Rimbaud : « “Transformer le monde, a dit Marx ; “changer la vie », a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un »³⁷¹. Il s'agit non seulement de l'unification de la révolution individuelle et de celle collective mais encore de la déclaration de la possibilité de la révolution par la poésie.

Pourtant, Breton n'oublie pas d'utiliser avec précaution l'expression « Révolution prolétarienne ». Et cette précaution est liée à sa propre façon de concevoir l'engagement politique. Dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, nous pouvons trouver quelques indications, qui expliquent son attitude politique autour des années 30 et 34. Par exemple, même si Breton revendique la « Révolution prolétarienne » et accepte la nécessité de l'action sociale, il refuse d'une façon assez claire de mettre sa poétique au service de l'idéologie politique : « Passer à la poésie, à l'art dits (sans doute par anticipation) *prolétariens* : non »³⁷². Cette déclaration est importante, car d'un côté, elle est une des raisons principales de la rupture

³⁶⁹ Cf. Breton, « Position politique de l'art d'aujourd'hui », *Position politique du surréalisme*, OC II, p.437.

³⁷⁰ Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, OCII, p.250. L'expression apparaît pour la première fois dans le *Second Manifeste du surréalisme*, OC I, p. 802.

³⁷¹ Breton, « Discours au Congrès des écrivains » (1935), *Position politique du surréalisme*, OC II, p.459.

³⁷² *Ibid.*, p.259.

définitive entre Breton et Aragon en 1932 ; de l'autre côté, elle nous permet de connaître son parti pris à la fois politique, éthique et poétique. Dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, il critique Aragon, qui, selon Breton, avait dégradé la poésie au détriment de l'idéologie :

Je ne crois pas qu'on puisse contester l'affaiblissement des moyens poétiques d'Aragon depuis qu'abandonnant le surréalisme il a entrepris de les mettre *directement* au service de la cause prolétarienne, ce qui donne à penser qu'une telle entreprise le dessert et dans cette mesure est plus ou moins défavorable à la Révolution³⁷³.

Breton ne voudrait donc pas mettre ses moyens poétiques « *directement* » au service de l'action sociale. Bref, pour lui, la priorité est toujours la « libération de l'esprit », qui pourrait amener, par conséquent, la « libération de l'homme ». Il s'agit toujours de la double phase : la libération de l'esprit est un acte idéal et mental ; la libération de l'homme, d'autre part, ne peut pas être accomplie sans changer les conditions matérielles et sociales. Un certain idéalisme dans la pensée politique de Breton l'a-t-il fait écarter Aragon ? Nous reviendrons à cette question.

Or, cet aspect idéaliste dans sa pensée politique apparaît encore dans sa volonté de sollicitation de l'« élément lyrique » :

Je dis qu'il y a un élément lyrique qui conditionne *pour une part* la structure psychologique et morale des sociétés humaines, qui l'a conditionnée de tout temps, qui continue à la conditionner. [...] Dans l'état de tension extrême où les antagonismes de classe ont amené la société à laquelle nous appartenons et que nous tendons à rejeter de toutes nos forces, il est naturel, il est fatal que cette sollicitation se poursuive [...] ³⁷⁴.

L'« élément lyrique », dont Breton ne donne pas une définition précise, a au moins un rôle qui est de déterminer la « structure psychologique et morale » dans la société. Mais que signifie l'adjectif « lyrique » chez Breton ? Est-ce un élément mental, qui est lié à ce qu'il appelle la « réalité intérieure » ? Selon lui, pour que cette

³⁷³ *Ibid.*, p.260.

³⁷⁴ *Ibid.*, p.259.

sollicitation lyrique soit accomplie, il se propose de penser au « legs spirituel » :

Par le surréalisme, nous rendons compte, nous entendons ne rendre compte de rien moins que de la manière dont il est possible aujourd'hui d'user du legs spirituel, tout à la fois magnifique et accablant, qui nous a été transmis. Ce legs, nous l'avons accepté et le surréalisme peut répondre de l'usage qu'il en a fait, qui a été de le faire tourner à la déroute de la société capitaliste.³⁷⁵

Dans les deux passages cités, nous pouvons au moins supposer que l'« élément lyrique » pourrait être obtenu par la connaissance du « legs spirituel », qui ébranle la sensibilité humaine par ses deux caractères (« magnifique et accablant »). L'« élément lyrique », dans ce contexte, pourrait être considéré comme un *récepteur sensible*, ou bien un *esprit sensible*, qui a une capacité de conditionner, si partiellement que ce soit, la structure psychologique et morale de la société.

Nous voulons ouvrir une parenthèse sur cet adjectif « lyrique » En effet, un an après la publication de *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, Breton écrit le quatrième chapitre de *L'Amour fou*, où apparaît l'expression, encore soulignée par l'italique : « *comportement lyrique* ». En parlant des coïncidences surprenantes entre le contenu d'un poème écrit en 1923 et la nuit avec sa future épouse, Breton emploie l'adjectif « lyrique » :

C'est seulement par la mise en évidence du rapport étroit qui lie ces deux termes, le réel et l'imaginaire, que j'espère porter un coup nouveau à la distinction, qui me paraît de plus en plus mal fondée, du subjectif et de l'objectif. [...] C'est seulement, enfin, par le soulèvement de la coïncidence parfaite, de deux séries de faits tenues, jusqu'à nouvel ordre, pour rigoureusement indépendantes, que j'entends justifier et préconiser, toujours plus électivement, le *comportement lyrique* [...] tel qu'a tenté de le systématiser, à toutes fins de divination possibles, le surréalisme³⁷⁶.

Dans ce passage, le « *comportement lyrique* » est présenté comme un porteur du « coup » sur la prétendue distinction entre le réel et l'imaginaire, entre le subjectif et

³⁷⁵ *Ibidem*. Nous soulignons.

³⁷⁶ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.722.

l'objectif. L'adjectif « lyrique » de cette expression désigne également une fonction psychologique, parce que ce comportement, provoqué par un désir caché, engendre a posteriori les coïncidences surprenantes et enfin donne un choc mental. L'emploi de l'adjectif « lyrique » chez Breton nous paraît donc différent, à la différence du substantif « lyrisme » qui concerne le domaine poétique ; il concerne plutôt une volonté cachée du désir, une sensibilité désirante.

Revenons au problème politique. Nous avons vu les deux exigences majeures qui déterminent sa pensée politique. D'un côté, il y a une volonté de l'idéalisation politique. Sa volonté de la « Révolution de l'esprit » est toujours dans la continuité du premier *Manifeste* ; c'est ce changement de l'esprit qui amène la véritable Révolution sociale. Pour cela, la quête spirituelle ou psychologique doit être continuée ; Breton s'intéresse de plus en plus au rapport entre le conscient et l'inconscient, au « legs spirituel », dont son intérêt pour l'occultisme en est l'exemple. Ce qui lie ces problèmes, c'est la sensibilité humaine. La quête psychologique a pour rôle de raisonner la fonction de la sensibilité. L'autre exigence est celle du collectif. Comment la révolution de l'esprit, qui est individuelle en soi, pourrait-elle être collective ? C'est le point de convergence des deux orientations surréalistes : l'objectivation, la matérialisation et la volonté de la rationalisation ; ils sont les moyens pour que le passage de l'individualisme au collectivisme soit accompli.

LA PORTÉE ET LES ENJEUX DE QU'EST-CE QUE LE SURREALISME ?

Mettons au point les deux grandes orientations surréalistes autour de 1934. La révision du premier *Manifeste* devrait faire justice de son caractère fortement idéaliste, et Breton, en appliquant le schème dialectique hégélien, synthétise son idéalisme et le matérialisme. De là, les trois moyens qu'il préconise (rationalisation, objectivation, matérialisation) servent non seulement à présenter l'activité psychologique de l'esprit en tant qu'objets tangibles, mais encore à rendre collective

l'activité surréaliste. Et cette deux grandes orientations lient Hegel, Freud et Marx : Hegel dans le domaine de la connaissance, Freud dans la recherche sur la structure psychologique individuelle et collective et Marx pour l'application du matérialisme. À cela s'ajoute le rapprochement de Breton et de Trotsky, que nous avons déjà mentionné, qui rend possible la Révolution par l'art et l'intellectuel. En même temps, l'intérêt pour l'occultisme, qui est considéré comme « legs spirituel », est gardé comme une contrepartie au matérialisme absolu. Bref, l'*idéalisation* sans idéalisme de l'esthétique bretonienne prenant forme, intégrant plusieurs domaines, son attitude politique deviendra l'*idéalisation politique sans idéalisme*.

Désormais, nous allons voir, dans chaque texte de cette époque « raisonnable », ses réflexions sur ces trois moyens. Par exemple, la « Situation surréaliste de l'objet » (1935) et la « Crise de l'objet » (1936) sont les textes à examiner, en fonction de cette problématique de l'objet. Son intérêt pour la sublimation freudienne semble avoir deux enjeux majeurs : comment la pulsion sexuelle, ou plus simplement le désir humain s'incarne dans la production artistique ? ; comment l'activité artistique individuelle obtiendra-elle, une fois appréciée dans la société, le consensus collectif du sensible ?

Par ailleurs, à cette époque « raisonnable », Breton s'intéresse également aux effets subliminaux, à la méthode « paranoïa-critique » de Dali et à la leçon de Leonard de Vinci. Nous pouvons nous demander si ces intérêts sont aussi associés à l'étude du fonctionnement du désir humain : comment le désir humain apparaît-il dans l'objet visible ? Du reste, la volonté de « retour aux principes », c'est-à-dire au retour à l'écriture automatique et à la question du rêve, seront analysés en fonction des trois volontés que nous avons examinées. Enfin, le « hasard objectif », qui occupe une place importante dans les théories surréalistes, provient de la nécessité de résoudre la barrière entre le subjectif et l'objectif, de montrer rationnellement le mystère du hasard.

D'autre part, l'attachement à la sensibilité humaine et l'aspiration aux idéaux

restant les mêmes dans cette époque « raisonnante », les enjeux esthétiques d'idéalisation seront traités de plus en plus manifestement par Breton. Par exemple, la problématique du « merveilleux » sera reprise dans l'« Introduction aux "Contes bizarres d'Achim Arnim" » (1933) et « Le Merveilleux contre le mystère » (1936). Les thèmes comme le « roman noir » et le genre gothique sont omniprésents, depuis la formulation sous l'expression « *question des châteaux* » dans « Il y aura une fois » (1930) jusqu'aux « Limites non-frontières du surréalisme » (1937), où sa critique raisonnante sur l'époque romantique sera un des objets plus importants de notre étude. Et le projet de l'« humour noir », conçu dans les années 30, sera le fruit de ces réflexions ; la « beauté convulsive », finalement formulée dans *L'Amour fou*, semble contenir le problème de la sensibilité (y compris la sensation sexuelle) et la question du « hasard ». Pourtant, comme nous l'avons vu, Breton semble traiter chaque problématique avec les trois volontés que nous avons étudiées. Examinons donc les textes écrits dans les années 1930 et 1934, pour voir le développement de son esthétique d'idéalisation.

2. La problématique autour de la nouvelle orientation surréaliste

(A) La Question de l'« objet » (1934-1937)

La question de l'« objet » s'impose de plus en plus à Breton, car, après *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, il consacre de nouveau deux textes à ce sujet : la « Situation surréaliste de l'objet »³⁷⁷ (1935) et la « Crise de l'objet »³⁷⁸ (1936). Pourtant, il nous semble que les caractères de ces deux textes sont assez différents. Dans le premier texte, les propos de Breton concernent plutôt la pratique de l'art à partir du concept de l'objet : la source de ce concept est hégélienne, dans la mesure où il s'agit de la synthèse du matérialisme et du sensible. D'autre part, dans la « Crise de

³⁷⁷ Ce texte, dont le sous-titre est « Situation de l'objet surréaliste », a été écrit pour la conférence prononcée le 29 mars 1935 à Prague. Il est repris dans la *Position politique du surréalisme* (1935), publié en novembre 1935 aux éditions du Sagittaire.

³⁷⁸ Ce texte a été publié pour la première fois dans la revue *Cahiers d'Art*, n° 1-2, Paris, 1936, repris dans *Le Surréalisme et la Peinture* (*Op.cit.*), qui est notre référence.

l'objet », il examine le concept de l'objet du point de vue épistémologique, et sa thèse ouvre à un autre problème, qu'il présente dans les « Limites non-frontières du surréalisme » (1937), le rapprochement du « surréalisme » et du « surrationalisme » de Bachelard. Voyons d'abord cette transition du problème de l'objet.

LA « SITUATION SURRÉALISTE DE L'OBJET » (1935) : LE RETOUR À HEGEL ET L'ESTHÉTIQUE D'IDÉALISATION SANS IDÉALISME

Avant d'examiner ce texte, il faudrait connaître un facteur historique. Comme le fait remarquer l'édition de la Pléiade, en reprenant le mot de Breton, le recueil *Position politique du surréalisme* montre bien les « fluctuations » politiques. Selon elle, « de la fin mars à août 1935, il [Breton] est passé d'un moment où il veut encore espérer dans le communisme — malgré tous les éléments négatifs qui peuvent le heurter — au temps de l'absolue défiance » ; sa prise de distance avec le communisme est affirmée dans le « Discours au Congrès des écrivains », qui a eu lieu juin 1935³⁷⁹. Pourtant, la contestation de Breton contre les communistes, et en particulier contre l'URSS, est déjà remarquable dans la « Situation surréaliste de l'objet » : il critique le refus des marxistes de la philosophie hégélienne, dû à leur « soumission aveugle (à la lettre et non à l'esprit) à ce qu'ils interprètent »³⁸⁰ de Marx et d'Engels. Il ironise ainsi sur la situation de l'acceptation de Hegel chez les communistes, en méprisant la banalité de la critique de l'art et de la poésie :

Vous citez Hegel, celui qui a voulu faire marcher la dialectique sur la tête ! Vous êtes suspect et, comme les thèses marxistes sur la poésie et l'art, fort rare et peu convaincantes, d'ailleurs, ont toutes été improvisées bien après Marx, libre au premier philistin venu de se faire applaudir en vous jetant à la tête les mots de *littérature et peinture de combats, contenu de classe*, etc³⁸¹.

En faisant allusion à la phrase du *Capital*, « Chez lui la dialectique est sur la tête »,

³⁷⁹ Cf. La notice de l'édition de la Pléiade, OC II, pp.1563.

³⁸⁰ Breton, « Situation surréaliste de l'objet », *Position politique du surréalisme*, OC II, p.476

³⁸¹ *Ibidem*.

Breton se plaint de la fidélité absolue, à la « lettre », à Marx chez les communistes, qui méprisent la philosophie de Hegel. Pour Breton, ils n'apprécient que les mots (« combat », « classe ») dans la poésie et l'art, sans réflexion profonde. C'est dans ce contexte qu'il affirme son adhésion à Hegel : « *Et pourtant Hegel est venu* ». Donc cette déclaration, d'ailleurs soulignée par l'italique, désigne également une contestation très forte de la situation marxiste ; l'affirmation de l'influence décisive de Hegel est un signe de la rupture avec le communisme.

C'est ainsi que Breton présente sa réflexion sur le concept d'« objet », basée sur la philosophie hégélienne. Ce texte est, comme le dit l'édition de la Pléiade, un exposé de la pensée de Breton qui « se déroule en suivant au plus près celle de Hegel » : « nombres de passages, d'expressions reprennent, même sans le citer et sans utiliser de guillemets, certains textes du philosophe »³⁸². Dès l'incipit, il cite le passage de l'Introduction à la *Poétique* de Hegel, qui devient le principe fondamental au cours du texte : « L'objet d'art [...] tient le milieu entre le sensible et le rationnel. C'est quelque chose de spirituel qui apparaît comme matériel »³⁸³. Ce qui retient Breton est que l'objet d'art est un résultat de la matérialisation du spirituel, du sensible, en un mot, du subjectif. Ceci correspond à la nouvelle orientation surréaliste qu'il présente dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?* : le surréalisme devra aboutir à la connaissance suprême, qui prouve que l'Idéal existe dans le réel ; pour cela, il faut objectiver, matérialiser et rationaliser le subjectif. Les phrases de Hegel citées par Breton dans ce texte sont toujours liées à ce principe. Breton dit, par exemple, en citant la hiérarchie établie par Hegel, que la poésie est le « “véritable art de l'esprit” et le seul “art universel” » : « au bénéfice de l'imagination », la poésie réalise la « synthèse du son et de l'idée »³⁸⁴. Il s'agit ici de la représentation matérielle (du son) de l'idée.

³⁸² Cf. Les notes de la *Position politique surréaliste* (1935), OC II, p.1570.

³⁸³ Breton, « Situation surréaliste de l'objet », OC II, p.472. Cette expression est reprise dans *La Poétique* de Hegel. Cf. *La Poétique*, trad. Charles Bénard, éd. Librairie philosophique de Ladrange, 1955, t.1., Introduction de l'auteur, p.XIII-XIV.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.477.

Pourtant, il nous paraît que Breton ne soit pas totalement fidèle à Hegel, malgré la remarque de l'édition Pléiade³⁸⁵ : selon Hegel, l'art est constitué de la hiérarchie « du plus pauvre au plus riche » : architecture, sculpture, peinture, musique, poésie. Et la poésie seule est l'« art universel ». Breton applique la thèse de Hegel sur la poésie à l'art plastique en général. Par exemple, Hegel écrit que « c'est principalement à la poésie qu'est dévolue la tâche de révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle »³⁸⁶. Breton, pour sa part, utilise ces phrases pour la peinture : « [...] la peinture peut prétendre aujourd'hui, dans une large mesure, à partager son objet le plus vaste qui est, a dit encore Hegel, de révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle »³⁸⁷. En ce qui concerne cette généralisation, l'édition de la Pléiade fait remarquer que « Breton fait glisser significativement dans le domaine de la peinture ce que Hegel dit de la poésie »³⁸⁸. Qu'est-ce que ce glissement signifie-t-il ? Est-ce simplement la volonté de Breton d'appliquer la thèse hégélienne de la poésie à tous les arts plastiques ? Ou bien, n'est-il pas, au fond, totalement en désaccord avec cette hiérarchisation hégélienne ? Comme le surréalisme intègre tous les arts dans son mouvement, ne refusait-il pas de dire que la poésie est supérieure aux autres arts ? Enfin, comme Breton critique la « soumission aveugle (à la lettre non à l'esprit) des marxistes », il est également possible qu'il essaie d'appliquer seulement le principe, pour que ses pensées ne soient pas critiquées comme « fidéisme », mot qu'il utilise pour formuler ses reproches aux marxistes.

De notre part, ce qui nous intéresse plus est l'influence de l'idéalisme hégélien sur la pensée de Breton. Avec l'édition de la Pléiade, nous avons déjà dit que, dans le « Situation surréaliste de l'objet », les références à *La Poétique* de Hegel sont de la

³⁸⁵ Cf. Les notes de l'édition de la Pléiade, OC II, p.1570. Selon elle, « il accepte d'emblée la hiérarchie que Hegel établit entre les arts ».

³⁸⁶ Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. Charles Bénard, éd. Ladrangé, t.IV, 1851, p. 130, cité dans OC II, p.477, n.3.

³⁸⁷ Breton, « Situation surréaliste de l'objet », OC II, p.477.

³⁸⁸ Les notes de l'édition de la Pléiade, OC II, p.477, n.3.

plus haute importance. L'introduction de cet ouvrage est en effet un extrait abrégé des passages de l'*Esthétique* de Hegel³⁸⁹ ; c'est là que Breton cite le principe de l'objet de l'art (« L'objet d'art [...] tient le milieu entre le sensible et le rationnel»), en particulier, dans un petit chapitre intitulé « De l'idéal comme objet de l'art et de la poésie ». En plus, cet extrait de l'*Esthétique* contient plusieurs points intéressants par rapport à l'esthétique d'idéalisation de Breton.

Examinons donc le texte de Hegel. D'abord, il explique que, dans la vie réelle, l'opposition dont l'homme souffre ne sera résolue ni par « la satisfaction de ses besoins physiques », ni par « la science et l'action » ; ainsi, il parle du but « suprême » : c'est le domaine de l'art, de l'esprit créateur qui pourrait résoudre cette opposition, ce qui devient le but de l'homme :

L'homme, alors, enfermé de toutes parts dans le fini et aspirant à en sortir, tourne ses regards vers une sphère supérieure plus pure et plus vraie, où toutes les oppositions et les contradictions du fini disparaissent, où la liberté se déployant sans obstacles et sans limites atteint son but suprême. Cette région est celle de l'art, et sa réalité, l'idéal³⁹⁰.

La création de l'esprit permet de faire sortir dans la vie réelle fournie des oppositions ou des contradictions ; elle permettrait en même temps d'inciter l'homme à aspirer à « une sphère supérieure » où disparaissent ces contradictions, où règne la liberté sans limites. C'est le but suprême, qui concerne la région artistique, et dans sa réalité, l'idéal. En plus, notons le terme « sphère supérieure plus pure et plus vraie » : nous pouvons déjà y remarquer le prototype d'idée du « point sublime », le haut de la montagne où sont résolues les contradictions, où s'accomplit la liberté totale de l'humain.

Pourtant, comment réaliser cette sphère idéale, « plus pure et plus vrai » dans le domaine artistique ? Hegel refuse d'abord l'art comme imitation de la nature :

³⁸⁹ Cf. La note de Charles Bénard, Hegel, *La Poétique*, *Op.cit.*, p.1.

³⁹⁰ Hegel, *Op.cit.*, pp.XI-XII. Nous soulignons.

La *vérité* dans l'art ne peut donc être la simple fidélité, à laquelle se borne ce qu'on appelle l'imitation de la nature. Elle consiste dans l'expression parfaite de l'*idée* que l'art manifeste et réalise. L'art ramène tout ce qui, dans le réel, est souillé par le mélange de l'accidentel et de l'extérieur, à cette harmonie de l'objet avec sa véritable idée. Il rejette tout ce qui, dans la représentation, n'y répond pas, et c'est d'abord par cette *purification* qu'il produit l'idéal [...]³⁹¹.

En effet, déjà dans l'incipit de son introduction, Hegel refuse fortement l'art d'imitation. Pour lui, il serait « limité dans ses moyens de représentation » ; il « ne produit que des illusions imparfaites dont un seul sens est dupe »³⁹². Au contraire d'être réaliste, l'art d'imitation, « à la place du réel et du vivant, met le mensonge hypocrite de la réalité et de la vie ».³⁹³ Plutôt, il propose de chercher à exprimer la « *vérité* », à exprimer parfaitement l'« *idée* ». De là, l'art prend d'abord un objet dans la réalité extérieure, mais comme l'objet est « souillé par le mélange de l'accidentel et de l'extérieur », il doit le purifier.

Mais, selon Hegel, cette « purification », qu'il appelle autrement « spiritualisation »³⁹⁴, ne permet pas à l'art d'arriver à l'« idée générale » ; l'art est « placé à ce milieu précis, où l'idée, ne pouvant se développer sous sa forme abstraite et générale, reste enfermée dans une réalité individuelle »³⁹⁵. De là, il conclut que l'objet de l'art doit être entre le sensible et le rationnel, ce qui a été repris par Breton :

Il résulte de là que, dans un ouvrage d'art ou de poésie, le sensible ne doit pas être donné que comme l'apparence du sensible. Ce que l'esprit cherche en lui, ce n'est ni la réalité matérielle, ni l'idée dans sa généralité abstraite, mais un objet sensible dégagé de tout l'échafaudage de la matérialité.

L'objet d'art tient le milieu entre le sensible et le rationnel. C'est quelque chose de

³⁹¹ *Ibid.*, p.XII.

³⁹² *Ibid.*, p.II.

³⁹³ *Ibidem.*

³⁹⁴ Hegel, *Op.cit.*, p.XIII.

³⁹⁵ *Ibidem.*

spirituel qui apparaît comme matériel³⁹⁶.

Le sensible doit être incarné, « comme matériel », dans l'objet d'art, car l'idée pure ne pouvant pas être représentée en tant que tel ; en même temps, tant que l'esprit essaie d'arriver à la « vérité artistique », il ne doit pas s'arrêter au niveau de la représentation purement imitative, dans la réalité matérielle. L'art s'arrête donc au milieu de l'accomplissement de cette vérité.

Maintenant, revenons au texte de Breton. Il semble assimiler ce caractère idéaliste de l'esthétique hégélienne dans sa propre esthétique. Même si, depuis le *Second Manifeste*, Breton accepte que l'idéalisme hégélien ne marche plus et qu'il s'attache au matérialisme dialectique, son aspiration à l'Idéal ne change pas en soi. Dans ce texte, par exemple, en parlant de l'architecture, il cite deux fois les phrases de Dali contenant le mot « idéal ». Par exemple, en ce qui concerne le « modern' style », il cite l'expression de « L'Âne pourri » (1930) :

[...] l'art architectural et sculptural de 1900, le modern' style, a bouleversé de fond en comble l'idée qu'on avait été amené à se faire de la construction humaine dans l'espace, qu'il a exprimé avec une intensité unique, soudaine, totalement inattendue, le « désir des choses idéales » [...] ³⁹⁷.

Encore, il continue à citer ce long passage de Dali :

« aucun effort collectif n'est arrivé à créer un monde de rêves aussi pur et aussi troublant que ces bâtiments modern' style, lesquels [...] constituent, à eux seuls, de vraies réalisations de désirs solidifiés, où le plus violent et cruel automatisme trahit douloureusement la haine de la réalité et le besoin de refuge dans un monde idéal à la manière de ce qui se passe dans une névrose d'enfance » ³⁹⁸.

Ce qui a plu à Breton dans les passages de Dali serait la volonté de l'artiste qui essaie de “ solidifier ” son « désir des choses idéales » en tant qu'objet du monde

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ Breton, « Situation surréaliste de l'objet », OC II, p.478. Nous soulignons.

³⁹⁸ *Ibidem*. Nous soulignons.

extérieur. Notons la phrase : « le plus violent automatisme trahit [...] la haine de la réalité et le besoin de refuge dans un monde idéal » ; si l'objet d'art réussit la synthèse de l'idéal et du réel, on n'aura plus besoin de rester dans le monde idéal, de haïr la réalité à cause de l'incompatibilité entre eux. Pour Breton, l'opinion de Dali pourrait-elle encourager sa volonté de la matérialisation de l'idéal ? Par ailleurs, Breton parle du facteur Cheval, qui, « sous la seule inspiration qu'il puisait dans ses rêves », construit une « merveilleuse construction » dite *Palais idéal*³⁹⁹. En tout cas, son concept de l'objet artistique doit exprimer, dans la réalité extérieure, l'aspiration à l'Idéal ou l'image de l'Idéal elle-même. C'est l'idéalisation sans idéalisme, qui a pour moyen parmi d'autres la matérialisation de l'Idéal.

Mais, comment matérialiser cet Idéal ? Il souligne d'abord l'importance de la représentation objective de l'image intérieure, en citant cette expression hégélienne : « *l'image présente à l'esprit* »⁴⁰⁰. En prenant comme exemple l'activité de Picasso, il qualifie sa démarche de « suprême » :

Elle [la peinture] confronte cette représentation intérieure avec celle des formes concrètes du monde réel, cherche à son tour, comme elle a fait avec Picasso, à saisir l'objet dans sa généralité et, dès qu'elle y est parvenue, tente à son tour cette démarche suprême qui est la démarche poétique par excellence : exclure (relativement) l'objet extérieur comme tel et ne considérer la nature que dans son rapport avec le monde intérieur de la conscience⁴⁰¹.

Nous pouvons y remarquer la « *purification* » hégélienne : en saisissant l'objet de la réalité extérieure, il faut « exclure (relativement) » cet objet, pour extraire l'essence (« nature ») par rapport au « monde intérieur », à la conscience de l'esprit cherchant son idéal. Le procédé de la « purification » hégélienne est remplacé par celui de la déformation de la nature de l'objet par l'esprit chez Breton. En plus, selon l'édition de la Pléiade, il suit encore l'idée de Hegel, selon laquelle « l'esprit [...] considère le

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ Breton, la « Situation surréaliste de l'objet », OC II, p.477. L'expression « image présente à l'esprit » se trouve dans Hegel, *Op.cit.*, p.XXXIII. (Elle est aussi soulignée par l'italique).

⁴⁰¹ *Ibid.*, p.477.

monde [...] comme son monde extérieur, qui n'a de valeur essentielle que par son rapport avec le monde intérieur de sa conscience »⁴⁰². À la différence du matérialisme absolu, le monde extérieur n'existe que par rapport au monde intérieur, que constitue la conscience de l'esprit. L'objet naturel n'existe plus en tant que tel : il est déformé, encore matérialisé à partir de l'image de l'esprit.

Par ailleurs, ce passage nous paraît très important, car c'est de la même façon que Breton matérialise ou rationalise le « point sublime ». Il est le sommet de la montagne qui est un objet naturel, matériel du monde extérieur ; Breton y projette son image intérieure de l'esprit, ce qui fait que le « point sublime » n'est plus un objet naturel en tant que tel, il est une région idéale. À la façon de Hegel, le « point sublime » est l'idéal ; Breton purifie un matériel réel jusqu'à ce qu'il devienne entre le rationnel et le sensible, entre le réel et le spirituel. Lisons enfin ce passage de Hegel :

Puisque c'est l'esprit qui réalise lui-même sous la forme de l'apparence extérieure le monde intérieur d'idées pleines d'intérêts qu'il renferme dans son sein, que signifie l'opposition de l'*idéal* et du *naturel* ? Le naturel ici, en effet, perd son sens propre. S'il n'est que la forme extérieure de l'esprit, il n'a aucune valeur par lui-même, c'est l'esprit lui-même incarné. En un mot, il apparaît seulement comme expression du spirituel, et à ce titre, comme idéalisé. Car approprier à l'esprit, façonner, travailler dans le sens de l'esprit, c'est ce qui s'appelle, en d'autres termes, idéaliser⁴⁰³.

La dialectique hégélienne par rapport au domaine artistique vise à la résolution de l'opposition entre l'« idéal » et le « naturel ». Comme, pour Hegel, l'art est une activité de l'esprit désirant l'idéal, l'objet de l'art est d'arriver à la vérité artistique. Pour cela, il propose le procédé de la « purification » ou « spiritualisation », pour spiritualiser le caractère matériel de l'objet. La nature n'est plus simplement objective, étrangère à l'esprit (elle « perd son propre sens ») ; l'art gagne une autre sphère supérieure, même s'il n'atteint pas encore à la parfaite idée. L'acte d'idéaliser

⁴⁰² La note de l'édition de la Pléiade, OC II, p.477, n.5.

⁴⁰³ Hegel, *Op.cit.*, p.XIX. Nous soulignons.

désigne donc ce travail de l'esprit, ce qui correspond à l'esthétique de Breton, non seulement dans son opinion artistique générale mais encore dans l'invention du « point sublime ».

Ainsi, le texte « Situation surréaliste de l'objet » nous montre plusieurs enjeux esthétiques. Certes, il n'y a pas que l'influence hégélienne ; nous ne pouvons pas oublier, et devons y revenir, d'autres perspectives que Breton présente dans ce texte, par exemple l'influence freudienne et son intérêt pour le « hasard » et l'« humour ». Pourtant, ce qui nous paraît essentiel dans ce texte est la formation de l'« idéalisation sans idéalisme » chez Breton : après avoir présenté la nouvelle orientation surréaliste dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, il commence à réfléchir sur les moyens plus concrets pour réaliser cette orientation. Et pour ce point, l'influence de l'esthétique hégélienne est non négligeable ; elle pourrait être inspiratrice pour Breton, qui cherche les moyens pour « franchir le fossé qui sépare l'idéalisme absolu et du matérialisme dialectique ».

L'examen du concept de l'objet nous permet donc de vérifier les caractères de son esthétique d'« idéalisation sans idéalisme ». Cet aspect sera encore plus enrichi et alimenté par une nouvelle influence dans l'autre texte, « Crise de l'objet ».

LA « CRISE DE L'OBJET » ET L'INFLUENCE DE BACHELARD

Ce court texte⁴⁰⁴ ouvre la pensée de Breton à une nouvelle perspective, car c'est dans ce texte qu'il parle pour la première fois du terme « surrationalisme » de Gaston Bachelard. Comme nous l'avons examiné, la nouvelle orientation surréaliste,

⁴⁰⁴ Le texte « Crise de l'objet » a été publié pour la première fois dans la revue *Cahiers d'art*, 11^e année, 1936, pp.21-26. Il est repris dans *Le Surréalisme et la Peinture, Op.cit.*, pp.275-280. Selon l'édition de la Pléiade, ce numéro est publié en juin. (Cf. Les notes sur les « Limites non-frontières du surréalisme » (1937), OC III, p.663, n.1.) Malgré notre consultation de la revue *Cahiers d'Art*, nous ne pouvons pas trouver le mois de la publication. En ce qui concerne la différence entre l'original et le texte repris dans *Le Surréalisme et la Peinture*, il y a une petite variation, due au caractère du texte : ce texte a été écrit en vue de l'exposition surréaliste, qui a eu lieu du 22 au 31 mai 1936. Donc, si Breton touche légèrement les références des objets dont il parle et s'il change la conclusion du texte, c'est qu'il voulait faire mieux comprendre le texte. Nous nous référons principalement à l'édition revue, et en cas de besoin, nous reviendrons à l'original.

présentée en 1934, est constituée par sa volonté de mettre le surréalisme dans le domaine du savoir. En effet, dans le texte entier de la « Crise de l'objet », nous allons voir comment il est inspiré par cet épistémologue pour sa rationalisation surréaliste. Sans citer le nom de l'ouvrage, nous trouvons abondamment les phrases et les termes employés par Bachelard dans *Le Nouvel esprit scientifique*⁴⁰⁵(1934) et l'article intitulé « Surrationalisme », publié dans la revue *Inquisitions*⁴⁰⁶. En plus, comme le fait remarquer l'édition de la Pléiade, Bachelard « emplo[ie] l'adjectif "surréaliste" dans une acception positive »⁴⁰⁷. La réflexion de Bachelard sur le « surrationalisme » pourrait donc encourager la nouvelle orientation surréaliste ; le terme « surrationalisme » devient un concept de référence indispensable, qui se trouvera, de nouveau, dans les textes tels que « Limites non-frontières du surréalisme » (1937) et *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938). Il serait donc utile d'examiner comment Breton emploie les expressions de Bachelard, avant de voir pourquoi il a besoin de se rapprocher de cet épistémologue.

Dès l'incipit du texte, Breton met en parallèle le développement des histoires des idées : celle de la science et celle de la poésie et de l'art. De l'histoire littéraire, il choisit deux dates des « plus significatives », qui correspondent au développement mathématique :

[...] 1830, à quoi l'on fixe l'apogée du mouvement romantique, 1870 d'où partent, avec Isidore Ducasse et Arthur Rimbaud, les « nouveaux frissons » qui vont être ressentis de plus en plus profondément jusqu'à nous. Il est du plus vif intérêt d'observer que la première de ces dates coïncide avec celle de la découverte de la géométrie non-euclidienne qui ébranle à sa base même l'édifice cartésien-kantien

⁴⁰⁵ Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Presses Universitaires de France, 1^{re} édition 1934, la réimpression de la 7^e édition, coll. « Quadrige », 2006. Dans la mesure où il n'y a pas de variantes, notre référence est celle de la réimpression.

⁴⁰⁶ Gaston Bachelard, « Surrationalisme », *Inquisitions*, Organe du groupe d'études pour la phénoménologie humaine, (sous la direction de Louis Aragon, Roger Caillois, J-M. Monnerot, Tristan Tzara), n° 1, juin 1936, pp.1-6. En effet, comme le dit l'édition de la Pléiade, la « Crise de l'objet » est publiée en mai 1936 (Voir notre note précédente). Si cette remarque de l'édition de la Pléiade est correcte, Breton aurait pu lire, d'une façon ou d'une autre, l'article « surrationalisme » avant la publication des *Inquisitions*.

⁴⁰⁷ Voir les notes sur les « Limites non-frontières du surréalisme » (1937), OC III, p.663, n.1.

et « ouvre », comme on a fort bien dit, le rationalisme. À « cette ouverture » du rationalisme me paraît correspondre étroitement l'ouverture du réalisme intérieur sous la pression des idées romantiques proprement dites : nécessité de fusion de l'esprit et du monde sensible, appel au merveilleux⁴⁰⁸.

D'abord notons ses remarques sur l'histoire littéraire, en particulier, sur la première date (1830). Pour Breton, les idées fondamentales romantiques sont toujours ce que nous avons déjà repéré dans son premier *Manifeste*. Le « merveilleux » bretonien est un *dispositif mental qui mène au monde idéal*. Par la sensibilité particulière (passion et mélancolie, par exemple), l'« esprit critique » étant ébranlé, il essaie de retrouver la « virginité d'esprit » ; enfin, il commence à juger l'irrationnel comme le naturel. L'ouverture du « réalisme intérieur » désigne donc la sensibilité extraordinaire qui met en question le concept de « rationnel ».

D'autre part, dans le premier chapitre du *Nouvel esprit scientifique*, en mettant en parallèle l'histoire des idées et le développement géométrique, Bachelard compare le kantisme à la géométrie euclidienne :

La géométrie [d'Euclide] reçoit sans doute des adjonctions nombreuses, mais la pensée fondamentale reste la même et l'on peut croire que cette pensée géométrique fondamentale est le fond de la raison humaine. C'est sur le caractère immuable de l'architecture géométrique que Kant fonde l'architectonique de la raison. Si la géométrie se divise, le kantisme ne peut être sauvé qu'en inscrivant des principes de division dans la raison elle-même, qu'en *ouvrant* le rationalisme⁴⁰⁹.

On sait bien que la géométrie non-euclidienne est inventée à partir de la remise en cause du cinquième postulat des axiomes euclidiens. Les axiomes étant longtemps considérés comme vérités évidentes, ils n'ont pas eu besoin de démonstrations. Jusqu'au XIX^e siècle, certains mathématiciens en avaient déjà douté. Les travaux de Lobatchewsky, de Bolyai essaient de montrer que le cinquième postulat se trouve dans une contradiction dans plus de deux dimensions. Cette mise en doute du

⁴⁰⁸ Breton, « Crise de l'objet » (1936), *Le Surréalisme et la Peinture*, *Op.cit.*, p. 275.

