

MICHAEL SHERINGHAM
Genèse(s) de la parole poétique: lecture de
Carnet (1924) d'André Breton

D'un carnet l'autre

D'où viennent les poèmes? On sait que, face à la question de l'origine de la parole poétique, le surréalisme n'a pas voulu entériner la «laïcisation» qui s'amorce, après les fastes romantiques, chez un Gautier, chez les poètes parnassiens, et qui se poursuit à travers un certain Baudelaire, Edgar Poe, Mallarmé pour aboutir à ce qu'on a pu appeler le «formalisme» de Valéry dont l'un des axiomes fut que le poème, désacralisé, «fête de l'intellect», est le produit d'un *faire* plutôt que d'un savoir. Au contraire il s'agira pour les surréalistes de ranimer la notion d'inspiration, à condition d'y voir, plutôt que la prise de possession de notre esprit par une instance extérieure — fureur dionysiaque, parole quasi-divine — l'expression d'un pouvoir immanent, intérieur, la révélation d'un en-deçà de la *psyché*, le dévoilement d'une face cachée du moi.

Pourtant, on le sait bien aussi, la poétique surréaliste n'est pas une et indivisible. Toujours mobile chez Breton, en évolution constante, elle se ramifie chez ses comparses et compagnons de route: Éluard, Artaud, Desnos, Aragon — autant de poétiques différentes. Ici la référence à Freud est capitale, là elle fait défaut, ici on écoute, là on voit: un peu partout on aime les mots et on voudrait changer la vie.

Soixante ans plus tard il ne s'agit pas de déterminer qui a eu raison, mais de tenter de reprendre les textes surréalistes par un bout qui leur assure une indéniable actualité: le croisement incessant de la poétique et de la poésie qui s'y donne à voir, le conflit qui s'y dessine entre telles opérations signifiantes et le territoire du moi. C'est ce que j'ai voulu faire en proposant une lecture d'un texte de Breton, *Carnet*, publié dans un numéro de la nouvelle série de *Littérature* en juin 1924, et introuvable en volume jusqu'à la publication récente du premier tome des œuvres de Breton dans la collection de la Pléiade. À vrai dire c'est un

texte qui me fascine depuis quinze ans lorsque, avant l'ère des *reprints* je l'ai recopié dans mon propre carnet à la Bibliothèque Nationale. Il consiste en une suite de notes fragmentaires — allant de la courte méditation philosophique à la notation utilitaire d'une adresse ou d'un numéro de téléphone; l'élément le plus important (par ses dimensions) est un poème — *La Mort rose* — qui sera repris ultérieurement dans le recueil *Le Revolver à cheveux blancs*.

Il s'agira dans cet article du texte tel qu'il a été publié dans *Littérature*¹. Étienne-Alain Hubert, qui a rédigé la notice et les notes pour le *Carnet* dans l'édition de la Pléiade, nous apprend que le texte de *Littérature* a été prélevé sur le contenu d'un carnet véritable qui existe toujours dans les archives de Breton. L'édition de la Bibliothèque de la Pléiade reproduit le carnet entier² avec la partie inédite (les éléments qui n'ont pas été sélectionnés pour *Littérature*) entre crochets. La version *Littérature*, beaucoup plus courte, consiste en une version abrégée et remaniée (insistons tout de suite sur l'importance des ajouts qu'y apporte Breton par rapport au carnet véritable) de la première moitié (environ) du carnet. Gardant l'ordre dans lequel les entrées ont été écrites, Breton élague, supprime à peu près un tiers (il retient trente-sept des cinquante-huit entrées) et pratique quelques coupures — mais sans apporter de modification — à l'intérieur de quelques-unes. Pourrait-on supposer qu'au moment où il envoyait son texte à l'impression Breton n'avait écrit que la moitié des entrées qui se trouveront en définitive dans le carnet? C'est possible, bien que le laps de temps entre les dernières dates inscrites dans la version *Littérature* — en février 1924 — et la publication en juin soit un peu long pour les normes de l'époque. Mais de toute façon le point essentiel est que, pour le texte de *Littérature*, Breton ait choisi délibérément d'achever son texte sur un élément majeur qui appartenait bien à la période couverte par le carnet (octobre 1923 - juin 1924), *mais qui n'avait pas été inscrit dans le carnet lui-même*. Il s'agit du magnifique poème *La Mort rose*, plus long que n'importe laquelle des entrées du carnet originel, et daté du «17 février 1924». Le fait qu'à l'origine le poème n'appartenait pas au carnet — ce qui ressort seulement de la version publiée dans l'édition Pléiade ou on ne trouve pas *La Mort rose* — va tout à fait dans le sens de la lecture qui sera proposée ici. Cet ajout (suivi d'un autre: le *coda* ludique sur la «lectrice excitée») change radicalement le sens du carnet de *Littérature*: le poème-prothèse en modifie la thèse.

Breton a sans doute voulu que le lecteur crût à l'existence réelle de ce

1. Les notes renvoient cependant ici au texte publié dans l'édition désormais la plus courante, la «Pléiade».

2. André Breton, *Œuvres complètes*, I, édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Ph. Bernier, E.-A. Hubert, et José Pierre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 455-472. On trouvera la notice de *Carnet*, p. 1432-1440.

carnet. Le titre, et plusieurs allusions à des dates plus ou moins précises (qui s'échelonnent sur une période de cinq mois à peu près), ainsi qu'un texte qui désigne le lieu de l'écriture: le café Cyrano, veulent sans doute nous le suggérer. Mais il serait erroné de penser que Breton, en mal de sujets d'articles, eût voulu recopier son carnet pour le plaisir du lecteur. En tout cas il se méfiait certainement du genre «journal intime». Il ne semble guère avoir pratiqué l'écriture journalière en dehors du journal de bord qu'il a tenu dans les périodes exceptionnelles — la rencontre avec Nadja par exemple³. Si, exceptionnellement, il le fait ici c'est qu'il ne s'agit pas de nous tenir au courant de son emploi du temps ni de sa vie intérieure mais plutôt de nous faire part de la naissance d'un poème.

Il s'agit en quelque sorte (toujours, rappelons-le, dans le carnet retouché publié dans *Littérature*) d'une «Philosophy of composition». Mais au lieu de retracer pas à pas la genèse ou la fabrication d'un poème, le poète nous donne en spectacle le contexte dans lequel un poème a pu naître. D'une manière très explicite, comme on le verra, Breton prend le contre-pied de la leçon valéryenne héritée de Poe et de son fameux «Corbeau». Ce n'est pas ici le «calepin d'un poète» duquel Valéry donnera tant d'extraits, ni un «Au sujet de *La Mort rose*», ni des «Fragments des mémoires d'un poème» tels que Valéry en a donnés pour *La Jeune Parque*. Au contraire, en remplissant son carnet, et surtout en le réaménageant pour sa publication en revue, c'est tout autre chose que fait Breton, et s'il faut lui trouver un modèle, du moins formel, c'est plutôt du côté des *Journaux intimes* de Baudelaire et, justement, de son *Carnet* qu'il faut aller voir.

En effet, sous le titre de *Carnet*, on avait publié en 1911 (et il y eut une importante réimpression en *fac-similé* aux éditions de la Sirène en 1920 que Breton a dû connaître) le contenu de plusieurs petits cahiers où Baudelaire, entre juillet 1861 et novembre 1863 avait noté ses dettes, ses listes de travaux à faire, des adresses, le canevas de sa préface aux *Petits poèmes en prose*, etc.⁴. Ici, Breton ne manquera pas d'inclure les adresses de Paul Éluard et de Pierre Louÿs, les numéros de téléphone de Picasso et de Desnos, une publicité de journal, tout en faisant, par ailleurs, plusieurs allusions, directes et indirectes, à Baudelaire⁵. Le ton assez particulier de plusieurs passages semble d'ailleurs s'inspirer de

3. Notons, toutefois, que les éditeurs de l'édition Pléiade ont retrouvé et publié un autre *carnet* se rapportant à la période 1920-1921, Pléiade p. 613-22.

4. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 711-80.

5. Parmi les suppressions pratiquées par Breton dans le carnet originel se trouvent l'adresse de Gide, et une citation de Louÿs (Pléiade, 461, 457). Il supprime aussi les listes de livres et d'œuvres d'art ayant trait vraisemblablement à la fonction de conseiller artistique qu'il remplissait auprès du couturier Jacques Doucet.

celui des *Journaux intimes* de Baudelaire: laconisme où ne manque pas la ferveur, dédain pour l'homme de plume professionnel, réflexions saugrenues aux antipodes de la mode (ce que Baudelaire après Poe appelait des «Fusées»). Sur un tel fond — le train-train quotidien et le tout-venant d'un esprit curieux — le poème, somptueux palais verbal, fait figure d'aérolithe insolite, ou plutôt de volcan dont rien, sinon quelques crépitements qui n'aboutissent pas, et un titre noté quelques semaines avant, ne semble préparer l'éruption⁶. Le modèle du carnet baudelairien se prête donc à une mise en scène où l'avènement du poème, loin d'être le produit ponctuel d'un «long labeur», d'un *faire*, d'un enfantement douloureux, prend des allures de parthénogenèse, ou d'*immaculée conception* comme le dira plus tard ce titre d'un recueil à deux mains de Breton et d'Éluard.