⁴⁰⁹ Bachelard, *Op.cit.*, p.24.

postulat est une « ouverture » à la géométrie non-euclidienne. Dans le domaine philosophique, cette découverte mathématique permet également de mettre en doute la philosophie kantienne : non seulement elle pourrait « invalider les présupposés strictement euclidiens de la conception kantienne de l'espace », mais elle met en question la fonction de l'*a priori* dans la philosophie kantienne⁴¹⁰. Ainsi, la prétendue « raison humaine » est mise en doute. Le verbe « ouvrir » désigne donc l'ébranlement du grand édifice des idées. Du reste, concernant la date de l'ouverture du rationalisme, Bachelard cite la phrase de Halsted, ce qui pourrait inspirer Breton pour son choix des dates : « la découverte de la géométrie non-euclidienne, vers 1830, était inévitable »⁴¹¹.

Voyons ensuite la deuxième date (1870). Dans le domaine géométrique, comme l'explique Breton, « c'est en 1870 qu'il est donné aux mathématiciens de concevoir une "géométrie généralisée" qui intègre à un système d'ensemble, au même titre que toute autre, la géométrie euclidienne et fasse justice de sa passagère négation »⁴¹². Ceci est également inspiré par *Le Nouvel esprit scientifique* : il s'agit de la date d'une lettre que cite Bachelard, où Houël appelle l'intégration de l'ancienne géométrie dans le système non-euclidien comme la « géométrie généralisée »⁴¹³. En plus, Houël explique que « les euclidiens (ont) cru que l'on niait leur géométrie, tandis qu'on ne faisait que la généraliser, Lobatchewsky et Euclide pouvant fort bien s'accorder ensemble »⁴¹⁴. Bref, il s'agit de ce que Bachelard appelle « jeu dialectique » : la géométrie non-euclidienne apparaît en tant que la forme négative de la géométrie classique ; on construit une autre géométrie dans laquelle les deux géométries ne s'opposent plus.

Breton, pour sa part, nomme cette résolution « *contradiction surmontée* »⁴¹⁵, et il

⁴¹⁰ Cf. *Encyclopædia universalis* (support DVD), l'article « Mathématique (Fondement des) ».

⁴¹¹ *Ibid.*, pp.24-25.

⁴¹² Breton, « Crise de l'objet » (1936), *Op.cit.*, p. 275.

⁴¹³ *Ibid.*, p.30.

⁴¹⁴ *Ibidem.*

⁴¹⁵ Breton, « Crise de l'objet », *Op.cit.*, p.275.

fait remarquer qu'elle se trouve également vers 1870 dans la littérature. Il s'agit des « nouveaux frissons » de Lautréamont et de Rimbaud dans le passage cité plus haut :

Il s'agit ici d'une *contradiction surmontée* du même type que celle que Ducasse et Rimbaud, dans un autre domaine, prennent alors pour tremplin, dans le dessin de provoquer le bouleversement total de la sensibilité : mise en déroute de toutes les habitudes rationnelles, éclipse du bien et du mal, réserves expresses sur le *cogito*, découverte du merveilleux quotidien. Le dédoublement de la personnalité géométrique et celui de la personnalité poétique se sont effectués simultanément⁴¹⁶.

Notons d'abord les termes, « habitudes rationnelles » et « dédoublement de la personnalité » : en effet, ces termes sont également employés par Bachelard. Le premier concerne la perturbation de l'évolution qu'il appelle « clarté *a priori* », dans le système cartésien⁴¹⁷. Cette clarté est toujours considérée comme le « plan [de pensée] de référence » ; toutes hypothèses scientifiques doivent être construites selon cette référence *a priori*. Dans ce cas, dit Bachelard, les scientifiques tendent à prendre « de véritables *habitudes* rationnelles ». Breton, en s'y référant, emploie donc ce terme pour dire que l'innovation de Rimbaud est de renverser le principe *a priori* du cogito cartésien. Pour Breton, avec le romantisme, une contradiction entre la réalité et la sensibilité est une fois évoquée, mais ceci n'arrive pas à faire croire qu'un autre monde mystérieux ou merveilleux existe dans la réalité. Comme le cas de Nerval que nous avons vu dans le premier *Manifeste*, le poète a été considéré comme fou ; en ce qui concerne le *Moine*, Breton admet que la « passion de l'éternité » finit par la mélancolie. Les romantiques n'ont pas pu surmonter le rationalisme. Pourtant, Lautréamont et Rimbaud, aux yeux de Breton, contribuent à résoudre cette contradiction, car ils s'attaquent au principe cartésien du *cogito*.

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp.275-276.

⁴¹⁷ Bachelard, *Op.cit.*, p.41. Il écrit : « Dans le chapitre que nous consacrons à l'épistémologie non-cartésienne, nous essaierons de caractériser cette pensée par la perturbation dont nous voyons ici affirmée la clarté *a priori* ». Ainsi, Bachelard associe le système kantien et celui de Descartes, ce que Breton puise dans l'incipit de son texte.

Ainsi est accomplie la pétition de principe de la rigoureuse distinction cartésienne entre le sujet et l'objet (« je » et « autre »), ce que Breton pourrait comparer avec la pétition de principe de la géométrie euclidienne.

En ce qui concerne le terme « dédoublement de la personnalité », on trouve dans *Le nouvel esprit scientifique* ce passage : « tout psychologue de l'esprit scientifique doit vivre effectivement cet étrange *dédoublement de la personnalité géométrique* qui s'est effectué au cours du siècle dernier dans la culture mathématique »⁴¹⁸. Selon lui, en plus de la volonté de progrès, il y a une psychologie qui résiste à l'innovation, qui s'attache à l'ancienne idée. C'est ce « dédoublement » psychologique qui devient promoteur de la dialectique. Pour expliquer cette psychologie singulière, Bachelard introduit l'idée d'« *inconscient géométrique* ». Cet inconscient désigne une certaine mentalité qui s'attache trop à l'ancienne géométrie ; de ce fait, le mathématicien tend à interpréter les erreurs « avec un écart toujours moindre »⁴¹⁹. Il s'agit donc du conflit mental chez le mathématicien : d'un côté, il y a une volonté d'arriver à la vérité scientifique nouvelle ; de l'autre côté, une autre volonté qui voudrait garder l'ancien axiome. C'est ce conflit psychologique qui permet de réussir à intégrer les deux géométries dans ce qu'on appelle « géométrie généralisée ». Dans le texte de Breton, Rimbaud et Lautréamont sont ceux qui rénovent l'ancien édifice « cartésien-kantien » et provoquent le « bouleversement totale de la sensibilité », en gardant la sensibilité ouverte par le romantisme. Pourtant, à la différence du *nouvel esprit scientifique*, Breton n'indique pas totalement, au moins dans l'incipit, comment les rénovateurs gardent l'ancienne pensée.

En tout cas, c'est ainsi que Breton reprend presque totalement les passages du *Nouvel esprit scientifique*, et nous irons voir que cette reprise continue jusqu'à la fin du texte. Mais pour quelle raison est-il si passionné de cet ouvrage ? D'abord, ce que Breton applique dans son historisation littéraire est le dialectisme de Bachelard.

⁴¹⁸ Bachelard., *Op.cit.*, p. 30.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.41.

Pour lui, c'est le « jeu dialectique qui a fondé le non-euclidisme », qui « revient à ouvrir le rationalisme »⁴²⁰. Toutes les évolutions scientifiques proviennent de ce « jeu dialectique », jeu dialectique de la psychologie. Il s'agit de la dialectique historique sur laquelle est basée la conclusion de Bachelard :

Toute la vie intellectuelle de la science joue dialectiquement sur cette différentielle de la connaissance, à la frontière de l'inconnu. [...] Les pensées non-baconiennes, non-euclidiennes, non-cartésiennes sont résumées dans ces dialectiques historiques que présentent la rectification d'une erreur, l'extension d'un système, le complément d'une pensée⁴²¹.

La pensée de cet épistémologue encourage Breton sur divers points. D'abord, ceci lui permet de déclarer que l'évolution littéraire, du romantique à l'époque de Rimbaud et de Lautréamont, est inévitable. Deuxièmement, ce qui est considéré comme rationnel n'est pas forcément rationnel, car on est toujours à un état de l'évolution. Ce point est essentiel, car ceci permet la rationalisation du surréalisme que Breton présente comme une volonté primordiale dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?* : en « ouvrant » le rationalisme cartésien-kantien, ce qui n'est pas rationnel — il s'agit du surréalisme — pourrait être intégré dans le « rationalisme ouvert ». Breton constate : « le réel trop longtemps confondu avec le donné [...] s'étoile dans toutes les directions du possible et tend à ne faire qu'un avec lui ». Ce « possible » est l'enjeu surréaliste.

En plus de cela, étant admirateur de Hegel, Breton semble essayer de lier Hegel à sa volonté d'intégrer l'irrationnel dans le rationnel, dont l'inspiration vient de Bachelard :

Par application de l'adage hégélien : « Tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel », on peut s'attendre à ce que le rationnel épouse en tous points la démarche du réel, et effectivement, la raison d'aujourd'hui ne se propose rien tant que l'assimilation continue de l'irrationnel, assimilation durant laquelle le rationnel est

⁴²⁰ *Ibid.*, p.23.

⁴²¹ *Ibid.*, p.178.

appelé à se réorganiser sans cesse, à la fois pour se raffermir et s'accroître. C'est en ce sens qu'il faut admettre que le surréalisme s'accompagne nécessairement d'un surrationalisme qui le double et le mesure⁴²².

L'enjeu de ce passage est remarquable. D'un côté, il s'agit de l'élargissement du domaine du rationnel ; de l'autre côté, par l'application de l'« adage hégélien », ceci permettrait également d'élargir le territoire du réel (car le rationnel est identifié avec le réel). Il faut penser que le « rationnel » est en train d'assimiler l'irrationnel ; le réel est en train d'assimiler le surréel. C'est ainsi que le surréalisme ne serait plus idéaliste ni métaphysique : c'est la rationalisation bretonienne de son mouvement.

Deuxièmement, la citation de Hegel pourrait sauver l'hégélianisme que Bachelard critique dans l'article « Surrationalisme » d'*Inquisitions* : « Si grande que soit la tentation d'attacher le rationalisme dialectique aux thèmes hégéliens, il faut sans doutes la refuser. La dialectique hégélienne nous place, en effet, devant une dialectique *a priori* [...] »⁴²³. Il considère que le concept du rationnel chez Hegel étant basé sur l'*a priori*, la dialectique hégélienne restreint le dynamisme de l'ouverture du rationalisme. Il se propose, au contraire, de pratiquer la « dialectique instituée au niveau des notions particulières, *a posteriori*, après que le hasard ou l'histoire ont apporté une notion qui reste [...] contingente »⁴²⁴. Pourtant, de la part de Breton, cette invalidation de la pensée de Hegel par rapport au rationalisme pourrait le gêner. Là, nous pouvons voir pourquoi il cite si soudainement l'adage hégélien. Pour lui, si le rationnel peut être élargi, la pensée de Hegel n'est plus restreinte.

Voyons ensuite la nouvelle référence du surréalisme : le « surrationalisme ». Voici la définition du « surrationalisme » de Bachelard :

Bref, il faut rendre à la raison humaine sa fonction de turbulence et d'agressivité. On contribuera

⁴²² Breton, « Crise de l'objet », *Op.cit.*, p.276.

⁴²³ Bachelard, « Surrationalisme », *Inquisitions*, *Op.cit.*, p.2.

⁴²⁴ *Ibidem*.

ainsi à fonder un surrationalisme qui multipliera les occasions de penser. Quand le surrationalisme aura trouvé sa doctrine, il pourra être mis en rapport avec le surréalisme, car la sensibilité et la raison seront rendues, l'une et l'autre, ensemble, à leur fluidité⁴²⁵.

La thèse de Bachelard a pour objet primordial de donner du dynamisme à la « raison humaine », de sorte qu'elle soit mise en expansion. Les termes « agressivité » et « turbulence » sont employés dans ce but. Le point commun entre le surréalisme et le surrationalisme qu'il découvre est que tous les deux visent à restituer les énergies dynamiques de la sensibilité et de la raison. Dans cet article, Bachelard emploie sans cesse les termes « révolution spirituelle » et « libération de l'esprit » : la revendication passionnée de la liberté de l'esprit est totalement concordante avec celle de Breton depuis le premier *Manifeste*. Breton, en cherchant le monde idéal, essaie de mettre en question la prétendue réalité, donc le rationalisme absolu ; grâce à l'idée de Bachelard, il trouve un moyen de résoudre son propre problème, l'idéalisme qu'on attribue au surréalisme et qu'il repousse ; en même temps, il peut garder son aspiration à la surréalité, sa passion pour la révolution de l'esprit, qui sont analysées très positivement par l'épistémologue.

Un autre point de vue de Bachelard qui pourrait encourager Breton est la croyance à la puissance positive de l'expérimentation. Bachelard, employant le terme « surempirisme », explique que la prétendue raison heurte devant les premiers résultats apparemment contradictoires ; pourtant, l'« interférence des deux dialectiques » (« interne » et « externe ») distribuera à la raison une « étrange mobilité », une « étrange force novatrice ». Ces deux dialectiques désignent le « dédoublement de la personnalité », dont il parle dans *Le Nouvel esprit scientifique*, la nécessité de l'innovation provenant de l'extérieur et la nécessité psychologique de l'intérieur. Ceci correspond en effet à la nouvelle orientation surréaliste : dans l'époque « intuitive » surréaliste, la passion de la surréalité, monde idéal, a engendré

⁴²⁵ *Ibid.*, p.1.

des résultats ; à partir de ces matériaux, en élargissant le domaine du rationnel, il faut intégrer ce qui paraît irrationnel dans le nouveau rationnel. C'est la phase « raisonnante » surréaliste. Cette influence de la surestimation de l'expérience se trouve dans la « Crise de l'objet ». En parlant de la « volonté d'objectivation », Breton insiste sur la nécessité de la rupture avec la « pensée millénaire » de l'objet ; au contraire, le concept d'objet devra être examiné d'une façon plus « indéfiniment inductive et extensive ».

C'est ainsi qu'il affirme que l'expérience surréaliste tend à « provoquer *une révolution totale de l'objet* »⁴²⁶. Pour l'expliquer, il prend la fabrication des objets de rêve comme exemple : en 1924, il se propose de fabriquer des objets qui sont apparus en rêve, pour avoir l'« accession à l'existence concrète » du rêve. Rétrospectivement, il analyse qu'en dépit de l'aspect « insolite » de tels objets, cette expérience lui paraît plutôt « comme un moyen que comme une fin » : car la nature de l'objet, qu'est l'« utilité convenue », finit par porter une « dépréciation »⁴²⁷. En plus, cette « utilité convenue » semble « déchaîner » les « *puissances d'invention* »⁴²⁸ : bref, l'imagination est perturbée par le caractère utilitaire de l'objet. Pourtant, en 1936, il se rend compte de la fin de cette expérience : elle « n'était rien moins que l'objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité »⁴²⁹. L'important n'est pas le résultat, mais la prise objective de conscience de l'activité du rêve et de son rapport au réel. Enfin, en assimilant le « surempirisme » de Bachelard, Breton parle de l'enjeu et de la portée de telles expériences :

Il n'est pas de raison qui puisse se tenir durablement pour acquise et négliger, de ce fait, la contradiction qu'est toujours prête à lui apporter l'expérience. C'est avant tout la poursuite de l'expérience qui importe : la raison poursuivra toujours, son bandeau phosphorescent sur les yeux⁴³⁰.

⁴²⁶ Breton, « Crise de l'objet », *Op.cit.*, p. 277.

⁴²⁷ *Ibidem.*

⁴²⁸ *Ibidem.*

⁴²⁹ *Ibidem.*

⁴³⁰ *Ibid.*, pp.277-279. (dont la page 278 est l'illustration)

La raison d'*a priori* sera à rétablir, à corriger, à partir de l'expérience. La contradiction portée par l'expérience ne voudra plus dire qu'il y a quelque chose qui ne va pas avec la prétendue raison. On voit là comment Breton est inspiré par *Le Nouvel esprit scientifique* de Bachelard, qui, en mettant en question la raison déjà établie, démontre historiquement que l'évolution scientifique nécessite inévitablement la contradiction.

Nous avons fait remarquer un peu plus haut qu'en 1924, Breton est conscient de la contradiction entre l'« utilité convenue » de l'objet et les puissances inventrices. Il associe ce conflit dans les domaines à la fois artistique et poétique. En parlant des créations des objets surréalistes dans l'exposition de mai 1936, il parle de la nécessité des moyens pour résoudre ce conflit :

Il importe à tout prix de fortifier les moyens de défense qui peuvent être opposés à l'envahissement du monde sensible par les choses, dont, plutôt par l'habitude que par la nécessité, se servent les hommes. Ici comme ailleurs traquer la bête folle de l'usage⁴³¹.

L'objectif qu'il cherche est de sauver le « monde sensible » de l'intrusion de l'« utilité » des choses (« bête folle de l'usage »). Mais par quels moyens concrets ? Premièrement, il propose le rapprochement de deux images différentes, car ce rapprochement permet aux objets de « s'élever au-dessus de la considération de la vie manifeste de l'objet, qui constitue généralement une borne » ; au contraire, il fait découvrir « une suite ininterrompue de latences ». D'où il établit un contraste entre la vision conventionnelle de l'objet et sa représentation hallucinatoire ; ces deux puissances des objets sont à l'état de bataille : « les artistes se rencontrent avec les savants au sein de ces “champs de force” créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes »⁴³². Ce terme « champs de force » est repris encore du *Nouvel esprit scientifique*, qui cite un long passage de M. Juvet :

⁴³¹ *Ibid.*, p.279. Nous soulignons.

⁴³² *Ibidem.*

C'est dans la surprise créée par la nouvelle image ou par une nouvelle association d'images, qu'il faut voir le plus important élément du progrès des sciences physiques, puisque c'est l'étonnement qui excite la logique, toujours assez froide, et qui l'oblige à établir de nouvelles coordinations, mais la cause même de ce progrès, la raison même de la surprise, il faut la chercher au sein des champs de forces créés dans l'imagination par les nouvelles associations d'images, dont la puissance mesure le bonheur du savant qui a su les assembler⁴³³.

Si l'on substitue au domaine scientifique celui poétique ou artistique, la remarque de M. Juvet correspond parfaitement à l'esthétique de Breton basée sur l'importance de la sensibilité : la peur, la joie et la surprise. Et pour se procurer ces chocs mentaux, il faut que l'imagination soit mise en œuvre. C'est l'idée fondamentale esthétique bretonienne. Pour lui, c'est une prédication du rapprochement au monde idéal. En plus, les premières trois lignes de ce passage sont citées par Breton lui-même dans le chapitre V de *L'Amour fou*⁴³⁴ ; à cela ajoutons que ce chapitre a été publié en juin 1936 dans le numéro 8 de *Minotaure*⁴³⁵. L'ouvrage de Bachelard exerce une influence significative, non seulement dans le savoir mais aussi dans le concept de l'image de l'esthétique bretonienne, car l'effet de surprise provoquée par la « nouvelle association d'images » est un facteur décisif de la poétique bretonienne, de l'écriture automatique. Le concept basique de l'image surréaliste réside dans le rapprochement de deux réalités distantes ; de ce rapprochement est née une tension, une énergie poétique, qui constituera « des champs de forces ».

Par ailleurs, en tant que moyens de défense, quelques exemples que Breton propose se trouvent dans la « Crise de l'objet » : l'objet de « ready made » et l'« objet trouvé ». Le « ready made » permet de détourner l'utilité de l'objet par la nomination nouvelle. Devant l'« objet trouvé » ou la « trouvaille », à la première vue, on ne peut pas s'empêcher d'être attiré par le côté « irrationnel » de l'objet ; selon

⁴³³ Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, *Op.cit.*, p.179.

⁴³⁴ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p. 751.

⁴³⁵ Cf. La notice de l'édition de la Pléiade, OC II, p.1697.

Breton, cet irrationnel « entraîne la dignification » de l'objet⁴³⁶. Le point commun entre ces objets est que les artistes cherchent volontairement la « déformation » et la « perturbation », qui entraînent la « rectification continue et vivante de la *loi* », de la prétendue raison⁴³⁷. C'est-à-dire, la déformation des objets réels désigne la déformation de la prétendue réalité ; elle permet d'intégrer l'irrationnel dans le rationnel. Deuxièmement, Breton fait remarquer le résultat de ces actes : ces objets révèlent « ceci de commun qu'ils dérivent et parviennent à différer des objets qui nous entourent par simple *mutation de rôle* »⁴³⁸. Bref, l'objet n'existe que par la mise en rapport avec le subjectif, voire la sensibilité. Et l'idée sur cette « *mutation de rôle* » est encore inspirée par l'ouvrage de Bachelard, à propos du « dilemme sur la substance » de Renouvier. Voyons d'abord le texte de Breton :

Rien, encore, de moins arbitraire si l'on songe que c'est seulement la prise de considération toute spéciale de ce rôle qui permet la résolution du « dilemme sur la substance » de Renouvier : passage du substantif à la substance par l'intermédiaire d'un troisième terme, le « substantif substantialisé »⁴³⁹.

D'abord, il faut connaître ce dilemme. Selon Renouvier⁴⁴⁰, « une substance est [...] un sujet logique de qualités et de relations définissables ». Comme il l'explique, il s'agit du « principe de relativité » : l'objet ou le sujet existe par la relation. Par la « synthèse de phénomènes », un objet devient « unique » et « définissable en tout cas, soit dans l'esprit, soit dans la nature ». Pourtant, il y a une antithèse : « Une substance est un être en soi, et en tant qu'en être en soi, indéfinissable et inconnaissable » ; cette antithèse, basée sur la « négation du principe de relativité », voudrait dire que l'objet existe sans rapport avec les autres et qu'il est indéfinissable et inconnaissable en soi. Et Bachelard, en prenant l'exemple du « groupement des

⁴³⁶ Breton, « Crise de l'objet », *Op.cit.*, p.280.

⁴³⁷ *Ibidem.*

⁴³⁸ *Ibidem.*

⁴³⁹ *Ibidem.*

⁴⁴⁰ Charles Renouvier, *Les dilemmes de la métaphysique pure*, Presses Universitaires de France, 1re édition 1927, 2e édition 1991, pp248-249.

atomes dans une substance », introduit la solution ainsi :

Or entre les deux termes du dilemme, la science technique vient [...] d'introduire un troisième terme : le substantif substantialisé. D'une manière générale, le substantif, sujet logique, devient substance dès que le système de ses qualités est unifié par un rôle. Par exemple, un groupement d'atomes dans une substance de la chimie organique obtenue par synthèse est fort propre à nous faire comprendre ce passage de la chimie logique à la chimie substantialiste, du premier sens renouviériste au second⁴⁴¹.

La « chimie logique » considérant la substance par rapport aux compositions des atomes, la « chimie substantialiste » comme un objet en soi. Le « substance substantialisé » désigne alors un point de vue synthétique par lequel on conçoit une substance comme une « totalité » des unités « par les fonctions »⁴⁴².

D'où nous pouvons supposer ce qui amène Breton à citer le « dilemme de Renouvier » : le « passage du substantif à la substance » désignerait, pour lui, un mouvement dynamique dans lequel chaque rôle de l'objet est intégré dans une totalité. Par exemple, l'évocation du « ready made » en est un bon exemple : la nomination (par exemple dans « ready made ») donne à l'objet un autre « rôle », une autre nature ; l'objet intégrant tous les rôles, il devient de nouveau substantialisé. La trouvaille de l'objet est pareille : on donne, après la découverte surprenante d'un autre sens que celui de l'utilité, un autre rôle à cet objet. Si l'on considère qu'une substance est une composition des atomes, elle est une sorte de « substantif substantialisé », car elle existe par rapport aux éléments (« atomes ») unifiés. À la manière de Renouvier, il s'agit du point de vue relativiste, qui accepte plusieurs visions de l'objet.

En ce qui concerne cette vision du monde chez Breton, faisons attention à une expression assez énigmatique. Quand il emploie le terme « champs de forces » entre l'objet d'utilité et l'objet surréaliste, il affirme que le premier ne représente

⁴⁴¹ Bachelard, *Op.cit.*, pp.17-18.

⁴⁴² *Ibid.* p.18.

que la « vie manifeste » constituant une « borne », le dernier présente une « suite ininterrompue de latences »⁴⁴³. Et ces latences contribuent à une certaine hallucination de la transformation de l'objet. Breton souligne en plus la constatation de l'épistémologue : « *on trouvera plus dans le réel que dans le donné immédiat* »⁴⁴⁴. Le terme « latences » contient plusieurs possibilités pour lui, car ceci est associé au caractère du rêve, de l'inconscient, en un mot, de la subjectivité. D'où apparaît cette phrase énigmatique :

La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière sa valeur de représentation, qui les entraîne à mettre l'accent sur son côté pittoresque, sur son pouvoir évocateur⁴⁴⁵.

Qu'est-ce que le « côté pittoresque » de la représentation ? En effet, il reprend la phrase de Bachelard :

Devant le réel plus complexe, si nous étions livrés à nous-mêmes, c'est du côté du pittoresque, du côté évocateur que nous chercherions la connaissance : *le monde serait notre représentation*⁴⁴⁶.

Voilà ce qui importe à Breton : la connaissance suprême à laquelle il voudrait aboutir, c'est ce qu'il a déjà affirmé dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, met l'accent sur le côté « pittoresque ». C'est-à-dire, chez lui, la vision de la réalité totalement subjective ; le réel tel qu'il le conçoit est changeable à partir de l'imagination qui crée les « champs de forces ».

En réalité, Breton semble être insensible au passage de Bachelard. Ce dernier pose trois hypothèses alors que Breton ne s'intéresse qu'à la première. Selon Bachelard, si l'on était attaché à l'utilité des objets, « *le monde serait notre convention* » ; si les esprits scientifiques engendrent une nouvelle vérité scientifique, en organisant

⁴⁴³ Breton, « Crise de l'objet », *Op.cit.*, p.279.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, pp.279-280.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.279. Nous soulignons.

⁴⁴⁶ Bachelard, *Op.cit.*, p. 15. Nous soulignons.

les expériences contradictoires, « *le monde est donc notre vérification* »⁴⁴⁷. Notons que les deux hypothèses sont présentées au conditionnel. Pour Bachelard, c'est la troisième hypothèse qui est primordiale ; Breton souligne ou puise l'accent subjectif de ses propos. Ce n'est pas l'utilité ni la vérification qui touche Breton. C'est la subjectivité qui gagne à la fin la bataille entre le subjectif et l'objectif.

C'est ainsi que Breton reprend, de l'incipit jusqu'à la fin de la « Crise de l'objet », les termes et les motifs du *Nouvel esprit scientifique*. L'application du « jeu dialectique » dans l'interprétation de l'histoire de l'évolution est sans aucun doute inspiratrice pour Breton, qui essaie de lier l'histoire de la science et celle de la littérature. L'idée de Bachelard est basée sur l'espérance dans le « projet », que soutient Breton. Et l'acceptation positive de l'expérience soutient également l'activité surréaliste. Ces côtés positifs proviennent de la conception de la réalité. Certes, l'affirmation de Bachelard, selon laquelle « il semble que l'irrationnel puisse se dissoudre dans des formes rationnelles. L'irrationnel n'est donc pas absolu »⁴⁴⁸, plaît au côté idéaliste de la pensée de Breton. L'épistémologue permet à penser que la contradiction entre l'idéalisme et le matérialisme serait passagère ; elle deviendra un « tremplin » pour arriver à l'Idéal objectif. Enfin, l'appréciation de Bachelard sur l'esthétique surréaliste dont la sensibilité est un facteur décisif devient promotrice de l'esthétique bretonienne.

Pourtant, nous avons également vu comment Breton cite à son gré les propos de Bachelard pour son compte. La remarque négative sur Hegel ne peut être transformée en une possibilité positive que si l'on réussit à changer le concept de rationnel, l'adage du philosophe ne posant alors plus de contradictions. Plutôt que la vérification, Breton cite le côté « pittoresque » de la représentation subjective. Comme le fait remarquer Emmanuel Rubio, la question — Breton et Bachelard sont-ils encore totalement d'accord ? — « n'est pas si simple » : le « but dialectique »

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p.92.

apparaîtra à Bachelard comme « un des obstacles épistémologiques auxquels s'attaque quelques années plus tard *La Formation de l'esprit scientifique* »⁴⁴⁹. Pour notre part, l'influence et le soutien que porte Bachelard semblent importer dans l'intention bretonienne du sauvetage de l'idéalisme. Dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, Breton a montré son intention de franchir la contradiction entre l'idéalisme et le matérialisme ; de là, il a montré les trois volontés comme des moyens. L'idée de Bachelard lui permet une conceptualisation acrobatique par laquelle il pourrait ouvrir, élargir le concept de l'objectif.

En obtenant ce soutien, Breton retourne à la promotion de son esthétique d'idéalisation, y compris la rationalisation et la matérialisation de l'objectif. Voyons donc le texte « Limites non-frontières du surréalisme », publié un an plus tard de l'apparition de la « Crise de l'objet ». C'est un texte où apparaissent la plupart des thèmes esthétiques. Nous voudrions en dégager les points importants, en examinant d'autres textes concernés des années 1930-1937.

(B) L'esthétique de la sensibilité : le concept du « romain noir » (1930-1937)

L'ÉLARGISSEMENT DE LA PROBLÉMATIQUE DU « ROMAN NOIR » DANS LES « LIMITES NON-FRONTIÈRES DU SURRÉALISME » (1937)

Les « Limites non-frontières du surréalisme » ont pour origine la conférence prononcée à Londres le 16 juin 1936⁴⁵⁰. Donc, en réalité, ce texte a été conçu presque à la même période que la « Crise de l'objet ». C'est pour cela que Breton utilise encore le terme « *rationalisme ouvert* ». La particularité de ce texte est d'être un grande partie consacré à sa réflexion sur le « roman noir ». Sur ce sujet, nous avons déjà analysé l'interprétation du *Moine* de Lewis et l'influence de A. M. Killen dans le *Manifeste* de 1924 ; et nous allons voir que son enjeu est assez identique : il

⁴⁴⁹ Cf. La thèse d'Emmanuel Rubio, *Op.cit.*, p.496.

⁴⁵⁰ Ce texte a été repris dans *La Clé des champs*, publié par Sagittaire en 1953, puis par Jean-Jacques Pauvert (Société nouvelle des Éditions Pauvert, 1979). Pour le détail de la genèse du texte, voir la notice de l'édition de la Pléiade, OC III, pp.1338-1339.

s'agit toujours de la sensibilité humaine dans une situation extraordinaire. Pourtant, nous pouvons voir le développement de la problématique : l'influence des concepts freudiens, la question du rêve et la question du mythe sont associées à l'enjeu du « roman noir ». Derrière ce phénomène, il faudrait chercher dans d'autres textes la trace de ses réflexions sur ce genre littéraire. En particulier, les textes « Il y aura une fois » et « Introduction aux contes bizarres d'Achim Arnim » : le premier est repris par Breton dans les « Limites non-frontières du surréalisme » ; quant au second, la réflexion à la fois philosophique et esthétique développe le concept du « merveilleux », qui est toujours lié au « roman noir ». Enfin, il faut nous rappeler qu'un autre genre « noir » a été déjà conçu, même s'il est à l'état d'ébauche : l'« humour noir ». Dans ce texte, l'« humour noir » est présenté sous le nom d'« humour objectif », et ce concept est situé du côté du « hasard objectif ». Pourtant, nous nous demandons si ce concept, qui sera qualifié de « noir », serait fortement associé à l'esthétique du « roman noir ». La question du « roman noir » nous paraît donc essentielle par rapport à l'esthétique bretonienne ; c'est comme si c'était un noyau de la question esthétique, à partir de laquelle toutes les topiques bretoniennes s'étendent. Vu cette situation, nous examinons d'abord les points essentiels présentés par rapport au « roman noir » dans ce texte, en revenant aux textes concernés, qui sont publiés antérieurement.

Voyons comment Breton introduit la problématique du « roman noir ». En effet, il reprend encore le terme « rationalisme ouvert », en y liant le « réalisme ouvert » :

Tout récemment encore, je me suis efforcé de montrer, comment, à un rationalisme ouvert qui définit la position actuelle des savants [...] ne pouvait manquer de correspondre un *réalisme ouvert* ou *surréalisme* qui [...] bouleverse de fond en comble la sensibilité⁴⁵¹.

Pourquoi Breton a-t-il remplacé le terme « rationalisme » par celui de « réalisme » ? Qu'est-ce que le réalisme « ouvert », qui ébranle la sensibilité ? Revenons à l'incipit

⁴⁵¹ Breton, « Les limites non-frontières du surréalisme » (1937), OC III, p.663.

de la « Crise de l'objet », où il emploie également le terme « réalisme intérieur », qui a été ouvert par le romantisme. En mettant en question l'idée de réel, Breton a insisté également pour que le concept prétendu de la réalité soit élargi, jusqu'à englober l'irrationnel. C'est donc la déclaration esthétique du rejet de l'ancien concept du réalisme, et de la promotion du nouveau réalisme. En plus, ce « réalisme ouvert » est opposé à un autre réalisme, qui est le « réalisme socialiste » :

[...] nous nions que l'art d'une époque puisse consister dans la pure et simple imitation des aspects que revêt cette époque, nous repoussons comme erronée la conception du « réalisme socialiste », qui prétend imposer à l'artiste, à l'exclusion de toute autre, la peinture de la misère prolétarienne et de la lutte entreprise par le prolétariat pour sa libération. [...] Nous contestons formellement qu'on puisse faire œuvre d'art, ni même, en dernière analyse, œuvre utile en s'attachant à n'exprimer que le *contenu manifeste* d'une époque. Ce que, par contre, le surréalisme se propose est l'expression de son *contenu latent*⁴⁵².

Le « réalisme » qui est accusé ici désigne une représentation imitative de l'époque, ayant pour but de ramener cette représentation à l'utilité idéologique. Le refus de cette utilité idéologique, ramenée par le communisme, a été déjà présenté dans la « Situation surréalisme de l'objet ». En plus, cette haine de l'utilité est également présente dans la « Crise de l'esprit ». Ces deux textes sont ainsi synthétisés : le « réalisme socialiste » ne présente que la représentation *manifeste* de l'objet, c'est-à-dire l'utilité ; le « réalisme ouvert » ou le surréalisme doit représenter les « latences » de l'objet.

Ces latences sont donc associées à la sensibilité humaine intérieure. C'est dans cet essentiel que le « fantastique » est apprécié :

Le « fantastique » [...] constitue à nos yeux, par excellence, la clé qui permet d'explorer ce contenu latent, le moyen de toucher ce fond historique secret qui disparaît derrière la trame des événements. C'est seulement à l'approche du fantastique, en ce point où la raison humaine perd son contrôle, qu'a toutes chances de se traduire l'émotion plus profonde de l'être, émotion inapte à se projeter dans le cadre du monde

⁴⁵² *Ibid.*, p.665.

réel et qui n'a d'autre issue, dans sa précipitation même, que de répondre à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes⁴⁵³.

Le « fantastique » permet paradoxalement d'entrevoir le « fond historique secret », en faisant oublier la « trame des événements », alors que le « réalisme socialiste » ne pourrait le réaliser car il n'exprime que cette « trame des événements », les phénomènes de la prétendue réalité. Notons que dans la « Situation surréaliste de l'objet », Breton dit que l'imagination poétique a trois ennemies : la « pensée prosaïque », la « narration historique » et l'« éloquence », car la « fidélité aux circonstances *grisantes* de l'histoire » ne permet pas à l'imagination de « rester libre »⁴⁵⁴. Le genre « fantastique » met en œuvre l'imagination, exprime l'émotion particulière humaine, dévoile une vérité de l'homme. En plus, le refus du « réalisme socialiste » date de la polémique qui fait basculer la relation entre Breton et Aragon au début des années 30. Breton accuse le poème « Front Rouge » de ce dernier, parce que ce poème fait constamment référence aux « accidents particuliers » et aux « circonstances publiques »⁴⁵⁵. Et il juge que le « *poème de circonstance* » est « poétiquement régressif » et manque de postérité (« sans lendemain »)⁴⁵⁶. Enfin, contre les communistes qui revendiquent la « littérature ouvrière », Breton conteste fortement cette attitude, en citant les paroles de Lénine :

Je refuse de consacrer par mon silence la négation pure et simple de ces paroles de Lénine : « Les masses ouvrières sont incapables de s'élaborer elles-mêmes une idéologie indépendante au cours de leur mouvement... Certes, il ne s'ensuit pas que les ouvriers ne participent pas à cette élaboration. [...] Or, pour qu'ils y *parviennent plus souvent*, il faut s'efforcer d'élever le niveau de leur conscience, il faut qu'ils ne se renferment pas dans le cadre artificiellement rétréci de la "littérature pour ouvriers" et apprennent à comprendre de mieux en mieux la "littérature générale". D'ailleurs, à vrai dire, ils ne "se renferment" pas dans une littérature spéciale, on les y renferme : eux-mêmes ils lisent et voudraient lire tout ce qu'on écrit pour les intellectuels et seuls

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ Breton, « Situation surréaliste de l'objet », OC II, pp.485-486.

⁴⁵⁵ Breton, *Misère de la poésie* (1932), OC II, p.20.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.21.

quelques pitoyables intellectuels pensent qu'«aux ouvriers» il suffit de parler de la vie de l'usine et de rabâcher ce qu'ils savent depuis longtemps »⁴⁵⁷.