Jouer Baudelaire contre Valéry, le *carnet* contre le *calepin*, ne veut pas dire pourtant que ce qui se laisse inscrire dans le carnet manque d'intérêt. Au contraire, Breton ne cesse d'y cerner, même dans le plus insignifiant, les tenants et les aboutissants de l'entreprise poétique, et surtout il ne cesse de tourner autour de la question du moi et de sa situation par rapport au dire poétique. Mais même si, par une sublime ironie, le poème brasse, sous ses dehors fastueux, les mêmes désirs, et s'il bute dans les mêmes apories que le carnet — même s'il semble, à tout prendre, la traduction assez transparente des interrogations «diurnes» de son auteur — il demeure pourtant autochtone, pour autant que rien ne prédétermine sa venue, sa tenue, sa durée, sa saveur.

Le poème au jour le jour

Au berceau du poème, ainsi pourrait se nommer la première rubrique sous laquelle classer les matières assez hétéroclites (à première vue) de ce carnet. En sus de *La Mort rose*, une dizaine des trente-sept entrées relèvent directement du discours poétique. On trouve d'abord deux vers suivis de points de suspension et de la mention «début de poème» (Pléiade p. 465). Par la suite deux titres seront notés (Pléiade p. 456) (dont l'un se trouvera plus tard en tête de *La Mort rose*, tandis que l'autre n'aura pas de séquelles)⁷. Sous la même rubrique classons

6. Pour la version *Littérature* Breton supprime la plupart des ratés et autres faux départs, en vers et en prose (y compris le très médiocre «poème» «écrit en taxi ayant bu»), par ex. Pléiade, p. 459, 460, 463. Il garde seulement le beau «Début de poème» ainsi que quelques phrases gnomiques. Sans doute la série d'essais manqués donnait par trop l'impression d'effort et de piétinement, et nuisait à l'impression à laquelle Breton semblerait tenir ici: où le poème «décolle» imprévisiblement.

7. Pour la version *Littérature* Breton supprime un autre titre: «Bribes» (Pléiade, p. 458) — assez peu bretonien en fait, et qui va d'ailleurs à l'encontre de l'idée fondamentale de *coulée* qui tend à s'affirmer ici chez Breton, contre une autre intuition — qu'il préconise

plusieurs phrases gnomiques qui semblent ou bien s'apparenter directement au discours de l'écriture automatique (de par leur irrationalité flagrante ou leur qualité poétique insolite) ou bien s'y affilier par un autre aspect (jeux de mots, etc.). Ce sont, à la page 459, «La tête prise ...» et «Combien n'a-t-il passé ...» et, à la page 460, «Boulets de canon» et «Citer de mémoire ...»⁸.

Le début de poème qui inaugure le carnet est de facture typiquement bretonienne: «On appelle les papillons dans une grotte / où du sol au plafond se produisent sans cesse de grandes étincelles». Le lecteur est plongé sans façons dans un monde merveilleux. Dès l'*incipit* le poème affiche sa qualité d'hétérocosme. Mais, typiquement aussi, tout semble renvoyer à l'acte même de l'énonciation. Les papillons et les étincelles, garants de l'authenticité de l'univers poétique sont, ou bien le fait d'un appel, d'une invocation, ou bien «se produisent» comme un «numéro» spectaculaire. Tout semble indiquer un monde en représentation. La grotte, figure du lieu enchanté et, depuis Platon, de la représentation elle-même, constitue une *mise en abyme* du poème en tant que lieu où, grâce à un appel, il *se produit quelque chose*. Les éléments du spectacle merveilleux sont eux-mêmes d'une nature intermédiaire: objets naturels, certes, mais avant tout mouvements, lueurs, éléments de féerie intérieure, de la *cosa mentale*. Et c'est le fil de l'énonciation, le filet de voix, qui relie le monde féerique du poème — de la représentation — au domaine du moi.

À défaut d'un titre, la qualification «Début de poème» vient attester à la fois que *c'était un poème* et que *ce n'en est plus un* — la source s'est tarie. Et la phrase détachée qui suit, hors du poème, mais faisant toujours partie du même fragment, vient rattacher le poème (mais de manière ambiguë) au domaine onirique. «J'ai toujours rêvé d'être ...» Est-ce que cela veut dire que je fais souvent ce rêve, depuis toujours? Ou ne s'agit-il pas d'un vœu plutôt que d'un rêve? «Être un animal dans une forêt penchée» est un désir. Le poème serait peut-être le biais, l'instance, par lequel ce vœu sera exaucé. Mais quel est donc l'origine de ce vœu? «Un animal dans une forêt penchée»: si ce n'est pas vraiment une chose que

parfois — où prime l'idée de fragment, de discontinuité du langage intérieur. Par contre, Breton supprime la mention «titre» après la locution «Sauve qui peut!» ce qui donne à ces mots le statut d'une boutade gnomique (mais l'absence du mot «titre» pourrait être une erreur de transcription).

8. Parfois les suppressions effectuées dans la version *Littérature* renforcent le côté mystificateur du texte. Dans le carnet originel les mots «boulets de canon» étaient précédés de la phrase «Et lorsqu'on eut fondu les pièces d'or pour faire des canons» («Pléiade», p. 460), qui, à partir de la notion de l'économie guerrière, lançait l'idée de transformation. Dans le cas de «Citer de mémoire», les deux parties de la phrase (dans la version *Littérature*) étaient, à l'origine, séparées par une citation de Voltaire (fautive, comme l'indique E.-A. Hubert, *Pléiade*, p. 1435 — ce qui est assez cocasse) sur les «beaux détails» en poésie, qui fournissait un contexte plus restreint, moins mystérieux, à l'injonction: «citer de mémoire».

j'ai déjà vue (même en rêve), n'est-ce pas en fait quelque chose que j'ai *entendu* (en esprit)? Autrement dit, les mots qui expriment le rêve ne sont-ils pas le rêve lui-même? Et le vœu qu'exaucera le poème n'est-il pas déjà tout un poème?

Spéculations métaphysiques: sous une deuxième rubrique je rassemblerai les deux ou trois méditations abstraites de *Carnet*. Elles tournent toutes autour de la question du moi dans ses rapports avec le domaine de l'expérience. Dans le second fragment, p. 455, Breton emploie un raisonnement sceptique assez traditionnel pour mettre en doute la connaissance que le sujet peut avoir de tout ce qui est en dehors du moment présent. Si je puis me représenter un événement passé, qu'est-ce qui me dit que cette représentation n'a pas été fabriquée de toutes pièces par une instance présente de mon esprit, mon imagination par exemple? Si j'ai l'impression d'avoir existé hier, comment prouver qu'hier je n'étais pas animal ou fantôme?⁹

Mais ce n'est pas vraiment en philosophe qu'écrit Breton. On a l'impression que, pour lui, il importe avant tout de justifier une certaine croyance à la pertinence ontologique de ce qui se trame dans le discours poétique. D'un point de vue philosophique sa dialectique n'est pas autrement brillante. Elle s'apparente à ces conjectures un peu lourdes, et volontiers facétieuses, d'un Poe ou d'un Baudelaire, ainsi qu'à certains courants de l'idéalisme allemand qui ont retenu l'attention des jeunes surréalistes lorsqu'ils voulaient mettre en cause le monde quotidien. La spéculation métaphysique devient une arme qui sert à narguer les esprits orthodoxes et à créer un espace vital où pourra fleurir la révélation poétique. On voit ici le statut profondément hypothétique et fragile du moi tel que le conçoit Breton. Plutôt qu'une synthèse, une force vitale, ou une «personnalité», il s'agit d'un «théâtre», c'est-à-dire un lieu de représentation(s). Pour l'ontologie (et l'épistémologie) bretonienne le moi n'est pas, à l'origine, une faculté de représentation, mais se constitue à travers la représentation elle-même. Le moi est du côté de l'image et se donne comme l'après-coup de la faculté de représenter. Le moi se voit donc doté d'une altérité constitutive.