La position que Breton a prise est désormais très nette. La poésie, voire la littérature en général, ne doit pas être soumise à l'idéologie et à l'engagement social. C'est ainsi qu'il refuse toute éloquence historique et sociale, amenée par l'idéologie. Souvenons-nous de l'expression qu'il a utilisée, « fidélité aux circonstances *grisantes* de l'histoire » : il se montre vigilant, en employant l'adjectif « grisant », contre l'enivrement des événements historiques, qui ne sont que les phénomènes de la prétendue réalité. L'important est de faire amener les ouvriers à la vérité, à la véritable révolution. Pour cela, il faut « élever le niveau de leur conscience », ce qui correspond à la position de Breton depuis son *Second Manifeste* : il s'agit du changement de la modalité de conscience, qu'il a revendiqué sous le nom de « point de l'esprit ». De plus, nous ne pouvons pas négliger l'image de l'élévation : l'élévation de la conscience des ouvriers au niveau supérieur correspond à l'image d'un guide ramenant l'homme au « point sublime ».

C'est ainsi que Breton a choisi la « littérature générale », non pas la « littérature pour les ouvriers » ou la « poésie de circonstance ». Pour Breton, la liberté de l'imagination, la quête d'une certaine sensibilité humaine permet d'arriver à savoir l'« émotion profonde de l'homme » qui existe au-delà de l'histoire, car c'est la sensibilité humaine commune qui serait une des vérités humaines éternelles. La littérature qui survivra doit exprimer cette vérité.

Cette affirmation de la « littérature générale » correspond à la volonté d'idéalisation chez Breton. Et cette idéalisation politique lui permet également de sauver le statut du « roman » ou de la « fiction ». Depuis le premier *Manifeste*, on sait bien que le programme surréaliste s'est montré anti-littéraire : le dégoût de la description, de la vraisemblance, en un mot, du fictif. Le seul ouvrage sauvé de ce

⁴⁵⁷ *Ibid.*, pp.26-27. Selon l'édition de la Pléiade, le passage de Lénine vient du livre, *Que faire ?* (1902). Nous soulignons.

refus de la fiction a été *Le Moine* de Lewis, pour son caractère « merveilleux ». Cette fois-ci, Breton va plus loin. Reprenons encore ce qu'il disait au sujet du fantastique : l'« émotion profonde » qui est « inapte à se projeter » dans le réel, trouve une « issue [...] de répondre à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes ». L'appréciation de la « littérature générale » prononcée dans la *Misère de la poésie* correspond à cette remarque. Ce n'est pas la représentation du prétendu réel mais les mythes et les symboles que la sensibilité humaine trouve comme « issue ». C'est l'affirmation totalement positive pour le genre fictif en général. À cela ajoutons que ceci montre une autre problématique bretonienne, qu'est la volonté de la création du mythe collectif, sur laquelle nous devons revenir.

En tout cas, cette affirmation de la « fiction » est encore une fois soulignée à propos du genre fantastique :

Une œuvre d'art digne de ce nom [fantastique] est celle qui nous fait retrouver la fraîcheur d'émotion de l'enfance. Elle ne le peut qu'à la condition expresse de ne pas tableur sur l'histoire en cours, dont la résonance profonde dans le cœur de l'homme ne doit être attendu que du retour systématique à la fiction⁴⁵⁸.

Le « fraîcheur d'émotion de l'enfance » désigne la « virginité d'esprit » dont Breton parle à propos du *Moine* : c'est une sensibilité naïve, qui permet de voir l'irrationnel comme le déroulement naturel ; au fut et à mesure, elle est perdue à cause de la dominance logique, du prétendu rationalisme. Pour Breton, l'évocation sensible du genre fantastique atteint le « cœur de l'homme », et celui-ci n'a pas besoin de l'« histoire en cours » mais du « retour systématique à la fiction ». Et le terme « cœur de l'homme » est employé dans l'ouvrage de Sade, *Idée sur le roman*.

L'INFLUENCE DE L'IDÉE SUR LE ROMAN DE SADE

C'est vrai que le nom de Sade est omniprésent dans l'œuvre de Breton en tant que figure révolutionnaire de la morale. Mais dans les « Limites non-frontières du

⁴⁵⁸ Breton, « Les limites non-frontières du surréalisme » (1937), OC III, p.667. Nous soulignons.

surréalisme », Breton, en se référant à son ouvrage, *Idée sur le roman*⁴⁵⁹, présente Sade comme théoricien. Nous supposons principalement deux choses qui intéressent Breton dans cet ouvrage : la source de la fiction et l'évaluation de Sade du « roman noir ».

En effet, dès l'incipit, Sade définit le roman comme « ouvrage fabuleux composé d'après les plus singulières aventures de la vie des hommes ». Avec cette définition, il se pose trois questions : l'origine du nom du « roman », la source du roman et la perfection de l'art d'écrire. Pour la première, en se référant à l'étymologie, à savoir la langue romane, Sade rapproche le roman et la « romance » : « l'on peut dire une *romane*, pour exprimer l'ouvrage où il s'agissait d'aventures amoureuses, comme on a dit une *romance* pour parler des complaints du même genre »⁴⁶⁰. Pour la source du roman, il suppose qu'il s'agit du soupçon des « êtres immortels » : « [...] à peine les hommes eurent-ils *souçonné* des êtres immortels, qu'ils les firent agir et parler ; en un mot voilà les métamorphoses, des fables, des paraboles, des romans ; en un mot voilà des ouvrages des fictions, dès que la fiction s'empare de l'esprit des hommes »⁴⁶¹. La fiction est née à partir de la croyance, sert à faire parler et agir les « êtres immortels ». Mais tout de suite, cette croyance est remplacée par l'héroïsme : « quand les peuples, d'abord guidés par les prêtres, après s'être égorgés pour leurs fantastiques divinités, s'arment enfin pour leur rois ou pour leur patrie, l'hommage offert à l'héroïsme, balance celui de la superstition ; [...] on met, très sagement alors, les héros à la place des Dieux »⁴⁶². Une fois que le passage de la croyance à l'héroïsme est établi, une autre transition apparaît : « On crée des personnages qui leur ressemblent...qui les surpassent, et bientôt de nouveaux romans paraissent, plus vraisemblables sans doute, et bien plus faits pour

⁴⁵⁹ Ce texte de Sade est dans *Les Crimes de l'amour*. Notre référence est la suivante : Marquis de Sade, *Idée sur le roman, Les Crimes de l'amour*, Gay et Doucé, Bruxelles, 1881, pp.97-135.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.98.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p.99.

⁴⁶² *Ibid.*, p.100.

l'homme que ceux qui n'ont célébré que des fantômes »⁴⁶³. Il s'agit du passage de l'héroïsme à une sorte d'humanisation des personnages. Dès l'origine, c'est le Dieu qui est « la fable et l'origine de la superstition » ; pourtant, la « superstition raisonnable » prend sa place, en remplaçant également le Dieu par le héros⁴⁶⁴. Il fait remarquer ensuite que les romans ont pour motifs principaux la « crainte », l'« espérance », le « dérèglement d'esprit »⁴⁶⁵. Tous ces motifs sont satisfaisants pour l'homme qui aspire, d'origine, aux immortels. Sade établit ainsi une histoire du roman, basée sur une évolution de l'esprit humain.

C'est dans ce contexte qu'il présente les romans anglais. En prenant comme exemple les deux auteurs (Richardson et Fielding), Sade emploie le terme « cœur de l'homme », auquel Breton est sensible :

C'est Richardson, c'est Fielding qui nous ont appris que l'étude profonde du cœur de l'homme, véritable dédale de la nature, peut seule inspirer le romancier, dont l'ouvrage doit nous faire voir l'homme, non pas seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre, c'est le devoir de l'historien, mais tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes secousses des passions [...] ⁴⁶⁶.

L'« étude profonde du cœur de l'homme », c'est-à-dire, la réflexion sur la sensibilité humaine est donc le but du romancier. Pour cela, il faut éviter de le représenter d'une façon réaliste (« ce qu'il est » ou « ce qu'il se montre »), ce qui est le travail de l'« historien » ; plutôt, le romancier doit montrer « toutes secousses des passions » ou une sorte d'idéal de l'homme (« tel qu'il peut être »). Ceci correspond à l'esthétique bretonienne que nous avons vue : avec l'imagination, le romancier montre la sensibilité profonde humaine, les passions, son idéal. Les modifications du vice seraient également assimilées chez Breton, qui admire la « tentation » de Mathilde dans le *Moine*. Chez Sade, ce terme « cœur de l'homme » est un mot clé ; il

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.101.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.115.

est la nature même : « C'est donc la nature qu'il faut saisir quand on travaille ce genre, c'est le cœur de l'homme, le plus singulier de ses ouvrages [...]»⁴⁶⁷.

Selon Sade, pour cette étude du « cœur de l'homme », la vertu ou le bonheur n'est « nullement essentielle dans le roman », car « lorsque la vertu triomphe, les choses étant ce qu'elles doivent être, nos larmes sont taries avant que de couler »⁴⁶⁸. C'est le vice, le malheur, la peur qui émeuvent la sensibilité :

[...] enfin nous voyons la vertu terrassée par le vice, indispensablement nos âmes se déchirent, et l'ouvrage nous ayant excessivement émus, comme disait Diderot, ensanglanté nos cœurs au revers, doit indubitablement produire l'intérêt qui seul assure des lauriers⁴⁶⁹.

Ce qui est indispensable pour le roman est les sentiments négatifs tels que le déchirement de l'âme et le cœur « ensanglanté ». Ce sont ces sentiments qui émeuvent « excessivement », donc qui provoquent la sensation excessive humaine. En plus, Sade critique le déroulement heureux de l'ouvrage de Richardson : « eût-on versé à la lecture de ce roman, pris dans le sens contraire, les larmes délicieuses qu'il obtient de tous les êtres sensibles ? »⁴⁷⁰. Il fait une remarque en plus que la vertu, « quelque belle, quelque nécessaire qu'elle soit », n'est qu'« un des modes de ce cœur étonnant »⁴⁷¹. Pour le roman idéal tel que Sade le conçoit, le sentiment d'étonnement n'est pas si suffisant pour provoquer la sensation excessive, car la vertu ou le déroulement heureux apaise la sensation. Au contraire, Sade exige que le romancier fasse verser les « larmes délicieuses », déchire le cœur humain. L'esthétique du roman chez Sade est ainsi fondée sur un excès de la sensation, comme le désignent les termes « larmes délicieuses » ou « cœur ensanglanté » : d'où vient la nécessité de la sensation négative (douleur, malheur, peur), qui est le facteur

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.116. Nous soulignons.

⁴⁶⁸ *Ibidem.*

⁴⁶⁹ *Ibidem.* Nous soulignons.

⁴⁷⁰ *Ibidem.* Nous soulignons.

⁴⁷¹ *Ibid.*, pp.116-117.

provocateur de cette sensation.

C'est par cette esthétique que le *Moine* est apprécié par Sade. Cet ouvrage montre « tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les hommes », permet de « trouver dans le pays des chimères, ce qu'on savait couramment en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer »⁴⁷². Enfin, il considère que cet ouvrage « devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait »⁴⁷³. En effet, c'est cette phrase que Breton a citée dans ses « Limites non-frontières du surréalisme », en y trouvant l'essence du roman noir :

On conçoit à quel point cette certitude nous est précieuse. L'intérêt humain est attaché ici non pas à la peinture exacte des événements extérieurs [...], mais bien à l'expression de sentiments confus qui tournent autour de la nostalgie et de la terreur⁴⁷⁴.

Breton a bien dégagé de la critique de Sade le point essentiel du roman noir : les sentiments « confus » associés à la nostalgie de la terreur. Ce n'est pas une description historique qui fait voir l'homme, mais l'expression du sensible, en plus, de la sensibilité négative qui représente mieux l'homme et le monde. Et puis, cette nostalgie de la terreur provient du côté sanglant de la Révolution. Les décors typiques du roman noir (« ruines », « fantôme », « souterrains ») permettent de transporter le lecteur en dehors du temps (« l'appréciation du retour des puissances du passé », « le cheminement lent, périlleux et obscur de l'individu humain vers le jour »)⁴⁷⁵. Bref, le roman noir, à la différence du roman réaliste, est capable de faire retrouver la sensation excessive de la terreur, et cette sensation transporte le lecteur. Et, ajoutons-le, cette transportation de l'esprit du lecteur se fait vers le haut, comme le disait Breton dans le *Manifeste* : l'esprit « aspire à quitter le sol ».

⁴⁷² *Ibid.*, p.120

⁴⁷³ *Ibidem.*

⁴⁷⁴ Breton, « Limites non-frontières du surréalisme », OC III, p.667.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.666.

L'esthétique du roman noir chez Sade est ainsi assimilée par Breton, et il cite une lettre de Mme de Chastenay, citée par A. M. Killen, pour consolider l'importance de l'ébranlement de la sensation par la terreur :

Udolpho me causait un ébranlement de l'imagination dont ma raison n'a jamais pu me préserver. Ses terreurs d'un bruit sourd, d'une ombre prolongée, d'un effet fantastique enfin m'atteignent encore comme un enfant et sans que je puisse en trouver la cause⁴⁷⁶.

Plutôt que la joie, la terreur provoque l'« ébranlement de l'imagination », qui dérègle la raison, l'« esprit critique ». En plus, cette horreur contribue à une étrange régression, par laquelle le lecteur se trouve comme un enfant : la trouvaille de la « virginité d'esprit ». Nous avons déjà vu ce mécanisme de l'esprit dans l'analyse du *Manifeste* de 1924. Pourtant, la différence est qu'avec l'influence de *l'Idée du roman*, Breton souligne le fait que la sensation négative est indispensable pour avoir finalement une certaine joie de la découverte du « cœur de l'homme », de la sensation primitive, voir de la « virginité d'esprit ». Dans les « Limites non-frontières du surréalisme », Breton intègre le facteur de la terreur dans le concept du « merveilleux ».

Ainsi, l'esthétique bretonienne assimile le goût de la terreur et l'effet positif du vice chez Sade : les sensations négatives portent plus d'émotion, révèlent plus de l'intérieur humain. En plus, l'ouvrage de Sade permettrait également d'accepter l'effet du roman, du fictif : comme le propose Sade lui-même, la vraisemblance n'est pas le but du romancier, car il ne représente pas le « cœur de l'homme ». Les extravagances fictives, au contraire, qui montrent paradoxalement les sensations primitives et communes entre les hommes. En plus de cela, la thèse de Sade sur la fiction consolide également le projet de la création du mythe collectif par le

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.667. Ce passage se trouve dans la page 82 de l'ouvrage de Killen, *Le roman terrifiant ou roman noir*, (*Op.cit.*).

surréalisme : dans *L'Amour fou*, Breton parle des effets des mythes :

Devant la force d'un tel mythe, dont nous sont garants son pouvoir d'expansion immédiate et sa persistance jusqu'à nous, nous ne pouvons douter qu'il exprime une vérité commune éternelle, qu'il traduise dans la langue allégorique une série d'observations fondées qui ne sauraient admettre d'autre champ que l'existence humaine⁴⁷⁷.

Nous pouvons comprendre maintenant pourquoi Breton a parlé du mythe au même niveau que du fantastique. Les puissances d'« expansion » et de « persistance » des mythes viennent du fait qu'ils représentent, sous la forme fictive, l'« existence humaine », ou bien, le « cœur de l'homme ». C'est la « vérité commune éternelle » de l'homme que Breton revendique dans la fiction. Les mythes sont écrits dans la « langue allégorique » enrichie des symboles ; pourtant, pour Breton, ils choisissent la meilleure façon de présenter « une série d'observations » de l'humain. En plus, si la fiction représente bien le « cœur de l'homme », elle possèdera la capacité de l'« expansion » parmi les lecteurs, par l'ébranlement de la sensibilité humaine. La position à la fois politique et littéraire que Breton a prise est de s'approcher du roman idéal, non pas du réalisme socialiste, pour représenter cette vérité idéale humaine. La réévaluation positive de la fiction est motivée ainsi par les facteurs idéologique et esthétique.

Par ailleurs, l'apport de l'ouvrage de Sade permet non seulement d'affirmer l'esthétique bretonienne, mais encore de développer l'esthétique du sublime chez Burke, basée sur la « horreur délicate ». Pourtant, l'assimilation de cette « horreur délicate » ne semble pas venir directement de Burke mais de l'idée psychanalytique freudienne sur les rapports entre le plaisir et le déplaisir, et l'instinct de la vie et l'instinct de la mort.

LE VERSANT PSYCHANALYTIQUE ET SA PORTÉE ESTHÉTIQUE

⁴⁷⁷ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.764.

En effet, en ce qui concerne le « roman noir », la différence entre l'époque « intuitive » et l'époque « raisonnante » du surréalisme est l'intervention de la psychanalyse. La « nostalgie de la terreur » est rapprochée de la psychanalyse freudienne, en particulier, de deux concepts : le rapport entre les deux principes (de plaisir et de réalité) et les deux instincts (celui de vie et celui de mort). Face à cette nostalgie de la terreur, Breton explique que « le principe du plaisir n'a jamais pris plus manifestement sa revanche sur le principe de réalité »⁴⁷⁸ ; en plus, par rapport au décor du roman noir, il indique qu'il sert à engendrer « des êtres de *tentation* pure » :

C'est sur ce fond houleux que choisissent d'apparaître des êtres de tentation pure, incarnant au plus haut degré la lutte entre, d'une part, l'instinct de mort qui est aussi, comme l'a montré Freud, un instinct de conservation et, d'autre part, Éros qui exige, après toute hécatombe humaine, qu'il soit fait réparation éclatante à la vie⁴⁷⁹.

Pour comprendre cette argumentation, examinons brièvement la théorie de Freud. Or, il faut dire que l'on a quelques difficultés pour aborder ces sujets. Ceci vient, d'un côté, du manque d'explication de l'assimilation des idées freudiennes dans le texte de Breton. Son explication semble se limiter à une citation des ouvrages du psychanalyste. En plus, la théorie freudienne change selon l'époque. Comme le fait remarquer J. Laplanche et J.-B. Pontalis, malgré l'affirmation répétitive de Freud, la notion de la « pulsion de mort » (l'instinct de la mort) « n'a pas réussi à imposer aux disciples et à la postérité de Freud » ; en plus, cette notion a subi plusieurs « remaniements »⁴⁸⁰.

Ce qui nous intéresse est de voir d'abord comment ces théories freudiennes sont intégrées dans le concept du « roman noir » chez Breton, et de saisir la portée de l'idée freudienne dans les autres perspectives esthétiques. Donc, nous avons pour méthode de résumer les points fondamentaux de ces deux notions (deux

⁴⁷⁸ Breton, « Limites non-frontières du surréalisme », OC III, p.666.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.667.

⁴⁸⁰ Cf. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., p.371.

principes et deux instincts), pour en dégager les intérêts esthétiques qui pourraient attirer Breton.

Résumons d'abord les notions basiques de l'idée fondamentale des notions des deux principes et deux instincts. La référence principale de Breton est *Essais de psychanalyse* de Freud, traduit en 1927 par Dr S. Jankélévitch aux éditions Payot⁴⁸¹. Dans cet ouvrage, Freud traite ces sujets dans les deux articles : *Au-delà du principe du plaisir* (1920) et le chapitre IV du *Moi et le Soi* (1923), intitulé « Les deux variétés d'instincts ». Pourtant, il nous semble que Freud fait quelques remaniements sur les théories en question dans ces deux articles, en particulier, sur les deux instincts en question. Donc, nous expliquons brièvement les deux principes (du plaisir et de la réalité) du premier article de Freud ; quant aux deux instincts, nous nous référons au dernier. À cela s'ajoute que notre citation du passage de Breton vient largement du chapitre IV du *Moi et le Soi*.

Dans *Au-delà du principe du plaisir*, Freud, en mettant en parallèle les deux principes (« du plaisir » et « de la réalité »), examine le cas où l'homme se procure le plaisir dans l'expérience du déplaisir. Selon lui, il y a une certaine « énergie que comporte la vie psychique », qui provoque le plaisir et le déplaisir : le déplaisir correspond à l'augmentation de cette énergie ; le plaisir à sa diminution⁴⁸². Le principe du plaisir prend en effet un « rôle déterminant dans la vie psychique », dans ce sens où il essaie de maintenir « à un étiage aussi bas que possible [...] à un niveau aussi constant que possible la quantité d'excitation »⁴⁸³. C'est ainsi que du « principe du plaisir » se réduit le « principe de la constance ». Bref, le sentiment du plaisir est lié à l'idée de constance : l'excitation excessive provoque le déplaisir pour l'appareil psychique.

Normalement, « notre appareil psychique » essaie d'être conforme au principe

⁴⁸¹ Cf. la note de l'édition de la Pléiade, p.708, n.1. Désormais, en ce qui concerne cet ouvrage de Freud, notre référence est suivante : Freud, *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand avec l'autorisation de l'auteur par le Dr S. Jankélévitch, Payot, 1927.

⁴⁸² Freud, *Op.cit.*, pp.11-12.

⁴⁸³ *Ibid.*, p.13.

du plaisir, mais « en présence des difficultés ayant leur source dans le monde extérieur », le principe du plaisir considère la réalisation « comme impossible, comme dangereuse même pour la conservation de l'organisme »⁴⁸⁴. C'est ce moment où le principe du plaisir est remplacé par le principe de la réalité :

Sous l'influence de l'instinct de conservation du moi, le principe du plaisir s'efface et cède la place au principe de la réalité qui fait que, sans renoncer au but final que constitue le plaisir, nous consentons à en différer la réalisation, [...] à la faveur du long détour que nous empruntons pour arriver au plaisir, un déplaisir momentané⁴⁸⁵.

Dans une situation de danger, l'« instinct de conservation du *moi* » est mis en œuvre, le principe de la réalité prend la place du principe du plaisir. Pourtant, selon Freud, le principe de la réalité ne renonce pas au « but final » ; c'est par le détour fait par le principe de la réalité que le sujet reçoit du déplaisir. Nous pouvons dire que deux principes sont intégrés dans une fonction qu'est la recherche d'un « but final » ; mais face aux obstacles du monde extérieur, le principe de la réalité provoque paradoxalement un déplaisir, pour défendre le sujet. Au long de son ouvrage, Freud présente en effet des exemples dans lesquels le sujet répète l'expérience déplaisante en soi, pour avoir une satisfaction. D'une certaine manière, le déplaisir est provoqué en tant que défense. Mais, qu'est-ce que l'« instinct de conservation » ? Quel est le « but final » du plaisir ? Comment est-il possible que le déplaisir momentané devienne le plaisir ? C'est là que Freud fait intervenir une autre notion : deux instincts.

Selon lui, il y a un instinct qui tend à l'« état ancien », à l'« état du départ » :

Cette fin doit plutôt être représentée par un état ancien, un état du départ que la vie a jadis abandonné et vers lequel elle tend à retourner par tous les détours de l'évolution. Si nous admettons [...] que tout ce qui vit retourne à l'état inorganique, meurt pour des raisons internes, nous pouvons dire : *la fin vers*

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p.14

⁴⁸⁵ *Ibidem.*

*laquelle tend toute vie est la mort ; et inversement : le non-vivant est antérieur au vivant*⁴⁸⁶.

C'est ainsi que Freud présente l'instinct de mort. En prenant la biologie pour exemple, il explique que tous les êtres vivants visent à la mort : la fin désirée est la mort. Mais, comme l'« instinct du *moi* » est représenté comme celui de conservation, il est assez contradictoire que l'être ait un instinct qui tende à la mort. Freud, étant attentif à cette conclusion contradictoire, ne manque pas de l'avouer : « En postulant l'existence d'instinct de conservation, que nous attribuons à tout être vivant, nous avons l'air de nous mettre en singulière opposition avec l'hypothèse d'après laquelle toute vie instinctive tendrait à ramener l'être vivant à la mort »⁴⁸⁷. Néanmoins, pour lui, l'instinct de conservation pourrait être partiel et la fin suprême de l'être vivant n'est d'autre que la mort :

En effet, la signification théorique des instincts de conservation, de puissance, d'affirmation de soi-même disparaît, lorsqu'on la juge à la lumière de l'hypothèse en question ; ce sont des instincts partiels, destinés à assurer à l'organisme le seul moyen véritable de retourner à la mort et de le mettre à l'abri de toutes les possibilités autres que ses possibilités immanentes d'arriver à cette fin.

Alors, si l'instinct de conservation lui-même tend finalement à la mort, pourquoi le « principe de la réalité », influencé par cet instinct, défend-il le sujet contre le danger ? Pour expliquer, il oppose à cet instinct de la mort un autre instinct : les « instincts sexuels » ou l'« instinct de vie ». Selon lui, ces instincts sexuels sont aussi « conservateurs », car « ils provoquent la reproduction d'états antérieurs de la substance vivante » ; pourtant, ils « font preuve d'une résistance plus grande à l'égard des influences extérieures » et ils sont « capables de conserver la vie pendant un temps assez long »⁴⁸⁸. C'est ainsi que Freud conçoit deux instincts parallèles : les « instincts de moi » et les instincts sexuels : « les premiers tendant vers la mort, les

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p.50.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p.51.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, pp.52-53.

derniers au prolongement de la vie »⁴⁸⁹.

Dans le chapitre IV du *Moi et le Soi*, Freud s'attaque de nouveau à ce sujet. Cette fois-ci, les instincts sexuels sont nettement appelés « Eros » ; l'instinct de mort est expliqué avec l'exemple du sadisme : le premier « consiste à compliquer la vie et, naturellement, à la maintenir et à la conserver, en intégrant à la substance vivante de ses particules détachées » ; le dernier « ayant pour fonction de ramener tout ce qu'il est doué de vie organique à l'état inanimé »⁴⁹⁰. À la différence de son premier article, Freud considère que ces deux instincts forment une interaction qui constitue un équivalent des instincts de conservation :

Les deux instincts, aussi bien l'instinct sexuel que l'instinct de mort, se comportent comme des instincts de conservation, au sens le plus strict du mot, puisqu'ils tendent l'un et l'autre à rétablir un état qui a été troublé par l'apparition de la vie. L'apparition de la vie serait donc la cause aussi bien de la prolongation de la vie que de l'aspiration à la mort, et la vie elle-même apparaîtrait comme une lutte ou un compromis entre ces deux tendances⁴⁹¹.

Soit dans un conflit, soit dans un compromis, ces deux instincts servent à vivre : d'un côté, l'instinct de mort qui, en avançant la voie de la vie, conduit le sujet à la mort ; de l'autre côté, l'instinct sexuel prolonge cet acheminement aussi longtemps que possible. En plus, Freud intègre les deux principes du plaisir et de la réalité dans cette relation réciproque des deux instincts :

Il paraît tout à fait vraisemblable que le principe du plaisir sert au *soi* de boussole dans la lutte contre la libido dont l'intervention trouble le cours de la vie. Si la vie est dominée par le principe de la constance tel que le concevait Fechner, ce qui signifie que la vie constitue un acheminement vers la mort, ce sont les exigences d'Eros, c'est-à-dire des instincts sexuels, qui empêchent une baisse de niveau et introduisent de nouvelles tensions par différents moyens.

La vie humaine est animée par la lutte ou par le compromis de ces deux instincts

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.56.

⁴⁹⁰ Le chapitre IV « Les deux variétés d'instincts » dans *Le Moi et le Soi*, *Op.cit.*, p.208.

⁴⁹¹ *Ibidem.*

contradictoires : le « principe de la constance », autrement dit, le « principe du plaisir » a pour rôle d'empêcher la précipitation du sujet vers la mort, par l'aide de l'« Eros » ; l'instinct de la mort conduit lentement le sujet au « but final », la mort. Si la tension de l'« appareil psychique » monte, le « principe de la réalité » calme cette tension excessive, pour conserver la vie le plus longtemps possible. Le « principe de la réalité » est donc une sorte de défense, qui vient de l'instinct de la vie, l'« Eros ». Pourtant, l'« Eros » lui-même cherche à donner la jouissance, une sorte d'excitation. C'est pour cela que Freud parle d'une fonction de l'acte sexuel : « C'est pourquoi l'état qui suit la satisfaction sexuelle complète ressemble à la mort »⁴⁹². L'acte sexuel sert à donner momentanément une satisfaction à l'« instinct de la mort » pour faire survivre l'humain.

Or, ce passage cité plus haut est important, car Breton le reprend pour expliquer la « *tentation* pure » du roman noir que nous avons déjà indiquée. Pour comparer, reprenons encore ce passage :

C'est sur ce fond houleux que choisissent d'apparaître des êtres de *tentation* pure, incarnant au plus haut degré la lutte entre, d'une part, l'instinct de mort qui est aussi, comme l'a montré Freud, un instinct de conservation et, d'autre part, Éros qui exige, après toute hécatombe humaine, qu'il soit fait réparation éclatante à la vie.

La nostalgie de la terreur dans le roman noir pourrait, selon Breton, active cette lutte entre les deux instincts contradictoires : il évoque l'« instinct de mort » et fait intervenir un autre instinct qu'est l'« Eros », et par conséquent, le sujet se procure un érotisme qui fait éclater la vie. Notons le terme « après toute hécatombe humaine » : il s'agit de l'expérience virtuelle de la mort dans la lecture du roman noir, qui déclenche l'« Eros ». Pour Breton, le roman noir a plusieurs fonctions. Premièrement, comme nous l'avons vu dans le premier *Manifeste*, le côté merveilleux du roman noir rappelle la « virginité d'esprit » que l'humain a perdue au détriment du prétendu rationalisme. De là, l'homme retrouve, avec la douleur et la

⁴⁹² *Ibid.*, p.216.

joie, un Idéal oublié, aspire de nouveau à cet Idéal. Deuxièmement, les scènes sanglantes du roman noir évoquent une certaine excitation sexuelle, due à deux instincts apparemment contradictoires : en provoquant l'« instinct de mort », elles permettent à l'humain d'avoir une expérience virtuelle de mort ; l'« instinct sexuel » est donc déclenché, donnant un plaisir qui ressemble à la mort. Un aspect qui pourrait attirer Breton dans la pensée de Freud est ce dynamisme dialectique de la vie humaine, parce que ces deux instincts, dont les vecteurs dynamiques sont en sens inverses créent une tension énergétique qui éclate la vie.

Or, sur les deux instincts freudiens, Breton avait déjà écrit un texte intitulé, « L'Âge de l'or » (1931), portant un sous-titre « L'instinct sexuel et l'instinct de mort ». Selon l'édition de la Pléiade, ce texte a été rédigé pour le programme du film « L'Âge d'or » de Dali et Buñuel ; il a pour objet en particulier de « soutenir la nouveauté » du film, par exemple sa « violence subversive, sa référence sadienne »⁴⁹³. Dans ce texte, Breton souligne la qualité du film où Buñuel présente « une série des combats que se livrent, dans le lointain, deux instincts associés cependant en tout homme : l'instinct sexuel et l'instinct de mort »⁴⁹⁴. Et comme nous l'avons analysé, son intérêt se porte sur le côté dialectique des mouvements des deux instincts : « Il n'en est pas moins vrai, dialectiquement, que l'une de ces attitudes ne peut humainement valoir qu'en fonction de l'autre » ; les « deux instincts de conservation [...] s'équilibrent chez tout homme d'une manière parfaite »⁴⁹⁵. De plus, il fait allusion que la violence portée par l'amour est liée à ces deux instincts : « Il n'est pas moins vrai qu'à la violence dont nous voyons la passion amoureuse animée chez un être, nous pouvons juger de sa capacité de refus, nous pouvons [...] lui prêter mieux qu'un rôle symptomatique, du point de vue révolutionnaire »⁴⁹⁶. Ce lien entre la violence de l'amour et les deux instincts se

⁴⁹³ Pour le détail, voir la notice de l'édition de la Pléiade, OC II, p.1763.

⁴⁹⁴ Breton, « L'Âge d'or », OC II, p.1026.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.1027.

⁴⁹⁶ *Ibidem.*

trouve dans *Au-delà du principe du plaisir*. En parlant de l'amour et de l'agression, Freud se demande si le sadisme est une forme manifeste de l'instinct de mort : « Ne sommes-nous pas autorisés à admettre que ce sadisme n'est, à proprement parler, qu'un instinct de mort que la libido narcissique a détaché du *moi* et qui ne trouve à s'exercer que sur l'objet ? »⁴⁹⁷. Cette question sera très brièvement confirmée dans le chapitre IV du *Moi et le Soi*⁴⁹⁸.

Les théories de Freud sur les deux instincts et les deux principes sont en réalité assez difficiles à analyser, dans la mesure où, comme nous l'avons vu, elles sont sans cesse remaniées et même vagues sur certains points, par exemple, sur le sadisme. En plus, Breton reprend toujours les mêmes citations de Freud. Pourtant, la réflexion freudienne sur l'Éros et la mort influence sans aucun doute sur l'esthétique bretonienne du roman noir. Non seulement le dualisme dans la pensée de Freud et la dialectique des deux vecteurs énergiques des instincts humains intéressent Breton, mais encore, la haine, l'agression, la violence, considérées comme les doubles aspects de l'Éros, sont les points qui unissent Sade et le roman noir, la terreur et l'érotisme

Ici, nous ouvrons une parenthèse sur l'esthétique du sublime fondée par Burke. Comme nous l'avons déjà présentée dans l'introduction, la réflexion empirique de Burke sur le sublime concerne la psychologie humaine. Il s'agit du côté négatif du sublime, de l'émotion « mêlée de terreur et de surprise »⁴⁹⁹. Ce qui nous paraît surprenant est que le système psychologique de ce sentiment du sublime chez Burke a un point commun avec la théorie freudienne, car le sentiment du sublime est considéré comme « plaisir relatif » : il est le résultat de la diminution de la terreur ou de la douleur⁵⁰⁰. Reprenons de nouveau ce passage de Burke :

⁴⁹⁷ Freud, *Au-delà du principe du plaisir*, *Op.cit.*, p.68.

⁴⁹⁸ En effet, Freud écrit : « Il nous a été plus difficile de démontrer l'existence de l'autre variété d'instincts et nous en sommes venus finalement à voir dans le sadisme le représentant de cette variété ». Cf. Freud, *Le Moi et le Soi*, *Op.cit.*, p.208.

⁴⁹⁹ Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *Op.cit.*, p. 80 (I.3.).

⁵⁰⁰ Cf. *Ibid.*, pp.79-82 (I. 3. 4.)

Si la douleur et la terreur sont modifiées de manière à n'être pas réellement nocives, si la douleur n'est pas portée jusqu'à la violence, et si la terreur ne va pas jusqu'à la destruction actuelle de la vie, ces émotions [...] d'un embarras dangereux et pénible sont capables de donner du délice : non pas du plaisir, mais une sorte d'horreur délicate, une sorte de tranquillité teintée de terreur, qui, comme elle se rapporte à la conservation de soi, est une des passions les plus fortes. Son objet est le sublime. Portée au plus haut degré, je l'appelle *étonnement*⁵⁰¹.

La différence entre la théorie freudienne et celle de Burke réside dans leur interprétation de la « conservation de soi ». Burke considère que l'on peut avoir le sentiment du sublime, dans la mesure où la vie est rassurée, sans danger ; Freud admet, même si c'est avec une certaine perplexité, l'aspiration mystérieuse à la mort chez l'homme. Burke n'appelle pas le sentiment du sublime comme « plaisir », mais « horreur délicate » ; Freud l'appelle « plaisir », dans la mesure où l'instinct de mort est provisoirement satisfait. Malgré les différences, tous les deux découvrent la joie singulière dans la terreur, la douleur, le pénible. Breton, héritier du roman noir, assimile à la fois la tradition esthétique de sublime chez Burke et le mécanisme de l'« horreur délicate » freudienne.

Cette hypothèse nous intéresse, car le « point sublime » est également considéré comme le but final de l'homme, la mort : souvenons-nous que l'homme ne peut plus être l'homme à l'arrivée. Nous nous sommes demandés si ce point d'arrivée est un résultat de l'idéalisation sans idéalisme, c'est-à-dire, un point idéal matérialisé. Si c'est le cas, c'est un point provisoire de la mort : comme le disait Freud, dans la réalité, l'acte sexuel sert à la mort provisoire, en satisfaisant l'instinct de mort et en faisant réactiver l'instinct de vie (Eros). C'est le moment freudien de l'accomplissement dialectique des deux instincts qui éclate la vie. Donc, sur le point affectif, le « point sublime » est également un point de recommencement de l'amour et de la vie.

⁵⁰¹ *Ibid.*,p.183. (IV.7) Nous soulignons.

Revenons à la question du roman noir. Il est maintenant indiscutable que l'esthétique de l'« horreur délicate » est assimilée dans la pensée de Breton par l'intermédiaire de l'influence de Sade et de Freud. L'apport est indiscutable si l'on pense au concept de la « beauté convulsive ». Pour l'expliquer, Breton prend l'exemple des yeux des femmes : « Ces yeux, qui n'expriment plus que sans nuance l'extase, la fureur, l'effroi, ce sont les yeux d'Isis [...], les yeux des femmes données aux lions, les yeux de Justine et de Juliette, ceux de Mathilde de Lewis [...] »⁵⁰². Comme Mathilde est une figure de référence, une figure de la « tentation pure », nous pouvons penser que le terme « tentation » est associé à l'érotisme mélangé avec l'aspiration à la mort, et c'est un des facteurs qui provoquent la « beauté convulsive ». Ainsi, l'esthétique du roman noir concerne également le concept de beauté chez Breton.

Avant d'examiner ce concept de cette « beauté convulsive », voyons une autre critique de Breton concernant l'« horreur délicate » dans le roman. Il s'agit de la critique bretonienne d'Huysmans.

D'« IL Y AURA UNE FOIS » (1930) À L'ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR (1942) : LA SITUATION DE HUYSMANS

Le nom de Huysmans apparaît constamment dans les textes de Breton ; ce dernier l'admire et même dit de lui qu'il « s'[est] élevé, avec *En rade*, aux sommets de l'inspiration »⁵⁰³. Comme le fait remarquer Marc Eigeldinger, les apports à la fois littéraires et esthétiques de Huysmans à Breton semblent être assez importants⁵⁰⁴ : malgré les quelques réserves qui tempèrent son admiration⁵⁰⁵, il semble puiser, dans

⁵⁰² Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.679. Nous soulignons.

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ Sur la question de l'interprétation bretonienne de l'œuvre de Huysmans, nous nous référons principalement à l'article de Marc Eigeldinger. Cf. Marc Eigeldinger, « André Breton et la lecture de Huysmans », *L'Herne, Huysmans*, numéro 47, Éditions de l'Herne, 1985, pp.436-445. Par ailleurs, l'étude de Marguerite Bonnet (*André Breton, le naissance de l'aventure surréaliste, Op.cit.*) et l'édition de la Pléiade nous renseignent également comment le jeune Breton fréquente Huysmans.