Cette vision découle pourtant elle-même d'un choix préalable. L'*a priori* dans l'ontologie de Breton n'est pas le moi mais la parole poétique. C'est dans la grotte enchantée du poème, où se produisent papillons et étincelles, que l'écrivain entrevoit son vrai visage. Comment justifier ce sentiment sinon en niant toute signification aux cadres rigides de la personnalité, et à la temporalité humaine, et en affirmant, dans la deuxième note du carnet, que le passé (celui dont, en général, on se souvient) n'existe peut-être pas, que l'on ne saurait mourir puisqu'on

9. On retrouve cette tonalité dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon, ainsi que dans certaines pages du *Manifeste du surréalisme*.

existe à peine, que «le présent est un point», c'est-à-dire un étroit faisceau de lumière qui peut trouver dans son rayon un moi radieux. Si le poème peut être le révélateur d'une «vie antérieure», ce n'est pas parce qu'elle peut, à sa guise, nous faire revivre notre passé. Malgré la référence à Baudelaire, il ne s'agit nullement chez Breton de ce «Charme profond, magique, dont nous grise / Dans le présent le passé restauré». Au contraire c'est parce que cette vie antérieure — ou plutôt intérieure, ce «lointain intérieur» qu'évoque Henri Michaux, cette vraie vie — nous attend derrière le voile du quotidien, derrière la démarche routinière de la conscience, que la poésie, le flux de la parole poétique, peut nous projeter derrière la cascade du temps.

Le deuxième axe de spéculation métaphysique, comme le précédent, sera de quelle importance dans le surréalisme! Il s'agit de l'interrogation de ces ruptures dans le tissu de l'existence quotidienne — pressentiments, intuitions, coïncidence, lapsus — qui peuvent nous donner le sentiment que, dans notre vie psychique du moins, nous échappons aux rigueurs de la causalité banale. Dans le sixième fragment, Breton énumère des phénomènes de ce genre, et ne manque pas de mettre en bonne place le domaine de la parole. Si la phrase que j'ai terminée n'est pas forcément celle que j'ai commencée c'est qu'au cours de l'énonciation une rupture s'est produite. Mon vouloir-dire a cédé le pas à des instances — psychiques, langagières — qui dépassent l'intentionnalité assez piètre qui a pu présider à ma prise de parole. À vrai dire ce n'est pas moi qui ai pris la parole, c'est elle qui est prise dans un réseau plus vaste. En citant le «calcul des probabilités» — cheval de bataille des mathématiciens de son époque (on se rappellera que Valéry a fait un sort aux travaux de Poincaré) — Breton semble prôner une attitude quasi scientifique dans ce domaine. Mais les allusions à Poe et à Novalis maintiennent le climat métaphysique, et, dans des fragments ultérieurs, c'est une investigation d'ordre poétique — un «Calcul des invraisemblances», p. 461 — qui aura le dessus. Que dire, en effet, de l'amusant essai, chiffres à l'appui, de calculer les chances de trouver une photographie dans un paquet de cigarettes Gold Flake, p. 463, sinon que ce genre de hasard, somme toute sans mystère, ne peut être que la face banale du hasard proprement merveilleux par lequel nous parvions la parole poétique, en l'occurrence le poème *La Mort rose*, qui suit de près ces calculs assez... fumeux! C'est que pour Breton les coïncidences, et les autres phénomènes de ce genre, sont avant tout des signes, des brèches, des ouvertures, qui bouleversent les apparences, et qui brouillent les cartes du temps. Ils nous donnent le sentiment que nous vivons sur plusieurs plans à la fois, et que, pour citer *Nadja*, «nous ne sommes pas seuls à la barre».

Une troisième catégorie de notes relèverait d'une morale de la poésie. Breton pose volontiers au moraliste. N'écrit-il pas dans un texte des *Pas*

perdus, contemporain de *Carnet*, «La question morale me préoccupe [...] La morale est la grande conciliatrice. L'attaquer c'est encore lui rendre hommage?»¹⁰ Ici il lui arrive de critiquer, sur un ton baudelairien, l'erreur qui consiste à croire que l'homme est fait à l'image de Dieu («La grande erreur ...», p. 457). Il pointe «ce qui [...] découle de cette erreur», sans donner de précisions: on peut croire que c'est la notion d'une fin déterminée de l'existence humaine, ou d'un modèle à suivre, une définition *a priori* de l'homme. Un autre fragment («Morale ...», p. 457) semble concerner le statut moral du sujet: à quel point la conscience de ce qu'on se sent capable de faire (et qu'on ne fait pas) doit-elle faire partie d'une définition de nous-mêmes? L'allusion bizarre au chauffeur de taxi veut dire peut-être que c'est dans le contexte légendaire des conversations entre chauffeur et client qu'on devrait en débattre.

Mais c'est dans le domaine littéraire que la veine moralisatrice de Breton s'exerce à plein. Selon lui l'écrivain, l'artiste, le poète surtout, ne doit pas *démériter* (on trouve souvent ce mot sous la plume de Breton) de son rôle. Pas de concessions au monde social: Breton critique sévèrement à cet égard la revue *Comœdia* qui avait publié des reproductions d'œuvres du peintre Louise Hervieu. Or elle s'était permis d'illustrer des poèmes des *Fleurs du Mal*. La faute est grave. D'abord la poésie ne s'illustre pas. Ensuite Louise Hervieu n'est pas à la hauteur de Baudelaire. Et puis *Comœdia* n'a pas le droit de mélanger Courbet et Chardin à Hervieu: «Toute l'indignité est là» s'indigne notre censeur. Plus loin *Comœdia* sera vilipendé à nouveau, cette fois pour avoir publié cette bêtise: «L'artiste doit fuir l'impopularité». «Tu parles» dit Breton (p. 463).

C'est dans ces perspectives éthiques que Breton, à travers son carnet, tend à établir deux camps opposés. D'un côté les artistes et poètes qu'il admire, de l'autre ceux qui ont *démérité*. Dans le premier camp on trouve d'abord quelques chers défunts, Baudelaire au premier rang. Dans un fragment on lit: «Les hommes morts avec qui l'on vivrait assez commodément: Baudelaire» (457). Un autre (même page) offre le commentaire d'un accident de la rue. Breton avait croisé un homme qui ressemblait à Victor Hugo. Il n'y a pas lieu de penser que Breton croie à la réincarnation (thème, rappelons-le, du «Colloque de Monos et Una» de Poe). Mais ce genre d'accident, ces moments d'incertitude, ébranlent momentanément notre propre identité, ainsi que notre rapport à ceux que nous admirons. Ce côté du carnet tend à la constitution d'une sorte de collège spirituel où Baudelaire et Hugo, mais aussi Poe, Novalis, Courbet, Chardin, viennent rejoindre Breton dans l'arche avec quelques-uns de ses contemporains (on voit une autre version de ce geste dans le fameux tableau d'honneur du *Manifeste*). Les amis de Breton sont présents ici surtout sous la forme d'adresses et de numéros de télé-

10. Edition Pléiade, pp. 194-5.

phone: on trouve ainsi Éluard, Picasso et Desnos, ou d'allusions rapides: citation de Desnos (fin de deuxième fragment, p. 456), portrait-éclair d'Aragon (même page). La notion de groupe, qui sera fondamentale dans le surréalisme, se dessine nettement ici.

Dans l'autre camp on trouve, d'une part, la *canaille* littéraire et bourgeoise: *Comœdia*, Louise Hervieu et compagnie, les gens qui croient que l'homme est fait à l'image de Dieu. Mais, d'autre part, de façon beaucoup plus marquée et significative, on trouve celui qui, dans l'optique de ce carnet centré sur l'étrangeté de la parole poétique et de la *Mort rose* qu'elle implique, fait figure d'ennemi public numéro un — Paul Valéry.

Feu Monsieur Valéry: regroupons ici les allusions au poète. On n'en trouve ici qu'une seule, explicite, mais elle est très parlante: «'A Paul Valéry (1872-1917)'. Dédicace»¹². Plutôt qu'une dédicace il s'agit évidemment d'une épitaphe¹³. Tandis que les chers défunts, Baudelaire et Hugo, sont ressuscités, Valéry, toujours vivant, est condamné au tombeau, ou plutôt à cette expérience qui avait tant hanté Edgar Poe, l'inhumation prématurée.

Pourquoi Valéry? Rappelons d'abord que la date, 1917, est celle de la publication de *La Jeune Parque*. À plusieurs reprises Breton a évoqué la déception qu'avait provoquée chez lui ce retour à la poésie de la part de l'homme qui avait été son véritable initiateur à la poésie. Après de longues années de silence énigmatique que Breton associait volontiers à celui de Rimbaud, on n'avait pas le droit de revenir à la poésie avec ces alexandrins glacés, ce classicisme étriqué, cet érotisme chaste. Et prétendre, par dessus le marché, expliquer à n'en plus finir, et d'une manière froide et scientifique, comment le poème avait été fabriqué, tout en prônant (par exemple lors des conférences au Vieux-Colombier en

11. Il s'agit d'une phrase qui se trouvait dans un article de Desnos sur Breton publié dans *Littérature*.

12. Dans le carnet originel cette dédicace est précédée d'une autre, élogieuse celle-là: «À Pierre Reverdy, au plus grand poète vivant et au plus parfait (honnête) homme, ou homme (dédicace)», *Pléiade*, p. 457. On reconnaît clairement le modèle baudelairien: dédicace des *Fleurs du Mal* à Théophile Gautier, «poète impeccable, [...] parfait magicien ès lettres françaises», etc.