⁵⁰⁵ En effet, Breton s'intéresse à Huysmans assez tôt (vers 1913). Selon l'édition de la Pléiade, le « grand » Huysmans reste l'auteur de *Là-bas* et d'*En rade* (l'évaluation est également positive pour d'autres ouvrages comme *En ménage*, *À rebours*, *Marte*, *Les Sœurs Vatard*). Il est intéressant qu'il

l'œuvre de Huysmans, des motifs qu'il développe dans le surréalisme (le rêve, l'imagination et l'humour, par exemple). Nous nous demandons alors quelle a été la portée de sa lecture de Huysmans ; comment Breton a lu et trouvé des problèmes à intégrer dans sa propre problématique.

En effet, sa première référence explicite à Huysmans remonte à *Nadja* (1924), où Breton parle d'un sentiment de désespoir partageable dans l'ouvrage de Huysmans, en l'associant aux « dispositions » des choses et de l'esprit :

En ce qui me concerne, plus importantes encore que pour l'esprit la rencontre de certaines dispositions de choses m'apparaissent les dispositions d'un esprit à l'égard de certaines choses, ces deux sortes de dispositions régissant à elles seules toutes formes de la sensibilité. C'est ainsi que je me trouve avec Huysmans, le Huysmans d'*En rade* et de *La-bas* des manières si communes d'apprécier tout ce qui se propose, de choisir avec la partialité du désespoir parmi ce qui est, que si à mon grand dépit je n'ai pu le reconnaître que par son œuvre, il m'est peut-être le moins étranger de mes amis⁵⁰⁶.

En effet, juste avant ce passage, Breton parle de la révélation provoquée par un sentiment de la surprise (« *surpris* »)⁵⁰⁷ ; ce sentiment est porté par la disposition étrange d'objets (dans l'œuvre de Chirico, par exemple). Or, ce qui lui paraît plus important est la disposition de l'esprit vis-à-vis des choses, qui ébranle la sensibilité. Il s'agit là de la modalité de l'esprit qui précède à la disposition d'objets elle-même : Breton cherche en permanence le mécanisme de l'esprit et de la sensibilité, ce que nous avons déjà vu dans le *Manifeste* de 1924 et son interprétation du roman noir. L'esthétique d'idéalisation que nous avons vue se trouve également dans sa lecture de Huysmans. Dans le roman noir, le mouvement de l'esprit est déterminé par le

préfère ces ouvrages de Huysmans aux ouvrages des auteurs considérés comme "prédécesseurs du surréalisme" ; lors du jeu d'appréciation des auteurs, Breton donne les meilleures notes à ces ouvrages qu'à *Aurélia* de Nerval et aux *Gestes et opinion du docteur Faustroll* de Jarry. Pourtant il présente de grandes réserves sur *L'Oblat*, *La Cathédrale* et *En route*. (Cf. OC I, p.651, n.2.) Cette tendance est reconnue même dans les derniers textes de Breton : « L'espèce de l'humour qui est recommandée dans cette phase à la façon d'une épice, Huysmans, jusqu'à l'apparition d'*En route*, en 1892, date à laquelle nous le perdons, semble en avoir fait la condition même du maintien de l'appétit mental » (Cf. *Anthologie de l'humour noir*, OC II, p.996.) Sur cette appréciation bretonienne de l'ouvrage de Huysmans, voir également l'article de Marc Eigeldinger. (*Op.cit.*)

⁵⁰⁶ Breton, *Nadja*, OC I, p.650.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p.649.

sentiment mélangé de la peur et de l'extase ; chez Huysmans, il s'agit du désespoir.

En ce qui concerne ce « désespoir », il faudrait dire que Breton ajoute, dans les années 30, le nom de Huysmans à la liste des précurseurs surréalistes de 1924 : « Huysmans [est surréaliste] dans le pessimisme »⁵⁰⁸. Du reste, selon l'édition de la Pléiade, au manoir d'Ango où Breton a rédigé *Nadja*, il a « emporté deux ouvrages de Huysmans [*En rade* et *En ménage*] »⁵⁰⁹. Pendant la rédaction, il écrit une lettre à sa première femme Simone où il donne ses opinions (le 5 août 1927) :

Il est vrai que je poursuivais la lecture d'*En ménage* et que, décidément, rien ne chasse l'ennui comme cette conception héroïque de l'ennui (André [Jayant, le personnage principal du roman])⁵¹⁰.

Et, dans sa lettre du 9 août, Breton admire *En rade* :

En rade, quelle merveille. Huysmans, presque le seul auteur dont je pense qu'il a vraiment écrit pour moi et si je n'avais pas dû exister, il n'eût peut-être pas été ce qu'il est⁵¹¹.

Ces remarques ne sont pas négligeables, du fait qu'il prendra plus tard ces deux ouvrages de Huysmans en tant qu'exemple de l'humour noir. Dans l'*Anthologie*, le concept « héroïque de l'ennui » sera redéfini comme « une réparation constante de l'énergie vitale, minée par l'accumulation des tracasseries quotidiennes qu'on lui rend tout à coup sensibles »⁵¹². En plus, Breton tire de l'œuvre de Huysmans un caractère important : le « rire spasmodique » vis-à-vis de la « communicabilité nerveuse de la sensation »⁵¹³. L'ennui des « tracasseries quotidiennes », une fois accumulé sous la plume de Huysmans, produit une « énergie vitale » provoquant un « rire spasmodique ».

Ainsi, de *Nadja* à l'*Anthologie*, l'interprétation bretonienne de l'œuvre de

⁵⁰⁸ Cf. OC I, p.329, n.2.

⁵⁰⁹ Voir, OC I, p.650, n 2.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² Breton, *Anthologie du humour noir*, OC II, p.996.

⁵¹³ *Ibid.*, p.997.

Huysmans est basée sur la relation entre l'esprit et la sensibilité. En même temps, Breton puise chez Huysmans un pessimisme et l'ennui de la vie quotidienne ; ces sentiments négatifs, une fois accumulés, créent une certaine tension (« énergie vitale ») et provoquent enfin le « rire spasmodique », un des caractères de l'humour noir bretonien.

D'autre part, il hérite de Huysmans d'une certaine esthétique qui sera une des questions importantes de Breton des années 30 à propos du roman noir : les « *questions des châteaux* »⁵¹⁴. Nous avons déjà vu que l'esthétique du roman noir est un des noyaux de l'esthétique bretonienne : par exemple, les composants typiques du roman noir (l'admiration de la terreur, le sentiment mélangé de la peur et de la joie, un certain érotisme, etc.) sont appréciés et appliqués dans le système de l'esprit ascendant (« l'esprit aspire à quitter le sol ») ; l'esthétique du sublime chez Burke et la conception du roman chez Sade se transmettent jusque dans l'esthétique bretonienne. Pourtant, s'il y a encore d'autres problèmes à examiner, ce serait un motif répété dans le texte de Breton : le château. En fait, Breton décrit à maintes reprises un château à la fois imaginaire et idéal, et son premier château apparaît dans le *Manifeste* de 1924. L'image du château est, on le sait bien, un des décors typiques du roman noir ; nous pourrions donc facilement lier la problématique des châteaux à l'esthétique du roman noir déjà étudiée. Néanmoins, il nous semble que les châteaux que Breton nous propose imposent d'autres questions, en particulier, dans les textes des années 30 comme « Il y aura une fois », « Limites non-frontières » ; en plus, quand il met en question des châteaux, le modèle est toujours le château qui apparaît dans *En rade* ; enfin, ce roman sera également un des exemples de l'humour noir des années 40. Il serait donc intéressant d'examiner comment Breton interprète et assimile l'esthétique de Huysmans et comment la problématique du roman noir rencontre, à travers Huysmans, celle de l'humour noir.

⁵¹⁴ Breton, « Limites non-frontières du surréalisme » (1937), OC III, p.668.

D'abord, repérons les principaux motifs des « châteaux » dans les « Limites non-frontières » :

Le maître incontestable du naturalisme français, J.-K. Huysmans, situe dans un château abandonné l'action, entrecoupée de rêves trop splendides pour ne pas être finalement ruineux pour cette action même, de son chef-d'œuvre : *En rade*. Mes propres recherches tendant à savoir quel lieu serait le plus favorable à la réception des grandes ondes annonciatrices m'ont immobilisé à mon tour, du moins théoriquement, dans une sorte de château ne battant plus que d'une aile⁵¹⁵.

Notons que le « château abandonné » d'*En rade* ne perd pas l'actualité parce qu'il y a des actions « entrecoupées de rêves trop splendides ». Autrement dit, pour Breton, ce château réussit à rester un lieu « favorable à la réception des grandes ondes annonciatrices ». Bref, les châteaux doivent être, indépendamment des époques concernés, inspirateurs ; et leurs inspirations concernent, d'une manière ou autre, le rêve. Un peu plus loin, Breton avance cette idée, en l'associant avec la problématique surréaliste :

Le psychisme humain, en ce qu'il a de plus universel, a trouvé dans le château gothique et ses accessoires un lieu de fixation si précis qu'il serait de toute nécessité de savoir ce qu'est pour notre époque l'équivalent d'un tel lieu. [...] Mais le surréalisme n'en est encore qu'à enregistrer le déplacement, de l'époque du roman noir jusqu'à nous, des plus hautes charges affectives de l'apparition miraculeuse à la coïncidence bouleversante et à demander qu'on accepte de se laisser guider vers l'inconnu par cette dernière *lueur*, plus vive aujourd'hui que toute autre, en l'isolant, chaque fois que l'occasion s'en présente, des menus faits de la vie⁵¹⁶.

Les expressions telles que « de *l'apparition miraculeuse à la coïncidence bouleversante* », « plus hautes charges affectives » rappellent ce que Breton définit comme le hasard. Par exemple, il emploie dans *Nadja* un lexique identique pour expliquer le hasard (« pétrifiantes coïncidences », « accords plaqués comme au piano », « signal », etc.), dont le caractère « absolument inattendu, violemment incident » amène à la

⁵¹⁵ Breton, « Les limites non-frontières du surréalisme », OC III, p668. Nous soulignons.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.669. Nous soulignons.

chose « la plus scintillante et la plus gracieuse »⁵¹⁷. Or, les châteaux idéaux tels qu'il les conçoit seraient également des lieux à la fois mystiques et révélateurs : ce sont des lieux dont l'« apparence miraculeuse » nous permettrait de recevoir les « ondes annonciatrices » ; ces annonces provoqueront, plus tard, un sentiment de surprise à cause des coïncidences du hasard. L'intérêt de Breton est donc de trouver le lieu équivalent dans la réalité et de déplacer le lieu imaginaire et le lieu réel.

Deuxième point à ne pas oublier : cette thèse sur les effets des châteaux est également basée sur son intérêt psychique et sur la problématique bretonienne de l'imaginaire. Cette idée semble être confortée par sa lecture d'*En rade* dans « Il y aura une fois » (1930) et la présentation de Huysmans dans l'*Anthologie de l'humour noir*. Dans le premier texte, Breton, en citant un long passage d'*En rade*, donne son interprétation et associe le problème de ce roman à la question de l'imaginaire.

D'abord, examinons l'incipit du texte :

Imagination n'est pas don mais par excellence objet de conquête. « Où, se demande Huysmans, dans quel temps, sous quelles latitudes, dans quels parages pouvait bien se lever ce palais immense, avec ses coupes élancées dans la nue, ses colonnes phalliques, ses piliers émergés d'un pavé miroitant et dur ? ».⁵¹⁸ Manière toute lyrique, toute pessimiste, d'effacer au fur et à mesure tout ce qu'on pense, qui devrait être. Ce palais se levait, ce palais... Cet imparfait, cette splendeur inutile tendant à rejeter dans la gratuité quasi légendaire le besoin qu'on éprouve — ces colonnes phalliques — de se comporter, ne serait-ce qu'au point de vue sexuel, autrement qu'on se comporte, témoignent d'une lassitude coupable et d'un doute inadmissible touchant les forces réelles de l'esprit⁵¹⁹.

Avant d'entrer dans le détail de l'interprétation de Breton, il faudrait expliquer brièvement ce roman. En effet, *En rade* s'apparente à un récit de

⁵¹⁷ Breton, *Nadja*, OC I, p.652.

⁵¹⁸ Breton, « Il y aura une fois », OC II, pp.49-50. La citation de Breton se trouve à la page 806 de *Joris-Karl Huysmans, Romans I*, Éditions Robert Laffont, 2005.

⁵¹⁹ Breton, « Il y aura une fois » (1930), repris dans *Le Revolver à cheveux blancs* (1932), OC II, pp.49-50. Nous soulignons. Ce texte apparaît pour la première fois en ouverture du 1^{er} numéro du *SASDLR*, en juillet 1930. Nous soulignons.

rêves⁵²⁰. L'interprétation bretonienne de ce palais est basée sur un de ces trois rêves, appelé souvent « rêve d'Esther »⁵²¹ : ses expressions abondent non seulement en connotations sexuelles, mais également en images cruelles. Ces rêves reflètent en effet la réalité de Jacques Marles : sa frustration sexuelle venant de sa vie difficile avec sa femme, le désir caché d'être tout seul (« Si j'étais tout seul », espère-t-il).

C'est dans ce contexte que Breton analyse *En rade* et développe son propre avis sur l'Imaginaire. Il annonce d'abord que le palais, objet onirique de Jacques, aurait dû être « objet de conquête » dans le futur, non pas une simple hallucination du passé (« cet imparfait, cette splendeur inutile »). Le pessimisme du roman et l'imparfait tendent, pour Breton, à faire oublier le désir humain manifeste dans le rêve. D'autre part, les « colonnes phalliques », symbole sexuel, proviennent du manque d'accomplissement du désir : ils sont le déclencheur du mouvement de l'esprit (« touchant les forces réelles de l'esprit »), en faisant remarquer ce qu'est la condition de la réalité (« une lassitude coupable », « un doute inadmissible »). Nous voyons là un caractère typique de la lecture de Breton, qui réside dans la relation entre l'esprit et la sensibilité. Souvenons-nous de ce sur quoi Breton insiste dans le *Manifeste* de 1924 : l'homme tend à s'habituer à la réalité misérable, en oubliant ce qu'il désire ; pour arriver au monde idéal, il faudrait libérer l'imagination et changer la modalité de l'esprit. D'où vient la nécessité du choc de la sensibilité : c'est par ce choc que l'esprit perdu commence à ne plus distinguer ce qui est naturel et ce qui est surnaturel. L'interprétation bretonienne du roman noir se développe dans cette idée.

C'est ainsi que Breton reproche au protagoniste son attitude :

⁵²⁰ D'innombrables études étant consacrées sur ce sujet, nous nous référons, en particulier, à ces excellentes études : Roger Fortassier, « Le Récit de rêve dans *En rade* » dans *Huysmans, une esthétique de la décadence*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, Paris, Champion, 1987, pp.303-311 ; l'introduction d'*En rade* présentée par Dominique Millet-Gérard, *Joris-Karl Huysmans Roman I, Op.cit.*, pp.765-780 ; la préface d'*En rade* faite par Jean Borie de l'édition « folio classique » de Gallimard (J.-K. Huysmans, *En rade*, Édition établie et présentée par Jean Borie, Gallimard, coll. « folio classique », 1984, pp.7-37.)

⁵²¹ Voir l'article de Roger Fortassier, *Op.cit.*

La lamentable formule : « Mais ce n'était qu'un rêve » [...] n'a cessé depuis longtemps de mériter la discussion. [...] Huysmans savait fort bien que telles visions qu'il avait — comme on peut les avoir : hors du temps — n'étaient pas moins destinées à entraîner le monde « en avant » qu'« en arrière »⁵²².

Étant obsédé par « l'insondable énigme du Rêve », Jacques Marles finit par raisonner la source du rêve, en prenant la Bible et même la science moderne (par exemple, « Prédisaient-ils [songes] l'avenir et sommaient-ils les événements de naître ? [...] Ou bien encore était-ce, selon les modernes théories de la science, une simple métamorphose des impressions de la vie réelle, une simple déformation de perceptions précédemment acquises ? »). Bien que Breton critique l'expression « ce n'est qu'un rêve », il considère que Huysmans devait être du même avis que lui (« Huysmans savait fort bien que [...] »). De quoi provient cette certitude ? Sur cette question, nous partageons la lecture de Marc Eigeldinger :

Autant de questions que se pose Jacques Marles et auxquelles il ne répond pas formellement, en se persuadant néanmoins que le rêve constitue le « mystère de la psyché devenue libre et partant à tire-d'aile dans des paysages de féerie, sous des ciels neufs, à travers des villes ressuscitées, des palais futurs et régions à naître ». Ce sont vraisemblablement ces pages remarquables d'*En rade* sur la nature du rêve, sa relation avec le monde de la mémoire et avec l'imaginaire du futur, qui ont fasciné André Breton et l'ont incité à considérer ce roman comme le chef-d'œuvre de Huysmans, l'expression la plus achevée de sa modernité⁵²³.

L'important est que, malgré la formule « lamentable », Breton admire *En rade* pour l'inspiration d'un lieu magique — le château — ; et le choc mental des visions libère, si momentanément que ce soit, l'imagination pour que l'esprit critique confonde la réalité et la rêverie.

À cela s'ajoute que, contre l'attitude de Jacques, Breton propose une

⁵²² Breton, « Il y aura une fois », OC II, p.50. Nous soulignons.

⁵²³ Marc Eigeldinger, *Op.cit.*, p.442. La citation d'*En rade* se trouve à la page 808 de notre édition de référence.

opposition : « Mais l'esprit bute à chaque pas contre des vestiges de temps et de lieux. Ses représentations sont esclaves de l'émotion plus ou moins grande que ces vestiges lui donnent »⁵²⁴. Il s'agit toujours de la sensation extraordinaire devant les visions, qui fait égarer l'esprit critique. Depuis le premier *Manifeste*, nous avons fait remarquer que la sensibilité extraordinaire est un des composants de l'esthétique bretonienne. Toute logique bretonienne est basée sur une sorte d'aventure de l'esprit, qui pourrait être inspirée de la philosophie de Hegel : pour Breton, l'objet final est la découverte du monde idéal, du surréel ; pour y arriver, il faudrait rejeter une attitude absolument rationaliste, qui mène l'imagination à la soumission ; pour que l'imagination soit libérée, l'esprit critique doit être mis en déroute par le choc mental. Donc la surprise, la peur, l'extase... sont les sensations qui l'emportent.

C'est ainsi que Breton commence à entrer dans la question de l'Imaginaire :

Je dis que l'imagination, à quoi qu'elle emprunte et — cela pour moi reste à démontrer — si véritablement elle emprunte, n'a pas à s'humilier devant la vie. Il y aura toujours, notamment, entre les idées dites reçues et les idées... qui sait, à faire recevoir, une différence susceptible de rendre l'imagination maîtresse de la situation de l'esprit. C'est tout le problème de la transformation de l'énergie qui se pose une fois de plus. [...]

L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel⁵²⁵.

L'imagination est définie dans ce texte comme un moyen de maîtriser « la situation de l'esprit ». Mais l'essentiel ne change pas depuis le *Manifeste* de 1924 : l'imagination est un des moyens de défi contre les « idées reçues », l'*a priori*, voire la prétendue réalité. Pour cela, il faudrait situer l'esprit ailleurs que dans une pensée absolument rationnelle, changer la modalité de l'esprit. C'est ce que nous avons vu dans le *Seconde Manifeste* : la détermination du « point de l'esprit ». La nouveauté dans ce passage cité est que Breton associe, pour la première fois, cette détermination de l'esprit avec la question de la « transformation de l'énergie ».

⁵²⁴ Breton, « Il y aura une fois », *Op.cit.*, p.50.

⁵²⁵ *Ibid.* Nous soulignons.

Cette « transformation de l'énergie » semble avoir un lien avec le concept de l'humour noir. À propos de Huysmans, souvenons-nous-en, Breton parle de l'« énergie vitale ». Reprenons le passage en question :

Les réalités extérieures présentées systématiquement sous leur angle le plus mesquin, le plus agressif, le plus blessant exigent du lecteur de Huysmans une réparation constante de l'énergie vitale, minée par l'accumulation des tracasseries quotidiennes qu'on lui rend tout à coup sensibles⁵²⁶.

Si ces « tracasseries quotidiennes » aboutissent à faire appel à la sensibilité, l'agressivité, le mesquin ou le blessant produisent paradoxalement une « énergie vitale », parce que la sensation forte ébranle l'esprit, le dépayse et le situe de nouveau dans une autre sphère que la prétendue réalité. C'est la puissance de l'Imaginaire idéal.

En plus de la question de l'Imaginaire, il faudrait réfléchir sur les versants psychanalytiques. En effet, Breton fait remarquer également, dans cette critique de Huysmans, que les œuvres de Huysmans (*En rade* et *En ménage*) produisent un « résultat paradoxal » : la libération du « principe du plaisir »⁵²⁷. Ceci nous rappelle le fait que Breton traite la relation entre le principe du plaisir (l'instinct de mort ou Éros) et le principe de la réalité (l'instinct de vie) dans le roman noir. Selon lui, dans le cas du roman noir, la violence et la cruauté activent les deux principes et les font lutter entre eux : le principe de la réalité essayant de prolonger la vie le plus longtemps que possible, le principe du plaisir amenant le sujet vers la mort. Ce mécanisme est considéré par Breton comme une sorte de vecteurs dynamiques, qui créent la tension et éclatent la vie elle-même. Le cas de Huysmans, pour sa part, n'en est pas moins lié à ce mécanisme. La violence et la cruauté des visions de Jacques Marles provenant du manque d'accomplissement de son désir sexuel, le principe du plaisir est momentanément accompli dans ses visions. En plus,

⁵²⁶ Breton, *Anthologie de l'humour noir*, OC II, p.996.

⁵²⁷ *Ibid.*

l'humour noir chez Huysmans résidant dans ce qu'il y a d'agressif, de mesquin et de blessant, Breton a trouvé, sans doute, le système du conflit entre la condition misérable de la réalité et le désir destructif caché dans son for intérieur. C'est dans ce contexte que le pessimisme de Huysmans, sa description de la misère de la réalité, touche Breton et ses amis.

Bref, selon Breton, l'œuvre de Huysmans aboutit au « sommet de l'inspiration », par le fait que, comme dans le cas du roman noir, elle engendre une « énergie vitale » qui ébranle l'esprit critique et libère l'imagination. Cette énergie sert à l'esprit pour retrouver son objet de désir, le monde tel qu'il le voudrait. *En rade* devient une des œuvres préférées de Breton : les côtés gothiques, la problématique du rêve et le pessimisme huysmansien sont bien exprimés avec une « intention délibérée », dans une « méthode thérapeutique », et enfin, par une « ruse destinée à nous faire surmonter notre propre misère »⁵²⁸. Avant de finir notre analyse sur la situation de Huysmans chez Breton, nous voudrions voir brièvement en quoi consiste l'humour noir. Dans la préface de l'*Anthologie* dite « Paratonnerre », en présentant les deux sources principales (Hegel et Freud), Breton cite un passage d'un texte de Freud, intitulé « L'Humour » :

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, traits qui ne se retrouvent pas dans ces deux ordres d'acquisition du plaisir par une activité intellectuelle. Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse à laisser entamer, 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 faut voir qu'ils peuvent même lui devenir occasion de plaisir⁵²⁹.

⁵²⁸ *Ibid.*, p.997.

⁵²⁹ *Ibid.*, p.872. Nous soulignons. La citation de Freud en question se trouve dans l'article « L'Humour » (1928), repris dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit par Marie Bonaparte et le Dr M. Nathan. Cette traduction est publiée en 1930 chez Gallimard. La traduction disponible d'aujourd'hui, faite par Denis Messier étant différente que l'ancienne (l'édition de Gallimard, coll. « folio essais », 1988), nous nous référons à l'édition ancienne. Cf. Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr M. Nathan, Gallimard, coll. « idées », 1930 (imprimé en 1969), pp.367-376. La citation de Breton se

On voit bien à quoi Breton s'intéresse dans la théorie freudienne de l'humour. En effet, le concept de l'humour chez Freud change selon les époques et les ouvrages et il est assez complexe, traité peu profondément par Breton dans ses textes⁵³⁰. Pourtant, comme la question du principe du plaisir dans le roman noir, Breton fait remarquer le caractère conflictuel de deux vecteurs dynamiques. D'un côté, le monde extérieur qui opprime le *moi* ; de l'autre côté, ce moi cherche à se refuser à la douleur de la réalité et à trouver un moyen de défense. Breton résume le concept freudien de l'humour dans cette simple formule : « On sait qu'au terme de l'analyse qu'il a fait porter sur l'humour, il déclare voir en celui-ci un mode de pensée tendant à l'épargne de la dépense nécessitée par la douleur »⁵³¹. En plus de cela, comme le cas du roman noir, la douleur provoque paradoxalement le plaisir : le rire de l'humour est d'origine une puissance négative, mais cette puissance négative change en puissance positive, dans la mesure où le *moi* gagne, dans la production artistique, la réalité.

Le dernier point à voir dans le passage de Freud cité par Breton est une référence au sublime. Selon l'édition de la Pléiade, Breton « a été particulièrement frappé par les caractérisations freudiennes de l'humour qui rejoignent curieusement la notion de sublime chez Hegel »⁵³², mais elle ne montre pas précisément en quoi réside la parenté, à propos du sublime, entre l'humour freudien et l'humour hégélien. Elle se contente de remarquer la parenté entre la victoire du *moi* chez Freud et « l'indépendance de la personnalité » chez Hegel.

À notre avis, il serait intéressant de proposer une hypothèse : l'image du

trouve aux pages 369 et 370 ; les italiques sont apparemment faits par Breton.

⁵³⁰ L'édition de la Pléiade présente l'étude de Michel Fain, selon laquelle l'humour est « étudié comme une forme particulière du comique de situation dans laquelle le sujet est à la fois l'acteur et le spectateur, et comme une réaction de défense particulièrement économique en énergie ». Il fait encore remarquer qu'« il s'agit plutôt de " réflexion sur le surmoi à propos de l'humour", la libido narcissique du moi investissant le surmoi et aboutissant au triomphe du principe du plaisir sur le principe de la réalité ». Cf. OC II, p.1758.

⁵³¹ Breton, *Anthologie de l'humour noir*, OC II, p.872.

⁵³² Voir la notice de l'édition de la Pléiade, OC II, pp.1756-1759.

mouvement ascensionnel qui est ancrée chez ces deux penseurs. D'abord, il faudrait rappeler que chez Hegel, le sublime est traité d'une façon restreinte. Comme le fait remarquer Baldine Saint Girons, le sublime étant « exclu de l'art classique et de l'art romantique, il ne caractérise que l'art symbolique »⁵³³. Bref, il est réduit finalement à l'art sacré. Pourtant, il existe quand même une filiation du sublime chez Freud et Hegel. Il s'agit de la signification provenant du mot "sublime" :

Freud reprit le terme d'origine latine, *Sublimierung*, et non celui d'*Aufhebung*, qui désigne pourtant, depuis Hegel, le ressort de la dialectique, autrement dit le « pouvoir magique » qu'a l'esprit « de convertir le négatif en être ». *Aufhebung* a été d'ailleurs parfois traduit par « sublimation » et sa parenté étymologique et sémantique avec l'adjectif allemand *erhaben*, utilisé de préférence à *sublim* pour désigner le sublime, ne fait aucun doute : tous deux dérivent de *heben*, lever, élever, soulever. Il s'agit dans les deux cas d'un déplacement vers le haut [...]⁵³⁴.

Nous avons déjà vu, en particulier sur l'interprétation bretonienne des deux principes freudiens du plaisir et de la réalité, que Breton applique le dynamisme énergétique de Freud qui est profondément enraciné dans le mouvement dialectique. Le mouvement des deux instincts (de la mort et de la vie), dont les vecteurs dynamiques sont d'origine contradictoire (car l'un amène à la mort et l'autre à la vie), crée une sorte de tension énergétique : selon Breton, c'est cette énergie qui éclate la vie. Il en est de même pour l'humour chez Freud. La réalité extérieure apporte au *moi* des souffrances ; mais ce sont ces souffrances qui donnent au *moi* l'énergie de les éviter, dans l'activité intellectuelle comme l'humour. Enfin, comme le dit Freud, les souffrances provoquent paradoxalement le plaisir. En tout cas, quand il s'agit du conflit des vecteurs énergétiques, Freud implique chaque fois un changement brusque du négatif en positif, ce qui correspond au mouvement

⁵³³ Baldine Saint Girons, *Fiat lux, une philosophie du sublime*, *Op.cit.*, p. 26.

⁵³⁴ *Ibid.*, p.19. Nous soulignons.

dialectique hégélien⁵³⁵. En plus de cela, concernant l'humour, Freud lui-même indique le caractère "sublimant" de l'humour et l'effet libérateur de l'esprit (« L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, [...] mais encore *quelque chose de sublime et d'élevé* [...]»). Est-ce qu'il a pensé que l'humour est un des exemples de la sublimation ? Est-ce que Breton a interprété cette libération de l'esprit et l'énergie créée par la tension conflictuelle comme la source de l'esprit ascendant vers le savoir absolu ?

Revenons au premier texte « Il y aura une fois ». À la fin du texte, en présentant son château idéal, Breton parle d'un « mouvement curieux » :

Ce qu'avant tout je veux défendre ici n'est que le principe d'une association dont les avantages seraient de placer l'esprit dans la position qui me paraît poétiquement la plus favorable. [...] Je me borne à indiquer une source de *mouvements* curieux, en grande partie imprévisibles, source qui, si l'on consentait une première fois à suivre sa pente — et je gage qu'on l'acceptera — serait, à ébranler des monts et des monts d'ennui, la promesse d'un magnifique torrent⁵³⁶.

Ici, nous pouvons voir encore l'image de la source dans la montagne, qui apparaît dans *le Surréalisme et la Peinture* (1928) : il s'agit de l'image en germe du « point sublime » dans *L'Amour fou* (1937). L'imagination poétique, qui est la plus favorable pour déplacer l'esprit, permettrait de faire voir une source à remonter ; et cette source se situe toujours en haut.

Faisons le point sur nos analyses jusqu'ici. L'esthétique bretonienne d'idéalisation, dont le leitmotiv est l'élévation de l'esprit vers l'Idéal, est constituée de deux composants indispensables : un certain choc qui ébranle l'esprit critique (la raison) et la sensibilité extraordinaire résultant de ce choc mental. Pour Breton ce serait un moment magique où l'esprit critique cède à l'imagination ; il commence à

⁵³⁵ Malgré la complexité du concept de dialectique chez Hegel, nous partageons la remarque de Saint Girons, selon laquelle « la sublimation [freudienne] fait écho à la notion hégélienne de l'*Aufhebung*, conçue comme "pouvoir magique" de transformer le négatif en positif ». Baldine Saint Girons, *Op.cit.*, p.465.

⁵³⁶ Breton, « Il y aura une fois », OC II, p.53.

prendre le surnaturel comme naturel. C'est également le moment où la subjectivité correspond à l'objectivité. La faculté de l'imagination poétique permettrait, dans ce sens, de créer un lieu remplaçant la réalité : le dépaysement de l'esprit. Cette esthétique bretonienne s'est alimentée à plusieurs sources : il s'agit non seulement des prédécesseurs surréalistes que nous avons déjà examinés, mais encore du genre noir et d'autres écrivains tels que Huysmans. Même s'il est vrai que le nom de Huysmans apparaît d'une façon plus discrète que d'autres prédécesseurs authentiques (Rimbaud, Lautréamont et Baudelaire, par exemple), ses influences ne sont pas négligeables. Premièrement, pour Breton, Huysmans serait un écrivain qui devient une passerelle entre le genre noir et le roman en général. Les scènes typiques du genre noir dans *En rade* sont magnifiquement combinées avec son propre pessimisme qui provoque une sensibilité familière chez Breton : un conflit entre la réalité et son désir. Ce conflit est ce que Breton a appelé, concernant *le Moine*, la « passion de l'éternité » et le sentiment de « tourment » provenant de l'échec. Deuxièmement, les motifs que Breton trouve dans le texte de Huysmans lui permettent d'approfondir ses pensées dans divers domaines (rêve, imagination, conflit entre la réalité extérieure et le désir caché) : c'est en ce sens que Huysmans est un auteur inspirateur pour Breton. Enfin, le pessimisme huysmansien permet à Breton de cristalliser son propre concept de l'humour noir. Nous pouvons dire que le « rire spasmodique » n'est que le rire provoqué par la douleur résultant de l'échec de la passion de l'Idéal ; pourtant c'est ce rire qui crée une tension, une « énergie vitale ». Dans la psychanalyse freudienne, il s'agit de l'énergie créée par la concurrence de deux instincts, de deux principes.

Enfin, nous ne traitons pas la théorie de l'humour noir dans cette présente étude ; nous nous contentons de poser une hypothèse. Le concept d'humour chez Hegel, « humour objectif » et celui de Freud ne sont pas suffisants pour élucider ce qu'est l'humour noir. De notre part, nous nous demandons si l'adjectif « noir » vient du roman noir comme source, car c'est avec sa lecture du roman noir que les

côtés négatifs (cruauté, douleur, peur) sont intégrés dans l'esthétique bretonienne comme le facteur producteur de l'énergie de l'élévation de l'esprit. Cette énergie pourrait être associée à la dialectique hégélienne, à la pensée freudienne ; elle correspond également au « pouvoir magique » du sublime qui change brusquement le négatif en positif. Est-ce pour cela qu'à partir des années 40, Breton commence à réfléchir, dans le domaine éthique, sur le « Mal » de l'histoire ? Ce « Mal » de l'histoire devrait-il être, aux yeux de Breton, le composant de la création de l'énergie qui mène à son idéal ?

En tout cas, tous les caractères de l'esthétique d'idéalisation que nous avons vus seront cristallisés dans *L'Amour fou*. Avant d'examiner cet ouvrage, il nous reste une question : la théorie des images poétiques. Nous l'avons déjà partiellement analysée, dans le *Manifeste* du surréalisme. Il faudrait donc voir comment la théorie des images poétiques se développe dans le « Signe ascendant » (1947), où se cristallise une poétique du sublime.

Chapitre III : La poétique du sublime et sa mise en œuvre

Nous avons vu comment l'esthétique bretonienne d'*idéalisation sans idéalisme* a pris forme au travers de ses textes des années 20 et des années 30. L'aspiration à l'Idéal ayant engendré la conception de surréalité, l'attachement de Breton au matérialisme ouvre à une nouvelle voie, qui est l'idéalisation de la matière. L'application de la philosophie de Hegel et de la pensée freudienne permettent de progresser dans la formation de cette esthétique. De l'autre côté, l'esthétique bretonienne est alimentée par le roman noir provenant de l'idéalisme romantique : Breton intègre l'esthétique du roman noir dans la question du mouvement de l'esprit par rapport à la raison, ce qui a été posé depuis le premier *Manifeste*. D'où vient la nécessité de la sensibilité humaine dans une situation extraordinaire : quand

l'esprit critique, toujours soumis au rationalisme, a eu le choc mental, il cède à l'imagination. Il s'agit là d'une véritable libération de l'esprit. Ces chocs sont les seules occasions pour l'esprit qui « aspire à quitter le sol » : de là, la théorie du hasard deviendra nécessaire pour Breton. Enfin, à travers plusieurs pensées de ses prédécesseurs, Breton commence à assimiler également une tradition du sublime. Il s'agit non seulement de l'esthétique du sublime chez Burke qu'il retrouve dans le roman noir, mais encore de la poétique du Sublime depuis l'Antiquité, parce que le système du mouvement de l'esprit par l'intermédiaire du choc rappelle une inspiration divine provoquée par le Sublime chez Longin et Boileau, ce que l'on appelle « extase » (hors du soi) ou « enthousiasme ». En plus de cela, par hasard ou non, le fait qu'il mette en question le concept du merveilleux ne serait pas sans rapport avec un des caractères du Sublime, qui est le « merveilleux du discours ».

Nous allons voir, dans cette section, comment la question de la poésie va de concert avec la formation de l'esthétique de *l'idéalisation sans idéalisme*. Souvenons-nous que Breton a situé la source du langage vers le haut : le « point sublime » est le lieu de *fiat lux*. Comme le disait Breton, la surréalité étant une sorte de « je ne sais quoi », elle est l'indicible. La question primordiale de la poésie bretonienne pourrait donc être la représentation de cet indicible. Cette question concerne le « point sublime » : rappelons-nous que Breton a parlé, concernant ce lieu, d'une puissance de « voir » et de « faire voir ». Or, les caractères de l'esthétique bretonienne, comme la sensibilité, le hasard, la relation entre l'esprit critique et l'esprit libéré, sont également mis en question par l'écriture automatique. En plus, les sentiments tels que la peur, l'extase et l'horreur apparaissent dans les expériences vécues dans ses textes poétiques, ce que nous appelons « expériences sublimes ». Il nous faudrait donc examiner la formation de la poétique du sublime et sa mise en œuvre.