13. Breton a supprimé dans *Littérature* une autre allusion à Valéry qui se trouvait dans le carnet originel. Dans une lettre Valéry avait diagnostiqué chez son cadet la double et inconciliable influence de Mallarmé et de Rimbaud. Dans son carnet (*Pléiade*, p. 463) Breton s'en indigne, et allègue avec humour la publication alors imminente d'*Igitur*, un «inédit» de Mallarmé qui pouvait changer notre image de ce poète (ainsi encore «vivant», tandis que Valéry ...) et donc modifier l'influence qu'on serait censé pouvoir recevoir de lui. Rappelons que Breton connaissait Valéry de longue date et que l'auteur du *Cimetière marin* avait été un des témoins à son mariage avec Simone Kahn en 1921. Sur les rapports entre Breton et Valéry, voir M. Bonnet, *André Breton et l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975, p. 32.

1922-23) une conception de la poésie pure. Et, pour comble, recevoir — et même briguer — l'acclamation enthousiaste du beau monde. Au fond le grief pourrait se résumer ainsi: l'auteur de *La Jeune Parque* avait *démérité*; Valéry n'était plus une incarnation adéquate de la poésie. C'était déjà le thème latent d'un poème, «Monsieur V.», que Breton avait écrit dès 1918, et qui sera repris dans son recueil de 1919, *Mont de piété*. Dans *Carnet*, et à travers toute la période qui voit l'élaboration des thèses surréalistes, c'est au Valéry esthéticien de l'inspiration poétique que s'en prend Breton.

Mais le grand paradoxe dans ce domaine, c'est à quel point Valéry et Breton s'accordaient sur des points essentiels (on s'en aperçoit surtout depuis la publication des *Cahiers* de Valéry). Pour tous deux il y a un mystère de la poésie au centre duquel se situe la question de la parole, de la voix intérieure, de la source. Et tous les deux sont d'accord sur le fait que le phénomène poétique porte atteinte à l'intégrité du moi, provoque un questionnement d'ordre existentiel, soulève la question de l'identité. En 1920, Valéry écrivait: «Qui parle, qui écoute dans la parole intérieure? Ce n'est pas tout à fait le même... L'existence de cette parole de soi à soi est signe d'une *coupure*». Ailleurs Valéry note, comme Breton, ces bifurcations qui trouent l'acte de parler: «En disant telle chose sans l'avoir prévue, tu la vois comme un fait étranger, une origine — une chose que tu ignorais. Tu étais donc en retard sur toi-même».

Mais chez Valéry le moi *autre* qui se mire dans la voix intérieure qui me sollicite se conçoit sous la forme d'un moi *pur*: «Le moi pur», commente Jacques Derrida dans un essai sur le motif de la source chez Valéry, «source de toute présence, se réduit ainsi à un point abstrait, à une forme pure, dépourvue de toute épaisseur, de toute profondeur, sans caractère, sans qualité, sans propriété, sans durée assignable [...] Ce moi pur qui est la source [...] ne revient surtout pas à l'individu»¹⁴. Instance pure, «pur délice sans chemin», au-delà de toute hypostase et de toute incarnation — y atteindre ressortirait au domaine de la mystique. Chez Valéry il y avait un oriental, un adepte de la douce extinction de la présence humaine. Or, chez Breton, il ne s'agit pas de cela. On l'a vu, le *point* où se dissout le temps, les «apparences actuelles» comme les appelait Rimbaud, n'est pas lui-même un point de fuite. C'est plutôt comme le chas d'une aiguille: y passer serait se retrouver, Aladin du monde occidental, dans la grotte du moi rassemblé, dans une durée nouvelle.

14. Jacques Derrida, «Qual Quelle: les sources de Valéry», in *Marges de la Philosophie*. Ed de Minuit, 1975, p. 335. Pour les citations précédentes de Valéry voir Derrida, op. cit., pp. 344, 345. Derrida souligne à quel point Valéry met en avant «l'hétérogénéité» de la source: «La discontinuité, le délai, l'hétérogénéité, l'altérité travaillent déjà la voix, la produisent dès son premier souffle en système de traces différentielles, soit une écriture avant la lettre».