1. De la « dictée de la pensée » au « Signe ascendant »

RÉCAPITULATION (1) : LE SUBLIME COMME UNE SOURCE DU LANGAGE⁵³⁷

Nous avons déjà vu que, dans le texte de Breton, les sources de la lumière et du langage se trouvent toujours en haut. Dans *Le Surréalisme et la peinture*, il s'agit de la source de la lumière hallucinatoire « au-dessus du sommet de la montagne ». Cette lumière permet, selon lui, de voir un monde idéal, qui est constitué des choses qui « sont » et qui « ne sont pas ». Bref, c'est une image de la surréalité. Dans *L'Arcane 17* (1947), au sommet du rocher se trouve une « maison de l'homme » : cette maison émet la lumière concentrant « tout ce qui peut être commun à la vie ». En plus, il parle de la forme divine de la montagne dans cet ouvrage. Enfin, dans *L'Amour fou*, Breton précise plus clairement le lien entre la lumière et la naissance du langage. Voyons encore une fois ce passage :

Teide admirable, prends ma vie ! [...] Puisse ma pensée parler par toi, par les mille gueules hurlantes d'hermines en quoi tu t'ouvres là-haut au lever du soleil ! [...] Toutes les routes à l'infini, toutes les sources, tous les rayons partent de toi, Deria-i-Noor et Koh-i-Noor, beau pic d'un seul brillant qui trembles !⁵³⁸

Ce passage résume quasiment tous les caractères de la hauteur chez Breton. D'abord, la hauteur possédant une puissance transcendante pourrait priver l'homme de sa vie (au « point sublime », on ne peut plus être l'homme ; au pic de Teide, Breton le prie de prendre sa vie.). Deuxièmement, au pic de Teide, comme dans d'autres textes de Breton, se trouvent « toutes les sources » et « tous les rayons ». En plus, ce pic est considéré comme une sorte d'infini, bref, quasiment impossible à atteindre, ce qui nous rappelle l'image du « point sublime » (comme Breton trouve impossible de s'y « fixer », il a décidé d'être un guide, pour voir et faire voir ce point). Rappelons aussi que deux noms, « Deria-i-Noor » et

⁵³⁷ Sur le détail de notre analyse, voir une section de notre présente étude, intitulée « la hauteur en question », pp.49-52.

⁵³⁸ Breton, *L'Amour fou* (1937), OC II, p.763.

« Koh-i-Noor », signifiaient la lumière de la montagne et de la mer : la question de la réconciliation du bas et du haut. Enfin, ce pic devrait faire parler la pensée. C'est ce que Breton définit par l'automatisme dans le *Manifeste* de 1924 : « Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison »⁵³⁹. La poésie idéale devrait avoir besoin d'une existence transcendante, qui inspire le poète. Ceci nous incite à rapprocher l'automatisme et l'ancienne conception de l'inspiration. Or, cette puissance transcendante du sommet de la montagne, le haut de la montagne chez Breton nous rappelle l'image de la Genèse, l'image de *fiat lux*. Souvenons-nous que cette image semblait obséder Breton. Dans le *Carnet 1920-1921*, Breton a pris une brève note : « La lumière, la parole de Dieu “que la lumière soit ! Et la lumière fut” et la grande parole occulte : “il n'y a pas de haut, il n'y a pas de bas ”, les plus mystérieuses de toutes »⁵⁴⁰. À la quête de l'Idéal ou de la « surréalité » est ainsi superposée la quête de la source du langage idéal ; désormais, avec le surréalisme, la préoccupation majeure de Breton est concentrée sur l'écriture automatique : « Il s'agissait de remonter aux sources de l'imagination poétique, et qui plus est, de s'y tenir »⁵⁴¹. Bref, le surréalisme invente un nouveau mythe : la recherche des sources du langage⁵⁴². Pourtant, comment arriver à la source du langage, qui se situe dans le

⁵³⁹ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, p.326.

⁵⁴⁰ Cf. *Carnet 1920-1921*, OC I, p.617. Concernant cette citation, nous voudrions rappeler notre analyse déjà présentée. Ce passage nous permet de savoir que Breton était attentif, avant le mouvement surréaliste, à la relation entre la parole divine et la naissance de la lumière. De l'autre côté, concernant la parole occulte, cette réconciliation du bas et du haut se retrouvera dans une image surréelle présentée dans l'incipit du *Surréalisme et la Peinture* et du *Seconde Manifeste* (il s'agit de l'image vue par le « point de l'esprit »). (Cf. notre présente étude, pp.37-40.) Ces deux paroles mystérieuses seraient liées au « point sublime ». Nous avons déjà analysé que le « point sublime » est un point de recommencement : quand on y arrive, ce point sublime n'est plus sublime et il recommence à essayer de s'élever vers le haut. (Cf. notre présente étude, pp.52-58.)

⁵⁴¹ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, p.323.

⁵⁴² Sur ce point, nous sommes inspirés par Michel Murat, qui met dans une filiation traditionnelle littéraire, les aventures surréalistes de l'écriture automatique. En plus, nous partageons son idée que cette recherche surréaliste de la source de la langue poétique a un lien avec la création d'un mythe, que Breton envisagera dès les années 30 :

L'écriture automatique nous offre ainsi le spectacle d'un mythe qui s'invente et cristallise sous nos yeux : mythe d'une épiphanie de la « voix » surréaliste, c'est-à-dire de la naissance de la poésie. [...] Le mythe se déduit de la langue — flot de paroles, filet de voix ; il renoue sans effort avec la fable antique.

haut de la montagne ? Désormais, il y aura deux orientations de recherche chez Breton : l'écriture automatique et la théorie de l'image poétique.

RÉCAPITULATION (2) : L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE COMME UN MOYEN DE L'INSPIRATION (1922-1924)

En effet, nous avons déjà analysé, par rapport à la naissance du terme « surréalisme », le noyau du concept de l'écriture automatique⁵⁴³. Dans le *Manifeste du surréalisme* et le texte intitulé, « Entrée des médiums » (1922), Breton a employé la même terminologie concernant l'« automatisme psychique » : « Dictée de la pensée », « l'écriture de la pensée », « dictée magique », « pensée parlée », « appareils enregistreurs ». Concernant ces termes, nous avons déjà analysé que la fonction de l'esprit dans sa lecture du roman noir se trouve également dans le concept naissant de l'écriture automatique. Reprenons ce passage du *Manifeste* :

Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée⁵⁴⁴.

La nécessité de la vitesse de l'écriture empêche la fonction de l'« esprit critique » et permet au sujet de parler une pensée en dehors du contrôle de la raison. Et c'est le moment où la « virginité d'esprit » apparaît dans la pensée. Dans « Entrée des médiums », Breton fait une remarque identique : les phrases écrites dans les expériences hypnotiques « deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit

Cf. Michel Murat, « Jeux de l'automatisme », *Une pelle au vent dans les sables du rêve, Les écritures automatiques*, Études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Presses universitaires de Lyon, 1992, pp. 5-25. La citation se trouve à la page 9 de cet article.

⁵⁴³ Cf. Notre présente études, pp.96-133. Sauf la reprise de la citation longue, nous n'indiquons plus les pages de l'ouvrage, surtout pour les termes de Breton déjà cités.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p.326. Nous soulignons.

possible de leur découvrir une détermination préalable »⁵⁴⁵. La découverte de l'écriture automatique est la création sans jugement d'*a priori*; elle est incompréhensible, à première vue, pour l'esprit critique. Souvenons-nous du fait que, par rapport au roman noir, la dysfonction de l'esprit critique lui fait voir ce qui est surnaturel comme naturel. D'où vient la théorie de l'image poétique de l'écriture automatique, qui prend un parti pris différent que celui de Reverdy : « *L'image est une création pure de l'esprit* » ; Breton critique ce concept de l'image poétique de Reverdy, car « l'esthétique de Reverdy, esthétique toute a posteriori, [lui] faisait prendre les effets pour les causes »⁵⁴⁶. Bref, pour que les phrases soient en dehors de l'esprit critique et qu'elles deviennent finalement une révélation, l'image ne doit pas être créée par l'esprit lui-même.

C'est ainsi que Breton développe sa propre théorie des images :

On peut même dire que les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance. Il prend sa conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs [...]⁵⁴⁷.

Les images poétiques idéales devraient être les « guidons de l'esprit » ; le choc à l'esprit, présenté ici par une expression « course vertigineuse », permet à l'esprit critique d'être convaincu de la « réalité suprême » créée par ces images. Ensuite, une fois convaincu, l'esprit prend une nouvelle conscience, une image de l'Idéal désirée dans son for intérieur. Cette nouvelle conscience est appelée, dans « Entrée des médiums », « conscience universelle » :

Il y a là le secret de l'attraction irrésistible qu'exercent certains êtres dont le seul intérêt est de s'être un jour faits l'écho de ce qu'on est tenté de prendre pour la conscience

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p.323.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.324.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p.338. Nous soulignons.

universelle, ou, si l'on préfère, d'avoir recueilli sans en pénétrer le sens à la rigueur, quelques mots qui tombaient de la « bouche d'ombre »⁵⁴⁸.

Nous sommes dans le moment où le caractère propre à Breton de l'écriture automatique rencontre la tradition romantique de l'inspiration, la « bouche d'ombre ». Au début de l'invention de l'écriture automatique, l'intérêt de Breton est concentré sur l'esprit ascendant : comment se débarrasser du contrôle de la raison pour voir et faire voir une image idéale. En même temps, les images créées par l'écriture automatique lui paraissant à la fois choquantes et révélatrices, le caractère révélateur de l'écriture automatique se rapproche de la tradition de l'inspiration. Bien sûr, on sait que Breton fait intervenir les versants psychanalytiques et psychologiques dans le concept de l'écriture automatique. Pourtant, au moins dans les années 20, nous trouvons plus de caractères idéalistes que de caractères psychanalytiques⁵⁴⁹.

L'ANALOGIE ASCENDANT : DE NADJA (1928) AU SIGNE ASCENDANT (1947)

(α) L'éloge de la folie et une puissance transcendantale

À partir des années 30, les problèmes autour de l'écriture automatique deviennent de plus en plus complexes. Dans le texte intitulé « Message automatique », les propos de Breton concernent non seulement la psychanalyse mais encore les effets subliminaux et l'occultisme vulgarisé comme le médium. D'autre part, Breton semble avancer le concept traditionnel de l'inspiration et une puissance transcendantale qui puisse faire parler la pensée. Concernant ce développement de la problématique de l'écriture automatique dans les années 30, nous voudrions traiter, en particulier, l'occurrence de l'éloge de la folie et de

⁵⁴⁸ Breton, « Entrée des médiums » (1922), OC I, p.275.

⁵⁴⁹ Sur ce point, nous partageons la remarque de Michel Murat, selon laquelle le sujet de l'écriture automatique est le « sujet énonciatif », ce qui est différent de ce que postule la psychanalyse : il n'est pas « divisé », mais « dédoublé ». Cf. Michel Murat, « Jeux de l'automatisme », *Op.cit.*, p.8.

l'existence transcendantale dans la pensée de Breton, qui permettra de cristalliser sa poétique du sublime dans le « Signe ascendant » (1947).

Nous avons déjà vu que dans le poème « Sujet », la vision du monde représenté par le malade mental a été considérée comme « l'empire du sublime ». C'est la vision d'une sorte d'« au-delà ». Avec l'écriture automatique, le sujet écrivant n'arrive jamais à ce niveau : au moins, momentanément, le sujet sera a posteriori inspiré par les phrases écrites par la pensée impersonnelle (« conscience universelle»). Pourtant, ceci n'empêche que Breton admire l'état de la folie. Dans un texte écrit par Breton et Aragon, intitulé *Le Cinquantenaire de l'hystérie 1878-1928*, ils considèrent l'hystérie comme « un moyen suprême d'expression »⁵⁵⁰. En plus, en présentant une histoire de l'hystérie, ils y inscrivent par exemple l'hystérie « divine dans l'Antiquité » et les « possédés ». Les symptômes de l'hystérie sont rapprochés de l'état de l'extase mystique, non sans connotations érotiques (« définitions mythiques, érotiques ou simplement lyriques [...] », ont-ils dit).

Dans le *Second Manifeste* (1930), par rapport à l'inspiration, Breton dit qu'elle a « pourvu aux besoins suprêmes de l'expression en tout temps et en tous lieux »⁵⁵¹ ; et pour l'inspiration surréaliste, il se propose même de se mettre artificiellement dans un état proche de la folie :

Il [le surréalisme] 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 pas⁵⁵².

Dans ce passage se trouve un caractère essentiel de l'expérience de l'écriture automatique. Pour recevoir une « conscience universelle » ou une révélation, il faudrait créer, même si elle est artificielle, un « moment idéal », pour que le sujet

⁵⁵⁰ Louis Aragon, André Breton, *Le Cinquantenaire de l'hystérie 1878-1928*, OC I, p.950.

⁵⁵¹ Breton, *Second Manifeste du surréalisme* (1930), OC II, p. 809.

⁵⁵² *Ibid.* Nous soulignons.

reçoive mieux l'inspiration. Pourtant, ce qui est très intéressant est que cette expérience de l'inspiration n'est pas représentée comme une simple joie. Au contraire, c'est un « mauvais pas », une expérience dangereuse pour la vie : le sujet est pris par une existence « plus fort[e] qui lui », est jeté dans « l'immortel » ; quand il reprend sa conscience, c'est avec un sentiment de terreur qu'il se réveille.

Cette expérience nous renvoie non seulement à l'arrivée du « point sublime », mais encore au sublime à la fois poétique et esthétique. Nous avons vu que l'idéal bretonien (la « surréalité » et le « point sublime ») se représente toujours comme un endroit difficilement accessible ou un endroit qui pourrait priver l'homme de la vie. À cela s'ajoute que les expressions choisies par Breton pour l'idéal (« terrible interdit » ou « paysages dangereux ») enseignent plus précisément que l'Idéal est une existence interdite à voir. Cette puissance transcendante de l'Idéal nous rappelle le Sublime depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Par exemple, l'admiration de Breton pour l'état de la folie se rapproche de l'état d'extase ou de l'enthousiasme dans l'Antiquité, en particulier, chez Homère et Platon. C'est l'enthousiasme qui confère une inspiration divine, et cette inspiration devient la puissance du langage ; mais en même temps, l'état de l'enthousiasme étant privé de la raison, il n'est accessible qu'aux âmes immortelles⁵⁵³. Bref, il s'agit de la violence de la véhémence, du *logos*. Breton ne semble pas être indifférent à ce côté transcendantal du langage ; c'est pour cela que le sommeil est représenté comme un cauchemar, alors que c'est également ce moment où l'homme reçoit une révélation.

À cela s'ajoute que les caractères du sublime chez Breton partagent non seulement ceux de la tradition grecque mais ceux de la philosophie et de l'esthétique. Les deux caractères ambivalents du sublime seront hérités dans le côté

⁵⁵³ Sur la conception grecque de l'inspiration, il y a d'innombrables études qui sont déjà faites. Nous en avons déjà présentés quelques-unes dans l'introduction de notre présente étude, mais sur ce passage, nous nous référons surtout aux ouvrages suivants. Achim Geisenhanslüke, *Le sublime chez Nietzsche*, L'Harmattan, 2000, pp.15-23. Longin, *Traité du Sublime*, traduction de Boileau, introduction et notes de Francis Goyet, *Op.cit.* Longin, *Du sublime*, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, *Op.cit.* Nous dirons à l'avance que nos références sur le concept traditionnel du sublime sont déjà marqués dans notre introduction.

esthétique du Sublime chez Burke, que nous avons traité dans la question du roman noir : avec l'expérience du sublime s'accompagne le sentiment de l'étonnement ; mais il provient plutôt de la peur devant l'existence transcendante. Ceci se trouve dans la réflexion kantienne sur le Sublime : devant la grandeur de la Nature (le sublime dynamique), le sujet éprouve, comme chez Burke, un certain effroi sacré ; devant la construction gigantesque (le sublime mathématique), l'imagination humaine ne peut plus saisir sa grandeur, l'esprit « se sent mis en mouvement »⁵⁵⁴ et le sujet obtient une satisfaction par le fait que l'imagination atteint au maximum. En plus, chez Burke et chez Kant, le fait que le sujet soit à l'abri du risque de la vie est une condition nécessaire : le véritable risque de la vie ne donne pas la satisfaction. Chez Breton, les endroits idéaux sont toujours situés à la hauteur naturelle : au sommet de la montagne. L'allusion à la puissance transcendante (« plus fort que lui »), une fois associée à la hauteur, exprime une sublimité de la nature. En plus, nos analyses avaient bien montré que Breton ne pensait pas non plus à rester au « point sublime » ; même en ce qui concerne la folie, il se propose de ne créer qu'un moment artificiel et passager de cet état mental : comme le malade dans le poème « Sujet », il ne faudrait pas rester dans l'« empire du sublime ». L'intervention de l'idée de la transcendance dans l'écriture automatique et l'éloge de la folie permettent à Breton de s'inscrire dans une tradition du sublime.

Or, il y a une autre piste qui concerne son éloge de la folie : l'occultisme. D'abord, en soulignant le caractère prophétique dans la tradition poétique (« tout se passe de même, à notre époque, comme si quelques hommes venaient d'être mis en possession, par des voies surnaturelles [...] »⁵⁵⁵), Breton parle de son admiration du « *furor* » :

⁵⁵⁴ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *Op.cit.*, p.199.

⁵⁵⁵ Breton, *Second manifeste du surréalisme*, OC I, p.818.

[...] tout ce que je salue est le retour de ce *furor* duquel Agrippa distinguait vainement ou non quatre espèces. 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 recréation d'un état qui n'ait plus rien à envier à l'aliénation mentale [...]⁵⁵⁶.

La définition générale du *furor* selon Agrippa est « une illumination de l'âme provenant des dieux et des daïmons »⁵⁵⁷. Bref, il s'agit de l'« enthousiasme », qui est une folie divine ou une possession divine. En effet, Platon fait une distinction de deux sortes de folie : la première est une folie provenant du « mauvais fonctionnement du corps » ; la seconde résulte de l'« intervention de la divinité qui empêche l'exercice normal de la raison »⁵⁵⁸. Chez Breton, ces deux types de folie étant unifiés, il propose, de nouveau, la recréation de l'état de l'« aliénation mentale » pour que le sujet puisse recevoir une inspiration.

Avec cette combinaison de la folie et de la nature (au sommet de la montagne, par exemple), la poétique bretonienne se rapproche de l'ancienne tradition du sublime et celle d'inspiration divine. Nous nous demandons, par exemple, si l'intervention de la Nature dans le texte de Breton, qui est remarquable à partir des années 30, est nécessaire pour créer un état de l'esprit semblable à celui de l'enthousiasme. Comme le fait remarquer Kant et Burke, la grandeur de la Nature fait dépasser la limite de l'imagination humaine, donne à l'homme un certain effroi sacré ; dans le texte de Breton, il *idéalis*e la matière qu'est la Nature : ainsi la Nature peut-elle devenir sublime et lui donner un sentiment mélangé de peur et d'extase.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.820.

⁵⁵⁷ Cf. Les notes de l'édition de la Pléiade, p.820, n.2. En plus, la distinction des quatre espèces du *furor* provient de ce qui inspire : les Muses, Dionysius, Apollon et Vénus (*Ibidem.*).

⁵⁵⁸ Pour la définition de l'enthousiasme, nous citons les expressions de l'*Encyclopaedia Universalis* (DVD, OPTI MEDIA, Paris, 2004) ; pour son concept, nous nous référons également à la traduction de Boileau du *Traité du sublime* (*Op.cit.*) et au *Du sublime* de Longin (*Op.cit.*).

(β) L'extase — Le lyrisme « spasmodique » et la « beauté convulsive » —

Ce sentiment mélangé de peur et d'extase est un des éléments essentiels de la poétique bretonienne. Dans *L'Amour fou*, Breton parle de certains yeux, pour expliquer la « beauté convulsive » : « Ces yeux, qui n'expriment plus que sans nuance l'extase, la fureur, l'effroi [...]»⁵⁵⁹ (Nous soulignons.). En plus, Breton y ajoute les yeux de Mathilde du *Moine* de Lewis, ce qui nous fait supposer que la « beauté convulsive » a un lien avec l'« effroi sacré ». Bref, contrairement à la conception de la beauté chez Kant, selon laquelle « la beauté charme », la beauté bretonienne serait fortement liée à la sensation dans l'expérience du sublime. Mais, qu'est-ce que la « beauté convulsive » ? Pourquoi, par exemple, Breton prend « beau comme » de Lautréamont en tant qu'exemple de la « poésie convulsive »⁵⁶⁰ ?

En effet, dans le même ouvrage, Breton définit la « beauté convulsive » avec les trois conditions : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas »⁵⁶¹. L'expression n'est constituée que d'oxymores : la beauté idéale pourrait être obtenue dans la situation où les contradictions sont surmontées, comme la « surréalité ». Voyons donc comment la « beauté convulsive » pourrait exister. Premièrement, la beauté devait concerner l'érotisme et elle provoque une sensation particulière. Breton la représente comme « la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson »⁵⁶². La sensation provoquée par la beauté est donc physiquement annonciatrice, mais cette sensation n'est pas quelque chose d'agréable. Pour la deuxième condition « explosante-fixe », référons-nous d'abord à ce passage de *Nadja* :

[...] ni dynamique ni statique, la beauté je la vois comme je t'ai vue. [...] Elle est

⁵⁵⁹ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.679.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.687.

⁵⁶² *Ibid.*, p.678.

comme un train qui bondit sans cesse dans la gare de *Lyon* et dont je sais qu'il ne va jamais partir, qu'il n'est pas parti. Elle est faite de saccades, dont beaucoup n'ont guère d'importance, mais que nous savons destinées à amener une *Saccade*, qui en a. Qui a toute l'importance que je ne voudrais me donner. L'esprit s'arroe un peu partout des droits qu'il n'a pas. La beauté, ni dynamique ni statique⁵⁶³.

Il y a trois caractères de la beauté. Premièrement, la beauté devrait être représentée dans la fixation du mouvement. Sur ce point, Breton reformule ainsi dans *L'Amour fou* : « 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 »⁵⁶⁴. L'image du train bondissant, d'ailleurs, semble l'obséder : il regrette de ne pas pouvoir fournir une photo « d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge »⁵⁶⁵. Deuxième point est que l'adjectif « convulsive » implique le mouvement sexuel et médical. Comme le font remarquer Étienne-Alain Hubert et Philippe Bernier, l'adjectif en question renvoie d'abord au terme médical : « les convulsions sont des contractions musculaires, saccadées, qui ont souvent la forme de crises spectaculaires »⁵⁶⁶. Le mouvement convulsif nous renvoie également à l'intérêt de Breton pour l'hystérie. Nous avons déjà dit que l'hystérie a été considérée par Breton comme un « moyen suprême d'expression » ; il est attentif à la définition érotique de cette maladie mentale. Dans *La Révolution surréaliste*, nous pouvons voir ce texte accompagné des photos d'une femme avec le titre « Les attitudes passionnelles en 1878 »⁵⁶⁷. Sur les photos les visages de cette femme sont significatifs, comme si elle était exaltée, extasiée. D'ailleurs, Étienne-Alain Hubert et Philippe Bernier y ajoutent l'anecdote selon laquelle Breton a entendu un épisode

⁵⁶³ Breton, *Nadja*, OC I, p.753.

⁵⁶⁴ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.680.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ Étienne-Alain Hubert et Philippe Bernier, *André Breton, Nadja*, Bréal éditions, 2002, p.73.

⁵⁶⁷ Cf. *La Révolution Surréaliste*, nouvelle série, numéro 11, Éditions Jean-Michel Place (l'édition réimprimée), pp.20-21. À cela s'ajoute qu'une partie de *Nadja* est publiée, en même temps que *Cinquantenaire de l'hystérie* dans cette revue.

des « “convulsionnaires” de Saint-Médard, qui, vers 1730, défiaient les interdictions des autorités »⁵⁶⁸. Nous nous demandons donc si les saccades et la convulsion de la « beauté convulsive » renvoient non seulement à l’orgasme sexuel mais encore à l’état de transe et d’extase chez les hystériques. Enfin, notons que la « Saccade » est considéré comme un amas des petites convulsions (« saccades ») : la « beauté convulsive » devrait être un moment de l’explosion et du débordement des sensations. L’« explosante-fixe » et l’« érotique-voilée » sont ainsi associés : il s’agit d’un instant figé de l’explosion sensationnelle et sensuelle. Chaque objet ou expression ne provoque pas cette sensation extraordinaire : à première vue, la « beauté convulsive » est cachée ou « voilée », l’homme ne la pressent que par le signal physique (« la sensation d’une aigrette de vent aux tempes » entraînant un « véritable frisson »). Chaque signe, une fois accumulé, provoque finalement une explosion. La « beauté convulsive » est donc cette explosion, enfermée dans un instant comme l’éternité. Ceci correspond à la volonté de Breton, qui voudrait mettre la photo de la locomotive, parce que la photographie enferme dans l’instant le mouvement en cours. Pourtant, notons le passage de *Nadja* cité en haut : Breton semble avoir peur de la puissance de la « Saccade », la « beauté convulsive » : « Qui a toute l’importance que je ne voudrais me donner. L’esprit s’arrogue un peu partout des droits qu’il n’a pas ». Bref, pour un esprit ordinaire, la grande « Saccade » est dangereuse. Ceci nous rappelle tous les caractères inhérents des concepts essentiels bretoniens : le concept idéal est toujours présenté comme quelque chose d’interdit.

Examinons enfin la dernière condition : « magique-circonstancielle ». Elle est en effet expliquée avec d’autres termes : une « chose *révélée* », la « *trouvaille* »⁵⁶⁹. Bref, il s’agit du moment magique, mais non pas surnaturel, où l’objet devient une révélation. Selon lui, la trouvaille seule « a le pouvoir d’agrandir l’univers » et « de nous découvrir en lui des capacités de recel extraordinaires, proportionnées aux

⁵⁶⁸ Étienne-Alain Hubert et Philippe Bernier, *Op.cit.*, p.74.

⁵⁶⁹ Breton, *L’Amour fou*, OC II, p.682.

besoins innombrables de l'esprit »⁵⁷⁰. La révélation peut être comme telle, dans la mesure où un certain objet montre *a posteriori* ce à quoi aspire l'esprit. Comme le fait remarquer Marie-Thérèse Ligot, cette dernière condition de la beauté « met en jeu une stratégie »⁵⁷¹ : par le concept du « hasard objectif », Breton avance le moment à la fois magique et circonstanciel des rencontres, des trouvailles des objets et même des rapprochements des mots dans l'écriture automatique. En tout cas, ce qui importe dans la révélation est la procuration de la sensation de surprise, parce que c'est le moment où l'esprit critique considère comme naturel ce qui n'est ni logique ni rationnel. Dans toutes les conditions, les sentiments concernant le choc mental sont la clé de la « beauté convulsive ». La « beauté convulsive » devrait être ce qui ébranle au maximum l'esprit humain : au moment de l'explosion ou de la révélation, l'homme se procure une sorte d'extase. Cet état de « hors de soi » correspond à l'esprit qui commence à « quitter le sol ». Breton parlera de cette élévation dans le texte « Signe ascendant ».

Or, revenons à la question poétique. En ce qui concerne le concept de « lyrisme », il y a une anecdote significative⁵⁷². Reverdy définit la notion ancienne de lyrisme comme une « verve sublime ». Selon lui, le lyrisme moderne devrait être « calme et statique » et il devrait être « dépouillé de tout ce qui rendait cette verve sublime »⁵⁷³. Breton ne semble pas être d'accord avec le lyrisme selon Reverdy, car il n'a pas répondu à la lettre de Reverdy, qui lui avait demandé d'écrire un article sur le lyrisme. Pourtant, avec un regard rétrospectif, Breton parle du lyrisme dans les *Entretiens* (1952) : « J'entends à ce moment-là, par lyrisme, ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée »⁵⁷⁴. Bref, la

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ Marie-Thérèse Ligot, *Op.cit.*, p.68.

⁵⁷² Nous avons déjà annoncé ce problème avec le détail dans l'introduction notre présente étude (pp.26-27).

⁵⁷³ Michel Murat, *Op.cit.*, p.152.

⁵⁷⁴ Breton, *Entretiens*, OC III, p. 451, cité par Michel Murat, « L'homme qui ment — Réflexion sur l'idée de lyrisme chez André Breton », *Modernités*, n° 8, « Le sujet lyrique en question », Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p.151.

« poésie convulsive » selon Breton n'est ni calme ni statique, au contraire de ce qui a été revendiqué par Reverdy. Pour Breton, la poésie idéale doit être « convulsive » : elle devrait contenir les éléments explosifs, qui mettent en déroute le rationalisme de l'esprit critique ; en tant que signal, elle provoque une sensation physique représentée par les termes « saccade », « spasmodique ». Le lyrisme bretonien est donc semblable à celui traditionnel que Reverdy critique, c'est-à-dire, la « verve sublime », qui provoque la sensation très forte, à tel point que l'homme serait privé de sa raison. La « poésie convulsive » est ainsi basée sur la sensibilité, en traversant d'autres concepts bretoniens tels que le « hasard », la « trouvaille », la « révélation ». Cette idée sera reformulée, de nouveau, dans le « Signe ascendant ».

(γ) L'analogie ascendante

Nous avons déjà dit que, dans le premier *Manifeste*, Breton critique la théorie de l'image de Reverdy, parce que, chez Reverdy, le rapprochement de deux réalités est réfléchi par l'esprit. Pour Breton, l'esprit critique existe pour être surpris par le résultat, le rapprochement de deux réalités est fait par une inspiration sans que la raison ne fonctionne. C'est pour cela que deux réalités rapprochées constituent « la réalité suprême de[s] images », représentant le désir caché, la passion oubliée de l'éternité ; l'esprit critique sera finalement convaincu et commencera à prendre cette réalité « suprême » comme une réalité naturelle.

Breton avance cette théorie de l'image poétique dans un texte intitulé, « Signe ascendant » (1947). Dans ce texte, Breton compare deux analogies : l'analogie poétique et l'analogie mystique. Selon lui, toutes les deux transgressent « la loi de la déduction »⁵⁷⁵, autrement dit, comme le mot « haïssable », « *donc* »⁵⁷⁶. Au contraire, les deux analogies unissent « deux objets sur les plan différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose a priori

⁵⁷⁵ Breton « Signe ascendant » (1947), repris dans *La Clé des champs* (1953), OC III, p.767.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p.766.

à ce que toute espèce de pont soit jeté »⁵⁷⁷. Bref, l'analogie doit éviter toute la réflexion logique d'a priori et doit être incompréhensible pour l'esprit critique à première vue. Pourtant, entre ces deux analogies, il y a des différences. L'analogie poétique doit être empirique, « ne présuppose nullement [...] un univers invisible »⁵⁷⁸, tandis que l'analogie mystique « puise dans sa rêverie métaphysique sa substance »⁵⁷⁹. En plus, même si toutes les deux « militent en faveur de la conception d'un monde ramifié à perte de vue », l'analogie poétique n'a pas de contradiction avec le sensible et le sensuel, alors que l'analogie mystique marque la « propension à verser dans le surnaturel »⁵⁸⁰. Enfin, selon Breton, l'analogie poétique ne présuppose pas un monde idéal et invisible mais elle « tend à faire entrevoir et valoir la vraie vie "absente" »⁵⁸¹.

Faisons le point sur les caractères de l'analogie poétique et de l'analogie mystique. Pour Breton, le monde idéal et invisible n'est qu'une « vraie vie "absente" » (Nous soulignons) : l'analogie poétique est empirique, parce qu'elle représente, même si c'est momentanément, cette vie idéale et existante avec de la matière (les mots). En plus, l'analogie poétique fait l'appel à la sensibilité et à la sensualité, mais en même temps, elle n'est pas considérée comme un phénomène surnaturel. Nous trouvons ici une même histoire de la conception de « surréalité », voire *l'idéalisation sans idéalisme* : la « surréalité » étant critiquée, dans les années 20, comme une idée métaphysique et mystique, Breton a inventé d'idéaliser la réalité, qu'est la matière.

Ainsi, Breton entre dans la question rhétorique. Il avoue qu'il a un intérêt exclusif pour la métaphore et la comparaison, parce que ces deux « constituent le véhicule interchangeable »⁵⁸² de la pensée analogique. Notons les points les plus

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.767. Nous soulignons.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*, p.768.

importants dans ce texte. Il considère que la métaphore donne « des ressources de fulgurance » et la comparaison joue le rôle de la « *suspension* » ; ces deux figures deviennent un « dé clic analogique », à travers lequel « l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit »⁵⁸³. Le « dé clic analogique » est donc un certain choc : l'effet de la métaphore est de donner un choc soudain à l'esprit critique, comme un coup de foudre ; la comparaison maintient les deux réalités lointaines, elle suspend non seulement la décision du sens de l'expression, mais encore l'esprit critique à l'état du choc.

Pourtant, pour Breton, l'analogie poétique n'est pas suffisante pour que le signe monte vers le haut. Il considère l'« ordre éthique » comme une dernière condition :

Qu'on y prenne garde : l'image analogique, dans la mesure où elle se borne à éclairer, de la plus vive lumière, des *similitudes partielles*, ne saurait se traduire en terme d'équation. Elle se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, qui n'est aucunement réversible. De la première réalité à la seconde, elle marque une tension vitale tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis. Elle a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif⁵⁸⁴.

Le mouvement ascensionnel de l'analogie a donc besoin de deux opérations. D'abord, deux réalités (deux mots) sont arbitrairement rapprochées, ce qui ébranle l'esprit. Souvenons-nous que Breton représente le hasard dans *Nadja* comme une « pétrifiante coïncidence » : la combinaison arbitraire des mots choque l'esprit critique et elle le fige. Pourtant, dans ce cas, l'analogie poétique n'exprime que les deux réalités en « équation » : pour Breton, elle devrait se mouvoir dans une seule orientation irréversible, vers une seule destination : le bien. Pour expliquer mieux cette condition, il prend un exemple anecdotique. Il s'agit d'un haïkaï cruel de Kikakou, modifié par Bashô : « Celui-ci [Kikakou] ayant dit : “ Une libellule rouge — arrachez-lui les ailes — un piment”, Bashô y substitua : “Un piment —

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.* Nous soulignons.

mettez-lui des ailes — une libellule rouge”». Pour que le signe monte vers le haut, l’homme devrait le mériter. Là, nous trouvons un certain idéalisme éthique, qui n’apparaît pas dans les textes écrits avant les années 40.

En effet, c’est ce caractère éthique qui nous rapproche de la poétique de sublime dans l’Antiquité, de la première condition du Sublime chez Longin : « le sublime est l’écho de la grandeur d’âme »⁵⁸⁵ ; « le véritable orateur ne doit pas avoir de pensée basse ni ignoble »⁵⁸⁶. Breton critique également quelques poètes : « S’il n’existe plus de mots nobles, en revanche les faux poètes n’évitent pas de se signaler par les rapprochement ignobles, dont le type accompli est ce “Guitare bidet qui chante” d’un auteur abondant, du reste, en ces sortes de trouvailles ». Notons ici que Breton n’est pas indifférent à la tradition rhétorique du sublime : chez les poètes modernes, il ne s’agit plus de style noble ; pourtant, l’essentiel du sublime est, inconsciemment ou non, bien réactivé par cet ordre éthique.

Sur ce texte, le commentateur de l’édition de la Pléiade écarte la lecture en fonction de l’esthétique du sublime sans raisons précises. Il reconnaît quand même que le texte « instaure comme condition incontournable l’orientation vers des valeurs d’ “en haut” ». Il est vrai que la lecture du « Signe ascendant » ne doit pas être entièrement attribuée à la comparaison avec la poétique du sublime chez Longin et chez Boileau : la question rhétorique du sublime ne correspond pas parfaitement à celle de la théorie bretonienne d’images (Breton ne s’intéresse qu’aux tropes) ; l’idéologie chrétienne de Boileau ne pourrait pas plaire à Breton, qui était anticlérical. Du reste, nous ne pouvons non plus partager totalement la remarque de Claude Bommertz, selon laquelle Breton s’inscrit dans la poésie sacrée, parce que, nous l’avons justement vu, il prend la précaution de distinguer l’analogie poétique et l’analogie mystique. Pourtant, curieusement, la poétique bretonienne,

⁵⁸⁵ Longin, *Du sublime*, (traduction, présentation et les notes de Jackie Pigeaud), *Op.cit.*, p.64, IX. 2. Dans la traduction de Boileau, cette expression se trouve comme « Élévation d’esprit était une image de la grandeur d’âme ». Cf. Longin, *Traité du sublime*, *Op.cit.*, p.84.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, IX.3.

qui vise à se mouvoir vers le haut, correspond pour l'essentiel à la poétique du sublime. Premièrement, chez Longin, les éléments basiques constituant le discours du sublime (l'extase, la surprise, la violence du logos, la transportation vers le haut et la grandeur d'âme) sont également les éléments indispensables de la poétique du « Signe ascendant ». L'essentiel du sublime est constitué du choc mental et de l'élévation ; il s'oppose pour l'essentiel à la rhétorique, qui est l'art de la persuasion : « Car ce n'est pas à la persuasion mais à l'extase que la sublime nature mène les auditeurs »⁵⁸⁷. En plus, nous trouvons une poétique semblable à celle de Breton dans cette traduction de Boileau :

Car il [le sublime] ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une admiration mêlée d'étonnement et de surprise qui est tout autre chose que de plaire seulement ou de persuader⁵⁸⁸.

Chez Breton également, les images poétiques ravissent et transportent : l'esprit critique, qui « se convainc peu à peu de la réalité suprême » des images, « va, porté par ces images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts »⁵⁸⁹. Pourtant, ce n'est pas un simple plaisir qui est provoqué avec la transportation : l'« admiration mêlée d'étonnement et de surprise » du sublime sera héritée dans l'esthétique du sublime chez Burke et chez Kant, comme l'« horreur délicate ». Et c'est dans le roman noir que Breton a assimilé ce sentiment. L'« effroi sacré » de Burke et la violence du *logos* de la poétique du sublime trouvent ainsi leur équivalent dans les textes bretoniens : la hauteur (« surréalité », « point sublime », « pic de Teide », par exemple) est toujours présentée comme un lieu difficilement accessible, ou bien, comme un lieu qui pourrait priver l'homme de la vie (« paysage dangereux », « terrible interdit »). Même si Breton n'a pas directement puisé l'esthétique du sublime dans la tradition, sa préférence de la

⁵⁸⁷ Longin, *Du sublime*, *Op.cit.*, p.52, I.4.

⁵⁸⁸ Longin, *Traité du sublime*, *Op.cit.*, p.74. Nous soulignons.

⁵⁸⁹ Breton, *Manifeste du surréalisme*, OCI, p.358.

hauteur et ses intérêts divers (le romantisme, l'idéalisme philosophique et le roman noir) lui permettent de rencontrer une histoire des idées. Pourtant, chez Breton, l'idéal devrait être une matière idéalisée, autrement dit, une nature idéalisée. Comme il le souligne dans le texte, l'analogie poétique ne présuppose pas l'existence de l'Idéal ; elle a déjà une certitude, elle idéalise la réalité en « réalité absolue » ou en « surréalité ».

La poésie bretonienne du sublime est ainsi basée sur une idéologie dite idéalisation sans idéalisme, et elle sera représentée dans ses textes. Examinons donc les expériences sublimes dans *L'Amour fou*.

2. Les expériences sublimes dans L'Amour fou

L'AMOUR ROMANTIQUE SURMONTÉ

Cet ouvrage est constitué de sept chapitres, qui sont écrits et publiés séparément de 1933 à 1936 (sauf le dernier chapitre)⁵⁹⁰. Chaque chapitre a donc son caractère autonome : les textes théoriques (1^{er} chapitre : au sujet de la « beauté convulsive » , 2^e et 3^e chapitres concernant la rencontre révélatrice et la « trouvaille »), les trois épisodes de l'amour (4^e, 5^e, 6^e chapitres) et le dernier chapitre écrit sous la forme d'une lettre adressée à sa fille. À cela s'ajoute que les textes théoriques convergent, au fond, dans la théorisation du « hasard objectif » : la révélation *a posteriori* du « merveilleux précipité du désir ».

Dans cette section, nous voudrions examiner principalement ces trois épisodes, parce qu'ils semblent correspondre à une intention de Breton présentée dans le premier chapitre de *L'Amour fou*. Cette intention est introduite avec ce passage :

L'histoire ne dit pas que les poètes romantiques, qui semblent pourtant de l'amour s'être fait une conception moins dramatique que la nôtre, ont réussi à tenir tête à l'orage. Les exemples de Shelly, de Nerval, d'Arnim illustrent au contraire d'une manière saisissante le conflit qui va s'aggraver jusqu'à nous, l'esprit s'ingéniant à

⁵⁹⁰ Cf. La notice de l'édition de la Pléiade, OC II, pp. 1692-1698

donner l'objet de l'amour pour un être *unique* alors que dans bien des cas les conditions sociales de la vie font implacablement justice d'une telle illusion⁵⁹¹.

Il apprécie certains poètes romantiques pour leurs recherches passionnelles de l'objet *unique* de l'amour, dans lesquelles l'esprit essaie d'*idéaler* une femme réelle comme l'objet idéal de l'amour. Pourtant, l'idéalisation de l'objet réel d'amour est mise en échec à cause des « conditions sociales de la vie » ; l'amour unique, à la fois réel et idéal, devient finalement une « illusion ». La question sera donc de savoir si l'on peut dépasser le conflit entre la réalité extérieure et l'amour idéal produit par l'esprit. D'où vient son intention, influencée par la dialectique hégélienne : « je crois entrevoir une synthèse possible de cette idée [l'amour unique] et sa négation »⁵⁹². Les trois épisodes que nous allons voir semblent bien correspondre à ce schème dialectique : le chapitre IV montrant une rencontre à la fois réelle et capitale avec sa future femme, le chapitre VI est consacré à une anecdote sur la promenade cauchemardesque avec elle ; pourtant à la différence de ces deux chapitres, le chapitre V, encadré par ces deux histoires, l'une euphorique et l'autre dysphorique, présente une escalade quasiment idyllique du pic de Teide avec son amour. On connaît déjà le goût de Breton pour la forme du triptyque. Dès le début de la rédaction, il avait conçu *Nadja* sous la forme de « deux parties sur trois » ; Pascale Mourier-Casile fait une remarque sur cet effet de la construction triptyque de *Nadja*, selon laquelle « on est réduit aux conjectures »⁵⁹³ : il s'agit de la réflexion des deux parties sur une partie pour que toutes les trois puissent être interprétées dans la corrélation. Il est possible que la forme des trois épisodes des réalités vécues ait été appliquée dans ce double effet : d'une part, ceci fait un schème dialectique, pour que le chapitre V soit représenté comme un moment de l'accomplissement des deux chapitres l'encadrant ; d'autre part, nous pourrions interpréter ces trois

⁵⁹¹ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.677. Nous soulignons.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ Pascale Mourier-Casile, *Nadja d'André Breton*, Gallimard, coll. « foliothèque », 1994, pp.57-58.

histoires comme les volets du triptyque, le volet central se faisant remarquer par les deux autres.

LE « MÉLANGE DE TERREUR ET DE JOIE PANIQUES »

Or, les deux épisodes sont liés par un adjectif « panique ». C'est au début du chapitre IV que Breton emploie, par rapport à la rencontre révélatrice, l'expression « un mélange de terreur et de joie *paniques* »⁵⁹⁴. D'autre part, dans le chapitre VI, lors de la promenade, un paysage « [lui] inspira le désir *panique* de rebrousser chemin »⁵⁹⁵. Pour savoir ce qu'est la panique chez Breton, il faudrait comprendre la puissance de la révélation portée par le hasard.

Pour expliquer ce qu'est la révélation du hasard, Breton met d'abord en parallèle les « événements réels » et les « événements que l'esprit s'est plu à agencer »⁵⁹⁶. La révélation est considérée comme une « conjonction » de ces deux séries d'événements. Selon Breton, c'est le moment où cette conjonction met en échec « toute pensée rationaliste »⁵⁹⁷ et où le sentiment d'un certain « effroi sacré » est provoqué :

De plus, pour pouvoir être négligée, il faudrait qu'elle [conjonction] n'agitât pas à l'extrême l'esprit qui est amené à en prendre conscience. Il est impossible, en effet, que celui-ci n'y puise pas un sentiment de félicité et d'inquiétude extraordinaire, un mélange de terreur et de joie *paniques*⁵⁹⁸.

On voit bien qu'il s'agit toujours de la fonction de l'esprit qu'on trouve depuis le premier *Manifeste*. Quand l'esprit critique reconnaît la conjonction des deux séries, qui est logiquement incompréhensible, il est bloqué en mettant en échec la « pensée rationaliste ». Comme le cas du roman noir, l'esprit commence à croire ce qui n'est

⁵⁹⁴ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.711.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p.771.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ *Ibid.*

pas rationnel ; pourtant dans *L'Amour fou*, Breton avance son idée sur cette expérience extraordinaire de l'esprit :

Si c'est là une simple illusion, je suis pour l'abandonner mais qu'on *prouve* d'abord que c'est une illusion. Au cas contraire, si, comme je le crois, c'est là l'amorce d'un contact, entre tous éblouissant, de l'homme avec le monde des choses, je suis pour qu'on cherche à déterminer ce qu'il peut y avoir de plus caractéristique dans un tel phénomène [...]. C'est seulement lorsque ces communications auront été réunies et confrontées qu'il pourra s'agir de dégager la loi de production de ces échanges mystérieux entre le matériel et le mental⁵⁹⁹.

Pour Breton, la révélation ne peut être provoquée que dans l'unification de l'homme et du monde, de l'objectivité et de la subjectivité. Dans le premier *Manifeste*, ce phénomène est considéré comme le « merveilleux », que nous avons défini : *le dispositif mental qui mène l'esprit au monde idéal*. Dans *L'Amour fou*, la révélation est un moment où l'esprit trouve un objet qui correspond à l'idéal fait dans le for intérieur. C'est le moment des « échanges mystérieux entre le matériel et le mental ». En plus, nous l'avons également vu, il y a des influences de la réflexion sur l'objet des années 30⁶⁰⁰. Breton a inventé comment l'idéal [mental] et la réalité extérieure [matériel] pourraient se rencontrer : la matérialisation de l'idéal. En effet, tout de suite après le passage cité en haut, Breton cite, de nouveau, cette phrase de Hegel : « L'esprit n'est tenu en éveil et vivement sollicité par le besoin de se développer en présence des objets qu'autant qu'il reste en eux quelque chose de mystérieux qui n'a pas encore été révélé »⁶⁰¹. Pour arriver au « savoir absolu », l'esprit a besoin d'éclaircir ce qui est pour le présent considéré comme mystérieux. La panique est donc un phénomène indicateur de ces échanges mystérieux.

Sur ce point, Marie-Thérèse Ligot présente une excellente analyse. Selon elle, la panique est provoquée par la « mise en échec de la pensée rationnelle par

⁵⁹⁹ *Ibid.*, pp.711-712.

⁶⁰⁰ Cf. Notre présente étude, pp. 154-179.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p.712.

l'appréhension soudaine des liens entre une représentation imaginaire et des événements réels »⁶⁰². En plus de cela, sur le fait que Breton emploie deux fois l'adjectif « panique » dans le chapitre IV et VI, elle fait remarquer que les deux occurrences du terme, souligné chaque fois en italique, « sont symétriques comme le positif et le négatif du même contact photographique »⁶⁰³ ; c'est une pratique du style assez courante de Breton, « qui crée ainsi à travers le texte un réseau immédiatement repérable, comme un ensemble de ligne de force »⁶⁰⁴. Enfin, parmi les remarques de Ligot, nous partageons en particulier son interprétation sur l'adjectif « panique » : il s'agit du sens étymologique du terme, désignant « le dieu Pan, le Grand Tout, le dieu universel en qui se fait l'unité des puissances de la Nature »⁶⁰⁵. De ces remarques, elle conclut ainsi :

Dans l'expression « terreur et joie *paniques* », Breton souligne l'idée d'un contact sensible avec les puissances naturelles. Au niveau même du langage se fait le passage entre la Nature et l'homme, entre la *sensitive* [...] et la sensation⁶⁰⁶.

Ses remarques renforcent notre analyse basée sur la conception traditionnelle du sublime. En effet, les analyses de Marie-Thérèse Ligot n'expliquent pas les côtés négatifs des expressions tels que « un mélange de la terreur et de la joie *paniques* » ou « un sentiment de félicité et d'inquiétude » (Nous soulignons.). Pourquoi le contact avec la Nature ou le Tout-puissant provoque-t-il un certain malaise ? N'est-ce pas par le contact avec le sublime, qui prive l'homme de la raison, en le mettant en état d'extase (hors de soi), en l'élevant vers le haut ? L'état de panique n'est-il pas l'« horreur délicate » de Burke, que Breton assimile dans l'esthétique du roman noir ?

Pour notre part, nous comprenons par ces expressions que l'état de panique

⁶⁰² Marie-Thérèse Ligot, *Op.cit.*, pp.43-44.

⁶⁰³ *Ibid.*, p.44.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ *Ibid.*

désigne l'enthousiasme ou l'extase, ce qui deviendra un signe des expériences du sublime dans le texte de Breton. C'est le moment où l'esprit critique est mis en déroute ; hors de soi, il est élevé vers le haut, vers l'idéal. Chaque panique permettrait d'élever l'esprit comme par « saccade » ; ces saccades, une fois accumulées, deviendront la « Saccade ». La forme triptyque des trois épisodes, superposée sur le schème dialectique de Hegel, semble renforcer ce mouvement ascensionnel : il s'agit de la dialectique des puissances négatives et positives du sublime.

Voyons donc les deux états « paniques » des chapitres IV et VI. Dans le premier, Breton parle de la rencontre capitale avec sa future femme, et après la promenade euphorique avec elle, il se rend compte que cette promenade a été annoncée dans le poème intitulé « Tournesol » (écrit en 1923). L'important est qu'il a eu un sentiment inexplicable vis-à-vis d'elle, sans connaître cette correspondance mystérieuse entre la réalité et le contenu du poème. La promenade elle-même commence à apparaître comme une illusion : « Je me perds presque de vue, il me semble que j'ai été emporté à mon tour comme les figurants de la première scène »⁶⁰⁷. Quant à la conversation avec elle, il se sent « avec l'effroi la conduire à sombrer [...] dans l'artificiel »⁶⁰⁸. À la fin de la promenade, quand ils sont arrivés devant la tour Saint-Jacques, la phrase du poème en question lui revient : « À Paris la tour Saint-Jacques chancelante / Pareille à un tournesol ». À partir de ce moment là, l'émotion atteint au maximum :

Je cède à l'adorable vertige auquel m'inclinent peut-être ces lieux où tout ce que j'aurai le mieux connu a commencé. [...] Que ce rideau d'ombres s'écarte et que je me laisse conduire sans crainte vers la lumière ! Tourne, sol, et toi, grande nuit, chasse de mon cœur tout ce qui n'est pas la foi en mon étoile nouvelle⁶⁰⁹ !

⁶⁰⁷ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.715.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p.716.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, pp.717-720. Nous soulignons.

La tour Saint-Jacques, comparée au tournesol, devient un lieu magique où Breton sent une sorte d'extase. Comme l'extase contient le sentiment de la peur chez Breton, il prie la tour de dégager ce sentiment pour qu'il soit uni avec la lumière. Notons également que le caractère haut de la tour est lié à la lumière, comme le « point sublime » et d'autres endroits hauts dans son texte. Breton présente la tour Saint-Jacques comme une puissance extraordinaire gouvernant toute la promenade avec son objet d'amour, comme un symbole de la révélation annoncée dans le poème prophétique.

D'autre part, dans le chapitre VI, autour d'un endroit maudit, dit la « villa du Loch », une promenade cauchemardesque se déroule. Dès le commencement de la promenade, il a eu un signe : il s'agit d'un sentiment inexplicable d'« irritation », provoquée par les groupes d'oiseaux. Ce sentiment entraîne même un désir cruel de « leur jeter des pierres »⁶¹⁰. Devant une maison « apparemment inhabitée », alors qu'ils devaient franchir un ruisseau près de la villa, Breton est mis en état panique : « Toujours est-il que le passage de cette faille [...] m'inspira le désir *panique* de rebrousser chemin »⁶¹¹ ; ils n'étaient « en proie qu'au délire »⁶¹².

Les correspondances seront avérées après cette promenade. En effet, la maison qui met le couple mal à l'aise est celle de Michel Henriot, qui avait assassiné sa femme ; celui-ci avait une frustration sexuelle vis-à-vis de sa femme qui le repoussait⁶¹³. En plus, Henriot avait « coutume de tuer au fusil, par plaisir, les oiseaux de mer »⁶¹⁴, et Breton a été pris par une pareille cruauté. Enfin, Henriot élevait les renards argentés ; la veille de la promenade, un ami de la femme de Breton, à qui elle avait demandé de lui prêter quelques livres, a ramené deux ouvrages intitulés, *La Renard* et *La Femme changée en renard*⁶¹⁵. Avec d'autres

⁶¹⁰ *Ibid.*, p.770.

⁶¹¹ *Ibid.*, p.771.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ibid.*, p.774.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p.775.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p.776.

coïncidences, Breton finit par se demander en vain : « Fallait-il admettre que la malédiction était tombée sur ce lieu à la suite du crime ou voir déjà dans le crime l'accomplissement de la malédiction ? »⁶¹⁶

Pourtant, à part ces petites correspondances qui ont surpris Breton, ce qui est pour lui le plus choquant et mystérieux dans cette expérience est une illusion qu'il a eue. En effet, aux yeux de Breton, la maison semblait, lors de leur promenade, être entourée par un « treillis métallique », qui « produisit un effet lugubre » chez lui. Mais, en réalité, quand il est revenu à ce « lieu maléfique », l'apparence n'est pas pareille : devant le « treillis métallique », il y a un « mur de ciment trop haut pour [lui] permettre d'apercevoir quoi que ce fût à l'intérieur » ; c'est à dire, le mur lui apparaît, le jour de la promenade, « transparent »⁶¹⁷. Comment est-ce possible ? Breton essaie de l'expliquer, en prenant un exemple du « *halo* » dans le tableau intitulé « Maison du pendu » de Cézanne :

La conscience de ce rapport [entre la chute de l'homme et le lieu] pour Cézanne suffit à m'expliquer qu'il ait repoussé le bâtiment sur la droite de manière à le dérober en partie, et par suite, le faire paraître plus haut. [...] Tout revient, en dernière analyse, à rendre compte de rapports de lumière qui, du point de vue de la connaissance, gagneront peut-être à être considérés à partir du plus simple. [...] Tout se passe comme si l'on était en présence d'un phénomène de réfraction particulière où le milieu non transparent est constitué par l'esprit de l'homme⁶¹⁸.

Cette réflexion sur le tableau de Cézanne est insérée d'une façon si brusque dans l'épisode de la promenade à Lorient qu'elle nous fait nous demander quel est le lien entre l'illusion de Breton et le « halo ». Ce qui nous intéresse dans ce passage est qu'il souligne l'expression « plus haut » : c'est comme si la transparence du mur avait été amenée par la position du point de vue. À savoir, le « treillis métallique », symbole lugubre du lieu apparaissait *plus haut* que le mur, ou bien, ce sont les yeux

⁶¹⁶ *Ibid.*, p.775.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p.777.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p.773. Nous soulignons.

de Breton qui ont été situés plus haut.

Cet épisode, en outre, est lié à l'incipit du même chapitre, où Breton, en présentant un mythe de Vénus, admire l'accomplissement de l'amour à travers un sacrifice :

Que ce mythe de Vénus est donc à la fois cruel et beau ! D'un amour mort ne peut surgir que le printemps d'une anémone. C'est au prix d'une blessure exigée par les puissances adverses qui dirigent l'homme que triomphe l'amour vivant⁶¹⁹.

L'épisode cauchemardesque est, en effet, produit par les « puissances adverses », pour savoir si l'« amour vivant » peut les surmonter. Cette expérience amère de l'amour sera exprimée par les termes tels que « disgrâce », « défauts de la vie », « instants noirs », voire « piège ». Pourtant, il souligne l'importance d'avancer pour obtenir le triomphe de l'amour :

Ces instants noirs où l'amour bat soudain de l'aile et se laisse tomber sans aucun ressort au fond du gouffre d'où il remontera ensuite en ligne droite, me semblent devoir être considérés fixement et sans peur dans la mesure même où, par un comportement approprié, l'homme peut aspirer à les réduire dans le cadre de sa vie⁶²⁰.

Ce qui est remarquable dans ce passage est le mouvement ascensionnel de l'amour ; mais au moment de la « disgrâce » ou des « instants noirs », il chute au fond ; mais si l'amour est véritable, il « remontera » de nouveau. Nous trouvons dans ce mouvement une influence du mouvement dialectique. L'expérience de cette disgrâce de l'amour autour de la maison maléfique a été révélée, *a posteriori*, nécessaire pour le triomphe de l'amour. Il en est de même pour Breton et sa compagne : ils ont été piégés par ces « instants noirs », jusqu'au « délire » ; pourtant, après avoir passé ce lieu maudit, ils ont vu un paysage euphorique : « ce fort laissé en arrière et intercepté à la vue par un nouveau portant de roc, une

⁶¹⁹ *Ibid.*, p.765.

⁶²⁰ *Ibid.*, pp.767-768. Nous soulignons.

éclaircie progressive se produit en dehors de nous comme en nous »⁶²¹ (Nous soulignons.).

Les deux promenades du chapitre IV et du chapitre V deviennent ainsi les exemples de la grâce et de la disgrâce de la révélation par rapport à l'amour. Et dans tous les deux, l'esprit a été inspiré par les lieux précis (la tour Saint-Jacques et la maison maléfique) ; il a été pris par la panique, qui annoncera une révélation. Ces expériences seront sublimées dans le chapitre V.

L'« IMAGINATION SUBLIME » À TEIDE

Le chapitre V comporte plusieurs thématiques propres à l'esthétique bretonienne. Premièrement, ce lieu est présenté comme un endroit à la fois imaginaire et réel. Deuxièmement, L'ascension du pic de Teide permet une fusion de l'homme et de la Nature ; elle est également le lieu de l'amour idéal, qui est à la fois charnel et spirituel. Troisièmement, l'imagination et la sensibilité humaine sont toujours mises en question. Tenerife est présentée comme un lieu de « zones ultra-sensibles de la terre », et Breton emploie d'une façon répétitive les termes « sensitive », « sensible », « sensation », comme si, son imagination dépassant la limite, la sensation était poussée jusqu'à l'extase. Nous trouvons aussi les thématiques de la poésie, l'amour et le mythe. Bref, comme le dit Breton, Teide possède les « conditions optima de temps et de lieu »⁶²² ; c'est une réalisation de l'Idéal.

L'incipit du chapitre est consacré à la montée de la sensation concordante avec le mouvement ascensionnel du corps : le paysage réel, quand on dépasse la cime, est transformé en un « coin de fable éternelle »⁶²³. Ensuite, au mouvement ascensionnel s'ajoute le mouvement en spirale (« lancé dans la spirale du coquillage

⁶²¹ *Ibid.*, p.771.

⁶²² *Ibid.*, p.737.

⁶²³ *Ibid.*

de l'Île »⁶²⁴). Ce mouvement a pour effet, comme le fait remarquer Marie-Thérèse Ligot, de ralentir ce mouvement ascensionnel, pour qu'il « figure le long cheminement ascendant [...] qui propose à la fois la progression vers le sommet et la vision rétrospective du chemin parcouru »⁶²⁵. Il est vrai que ce chapitre V montre les deux mouvements : celui de corps ascendant et celui de l'esprit qui remonte à l'enfance, voire à la naissance de l'existence humaine. Par exemple, Breton est inspiré par les images du sang et du lait : il y associe l'idée de l'éjaculation, ce qui lui provoque un « sentiment de culpabilité ». Là, on n'est pas loin de l'idée chrétienne du péché, qui apparaîtra de nouveau dans la vallée de la Orotava. Or, si Teide représente cette « fable éternelle », la vallée de la Orotava, avec son jardin climatologique, est associée plus fortement à l'enfance (« réalité éternelle de tous les contes »⁶²⁶, « pays de rêve »⁶²⁷). Cette transformation de la réalité commence dès l'entrée du jardin de la Orotava : « À peine sommes-nous entrés que tous les petits génies de l'enfance se sont jetés à notre cou »⁶²⁸. Un peu plus loin, Breton retrouve son image de l'enfance : « Sur ce banc, à l'école du palétuvier, je sais bien que je ne suis que cet homme tout enfant [...]. L'enfant que je demeure par rapport à ce que je souhaiterais être n'a pas tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal »⁶²⁹.

Cette régression mentale et le mouvement ascensionnel nous renvoient à la problématique du merveilleux que nous avons analysée. Dans sa lecture du *Moine*, Breton a été touché par la « passion de l'éternité » des personnages ; c'est cette passion qui permettrait de mettre en échec la fonction de l'esprit critique et de retrouver la « virginité d'esprit », qui « aspire à quitter le sol ». Dans *L'Amour fou*, la Nature des « zones ultra-sensibles » inspire, enthousiasme Breton : avec la véritable sensation physique de l'élévation, il est à l'état de hors de soi. Ce transport mental

⁶²⁴ *Ibid.*, p.738.

⁶²⁵ Marie-Thérèse Ligot, *Op.cit.*, p.76.

⁶²⁶ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.743.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*, p.740.

⁶²⁹ *Ibid.*, p.744.

est, en plus, toujours lié au mouvement ascensionnel : « dès qu'avec toi je suis entré, sur la pente d'un espoir sans fin — comme si je venais d'être importé au cœur du monde même [...] » (Nous soulignons). Par ailleurs, dans la Orotava, Breton sent un « délire de la présence absolue »⁶³⁰. De là, l'idée rationnelle exercée par l'esprit critique ne fonctionnant plus, l'imagination s'épanouit (« imagination sublime »⁶³¹). Cette imagination transforme la réalité entièrement, fait revenir la « virginité d'esprit », qui ne connaît pas encore l'idée chrétienne du péché. Enfin, au sein du sublime de la Nature, il rêve même que le sujet ne sentirait plus le « sentiment de culpabilité » ni l'« effroi sacré » : « j'espère que l'homme saura adopter à l'égard de la nature une attitude moins hagarde que celle qui consiste à passer de l'adoration à l'horreur »⁶³².

C'est donc le sublime de la Nature qui donne à Breton un moment de grâce extrême lorsque les images idéales de l'esprit vierge correspondent parfaitement aux paysages réels : « C'est la première fois que j'éprouve devant le *jamais vu* une impression de *déjà vu* aussi complète »⁶³³. C'est par l'idéalisation de la réalité matérielle que la nouvelle réalité à la fois subjective et objective retrouve l'image idéale conçue par l'esprit vierge (de l'enfance). Nous avons déjà vu cette thèse de Breton par rapport au concept de l'objet. Pour faire introduire l'irrationnel dans le rationnel, pour agrandir le monde rationnel et matériel, il faudrait idéaliser le matériel, la réalité. Cette thèse se trouve également dans le chapitre V (« opérer à chaque instant la synthèse du rationnel et du réel, sans crainte de faire entrer dans le mot “réel” tout ce qu'il peut contenir d'irrationnel »⁶³⁴). Par ailleurs, il n'oublie pas de souligner l'importance de la sensation. Il critique les « systèmes rationalistes », car ils ne considèrent la sensation que « dans ses prétendues outrances ». Chez Breton, c'est la sensibilité humaine excessive qui annonce

⁶³⁰ *Ibid.*, p.750.

⁶³¹ *Ibid.*, p.761.

⁶³² *Ibid.*, p.763.

⁶³³ *Ibid.*, p.757.

⁶³⁴ *Ibid.*, p.743.

l'illumination. D'où il propose la recherche de la surprise pour la véritable transformation du monde : « La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement. Elle n'existe que dans l'intrication en un seul objet du naturel et du surnaturel, que dans l'émotion de tenir [...] »⁶³⁵.

Par ailleurs, c'est dans la nature de la Orotava que Breton parle d'un mythe. Il s'agit de la naissance du monde avec le nouveau langage poétique. En faisant remarquer qu'il a obtenu souvent, dans la pratique de l'écriture automatique, les expressions telles que « arbre à pain », « arbre à beurre », il se réfère à cette phrase de Raymond Roussel, qu'il prend comme « clés même de l'imagination » : « Je choisissais un mot puis le reliais à un autre par la préposition *à* »⁶³⁶. Comme nous avons vu dans le *Signe ascendant*, la préposition en question unit immédiatement des mots qui sont sur des plans différents. Pourtant, la visée de Breton ne s'arrête pas au niveau de la création surprenante des images :

J'ajouterai qu'il suffit de relier ainsi n'importe quel substantif à n'importe quel autre pour qu'un monde de représentations nouvelles surgisse aussitôt. [...] Un mythe entre tous clair et dénué de sévérité se développe à partir de cet arbre [à pain ou à beurre] : celui de l'inépuisable générosité naturelle susceptible de pourvoir aux besoins humains les plus divers⁶³⁷.

Inspiré par la « générosité naturelle » de la Orotava, Breton associe la naissance des nouvelles représentations langagières avec celle du mythe. En effet, pendant la rédaction de *L'Amour fou*, Breton a prononcé une conférence à Prague (1935), où il a présenté, pour la première fois, son intérêt de la création du mythe collectif par le surréalisme. Pour l'accomplir, Breton propose de trouver le réservoir des symboles :

⁶³⁵ *Ibid.*, p.751.

⁶³⁶ *Ibid.*, p.748.

⁶³⁷ *Ibid.*, p.748.

L'énergie préméditée en poésie et en art qui a pour objet, dans une société parvenue au terme de son développement, au seuil d'une société nouvelle, de retrouver à tout prix le naturel, la vérité et l'originalité primitifs, devait obligatoirement nous découvrir un jour l'immense réservoir duquel les symboles sortent tout armés pour se reprendre, à travers l'œuvre de quelques hommes, dans la vie collective⁶³⁸.

Pour que l'expérience personnelle devienne un mythe collectif, l'art et la poésie doivent mettre en œuvre leur énergie virtuelle, retrouver « le naturel, la vérité et l'originalité primitifs ». Ceci correspond au mouvement régressif de l'esprit, essayant de retrouver sa virginité. En plus, dans l'incipit du chapitre VI de *L'Amour fou*, Breton parle également de la puissance du mythe :

Devant la force d'un tel mythe, dont nous sont garants son pouvoir d'expansion immédiate et sa persistance jusqu'à nous, nous ne pouvons douter qu'il exprime une vérité commune éternelle, qu'il traduise dans la langue allégorique une série d'observations fondées qui ne sauraient admettre d'autre champ que l'existence humaine⁶³⁹.

La « vérité commune éternelle » est la clé du concept du mythe chez Breton. Cette vérité, malgré sa généralité, devrait être basée sur les « observations », autrement dit, les recherches empiriques de la vie humaine. Le but des trois épisodes, en particulier son expérience sublime à Teide, est maintenant net : il faudrait créer un passage de l'expérience personnelle à celle collective. Rappelons ici sa lecture de *l'Idée sur le roman* de Sade. Le devoir du romancier est d'étudier le « cœur de l'homme », la sensibilité extraordinaire. Chez Sade, cette sensibilité est plus remarquable et plus frappante pour les lecteurs, quand elle est négative (la cruauté, le malheur, la douleur). Breton en a hérité dans la « beauté convulsive » et sa propre esthétique basée sur la sensation : pour lui, la sensibilité extraordinaire est à la fois positive et négative ; l'essentiel est que cette sensation devrait mettre l'esprit

⁶³⁸ Breton, « Position politique de l'art d'aujourd'hui », repris dans *Position politique du surréalisme* (1935), OC II, p.438.

⁶³⁹ Breton, *L'Amour fou*, OC II, p.764.

critique en dehors du sujet, faire revenir sa virginité. Du reste, nous l'avons vu, dans l'enfance, le dualisme du bien et du mal n'est pas encore construit, comme si la remontée à l'enfance était considérée comme un dépassement du bien et du mal. Alors, qu'est-ce que la « vérité commune éternelle » dans *L'Amour fou* ? Ce serait la dernière thématique : l'accomplissement de l'amour.

En effet, dans *L'Amour fou*, la sensation est plus nettement liée à la sexualité. Nous avons déjà vu que Breton a précisé, par rapport à la « beauté convulsive », que le caractère révélateur est quelque chose de physique, qui évoque une sensation sexuelle (« une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson »). Mais, l'amour charnel n'est pas la réalisation de l'amour éternel. Nous avons également vu dans l'incipit du livre que Breton visait le dépassement du concept de l'amour chez les romantiques : leurs esprits ont donné « l'objet de l'amour pour un être *unique* », mais par les conditions sociales, cet objet restait comme une illusion. Comment l'amour unique créé par l'esprit pourrait-il être unifié avec l'objet réel de l'amour ? Comment l'amour charnel pourrait-il être en même temps l'amour spirituel ? Pour résoudre ces questions, Breton idéalise son objet de l'amour. Dans le premier chapitre, il fait introduire une idée sur le prototype de l'objet de l'amour, le « *dernier* visage aimé »⁶⁴⁰ ; l'homme et la femme, lors de la trouvaille de leur objet *unique* de l'amour, sont fusionnés :

C'est là, tout au fond du creuset humain, en cette région paradoxale où la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils [...].

Cette image est présente à la Orotava. Les références archaïques et mythiques (« âge d'or », « Orphée », « faune jurassique », par exemple) montrent un monde idéal et harmonieux au sein de la Nature. Et la Orotava permet un moment de triomphe de l'amour à la fois spirituel et charnel au sein de la Nature : « Comment ne pas se

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p.676.

surprendre à vouloir aimer ainsi, au sein de la nature réconciliée ? »⁶⁴¹. En plus, l'image de son objet d'amour est de plus en plus idéalisée, avec la tournure fantasmagorique :

Je te désire. Je ne désire que toi. [...] Aucune femme n'aura jamais accès dans cette pièce où tu es mille, le temps de décomposer tous les gestes que je t'ai vue faire. Où es-tu ? Je joue aux quatre coins avec des fantômes. Mais je finirai bien par te trouver et le monde entier s'éclairera à nouveau parce que nous nous aimons, parce qu'une chaîne d'illuminations passe par nous⁶⁴².

La multiplication de l'image du « toi », l'expression irrationnelle (« Je joue aux quatre coins avec des fantômes ») renvoie à l'incipit de *L'Amour fou*, où les deux rangs des hommes et des femmes trouvent enfin leur dernier objet d'amour. Elle est donc présentée comme si c'était son visage qui est le « dernier visage aimé ». La transformation du monde a besoin de l'amour chez Breton. À cela s'ajoute que ce caractère de l'amour idéal se trouvait également au « point sublime » (« dans la direction de l'amour éternel »).

Jusqu'ici, nous avons vu trois épisodes des expériences à la fois vécues et extraordinaires. Ce qui est commun parmi ces trois expériences est la sensation très forte provoquée par la magie des lieux : la rencontre capitale avec sa future femme provoque le vertige, le « mélange de terreur et de joie *paniques* », qui se déroule autour du « tournesol », de la tour Saint-Jacques. Le moment noir de l'amour et sa réparation ont été influencés par l'affaire sanglante de la maison de Henriot. Breton a eu, comme lui, un sentiment cruel contre son objet d'amour ; il est devenu à l'état panique, qui deviendra une révélation affreuse des faits réels autour de ce lieu. Le voyage à Tenerife, l'ascension du pic de Teide, au contraire, présentent le moment et le lieu idéal dans la Nature. L'expérience à la Orotava dépasse les conditions

⁶⁴¹ *Ibid.*, p.744.

⁶⁴² *Ibid.*, p.756.

réelles et sociales, elle fait rêver un monde harmonieux des amours. Pourtant, en réalité, la descente, retour à la réalité, est obligatoire ; reste à changer les conditions sociales de la réalité comme le monde idéal qu'il a vu.

Ainsi, *L'Amour fou* nous montre un conte ou un mythe des expériences vécues, écrit dans une poétique d'analogies ascendantes. Pourtant, comme nous l'avons dit, le « point sublime » est un point de recommencement : chaque dépassement des contraires ne permet que de parvenir à une sphère plus haute qu'avant ; il faut repartir de cette nouvelle sphère pour une sphère plus haute encore. C'est pourquoi, Breton remplace, à la fin du chapitre V, le pic de Teide par le « château étoilé » : « À flac d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé »⁶⁴³. Ce château, étant une vraie construction qu'il a vue à Prague, est idéalisé, comme le « point sublime », avec une référence alchimique, qu'est la « pierre philosophale ».

La route qui mène au « point sublime » est infinie. Breton semble nous l'enseigner, en insérant un passage dans le chapitre V :

Je ne découvre en moi d'autre trésor que la clé qui m'ouvre ce pré sans limites depuis que je te connais, ce pré fait de la répétition d'une seule plante toujours plus haute, dont le balancier d'amplitudes toujours plus grandes me conduira jusqu'à la mort. [...] Car une femme et un homme, qui jusqu'à la fin des temps, doivent être toi et moi, glisseront à leur tour sans se retourner jamais jusqu'à perte de sentier, dans la lueur oblique, aux confins de la vie et de l'oubli de la vie [...]⁶⁴⁴.

Ce passage montre bien le mouvement ascensionnel et la prolongation de la route vers le « point sublime ». La destination devient de plus en plus haute ; il faudrait suivre le guide de lumière émis par ce point idéal, jusqu'aux confins de la vie et de la mort. La recherche bretonienne du « point sublime » continuera ainsi dans *L'Arcane 17*, où le « point sublime » est remplacé par la « maison de l'homme », située au sommet du roché Percé ; la lumière partant de la maison « concentre tout

⁶⁴³ *Ibid.*, p.763.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p.749.

ce qui peut être commun à la vie »⁶⁴⁵, qui est la poésie, l'amour et la liberté. Cette aventure même de l'esprit, aspirant sans cesse à s'élever vers la vérité commune éternelle, devient l'aventure surréaliste chez Breton.

⁶⁴⁵ Breton, *Arcane 17 enté d'AJours* (1947), OC III, p.40.

Conclusion

Un mythe des plus puissants continue ici à me lier, sur lequel nul apparent déni dans le cadre de mon aventure antérieure ne saurait prévaloir. « Trouver le lieu et la formule » se confond avec « posséder la vérité dans une âme et un corps » [...] ⁶⁴⁶.

Le sublime existe-t-il encore dans le surréalisme, ce mouvement que l'on présente comme une esthétique moderne de rupture ? « Le "sublime" n'y porte pas toujours son nom, mais il est toujours présent » ⁶⁴⁷, dit Jean-Luc Nancy. Le motif le plus simple — la hauteur — est toujours vivant depuis l'Antiquité jusqu'à cette modernité à laquelle Breton appartient. Pourtant, chez lui, le sublime ne réside plus en un « merveilleux du discours », en la divinité chrétienne, ou en l'expérience mystique. Pour lui, d'abord, il s'agit de la quête de l'« énergie vitale », qu'il mentionne en parlant de l'humour noir et du signe ascendant. La hauteur bretonienne annonce le moment sublime, avec l'explosion des tensions énergiques engendrées par le conflit des contraires. Or c'est ces tensions et ces « énergies vitales » qui suspendent la réalité, et ensuite élèvent cette réalité à un niveau supérieur menant vers cette « vraie vie » qu'il revendique. Ce caractère du sublime bretonien correspond à l'essence du sublime, définie par Baldine Saint Giron :

Ascension, situation élevée, mouvement oblique, transgression, purification, manifestation imminente... [...] Tous convergent, cependant, sur le point essentiel : *au sublime est impérativement liée l'idée d'un déplacement*, d'une transition, d'un passage [...]. Le sublime est d'abord *ce dans quoi le monde déstabilise* [...] ⁶⁴⁸.

Les mouvements les plus remarquables de l'œuvre de Breton, la suspension et l'élévation, une fois combinées par le changement rapide des « fulgurances »,

⁶⁴⁶ Breton, *L'Arcane 17 enté d'Ajourns*, OC III, p.48.

⁶⁴⁷ Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », *Du Sublime*, Éditions Belin, 1988, p.38.

⁶⁴⁸ Baldine Saint Girons, *Op.cit.*, p. 19.

désignent exactement ce moment déstabilisant du monde phénoménal. Ceci annonce une existence d'ailleurs, où se trouveraient, Breton le croit, une vie harmonieuse des opposés, la libération totale de l'esprit et l'amour éternel. Même s'il ne parle pas de la tradition du sublime, sa volonté d'accomplir une nouvelle révolution rend nécessaire l'énergie de cette déstabilisation du monde phénoménal ; le fait que Breton situe la source de cette énergie en haut réactive une des histoires des idées, celle du sublime.

D'autre part, l'esthétique bretonienne du sublime a dû faire face à une autre nécessité : comment réconcilier son idéalisme hérité de ces prédécesseurs et de Hegel, et le matérialisme qu'il considère comme le moteur de la transformation du monde réel. Bref, la question se résume en un *comment réaliser l'Idéal ?* Breton résout ainsi cette question fondamentale : l'idéalisation des matières qui a pour objectif d'agrandir les limites de la réalité. Breton ne présuppose pas une réalité idéale ; il essaie d'idéaliser cette réalité même. À cela il intègre la fonction de l'esprit par rapport à la sensation. Les chocs mentaux comme la « surprise », le « choc », la « panique » annoncent des mystères que la logique ordinaire ne peut expliquer ; pourtant, accepter cette opposition permettrait un mouvement dialectique de l'esprit, par lequel il se rend compte d'une vérité : la réalité telle que l'« esprit critique » la conçoit n'apparaîtrait que comme une partie de la véritable réalité. Ainsi, le surréalisme devient, comme Breton commence à le dire dès les années 30, le « problème de la connaissance » : la nouvelle Révolution rencontre la Révolution de l'esprit. Si l'on change la modalité de l'esprit, faire s'élever le savoir de l'esprit, on obtiendra la certitude de l'existence de l'Idéal. Pour accomplir cette idéalisation, l'imagination, le merveilleux et le hasard fonctionnent comme déclencheurs mentaux.

Or, l'esthétique bretonienne basée sur cette *idéalisation sans idéalisme* n'est pas en rupture avec ses prédécesseurs ; elle n'est pas propre à Breton. Comme nous l'avons vu, il a toujours été sensible à ses prédécesseurs, particulièrement à des

penseurs révolutionnaires comme Freud, Marx et Hegel ; d'un autre côté, dans le domaine littéraire, Breton essaie d'établir une nouvelle histoire littéraire, une filiation d'un certain état de l'esprit chez des prédécesseurs, pour sensibiliser l'homme à la nouvelle modalité de l'esprit. Chez Freud, malgré des différences de points de vue, qui apparaissent dans *Les Vases communicants* par exemple, Breton a été inspiré par l'existence de l'inconscient, qui correspond à un autre aspect caché de l'esprit, qui est la « virginité d'esprit » ; son intérêt pour le rêve, dont l'influence trouve son origine dans le romantisme (Nerval, notamment), devient une matière psychique à réaliser. D'autre part, ce qui est remarquable dans le système de la pensée bretonienne est l'esthétisation de la pensée de Freud. Par exemple, il s'intéresse particulièrement au système du conflit des éléments opposés (le principe de plaisir et le principe de la réalité, l'instinct de vie et l'instinct de mort, Eros et Thanatos). Chez Freud, l'homme a tendance à chercher le plaisir. Si l'instinct de mort gagne, il avance rapidement à la mort ; en même temps, Eros, en lui donnant à la place le plaisir sexuel, retarde le moment de la mort le plus longtemps possible. Breton aurait trouvé chez Freud le conflit des deux vecteurs engendrant l'« énergie vitale ». Autrement dit, l'énergie vitale doit surmonter cette terrible vérité selon laquelle l'homme avance inévitablement vers la mort. Ceci nous rappelle que, concernant l'humour noir, il se réfère également à Freud : l'humour est « quelque chose de libérateur [...] à l'esprit » et, en même temps, il est « *quelque chose de sublime et d'élevé* » ; l'humour est le moment du triomphe de « *moi narcissique* », qui refuse les souffrances de la réalité extérieure, à travers ces souffrances même. Si l'humour a un lien avec la sublimation, elle n'est pas accomplie sans une certaine douleur. Les combinaisons du positif et du négatif apparaissent, en plus, dans la tradition du sublime (le beau et le laid, le bien et le mal, la peur et l'extase, etc.) La sublimation étant la transformation du désir sexuel dans un autre objet appréciable dans la société, l'humour noir marque un des moments de l'accomplissement de cette transformation dans les expressions artistiques, par l'intermédiaire des sentiments

négatifs. Enfin, l'adjectif « noir » devient un symbole de l'héritage du roman noir : il s'agit de la cruauté ou de la misère dans la réalité ordinaire que l'homme regarde objectivement, c'est comme si le moi existait *ailleurs*. Et c'est le sentiment des souffrances qui provoque, comme dans le cas du *Moine*, le mouvement de l'esprit. Chez Marx et Hegel, Breton s'est toujours attaché à ce système du dépassement des conflits. Le développement historique n'est accompli que par la tension engendrée par ces conflits. Entre ces deux penseurs, Breton a trouvé sa place, qui est la poésie : « “Transformer le monde”, a dit Marx ; “changer la vie”, a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un »⁶⁴⁹. Par cette nécessité de transformation du monde par la poésie, Breton développe petit à petit sa poétique du sublime. Les influences esthétiques commencent à prendre du poids.

Par ailleurs, par rapport à la révolution de l'esprit, nous avons vu sa volonté d'écrire une nouvelle histoire littéraire. Contre l'histoire littéraire traditionnelle et institutionnalisée, Breton voudrait créer une autre histoire littéraire, parce que, l'histoire institutionnalisée étant le produit même de la prétendue réalité qu'il veut transformer, il a besoin de démontrer qu'il existe une autre histoire dans laquelle des poètes et des écrivains possédant un esprit révolutionnaire ont cherché l'Idéal, comme le surréalisme. Chez les prédécesseurs du surréalisme, tels que Nerval, Carlyle, Apollinaire ou Saint-Pol-Roux, Breton hérite de la croyance d'un autre monde invisible, qui apparaît dans le rêve ou dans la folie. Dans les écrivains du roman noir, Breton a repris un certain idéalisme du monde invisible, le culte de l'horreur, l'érotisme. Ceci lui permet, avec sa lecture de Sade, d'approfondir le concept de la fiction et d'intégrer l'esthétique du roman noir dans la « beauté convulsive ». D'autre part, sa lecture de Huysmans affermit sa conviction de l'importance de l'imaginaire ; l'humour « spasmodique » huysmansien, lié à la « beauté convulsive », déstabilise également le monde des souffrances du *moi*.

⁶⁴⁹ Breton, « Discours au Congrès des écrivains » (1935), *Position politique du surréalisme* (1935), OC II, p.459.

Toute l'originalité de Breton, par rapport à ses prédécesseurs, est fondée sur l'interprétation de la fonction de l'esprit et de la vision du monde. L'imaginaire et la sensation sont les deux éléments décisifs de l'esthétique bretonienne, car ce sont eux qui annoncent le moment suspendu, la déstabilisation du monde tel que l'homme le conçoit. L'« esprit critique », qui est l'« imperfection de l'esprit »⁶⁵⁰ dans la philosophie de Hegel, retrouve sa virginité et doit être unifié avec elle. À cette fonction de l'esprit, Breton ajoute l'opposition entre le bas et le haut : l'esprit vierge visant à l'Idéal (« quitter le sol »), l'esprit critique étant soumis au rationalisme (sur la terre). En plus, il semble y superposer une autre image de la psychanalyse, le *moi* ascendant : comme nous l'avons déjà dit, Freud avait choisi le terme *Sublimierung* au détriment du plus attendu *Aufhebung*, pour que la signification de la tradition du sublime puisse rester vivante (l'élévation, la purification dans le domaine de l'alchimie, le changement brusque dans le domaine de la chimie, par exemple). Bien sûr, nous avons également vu apparaître ces significations chez Breton : la pierre philosophale et le tournesol dans *L'Amour fou*. La première désigne l'obtention de l'éther par purifications répétitives ; le second désigne, en chimie, le « papier de tournesol », qui change brusquement de couleur au contact d'un liquide acide. De plus, la tour Saint-Jacques, que Breton qualifie de « tournesol », est étroitement liée à Nicolas Flamel, un grand alchimiste. Ainsi, les différentes acceptions du terme sublime — les sublimations psychique, alchimique et chimique — se croisent dans l'esthétique du sublime chez Breton.

Au long de notre présente étude, nous avons vu comment Breton associe d'une façon acrobatique des influences hétérogènes, comment il les intègre dans son propre système de pensée.

Enfin, la poétique du sublime chez Breton réactive une des notions les plus essentielles et classiques sur la source de l'inspiration et la puissance du *logos*. Même

⁶⁵⁰ Benedetto Croce, *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel*, traduit de l'italien par Henri Buriot, V. Giard & E. Brière, 1910, p.11.

si Breton se désintéresse de la technique rhétorique, sa recherche sur l'origine de la langue poétique le rapproche de la poétique du sublime de l'Antiquité. Breton ne reprend ni l'idée de Longin, ni l'idée de Boileau ; il n'est même pas sûr qu'il ait lu leurs ouvrages. Pourtant, l'esthétique bretonienne, qui avait assimilé l'esthétique du sublime par le roman noir et ses prédécesseurs, amène sa poétique à la tradition. Rien de novateur ici, le poète cherchant la source de l'inspiration, rêvant de la hauteur, finira par chercher un certain sublime. Michel Deguy nous montre merveilleusement cette expérience du sublime chez les poètes, dont l'image correspond parfaitement à celle de Breton :

Il est sublime le point gagné, d'éphémère immortalité, la parole adverse à la mort, où le tout du devenir-périr se laisse rassembler. À la fois il appartient à la courbe mortelle, et la surmonte, surplomb tangent comme un point remarquable de rebroussement, sommet pinéal où le corps s'unit à l'âme, s'y prend ; utopie d'apesanteur infinitésimale comme au pic labile du saut le plus haut. Nul ne reste « en air », et du sublime la rechute est fatale. Le mort s'enterre, descend « de l'autre côté », perdu⁶⁵¹.

L'expérience du sublime dans la réalité n'est qu'éphémère, momentanée : le poète se sent uni à la puissance transcendante du sublime, il croit s'être élevé à un monde idéal où s'unissent le corps et l'âme. Pourtant, comme Breton le dit à propos du « point sublime », jamais il n'a été question d'y rester. Le sublime ne sera plus sublime à partir du moment où l'on y arrive. Si l'homme y reste à jamais, c'est qu'il meurt ou qu'il est totalement détaché de la réalité. C'est ce que Breton appelle « au-delà » dans *Nadja*, « empire du sublime » dans le poème « Sujet ». Breton avait dit : « Et pourtant je vis, j'ai découvert même que je tenais à la vie »⁶⁵². La rechute est donc inévitable. Il décide donc de se faire guide du « point sublime », en essayant de voir et de faire voir ce point jusqu'à la mort. La vie personnelle deviendra ainsi un mythe : « Je cherche l'or du temps ».

⁶⁵¹ Michel Deguy, « Le grand-dire », *Op.cit.*, p.17.

⁶⁵² Breton, « Préface à la réimpression du "Manifeste" » (1929), OC I, p.402.

Annexe : L'aventure de l'esprit chez Breton et sa lecture de Hegel⁶⁵³

Les influences de la philosophie de Hegel sur le « point sublime » sont en particulier soulignées par l'édition de la Pléiade, ce qui n'est pas surprenant du fait que Breton parle lui-même des influences de Hegel sur ce point dans les *Entretiens*. Pourtant, comme nous l'avons dit dans l'introduction de cette présente étude, les points de vue de Breton changent selon les textes, les interprétations deviennent multiples. D'ailleurs, en plus de la philosophie de Hegel, le « point sublime » a plusieurs correspondances (l'idéalisme romantique, la sublimation occultiste et psychanalytique, l'esthétique du sublime chez Burke et Kant). Ce ne serait pas ce qu'on appelle en général des « sources », mais plutôt des idées inspiratrices qui alimentent le système de la pensée bretonienne, basé sur l'esprit ascendant.

Toutefois, à travers notre étude, il nous semble que les influences de Hegel sur Breton sont à la fois plus profondément et plus essentiellement ancrées dans sa pensée. Dans cette annexe, nous voudrions montrer comment Breton pourrait s'être inspiré de Hegel, en particulier, au moment du *Manifeste* de 1924. Cette question est importante, car Breton a conçu le mouvement de l'élévation de l'esprit et le conflit entre l'esprit critique et l'esprit vierge dans cet ouvrage, ce qui deviendrait un élément essentiel pour le « point sublime ».

Avant d'entrer dans le détail, nous répétons une question fondamentale sur la source du « point sublime », menée par l'édition de la Pléiade : selon elle, le « point sublime » n'est autre chose que le « point de l'esprit », dont la source est le « point extrême » dans la *Philosophie de l'esprit*, traduite Par A.Véra :

Ce « point de l'esprit » que Breton nommera plus tard le « point sublime » [...] a incité

⁶⁵³ N.B. Pour cette annexe, nous indiquons de nouveau les références des passages déjà cités antérieurement. Le contenu de l'annexe concerne, en particulier, le début de l'introduction et le premier chapitre ; en même temps, nous reviendrons, d'une façon rétrospective, au contenu global de cette présente étude. En cas de besoin, nous signalons les pages de cette présente étude.

certain commentateurs à déchiffrer à tort dès le *Second Manifeste du surréalisme* une orientation ésotérique qui serait essentielle dans la pensée de Breton. De fait c'est bien plutôt au mouvement de la pensée de Hegel que font songer ces affirmations. Breton a pu retenir de la traduction de la *Philosophie de l'esprit* par Augusto Vera (t. II, Baillière, 1869) un mode de pensée privilégiant le « point extrême » (voir par exemple, p.318, 324, etc.) ; il avait pu aussi trouver dans l'ouvrage de Georges Noël, *La logique de Hegel* (Alcan, 1897) — qui figure dans sa bibliothèque avec les traductions de Vera — de nombreuses considérations sur le dépassement des contradictions (voir p.59)⁶⁵⁴.

Selon nous, le « point sublime » n'est pas le « point de l'esprit », qui n'est qu'une modalité de l'esprit ; le « point sublime » est la matière idéalisée (car, ce point est à l'origine un sommet des Basses –Alpes), la forme parfaite de la fusion du matériel et de l'idéal. En plus, le commentaire de l'éditrice Marguerite Bonnet n'indique pas, comme le fait remarquer Emmanuel Rubio, que l'expression « point extrême » peut être discutable, dans la mesure où elle « appartient au passage de la sphère morale à la sphère sociale et concerne ainsi un moment de l'esprit auquel Breton a été tout particulièrement attentif »⁶⁵⁵. En plus, comme nous l'avons dit, Breton parle de l'influence occultiste sur ce « point sublime » dans la *Situation du surréalisme entre les deux guerres* (1942)⁶⁵⁶. Enfin, Emmanuel Rubio fait remarquer que « la commentatrice, Marguerite Bonnet admet pourtant au moins une perturbation de la dialectique hégélienne par des éléments hétérogènes »⁶⁵⁷. Ainsi, la source directe du « point extrême » est devenue discutable ; les multiples interprétations multipliées sur le « point sublime » gagnent en pertinence.

En effet, nous partageons le doute d'Emmanuel Rubio sur le commentaire de l'édition de la Pléiade, selon laquelle le « point sublime » est le « point extrême ». En plus, nous l'avons vu, le concept du « point sublime » a des significations très riches, que ce soit la tradition du sublime ou les différentes acceptions du terme « sublime ». Pourtant, il est sûrement important de reconnaître que les influences

⁶⁵⁴ Cf. OC I, pp.1594-1595.

⁶⁵⁵ Emmanuel Rubio, *Op.cit.*, p.262.

⁶⁵⁶ Breton, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », OC II, p.525.

⁶⁵⁷ Emmanuel Rubio, *Op.cit.*, p.262.

de Hegel sont toujours présentes dans la pensée de Breton. En particulier, comme nous l'avons dit, après avoir rompu avec le PCF au début des années 30, avec le mot d'ordre « *Et pourtant Hegel est venu* »⁶⁵⁸, Breton prône ostensiblement un retour à la philosophie hégélienne. Enfin, en appliquant le dynamisme dialectique de la philosophie hégélienne, à ses autres intérêts, tels que le roman noir, la psychanalyse freudienne, le « surrationalisme » de Bachelard, Breton a pu engendrer une pensée originale. Nous voudrions donc voir quelle est la véritable portée de la philosophie de Hegel dans la pensée bretonienne, en particulier, du moment au début du mouvement surréaliste : autours de l'année 1924. Le premier *Manifeste* prépare déjà les problèmes fondamentaux qu'il va développer dans les années 30, en particulier, le leitmotiv perpétuel de la pensée bretonienne : l'aventure de l'esprit correspondant à l'« Odyssée de l'esprit », l'expression des commentateurs de l'édition moderne de la *Phénoménologie de l'esprit*⁶⁵⁹. Nous avons déjà fait remarquer les similitudes entre Breton et Hegel d'une façon anachronique, pourtant, il nous reste à voir ce qui pourrait l'avoir marqué dans les éditions qu'il a lues.

Sur ce point, nous avons une excellente étude de Bernard-Paul Robert : *Le Surréalisme désocculté (Manifeste du surréalisme : 1924)*⁶⁶⁰. Dans ce travail, il nous enseigne les points importants :

Une question se pose : qu'est-ce que Breton connaissait de Hegel dans les premières années du surréalisme ? Dans quelle traduction française l'avait-il lu ? [...] Observons, toutefois, dès à présent, que Breton n'avait pu lire en français ni la *Philosophie du Droit*, ni la *Phénoménologie de l'Esprit*, ouvrages dont il cite de brefs extraits dans le *Second Manifeste* [...]. Ces deux ouvrages de Hegel ne furent traduits en français qu'au début de la dernière guerre. Raymond Queneau avait fait observer : “ Je n'essaierai pas ici d'élucider la connaissance exacte que pouvait avoir Breton de Hegel [...] il ne pouvait guère le lire que dans la traduction de Vera⁶⁶¹.”

⁶⁵⁸ Breton, « Situation surréaliste de l'objet », *Position politique du surréalisme* (1935), OC II, Op.cit., p.476.

⁶⁵⁹ Cf. Notre présente étude, p.58.

⁶⁶⁰ Bernard-Paul Robert, *Le Surréalisme désocculté (Manifeste du surréalisme :1924)*, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975.

⁶⁶¹ *Ibid.*, pp.38-39. Nous soulignons.

Breton n'avait lu, au moins au début du mouvement surréaliste, ni la *Philosophie du Droit*, ni la *Phénoménologie de l'Esprit* : la remarque de Bernard-Paul Robert correspond également à celle de l'édition de la Pléiade, qui insiste sur l'influence du « point extrême », apparaissant dans la *Philosophie de Hegel* traduite par Véra. Pourtant, ce qui nous intéresse plus est son autre proposition concernant la lecture de Breton sur la philosophie de Hegel : il s'agit de l'ouvrage de Benedetto Croce, intitulé *Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la Philosophie de Hegel* :

Indépendamment des emprunts certains que Breton fit à cette étude, un passage de ses *Entretiens* révèle qu'il connaissait. À la question que lui avait posé Aimé Patri en 1948 : « J'aimerais que vous puissiez me dire vous-même ce que vous estimez qui est mort et qui est vivant dans l'esprit du surréalisme en 1924 », Breton répondit : « Nous mourons précisément de ne répondre qu'à de telles questions. Si je me souviens, la mode en a été lancée par Benedetto Croce : “ Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel ” »⁶⁶².

En plus, dans la lettre privée que Bernard-Paul Robert a reçue de Pierre Naville (le mai 1974), Naville lui donne une indication importante :

Breton avait découvert, dans le premier tome de la traduction de Vera (p.281-367 en particulier), “ sur le rêve et la folie, des pages qui l'ont beaucoup impressionné et d'ailleurs assez étonnantes à relire aujourd'hui, car Hegel y fait passer la lutte que livre l'âme pour sa liberté *d'abord* par le rêve, puis la folie, et seulement ensuite la “conscience”⁶⁶³.

En effet, selon Naville, Breton, au moins vers 1924, lisait rarement l'édition de Véra ; pourtant, il lui paraissait passionné par les pages de l'édition de Véra consacrées à la folie et au rêve. Ce témoignage, dont doute Bernard-Paul Robert, est un peu ambigu parce que Naville donne l'impression que Breton n'a pas lu

⁶⁶² *Ibid.*, p.39.

⁶⁶³ *Ibid.*, p.45.

l'édition de Véra, alors qu'il dit en même temps que Breton lisait une partie de la traduction de Véra avec beaucoup de passion. Au moins, nous pouvons dire que Breton a été inspiré, au moins à cette époque-là, la philosophie de Hegel via l'ouvrage de Croce. Enfin, une des phrases les plus souvent citées par Breton : « Ce qui est réel est rationnel et ce qui est rationnel est réel » se trouve également dans l'ouvrage de Croce, soulignée en italique⁶⁶⁴.

Examinons donc cet ouvrage en question. Cet ouvrage commence à parler d'une « Odyssée de l'esprit » de la philosophie de Hegel, et nous avons déjà remarqué le caractère commun avec l'aventure bretonienne de l'esprit dans le *Manifeste* : « Je crois [...] que la logique de la philosophie — avec toutes les conséquences qui en résultent pour la solution des problèmes particuliers et pour la conception de la vie — a été le but vers lequel s'est tourné le principal effort de son esprit »⁶⁶⁵. Ceci nous rappelle le leitmotiv du premier *Manifeste* : l'homme accepte la misère de la réalité, car il lui manque l'imagination ; pour la libération de cette imagination, il faudrait libérer d'abord l'esprit (critique), soumis au rationalisme ; la réalité n'étant qu'une réalité phénoménale, la révolution de l'esprit entraînerait la « vraie vie ». Un des caractères les plus remarquables de la pensée de Breton — l'aventure de l'esprit pour changer la vie — serait bien inspiré par sa lecture de Croce.

Par ailleurs, il nous semble que l'ouvrage de Croce pourrait influencer profondément Breton au sujet de la folie. Ceci correspond en plus au témoignage de Naville, selon lequel Breton aimait lire la partie sur la folie dans la traduction de Véra. En effet, Croce présente la folie comme un caractère du système de la philosophie hégélienne : « Car le système de Hegel ne fait rien moins que *faire devenir fou l'être, qu'introduire la folie dans toutes les choses*. C'est ainsi qu'il prétend leur

⁶⁶⁴ Benedetto Croce, *Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel*, traduit de l'italien par Henri Buriot, Paris, V. Giard & E. Brière, 1910, p.47.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p.1.

donner la vie, le mouvement, le changement, le devenir »⁶⁶⁶. Pourquoi ? Croce en explique la raison, en citant les phrases de Hegel dans la *Phénoménologie de l'esprit* :

« Le vrai est le délire bachique dans lequel il n'y a aucun des composants qui ne soit ivre, et puisque chacun de ces composants, en se mettant à l'écart des autres, se dissout immédiatement, — ce délire est également le calme simple et transparent ». La réalité semble folle, parce qu'elle est vie : la philosophie semble folle, parce qu'elle brise les abstractions et vit cette vie avec la pensée. C'est donc une folie qui est la suprême sagesse, et les vrais fous, les fous sans métaphore sont ceux qui font les fous avec les paroles vides de la semi-philosophie, qui prennent les simulacres pour la réalité et qui n'arrivent pas à s'élever jusqu'à ce ciel d'où leur façon d'agir se dévoilerait ce qu'elle est réellement : au contraire, voyant au-dessus de leurs têtes ce ciel qui leur est inaccessible, ils sont prêts à l'appeler un asile d'aliénés⁶⁶⁷.

La folie est un état provoqué par l'obtention de la vérité, en reprenant l'expression de Croce, la « suprême sagesse ». Nous avons déjà parlé du risque évoqué par Hegel dans la recherche de la véracité⁶⁶⁸ : selon la traduction moderne de la *Phénoménologie de l'esprit*, la véracité est quelque chose qui fait peur à l'esprit, cet esprit ayant tendance à être content lorsqu'il reste à l'état de vanité. Ce passage de Croce est plus provoquant, dans le sens où la vérité amène l'homme même à la folie. Ceci nous renvoie au sentiment de l'horreur vis-à-vis de l'existence du sublime et à la violence du *logos* du sublime. Par ailleurs, les dernières phrases de Croce nous renvoient également au poème « Sujet » de Breton. Rappelons que ce poème, traite d'une malade mentale qui confond la réalité et son imagination : il présente, selon Breton, l'« empire du sublime ». Selon Croce, les « fous sans métaphore » ne peuvent pas s'élever jusqu'au ciel ; le point le plus haut n'étant pas accessible pour eux, ils l'appelle « asile d'aliénés ». Chez Breton, comme nous l'avons déjà vu, la folie prend la place plus positive : les fous sont ceux qui vont jusqu'au plus haut, en

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p.23. Nous soulignons.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p.24. La citation de Hegel dans ce passage est traduite par Croce, qui se trouve dans l'édition allemande de *Phänomenologie des Geistes*.

⁶⁶⁸ Cf. Notre présente étude, p.35.

un mot, ils restent, parfaitement extasiés, « au-delà » ; ils ne peuvent plus descendre sur la terre.

Pourtant, les pages de la *Philosophie de l'esprit* traduite par Véra ont une tournure un peu différente de l'interprétation de Croce. Hegel traite cette question d'abord en fonction du développement de l'esprit dans les trois degrés. Et la folie apparaît dans le deuxième degré du développement :

L'élévation à ce point du développement de l'esprit s'accomplit à travers trois degrés, qui ici peuvent être indiqués par anticipation et d'une façon assertoire.

[...]

Le *second* degré marque le point de vue de la folie, c'est-à-dire, le point de vue où l'âme se trouve dans un état de scission avec elle-même, dans un état où, d'une part, elle est déjà devenue maîtresse d'elle-même, et d'autre part, elle ne saurait encore se maîtriser, mais elle est comme fixée dans une sphère particulière et isolée qui devient sa réalité⁶⁶⁹.

On atteint à la folie après avoir franchi un état de l'âme, qui est emprisonnée dans le « rêve », dans le « merveilleux », sans être consciente du « monde objectif »⁶⁷⁰. Mais, dans le second degré du développement, l'âme se met dans une contradiction avec sa propre réalité et la réalité objective. D'où vient la remarque ajoutée par Hegel : « Ce sujet se trouve ainsi placé dans la contradiction de la totalité systématisée de sa conscience et de la déterminabilité particulière qui ne sait se fondre, se coordonner et se subordonner en elle. C'est là la folie »⁶⁷¹. D'ailleurs, la folie n'est pas considérée comme une chose absolument négative, mais quelque chose déterminée, indispensable pour aller à la troisième étape du développement de l'esprit :

La folie n'est pas la perte absolue de la raison, ni par le côté de l'intelligence, ni par le côté de la volonté et de son aptitude à la responsabilité, mais un simple dérangement,

⁶⁶⁹ *Philosophie de l'esprit de Hegel, traduit pour la première fois et accompagnée de deux introductions et d'un commentaire perpétuel par A. Véra*, deux volumes, Germer Baillière, Librairie-Éditeur, 1867, tome I, p.281.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ *Ibid.*, p.369.

une simple contradiction dans la raison qui ne cesse pas d'exister dans celui qui en est atteint⁶⁷².

La confusion de l'âme est nécessaire et déterminée, car c'est la confrontation entre le monde subjectif et le monde objectif qui fait la dernière étape de la dialectique, qui permet d'atteindre le « savoir absolu ». Chez Breton, par hasard ou non, les crises mentales sont nécessaires, parce qu'elles sont annonciatrices de l'existence du sublime. En plus, souvenons-nous que Breton propose même de recréer artificiellement l'état de la folie. Bref, il voudrait causer la folie, pour atteindre à la « vérité commune éternelle », qu'il revendique dans *L'Amour fou*.

Revenons au passage déjà cité. En effet, dans la traduction de Véra, le développement de l'esprit est toujours qualifié d'élévation ; les termes impliquant l'idéalisme y sont dispersés (« éternel », « vérité », « absolu », « idée », etc.) Est-ce cet idéalisme associé au mouvement ascensionnel, qui devient un germe de l'esthétique du « point sublime » chez Breton ? En plus, la traduction de Véra qualifie l'obtention du but suprême de l'esprit de « libération ». Ceci nous paraît une influence décisive dans la pensée de Breton tout au long du mouvement surréaliste : la libération de l'homme est la libération de l'esprit. Par exemple, ne voyons-nous pas ce mouvement ascensionnel vers l'idéal chez Breton dans ces phrases de Hegel ? :

Le développement entier de l'esprit n'est que l'élévation de l'esprit à sa vérité, et les puissances de la vérité, comme on les appelle, ne sont que les divers degrés de cette élévation⁶⁷³.

En plus, comme nous l'avons fait remarquer, jusqu'à la vérité, le développement de l'esprit se répète, ce qui correspond à un des caractères du « point sublime », qu'est le point de recommencement : « Mais ce retour ne trouve dans l'esprit fini que son

⁶⁷² *Ibid.*, p.371.

⁶⁷³ *Ibid.*, p.15.

commencement, et c'est seulement dans l'esprit absolu qu'il s'accomplit d'une manière parfaite »⁶⁷⁴ (Nous soulignons).

Enfin, plutôt que le « point extrême », qui n'est qu'une étape de divers développements de l'esprit, nous supposons que le « point sublime » correspond au but suprême de l'esprit :

[...] il pénètre et s'élève à travers l'apparence des êtres jusqu'à cette puissance divine, une, infinie, qui unit et anime intérieurement toutes choses ; et il achève enfin cette idéalisation des choses en tant que pensée philosophique, c'est-à-dire, en entendant d'une façon déterminée comment leur principe universel, l'idée éternelle qui les engendre, se manifeste en elles. C'est par cette connaissance que la nature idéale de l'esprit, qui se meut et qui se développe aussi dans la sphère de l'esprit fini, atteint à sa forme la plus concrète et achevée, et que l'esprit se transforme en esprit qui s'entend complètement lui-même, et partant en esprit absolu⁶⁷⁵.

Véra appelle cet ultime moment de l'esprit « point culminant du système »⁶⁷⁶. C'est le moment où les choses idéalisées prennent la forme concrète, dépassent la sphère de l'esprit fini, arrive à une nouvelle sphère infinie. Chez Breton, nous avons vu également que le but suprême de l'esprit est d'idéaliser les matières pour que le matérialisme et l'idéalisme puissent coexister sans contradictions. Le « point sublime » est une production de cette *idéalisation sans idéalisme*. Même si, comme le témoignait Naville, Breton n'avait pas lu profondément l'édition de Véra, il aurait lu, dans l'étude de Croce, ce passage par exemple :

Ainsi, la substance devient sujet, l'absolu se détermine comme esprit et idée, et le matérialisme est dépassé. Ainsi, aussi, la réalité n'est plus un intérieur vis-à-vis de l'extérieur ; [...] ; l'esprit n'est pas au delà du corps, il est le corps. Et le supranaturalisme est dépassé⁶⁷⁷.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p.34.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p.16.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. XCVI.

⁶⁷⁷ Benedetto Croce, *Op.cit.*, p. 46.

Au « point culminant », non seulement l'esprit gagne une véritable conscience du monde, mais aussi il gagne le corps. Chez Breton, nous avons vu qu'à la « vraie vie », au monde idéal, deux formules rimbaldiennes se réalisent : « Trouver le lieu et la formule » et « posséder la vérité dans une âme et un corps ». Inconsciemment ou non, le « point sublime » se rapproche ainsi du « point culminant » hégélien.

Malgré la différence entre l'édition de la Pléiade et notre étude sur le « point sublime », nous admettons la portée étendue de la philosophie de Hegel sur la pensée de Breton. L'incipit de l'introduction écrite par Hegel, par exemple, commence par la question de l'identité, ce qui nous rappelle immédiatement l'incipit de *Nadja* :

La connaissance de l'esprit est la connaissance la plus concrète et, par conséquent, la plus haute et la plus difficile. *Connais-toi toi-même*, c'est là un précepte qui n'a ni en lui-même, ni dans la pensée de celui qui l'a proclamé le premier, la signification d'une simple connaissance de soi-même, [...], mais d'une connaissance de ce qu'il y a d'essentiel vrai dans l'homme, comme aussi du vrai en et pour soi, c'est-à-dire de l'essence elle-même en tant qu'esprit.

Quand Breton commence *Nadja* (1928) avec la phrase « Qui suis-je ? », est-ce qu'il a pensé à cet incipit de la *Philosophie de l'esprit* de Hegel ? L'édition de la Pléiade fait simplement remarquer que cette question était très familière chez le jeune Breton⁶⁷⁸, ce qui ne nous semble pas parfaitement convaincant, une fois que nous avons relevé tant de marques hégéliennes dans la pensée de Breton.

Ainsi, les caractères essentiels chez Breton, tels que l'aspiration au monde idéal, la passion pour la « vérité commune éternelle » et le goût pour la hauteur, se développent et se cristallisent, en assimilant le mouvement ascensionnel de la dialectique hégélienne et l'idéalisme absolu. En plus, il faut le répéter, le motif de l'aventure de l'esprit, qui se maintient du premier *Manifeste* jusqu'à la fin du

⁶⁷⁸ Cf. Breton, *Nadja*, OC I, p.647, n.1.

mouvement surréaliste, a été ramené par la lecture de Hegel. À partir de là, d'autres influences y étant intégrées, Breton construit une esthétique originale que nous appelons « esthétique d'idéalisation sans idéalisme ». C'est par sa passion de la vérité, l'aspiration au monde idéal que la rencontre de Breton avec Hegel a été déterminée.

Bibliographie

I. Œuvres d'André Breton

Une bibliographie des œuvres d'André Breton ayant été déjà établie par Michael Sheringam et, pour le complément, par Elza Adamowicz, nous vous renvoyons à leurs ouvrages (SHERINGAM, Michael, *Andre Breton*, Londres, Grant & Cutler, 1972., ADAMOWICZ, Elza, — *André Breton, supplément n°1* —, London, Grant & Cutler, 1992). Les œuvres complètes de l'édition de la Pléiade recueillent la plupart des textes publiés antérieurement à 1952. Nous mentionnons donc les autres textes qui n'y sont pas présentés et les textes publiés postérieurement. Pour les toutes les références, la ville ne sera pas précisée que si elle est différente de Paris.

Œuvres complètes

Œuvres complètes, édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard, t.I, 1988; t.II, 1992.

Œuvres complètes, édition de Marguerite Bonnet, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Gallimard, 1999.

Autres textes, recueils (dans l'ordre chronologique)

Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, 1928, la nouvelle édition suivie de « Genèse et perspective artistique du surréalisme » et de fragments inédits, New York, Bretano's, 1945, la nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Gallimard, 1965.

Farouche à quatre feuilles (avec L. Deharme, J. Gracq et J. Tardieu), Grasset, 1954.

Perspective Cavalière (textes écrits entre 1952-1965, pour la plupart déjà publiée en revue, rassemblée par Marguerite Bonnet), Gallimard, 1970.

L'Art poétique, en collaboration avec Jean Schuster, Cognac, Le temps qu'il fait, 1990. (Publication en plaquette d'un article paru dans le n°7 de *Bief*, en juin 1959)

Je vois, J'imagine, Gallimard, 1991.

L'Art magique, avec le concours de Gérard Legrand, Éditions Phébus, 1991.

Revue de l'avant-garde, du surréalisme et de ses environs (dans l'ordre chronologique de l'année de la première publication)

Nord-Sud, « revue littéraire » (mars 1917 – octobre 1918), rééditée par Jean-Michel Place, 1980.

Surréalisme 1, octobre 1924, Directeur Ivan Goll, rééditée par Jean-Michel Place, 2004. *Littérature* (1919-1921 : 1^{ère} série) (1922-1924 : 2^e série), rééditée par Jean-Michel Place, 1978.

La Révolution surréaliste, nos 1 à 12, 1924-1929, rééditée par J.-M. Place, 1975.
Le Surréalisme au service de la révolution, n° 1-6, 1930-1933, réédité par J.-M. Place, 1976.
Minotaure, nos 1 à 12, 1933-1939, Réédition en fac-similé, Éditions Albert Skira, Genève, 1981.

II. Principales études sur Breton, ses œuvres et sur le surréalisme

Dictionnaires :

Dictionnaire du surréalisme, Jean-Paul Clébert, Seuil, 1996.
Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, sous la direction d'Adam Biro et René Passeron, Presses Universitaires de France, 1982.
Dictionnaire de poche, Le surréalisme, José Pierre, Fernand Hazan, Paris, 1973.

Ouvrages:

ABASTADO, Claude, *Le surréalisme*, Hachette, 1975.
— *Introduction au surréalisme*, Bordas, 1986.
ADAMOWICZ, Elza, *André Breton, a bibliography (1972-1989)*, Grant & Cutler Ltd, 1992.
ALEXANDRE, Maxime, *Mémoire d'un surréalisme*, La Jeune Parque, 1968.
ALEXANDRIAN, Sarane, *André Breton par lui-même*, Édition du seuil (coll. « Écrivain de toujours », 1971.
— *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974.
ALQUIÉ, Ferdiand, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion (coll. « Champs »), 1977.
AUDOIN Philippe, *André Breton*, Gallimard (coll. « Bibliothèque idéale »), 1970.
Les surréalistes, Seuil, 1973, (édition de 1995 ; coll. « Écrivain de toujours »).
BANCQUART, Marie-Claire, *Paris des surréalistes*, Segers, 1972.
BANDIER, Nobert, *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, La Dispute, 1999.
BARTOLI-ANGLARD, Véronique, *Le surréalisme*, Nathan, 1989.
BEDOUIN, Jean-Louis, *André Breton*, Segers, 1950.
— *Vingt ans du surréalisme 1939-1959*, Denoël, 1961.
BÉHAR, Henri, *André Breton le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990.
BERRANGER, Marie-Paule, *Le surréalisme*, Hachette, 1975.
BOMMERTZ, Claude, *Le chant automatique d'André Breton et la tradition du haut-dire*, Peeters, (coll. « Pleine Marge »), 2004.
BONNET, Marguerite, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975.
BONNEFOY, Yves, *Breton à l'avant de soi*, Léo Scheer, 2001.
BRECHON, Robert, *Le surréalisme*, Armand Colin, 1971.
BCARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard (coll. « Idées »), 1950.
CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le surréalisme et le roman, 1922-1950*,

- Lausanne, L'Age d'homme, 1983.
- *Le Surréalisme*, P.U.F. (coll. « Littératures Modernes »), 1984.
- « *Il y aura une fois* », *Une anthologie du surréalisme*, Folio, Gallimard, 1983.
- CRASTRE, Victor, *André Breton*, Arcanes, 1952.
- *André Breton et la trilogie surréaliste*, Paris, Sedes, 1971.
- DUIT, Charles, *André Breton a-t-il dit passe*, Maurice Nadeau, 1992.
- DUROZOI, Gérard et LESCHERBONNIER, Bernard, *André Breton, l'écriture surréaliste*, Larousse Université, « Thèmes et textes », 1974.
- DUPLESIS, Yvonne, *Le surréalisme*, P.U.F. (coll. « Que sais-je »), 1974 (10^e éd.).
- EIGELDINGER, Marc, *André Breton*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970 (Coll. « Langages »).
- GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard (coll. « Idées »), 1971.
- GRACQ, Julien, *André Breton*, José Corti, 1998.
- GRAULLE, Christophe, *André Breton et l'humour noir — Une révolte supérieure de l'esprit*—, L'Harmattan, 2000.
- JANOVER, Louis, *Surréalisme, art et politique*, Édition Galilée, 1980
- LAMY, Suzanne, *André Breton, Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 1977.
- LAVERGNE, Philippe, *André Breton et le mythe*, José Corti, 1985.
- LEGRAND, Gérard, *André Breton en son temps*, Le Soleil Noir, 1976.
- LIGOT, Marie-Thérèse, *Marie-Thérèse Ligot présente L'amour fou d'André Breton*, Gallimard (coll. « foliothèque »), 1996.
- MAURIAC, Claude, *André Breton*, Grasset, 1970.
- MEAD, Gerald, *The Surrealist Image : A Stylistic Study*, Peter Lang Publishers, Berne (Switzerland), 1978.
- MEYER, Michel, *Michel Meyer commente Manifestes du surréalisme d'André Breton*, Gallimard (coll. « foliothèque »), 2002.
- MONNEROT, Jules, *La poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1945.
- MOURIER-CASILE, Pascaline, *André Breton, explorateur de la Mère-Moïre*, P.U.F. (coll. « Écrivains »), 1986.
- *Pascaline Mourier-Casile commente Nadja d'André Breton*, Gallimard (coll. « foliothèque » n°37), 1994.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Édition du seuil (coll. « Points »), 1960.
- NAVARRI, Roger, *André Breton, Nadja*, Presses Universitaires de France, 1986.
- NEE, Patrick, *Lire Nadja*, Dunod, 1993.
- PIERRE, José, *André Breton et la peinture*, L'Age d'Homme, 1987.
- *Recherches sur la sexualité*, Gallimard, 1990.
- *Le surréalisme*, Lausanne, Édition Rencontre (coll. « Histoire générale de la peinture »), 1967.
- PLOUVIER, Paule, *Poétique de l'amour chez André Breton*, José Corti, 1983.
- POLIZOTTI, Marc, *André Breton*, Gallimard, 1999.
- ROBERT, Bernard-Paul, *le Surréalisme désoculté*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1975.

- RISPAIL, Jean-Luc, *Les surréalistes, Une génération entre le Rêve et l'action*, Gallimard (coll. « Découvertes »), 1991.
- SEBBAG, Georges, *Les Éditions surréaliste 1926-1968*, IMEC Édition, 1993.
- *Le surréalisme "Il y a une homme coupé en deux par la fenêtre" 1918-1968*, Nathan, 1994.
- *André Breton L'Amour-folie*, Jean-Michel Place, 2004.
- SHERINGHAM, Michel, *André Breton, A Bibliography*, London, Grant and Cutler Ltd, 1972.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *André Breton et les surprises de l'amour fou*, PUF, 1994.
- TLATLI, Soraya, *La folie lyrique, Essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, L'Harmattan, 2004.
- VIELWHAR, André, *Sous le signe de la contradiction, André Breton de 1913 à 1924*, Nizet, 1980.

Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revue :

- André Breton en perspective cavalière*, textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas, Gallimard, (coll. « Les Cahiers de la NRF »), 1996.
- André Breton— Essai et témoignages, recueillis par Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950.
- André Breton ou le surréalisme même*, Henri Béhar et Marc Saporta, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.
- Cahiers de l'Herne (Les)*, Cahier dirigé par Michel Murat, Édition de l'Herne, 1998.
- Change*, n°7, « numéro spécial sur le surréalisme », 1970
- Du surréalisme et du plaisir*, Textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, Librairie José Corti, 1987.
- Entretiens sur le surréalisme*, sous la direction de Ferdinand Alquie, La Haye, 1968.
- Europe*, nos 475 à 476, nov.-déc., 1968.
- Explosante-fixe, Photographie & surréalisme*, Rosalind Krauss, Jane Livingston, Dawn Ades, Centre Georges Pompidou/ Hazan, 1985.
- Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, sous la direction de Fabienne Hulak, Nice, Z'Éditions, 1992.
- Jeu surréaliste & humour noir*, Acte du Colloque organisé par Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas, Lachenal & Ritter (coll. « Pleine Marge »), n°1, 1993.
- La révolution surréaliste* (Exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, 6 mars-24 juin, 2002), sous la direction de Werner Spies, Centre Pompidu, 2002.
- Les Critiques de notre temps et Breton*, textes présentés par Marguerite Bonnet, Garnier, 1974.
- Le Surréalisme*, Henri Béhar et Michel Carassou, Librairie Générale Française, 1984.
- Le Surréalisme dans le texte*, Acte du Colloque du 1- au 17 mai 1975 à l'Université des langues et lettres de Grenoble, Publication de l'Université des langues et lettres de Grenoble, 1978.

- Lire le regard: André Breton et la peinture*, sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron, Lachenal et Ritter, (coll. « Pleine Marge ») n°2, 1993.
- Mélysine*, Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme de Paris III, Lausanne, L'Âge d'home, nos 1 à 24, 1979-2008.
- Nouvelle Revue Française* : « André Breton, et le mouvement surréaliste », n° 172, avril 1967.
- L'Objet au défi*, Études réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron & Marie-Claire Dumas, Presses Universitaires de France (coll. « Champs des activités surréalistes »), 1987.
- Pensée mythique et surréalisme*, texte réunis et présenté par Jacqueline Chénieux-Gendrons et Yves Vadé, Lachenal&Ritter (coll. « Pleine Marge »), n° 7, 1996.
- Politique, Poétique, Polémique - Le Surréalisme des Années Trente à l'épreuve de l'ordinateur*, publié avec le concours de l'INALF-CNRS, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1991.
- Regard / mise en scène dans le surréalisme et les avant-gardes*, Peeters, (coll. « Pleine Marge »), 2002.
- Revue des Sciences Humaines* (RSH), n°237, 1995-1 (Janvier-Mars), « André Breton, la poésie », textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron.
- Surréalisme et philosophie*, sous la direction de Christian Descamps, Centre Georges Pompidou, 1992, (coll. « Espace International de Philosophie »).
- Tel Quel*, n° 46, été 1971.
- Treize ans d'études sur le surréalisme*, Gunter Narr Verlag Tübingen (coll. « Œuvres & Critiques »), XVIII 1-2, 1993.
- Une Pelle au vent dans les sables du rêve: les écritures automatiques*, études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Presses universitaires de Lyon, 1992.
- Violence, théorie, surréalisme*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron et Timothy Mathews, Lachenal & Ritter, (coll. « Pleine Marge »), n°3, 1994.

Thèse :

- BOMMERTZ, Claude, *Du sublime et du lyrisme dans la poésie d'André Breton*, thèse de doctorat, L'École des études supérieures de l'Université d'Ottawa, Canada, 1996.
- RUBIO Emmanuel, *Les philosophies d'André Breton (1924-1940)*, thèse de doctorat, la Sorbonne Nouvelle, 2002,

Articles:

- ABASTADO, Claude, « Écriture automatique et instance du sujet », *Revue des sciences humaines*, Tome LVI, n°184, Octobre-Décembre, 1981, a pp.59-75.
- ALBOUY, Pierre, « Signe et signal dans Nadja », *Europe*, juillet-août 1969, p.234-239.
- ASARI, Makoto, « Vers un mythe fondée sur l'extase », *Pensée mythique et surréalisme*, texte réunis et présenté par Jacqueline Chénieux-Gendrons et Yves Vadé,

- Lachenal&Ritter (coll. « Pleine Marge »), n° 7, 1996, pp.61-74.
- BEAUJOUR, Michel, « La poétique de l'automatisme chez André Breton » *Poétique*, n° 25, 1976, pp.116-123.
- BOMMERTZ, Claude, « Voir l'invisible : Éblouissement et chant automatique dans la poésie d'André Breton », *Regards, Mise en scene dans le surréalisme et les avant-gardes*, (coll. « Pleine Marge »), 2002, pp.97-114.
- BONNET, Marguerite, « La rencontre d'André Breton avec la folie : Saint-Dizier, août-novembre, 1916 », *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, sous la direction de Fabienne Hulak, Nice, Z'Éditions, 1992, pp.115-135.
- BUTOR, Michel, « Heptaèdre Héliotrope », *Nouvelle revue française*: « André Breton et le mouvement surréaliste », n° 172, avril 1967, pp.750-779.
- « Le point suprême et l'âge d'or », *Répertoire I*, Les Éditions de Minuit, 1960, pp.130-162.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, « L'image chez André Breton peut-elle faire effet de théorie ? », *Revue des sciences humaines*, n°237, Janvier-Mars 1995, pp. 78-95.
- « Rhétorique et écriture mythique », *Pensée mythique et surréalisme*, texte réunis et présenté par Jacqueline Chénieux-Gendrons et Yves Vadé, Lachenal&Ritter (coll. « Pleine Marge »), n° 7, 1996, pp.25-48.
- CHEVRIER, Alain, « André Breton et la psychopathologie de son temps : deux exemples », *Mélusine*, Lausanne, L'Age d'homme, n° XXI, 2001, pp.213-226.
- DEGUY, Michel, « Du signe ascendant au Sphinx vertébral », *Poétique*, n°34, avril 1978, pp.226-240.
- EIGELDINGER, Marc, « André Breton et le mythe de l'âge d'or », *Mélusine* n° VII, Lausanne, L'Age d'homme, 1985, pp.17-32.
- GRACQ, Julien, « Spectre du “ Poisson soluble ” », *André Breton— Essai et témoignages, recueillis par Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950, pp.175-188.
- HOUDEBINE, Jean-Louis, « L'idéologie du signe ascendant », *Les Critiques de notre temps et Breton*, Garnier, 1974, pp.100-107.
- HUBERT, Etienne-Alain, « Autour d'un carnet d'André breton (1920-1921) : Écriture automatique et psychanalyse », *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, sous la direction de Fabienne Hulak, Nice, Z'Éditions, 1992, pp.137-145.
- JENNY, Laurent, « La surréaliste et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973, pp.499-520.
- « Les aventures de l'automatisme », *Littérature*, n°72, décembre 1988, pp.3-11.
- MIGEOT, François, « L'Amour fou : dans le sillage de la narration », *Mélusine*, n° XI, Lausanne, L'Age d'Homme, 1990, pp.233-248.
- MOURIER, Maurice, « El dorado. Tentative d'évaluation de l'Âge d'or aujourd'hui », *Mélusine* n° VII, Lausanne, L'Age d'homme, 1985, p.135-152.
- MURAT, Michel, « Les lieux communs de l'écriture automatique », *Littérature moderne*, Champion-Slatkine, n°1, 1988, pp.123-135.

- « Jeux de l'automatisme », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1992, pp.5-25.
- « André Breton : La part du jeu », *Jeu surréaliste et humour noir*, Lachenal & Litter, 1993, pp. 20-37.
- « L'Homme qui ment : Réflexions sur l'idée de lyrisme chez André Breton », *Modernité*, n°8, « Le sujet lyrique en question », Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1996, pp. 151-163.
- « Les lignes inégales », *Cahiers de l'Herne (Les)*, Cahier dirigé par Michel Murat, Édition de l'Herne, 1998, pp.245-257.
- NAVARRI, Roger, « Une autre lecture du " Signe ascendant " », *Les Critiques de notre temps et Breton*, Garnier, 1974, pp. 108-110.
- NÉE, Patrick, « Y-a-il un " art poétique " surréaliste ? », *Études Littéraires*, vol. 22, n°3, hiver 1989-1990, pp.87-99.
- PLOUVIER, Paule, « Utopie de la réalité, réalité de l'utopie », *Mélusine*, n° VII, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985, pp.87-99.
- « De l'utilisation de la notion freudienne de *sublimation* par André Breton », *Pleine Marge*, n°5, juin 1987, pp. 41-51.
- « Surréalisme et psychanalyse : un débat toujours d'actualité », *Mélusine*, Lausanne, L'Age d'homme, n° XIII, 1992, pp.293-299.
- RABATÉ, Dominique, « Le surréalisme et les mythologies de l'écriture », *Pensée mythique et surréalisme*, texte réunis et présenté par Jacqueline Chénieux-Gendrons et Yves Vadé, Lachenal&Ritter (coll. « Pleine Marge »), n° 7, 1996, pp.105-118.
- RABATÉ, Jean-Michel, « "...ou ne sera pas": André Breton et la beauté convulsive » in *Lire le regard: André Breton et la peinture*, sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron, Lachenal et Ritter (coll. « Pleine Marge »), n°2, 1993, pp.251-266.
- RIFFATERRE, Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n°3, septembre 1969, pp. 46-60.
- « Ekphrasis lyrique », *Lire le regard: André Breton et la peinture*, sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron, Lachenal et Ritter (coll. « Pleine Marge »), n° 2, 1993, pp.179-198.
- RUBIO, Emmanuel, « André Breton et les redéfinitions philosophiques du merveilleux (1924-1937) », *Mélusine*, n°XX, Lausanne, L'Age d'homme, 2000, pp.59-68.
- STEINMETZ, Jean-Luc, « L'Homme aux ânes, Surréalisme, psychanalyse et politique dans les années trente », *La poésie et ses raisons*, José Corti, 1990, pp. 112-128.
- STAROBINSKI, Jean, « Freud, Breton, Myers », dans *L'Arc*, n°34, 1968, pp.87-96, repris dans *La relation critique*, Gallimard, 1970.
- VADÉ, Yves, « Du paysage panique aux structures mythiques de l'espace » in *Pensée mythique et surréalisme*, texte réunis et présenté par Jacqueline Chénieux-Gendrons et

- Yves Vadé, Lachenal&Ritter (coll. « Pleine Marge »), n° 7, 1996, pp.119-132.
 — « Écriture et vitesse », *Regards, Mise en scene dans le surréalisme et les avant-gardes*, (coll. « Pleine Marge »), 2002, pp.280-298.
- VIART, Dominique, « Efflorescence du signe : l'imaginaire sémiologique d'André Breton », *Revue des sciences humaines*, n°237, Janvier-Mars 1995, pp.97-125.
 — « “Figure de l'homme en expansion”, Le mythe surréaliste et la critique littéraire », *Pensée mythique et surréalisme*, texte réunis et présenté par Jacqueline Chénieux-Gendrons et Yves Vadé, Lachenal & Ritter (coll. « Pleine Marge »), n° 7, 1996, pp.263-284.
- WALZER, Olivier, « Une bibliothèque idéale », *André Breton*, essais recueillis par Marc Eigeldinger, Neuchâtel, La Baconnière, Suisse, l'édition de 1970, pp.80-93.

III. Ouvrages partiellement consacrés à Breton et au surréalisme & ouvrages et articles sur ses autres précurseurs

Ouvrages critiques :

- BEAUJOUR, Michel, *Terreur et Rhétorique*, Jean-Michel Place, 1999
- BÉHAR, Henri, *Études sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, (coll.« Les Essais »), CXXXI, 1967.
- BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, José Corti, 1991 (la première édition : 1937).
- BLANCHOT, Maurice, *La part de feu*, Gallimard, 1949.
- BOSCHETTI, Anna, *La poésie partout, Apollinaire, Homme-Époque (1898-1918)*, Seuil , 2001.
- COHEN, Margaret, *Profane Illumination — Walter Benjamin and the paris of surrealist revolution*, University of California Press, 1984.
- COMPAGNONS, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Édition du Seuil, 1990.
 — *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005.
- FOYARD, Jean, *Stylistique et Genres Littéraires*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 1991.
- GUERLAC, Suzanne, *Literary Polémics, Bataille, Sartre, Valéry, Breton*, Stanford University Press, Stanford California, 1997.
- HUBERT, Étienne-Alain, *Circonstances de la poésie, Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Klincksieck, 2000.
- JENNY, Laurant, *La fin d'intériorité, Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses Universitaires de France, (coll. « Perspective littéraires »), 2002.
- KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1986.
- LENTENGRE, Marie-Louise, *Apollinaire le nouveau lyrisme*, Jean-Michel Place, 1996.
- PAZ, Octavio, *Point de convergence, du romantisme à l'avant-garde*, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Gallimard, 1976.

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, José Corti, 1940.
SANOUILLET, Michel, *DADA à Paris*, édition nouvelle, revue, remaniée et augmentée par Anne Sanouillet, CNRS éditions, 2005.
STAROBINSKI, *La relation critique*, Gallimard, 1970.
STEINMETZ, Jean-Luc, *La poésie et ses raisons*, José Corti, 1990.
TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Édition Gallimard, 1994.

Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revue :

Apollinaire, en somme, Jean Burgos, Claude Debon et Michel Décaudin, Honoré Champion, 1998.

Éluard a cent ans, textes réunis et présentés par Collette Guedj, actes du colloque de Nice, janvier 1996.

Guillaume Apollinaire, n°3, « Apollinaire et les Surréalistes », Études et Informations réunis par Michel Décaudin, *La revue des lettres modernes*, 1964 (4), nos 104-107.

Les arrière-gardes au XX^e siècle, l'autre face de la modernité esthétique, sous la direction de William Marx, Presses Universitaires de France, 2004.

Littératures contemporaines, n°2, « Guillaume Apollinaire, Alcools », études réunies par Michel Murat, Klincksieck, 1996.

Littérature moderne, n°1, Champion-Slatkine, 1988.

Revue d'Histoire Littéraire de la France, septembre-octobre 1987, n°5, « Les avant-gardes et la critique : le rôle de Jacques Rivière (1900-1925) ».

Articles :

BONNET, Marguerite, « Lettres d'Apollinaire à André Breton, introduction et notes », *Guillaume Apollinaire*, n°3, « Apollinaire et les Surréalistes », Études et Informations réunis par Michel Décaudin, *La revue des lettres modernes*, 1964 (4), nos 104-107, pp.13-37.

— « Aux sources du surréalisme : place d'Apollinaire », *Guillaume Apollinaire*, n°3, — « Apollinaire et les Surréalistes », Études et Informations réunis par Michel Décaudin, *La revue des lettres modernes*, 1964 (4), nos 104-107, pp. 38-74.

DÉCAUDIN, Michel, « L'écrivain en son temps », *Apollinaire, en somme*, Jean Burgos, Claude Debon et Michel Décaudin, Honoré Champion, 1998, pp.113-180.

MATTHEWS, J.H., « Apollinaire devant les surréalistes », *Guillaume Apollinaire*, n°3, « Apollinaire et les Surréalistes », Études et Informations réunis par Michel Décaudin, *La revue des lettres modernes*, 1964 (4), nos 104-107, pp.75-88.

MURAT, Michel, « Une métrique facile ? », *Éluard a cent ans*, textes réunis et présentés par Collette Guedj, actes du colloque de Nice, janvier 1996, pp.105-117.

— « L'allure lyrique », *Littératures contemporaines*, n°2, « Guillaume Apollinaire, Alcools », études réunies par Michel Murat, Klincksieck, 1996, pp.155-182.

SANOUILLET, Michel, « Sur trois lettres de Guillaume Apollinaire à Tristan Tzara », *Guillaume Apollinaire*, n°3, « Apollinaire et les Surréalistes », Études et Informations réunis par Michel Décaudin, *La revue des lettres modernes*, 1964 (4), nos

IV. Œuvres et études sur la problématique du sublime

Œuvres et fragments concernant le sublime

BOILEAU, Traduction du *Traité du sublime* de Longin (1674), *Œuvres complètes*, Gallimard, (bibliothèque de la Pléiade), introduction par A. Adam, texte établi et annoté par F. Escal, 1970.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1998.

HUGO, Victor, *Œuvres complètes, Critique*, présentation de Jean-Pierre Reynaud, Robert Laffont, 1985.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, suivi d'*Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* et de *Réponse à la question : Qu'est-ce que les lumières ?*, édition établie sous la direction de Ferdinand Alquié, traduit par Alexandre J.-L. Delamarre, et al., Gallimard (coll. « folio essais »), 1985.

— *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, traduction, introduction et notes par Roger Kempf, Seconde édition, J.Vrin,

LONGIN, *Du sublime*, traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Rivage poche, Petite Bibliothèque, 1993.

— *Traité du sublime*, traduction de Boileau, Introduction et notes de Francis Goyet, Le Livre de Poche, 1995.

STAËL, (Madame de), *De la Littérature* (1800), Garnier-Flammarion, 1991.

— *De l'Allemagne* (1810), (2 vol.), Garnier-Flammarion, 1968.

Ouvrages critiques consacrés à la problématique du sublime:

CROUZET, Michel, *Essai sur la genèse du romantisme tome I, La poétique de Stendhal, Forme et société — le sublime*, Flammarion, 1983.

DELEUZE, Gilles, *La philosophie critique de Kant*, Presses Universitaires de France, (coll. « Quadrige »), 1997.

GEISENHANSLÜKE, Achim, *Le sublime chez Nietzsche*, L'Harmattan, 2000.

GOYET, Francis, *Le Sublime du lieu commun*, Champion, 1995.

GUERLAC, Suzanne, *The Impersonal Sublime, Hugo, Baudelaire, Lautréamont*, Stanford University Press, Stanford California, 1990.

HARTMANN, Pierre, *Du Sublime de Boileau à Shiller*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

LACOSTE, Jean, *La philosophie de l'art*, Paris, P.U.F., (coll « Que sais-je ? »), 1981.

LYOTARD, Jean-François, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, 1988.

— *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Éditions Gallilée, 1991.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelly, Hugo, Michelet)*, Honoré Champion, 1997.

RICHIR, Marc, *Du sublime en politique*, Édition Payot, 1991.

SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat Lux, une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, 1993.
— *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, 2005.

Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revue :

Du sublime, Belin, (coll. « Extrême Contemporain »), 1995.

Le Paysage et la question du sublime, Réunion des Musées Nationaux, Association Rhône-Alpes des Conservatoires, 1997.

New Literary History, XVI (2), winter, 1985, « The Sublime and the Beautiful reconsiderations ».

Revue d'Histoire Littéraire de la France (RHLF), Janvier-Février 1986, n°1, « Le Sublime ».

Studies in Romanticism, summer 1987, vol. 26 (2), « The Sublime : A Forum ».

Articles :

BANCQUART, Marie-Claire, « Sublime, sublimé, sublimation », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (RHLF), Janvier-Février 1986, n°1, « Le Sublime », pp.111-117.

BOMPAIRE, Jacques, « Le pathos dans le Traité du sublime », *Revue des Études grecques*, 1973, pp.323-425.

BROWN, Marshall, « A Philosophical View of the Gothic Novel », *Studies in Romanticism*, summer 1987, vol. 26 (2), « The Sublime : A Forum », pp.275-301.

CARRIVE, Paulette, « Le sublime dans l'esthétique de Kant », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (RHLF), Janvier-Février 1986, n°1, « Le Sublime », pp. 71-85.

DELON, Michel, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (RHLF), Janvier-Février 1986, n°1, « Le Sublime », pp.62-70.

DEGUY, Michel, « Le grand dire », *Du sublime*, Belin, (coll. « Extrême Contemporain »), 1995, pp.11-35.

FUMAROLI, Marc, « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité " du sublime " au XVI^e et au XVII^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (RHLF), Janvier-Février 1986, n°1, « Le Sublime », pp.33-51.

GOYET, Francis, « Le pseudo-sublime de Longin », *Études Littéraires*, vol. 24, n°3, Hiver 1991-1992, pp.105-119.

HERTZ, Neil, « Lecture de Longin », *Poétique*, n°15, 1973, pp.292-306.

LACQUE-LABARTHE, Philippe, « Problématique du sublime », *Encyclopaedia Universalis*, " Supplément ", 1990.

LYOTARD, Jean-François, « Le Sublime à présent », *Poésie*, n°34, Librairie Belin, 1985, pp.50-58.

MICHEL, Alain, « Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux modernes », *Revue des Études latines*, tome LIV, 1976, pp.278-307.

MORRIS, David B., « Gothic Sublimity », *New Literary History*, XVI (2), winter, 1985, « The Sublime and the Beautiful reconsiderations », pp.299-319.

NANCY, Jean-Luc, « Offrand sublime », *Du sublime*, Belin, (coll. « Extrême Contemporain »), 1995, pp. 37-75.

POIRON, Daniel, « Théorie et pratique du style au moyen âge : le sublime et la merveille », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (RHLF), Janvier-Février 1986, n°1, « Le Sublime », pp.15-32.

SAINT GIRON, Baldine, « Sublime (philosophie de) », *Encyclopaedia Universalis*, « Supplément », 1990.

TUVESON, Ernst Lee, « Space, Deity, and the Natural Sublime », *Modern Language Quarterly*, 12, 1951, pp.20-38.

WILTON, Andrew, « Sublime or Ridiculous ? Turner and the Problem of the Historical Figure », *New Literary History*, XVI (2), winter, 1985, « The Sublime and the Beautiful reconsiderations », pp.343-376.

V. Divers

Œuvres, fragments et ouvrages critiques dans les domaines psychologie et psychanalytique :

BABINSKI, Joseph, « Définition de l'hystérie », *Extraits des comptes-rendus des séances de la Société de Neurologie de Paris*, Mason et Cie, 1908.

FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Édition Payot (coll. « Petite Bibliothèque Payot »), 1992.

— *Études sur l'hystérie*, Traduction par Anne Berman, Presses Universitaires de France, 1956.

— *Psychopathologie de la vie quotidienne*, traduit de l'allemand par Dr S. Jankélévitch, Édition Payot (coll. « Petite Bibliothèque Payot »), 1985.

— *Essai de psychanalyse*, traduit de l'allemand avec l'autorisation de l'auteur par le Dr S. Jankélévitch, Payot, 1927.

— *Essai de psychanalyse*, traduit de l'allemand, sous la responsabilité d'André Bourguignon, par J. Altounian, et.al., Édition Payot, (coll. « Petite Bibliothèque Payot »), 1981.

— *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr M. Nathan, Gallimard, (coll. « Idée »), 1969

— *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduite de l'allemand par Denis Messier, préface de Jean-Claude Lavie, Gallimard, (coll. « folio essais »), 2005.

— *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Gallimard, (coll. « folio essais »), 2002.

— *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit de l'allemand par Phillippe Koeppl, préface de Michel Gribinski, Gallimard, (coll. « folio essais »), 2004.

— *Nouvelle conférences d'introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Rose-Marie Zeitlin, Gallimard, (coll. « folio essais »), 2004.

GUILLAUMIN, Jean, *Le Moi sublimé, Psychanalyse de la créativité*, Dunod, 1998.

JANET, Pierre, *De l'angoisse à l'extase, études sur les croyances et les sentiments*, 1^{re} édition 1926, Librairie Félix Alcan, réédité en 1975.

LAPLANCHE, Jean, *Problématique III, La sublimation*, Presses Universitaires de France, (coll. « Quadrige »), 1980.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 2003 (14^e éd.).

Œuvres littéraires et philosophiques :

(Anthologies)

Romans Terrifiants (Walpole, Lewis, Hoffman, Maturin), présentés par Francis Lacassin, Éditions Robert Laffont, 1984.

La Querelle des Anciens et des Modernes, précédé d'un essai de Marc Fumaroli, Gallimard, (coll. « folio classique »), 2001.

(Ouvrages littéraires)

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose*, tome II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

ARISTOTE, *Rhétorique*, Le Livre de Poche, 1991.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975.

CARLYLE, Thomas, *Sartor resartus, Vie et opinions de Herr Teufelsdröckchen*, traduit de l'anglais par Edmond Barthélemy, Mercure de France, 1904 (2^e édition).

D'AUREVILLY, Barbey, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1966. (en particulier, *Du dandysme et de Georges Brummell*)

HUYSMANS, Joris-Karl, *Roman I*, Éditions Robert Laffont, 2005.

— *En rade*, Édition établie et présentée par Jean Borie, Gallimard, (coll. « folio classique »), 1984.

LEWIS, Matthew Gregory, *Le Moine*, Traduction entièrement conforme au texte de la première édition originale (1840) par Léon de Wailly, José Corti, 1958.

NERVAL, Gérard de, *Les Filles du feu, La Pandora, Aurélia*, textes présentés et annotés par Béatrice Didier, Gallimard, (coll. « folio »), 1972.

PERET, Benjamin, *Anthologie de l'Amour sublime*, Albin Michel, 1956.

RADCLIFFE, Ann, *Les Mystères d'Udolphe*, Édition de Maurice Lévy, Traduction de Victorine de Chastenay revue par Maurice Lévy, Gallimard, (coll. « folio classique »), 2001.

RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*, préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, GF-Flammarion, 1998.

SADE, Marquis de, *L'idée sur le roman, Les Crimes de l'amour*, Gay et Doucé, Bruxelles, 1881.

SAINT-POL-ROUX, « Réponse périe en mer », *Mercure de France*, 1^{er} Juin 1933.

(Ouvrages et études philosophiques)

(Revue) *Inquisitions*, Organ du groupe d'études pour la phénoménologie humaine,

numéro 1, juin 1936.

BACHELARD, Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, Librairie Félix Alcan, 1934, Réimpression de la 7^e édition, P.U.F., (coll. « Quadrige »), 2006.

— *Études*, présentation de Georges Canguilhem, 12^e édition, Librairie Philosophique J. Vrin, 2002.

— « Surrationalisme », *Inquisitions*, Organ du groupe d'études pour la phénoménologie humaine, numéro 1, juin 1936, pp.1-6.

HEGEL, *Philosophie de l'esprit de Hegel, traduit pour la première fois et accompagnée de deux introductions et d'un commentaire perpétuel par A. Véra*, deux volumes, Germer Baillière, Librairie-Éditeur, 1867, tome I,

— *Cours d'esthétique*, traduction de Charles Bénard, Édition Ladrangé, 1851.

— *Esthétique*, traduction de Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, commentaire et notes par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Le Livre de Poche, 1997.

— *Poétique*, traduction de Charles Bénard, Librairie philosophique de Ladrangé, 1855.

— *Phénoménologie de l'esprit*, traduction et notes par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, (2 tomes), Gallimard, (coll. « folio essais »), 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, GF Flammarion, 2002.

RENOUVIER, Charles, *Les dilemmes de la métaphysique pure*, Presse Universitaire de France, première édition, 1927, 2^e édition 1991.

Ouvrages critiques :

(Domaine philosophique, esotérique, scientifique, etc.)

Lectures de Hegel, ouvrage collectif sous la direction d'Oliver Tinland, Le livre de Poche, 2005.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Le désir d'éternité*, Presses Universitaires de France, (coll. « Quadrige »), 1943.

ALEXANDRIAN, *Histoire de la philosophie occulte*, Édition Payot (coll. « Petite Bibliothèque Payot »), 1994.

ARON, Raymond, *Le Marxisme de Marx*, Préface et notes par Jean-Claude Casanova et Christian Bachelier, Éditions de Fallois, 2002.

CROCE, Benedetto, *Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel*, traduit italien par Henri Buriot, Paris, V. Giard & E. Brière, 1910.

DARNTON, Robert, *La fin des lumières, Le mesmerisme et la révolution*, Édition Odile Jacob, Traduit de l'américain par Marie-Alyx Revellat, 1995.

DELEUZE Gilles, *La philosophie critique de Kant*, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 1997.

FOURNOY, Théodore, *Études sur un cas de somnambulisme* (1900), L'Harmattan, 2006.

GUÉNON, René, *Le symbolisme de la croix*, Guy Trédaniel Éditeur, 1996.

JAMES, Tony, *Vies secondes*, traduction de l'anglais par Sylvie Doizelet, Gallimard,

1997.

JAMES, William, *Études et réflexion d'un psychiste*, Payot, Paris, 1924.

NOËL, Georges, *La Logique de Hegel*, Librairie philosophique J.Vrin, 1933.

ORY, Pascal, SIRINELLI, Jean-François, *Les intellectuels en France, De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Armand Colin, 2002.

WINOCK, Michel, *Les siècles des intellectuels*, Éditions du Seuil (coll. « Points »), 1999.

(Domaine littéraire)

AQUIEN, Michel, MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Le Livre de Poche (coll. « Pochothèque »), 1999.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, 1951.

GARDES-TAMINE, Joëlle, *La rhétorique*, Armand Colin, 1996.

JARRETY, Michel, *La poétique*, Presses Universitaires de France, (coll. « Que sais-je ? »), 2003.

JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Belin, (coll. « Extrême Contemporain »), 1995.

KILLEN, Alice, M., *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, l'édition réimprimée, Slatkine Genève, 2000.

MICHEL, Alain, *La parole et la beauté, Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Albin Michel, (coll. « Bibliothèque de " L'Évolution de l'Humanité »), 1994.

PERNOT, Laurent, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Le Livre de Poche, 2000.

TAINE, Hypollite, *Idéalisme anglais. Études sur Carlyle*, Germer Baillière, Librairie-Éditeur, 1864.

— *Histoire de la littérature anglaise*, Librairie de L. Hachette et C^e, 1864.

VIIATTE, August, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Slatkine Reprints, Genève, 2003. (la première édition date de 1943)

Revue et articles littéraires :

(Ouvrages collectifs)

Romantisme, « Figures du lyrisme », n°6, 1973.

Modernité, n°8, « Le Sujet lyrique en question », Textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1996, pp. 151-163.

(Articles)

GLEIZE, Jean-Marie, « L'ouverture lyrique : voix intérieures », *Europe*, n°671, mars 1985, « Victor Hugo », pp. 17-28.

MURAT, Michel, « Le métaphore verbale : une mise au point », *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, XIX, 1, pp.327-346.

Table des matières

Introduction p.1

Une notion protéiforme

La problématique des années 30 et le « point sublime »

Correspondances des significations — Le « point sublime » et le Sublime —

Risques de méthode et clé de l'interprétation

Première partie : Une esthétique d'idéalisation

— *l'aspiration de l'Idéal et la conceptualisation du « point sublime »* —

Chapitre I : Du premier *Manifeste* au *Second Manifeste* — L'idéalisation de la surréalité et la quête de la connaissance absolue — p.32

La « surréalité » — l'idéalisation du monde subjectif —

Le « point de l'esprit » et l'« œil à l'état sauvage » — une modalité de conscience

Grande transition idéologique : le matérialisme historique, le Trotskysme, l'application de la psychanalyse en tant que matériau de pensée

Chapitre II : Les problèmes autour du « point sublime » — *l'idéalisation sans idéalisme* — p. 47

Trois caractères fondamentaux du « point sublime »

La hauteur en question

« Point sublime », un point hors du temps, un point du recommencement

« Point sublime » — une invention de l'idéalisation sans l'idéalisme

« Point sublime » — un point de convergence des pensées de Breton —

*Deuxième partie : L'idéalisation sans idéalisme et ses enjeux esthétiques
(1924-1942)*

Chapitre I : Idéalisation sans idéalisme et Projet littéraire d'historisation (1924)

.....p.69

1. Époque de l'idéalisme — *Manifeste du surréalisme* (1924) — p.69

(A) Merveilleux et Aspiration à l'Idéal p.69

Le concept de « merveilleux » en germe

Roman terrifiant ou roman noir d'A.M. Killen : Source de l'idéalisme romantique et de l'esthétique du Sublime

(B) Les précurseurs du surréalisme : la question de la légitimation et les conséquences esthétiques p.90

« Querelle du surréalisme » et enjeu esthétique

Le refus de l'esthétique apollinarienne chez Breton jusqu'au *Manifeste* de 1924

Année 1922 : la conceptualisation du surréalisme bretonien

Le « surréalisme » est-il le « supernaturalisme » ? : Nerval et Carlyle — la filiation du « voyant » et de l'aspiration au monde sublime —

Une autre filiation esthétique : la volonté de l'absolu et de la sensibilité humaine dans l'« idéoréalisme » de Saint-Pol-Roux

Une autre source du sublime ? : l'inspiration du sublime dans les correspondances avec Apollinaire

Le poème « sujet » et la folie du sublime

Chapitre II : L'intrusion du “sans idéalisme” dans l'esthétique d'idéalisation (1930-1942) p.139

1. La nouvelle orientation : *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934) p.141

De l'époque “héroïque et intuitive” à l'époque “raisonnante”

Le surréalisme « comme un problème de la connaissance »

L'action sociale

La portée et les enjeux de *Qu'est-ce que le surréalisme ?*

La portée et les enjeux de *Qu'est-ce que le surréalisme ?*

2. La problématique autour de la nouvelle orientation surréaliste p.154

(A) La Question de l'« objet » (1934-1937)

La « Situation surréaliste de l'objet » (1935) : Le retour à Hegel et l'esthétique de l'« idéalisation sans idéalisme »

La « Crise de l'objet » et l'influence de Bachelard

(B) L'esthétique de la sensibilité : le concept du « roman noir » (1930-1937) .. p.179

L'élargissement de la problématique du « roman noir » dans les « limites non-frontières du surréalisme » (1937)

L'influence de *L'Idée sur le roman* de Sade

Le versant psychanalytique et sa portée esthétique

D'« Il y aura une fois » (1930) À *l'Anthologie de l'humour noir* (1942) : la situation de Huysmans

Chapitre III : La poétique du sublime et sa mise en œuvre p.215

1. De la « dictée de la pensée » au « Signe ascendant » p.217

Récapitulation (1) : le sublime comme une source du langage

Récapitulation (2) : L'écriture automatique comme un moyen de l'inspiration (1922-1924)

L'analogie ascendant : De *Nadja* (1928) au *Signe ascendant* (1947)

2. Les expériences sublimes dans *L'Amour fou* p.235

L'amour romantique surmonté

Le « mélange de terreur et de joie *paniques* »

L'« imagination sublime » à Teide

Conclusion p.253

Annexe : L'aventure de l'esprit chez Breton et sa lecture de Hegel p.259

Bibliographie p.270