Cette divergence fondamentale quant à la nature du moi caché détermine évidemment des attitudes dissemblables quant à la démarche du poète. Chez Valéry, il s'agit de traquer inlassablement une proie qui se dérobe, c'est-à-dire répéter dans une ascèse de l'intellect un ravissement primordial, repérer dans l'exercice matutinal de la pensée, l'au-delà de la conscience aux prises avec elle-même. Chez Breton, au contraire, il s'agit de neutraliser l'intellect, de supprimer l'effort, et de laisser s'extérioriser la parole ensevelie. Et il s'agit non pas de remonter aux sources du moi pour un face-à-face ultime, mais de voir dans le déblaiement des chemins du moi perdu une ouverture sur le monde et une transformation de l'existence quotidienne. Dans une certaine mesure ces divergences sont le reflet de différences idéologiques. Derrida a souligné à quel point la pensée valéryenne de la source s'accompagnait d'un refus total du système de pensée qui devait s'y accorder pleinement, celui de Freud, et il allègue quelques-uns des motifs de ce refus : méfiance à l'égard de la sexualité, etc. Pour Breton, au contraire, on le sait bien, l'apport de la théorie freudienne est inestimable. Freud apporte une caution essentielle à l'idée que le moi et la conscience s'articulent conjointement dans un espace langagier.

Le différend entre Breton et Valéry qui s'exprime dans le *Carnet* englobe ainsi des affinités profondes ainsi que des divergences très nettes. On n'est donc pas trop étonné de constater que la dialectique qui caractérise chez tous deux leur interrogation de la parole poétique, ainsi que la dialectique de leur propre opposition (la pensée de Breton se définissant par rapport à Valéry, celle de Valéry, à travers le refus de Freud, aux idées surréalistes) débouche sur une affinité assez claire à un niveau supérieur. Malgré l'acharnement avec lequel il poursuit la voix qui sourd dans son for intérieur Valéry reconnaît que son écoute dépend en fin de compte non pas d'une attitude agressive mais d'une certaine passivité qu'il définit souvent en employant le mot *attente*. «Le poète en fonction est une attente» écrit-il. Maintes pages des *Cahiers* ainsi que plusieurs poèmes de *Charmes* évoquent cette posture existentielle qui, on le sait, est un fil conducteur chez beaucoup d'écrivains de notre siècle.

Or, Breton aussi était un partisan de l'attente. Non seulement parce que la technique qu'il préconise lorsqu'il s'agit de faire surgir la parole intérieure consiste en une mise en veilleuse des facultés critiques, donc en une forme d'attente, mais aussi parce que selon lui dans toutes les dimensions de l'existence, on ne devrait pas déterminer à l'avance les buts que l'on poursuit mais laisser arriver ce qui arrive. Dans *L'Amour fou* Breton écrira : «Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique». Par là il reconnaissait qu'il ne saurait peut-être y avoir de révélation définitive du moi caché, ni d'un monde perdu,

15. *L'Amour fou* [1936], Gallimard, 1966, p. 33.

mais que l'essence de la poésie était dans l'éternel en-avant, la réorientation perpétuelle qu'elle inspire. C'est donc dans l'attente, dans l'espace ouvert par l'attente et l'imminence, que se trouve la vérité poétique. Et dans *Carnet* il émet cette pensée de complexion on ne peut plus valéryenne: «La mécanique de l'attente (je connais bien ça). À généraliser indéfiniment» (p. 462). Il reste maintenant à voir dans quelle mesure, et surtout *en quoi* le poème peut répondre à (et de) une telle attente.

La Mort (en) rose

Un jour d'octobre 1923, à la suite de quelques réflexions sur l'identité et le temps, où il est question de la «négation de la mort», Breton a noté un titre dans son carnet: «*La Mort rose* (titre)» (p. 456). Mais ce ne sera que cinq mois plus tard, le 17 février 1924, que le titre sera pourvu d'une suite (ce qui n'a pas lieu pour l'autre titre «Aventuriers tremblants», p. 458). Entre le dépôt du titre et l'éclosion du poème, beaucoup de propos sont notés dans le carnet, plusieurs concernant la mort et sa négation: possibilité de vivre avec Baudelaire, de croiser Hugo, de devenir mort-vivant comme Valéry. Aucune allusion directe à l'écriture d'un poème. On pourrait en déduire que si les mots *La Mort rose* cristallisent un certain nombre de réflexions et d'obsessions, ils ne constituent aucunement un «vers donné» susceptible de subir par la suite un traitement abstrait et de donner lieu à tout un échafaudage intellectuel du type qu'a décrit Valéry. Ce que semble indiquer *Carnet* (et sans doute de propos délibéré car, on l'aura compris, je tiens ce texte pour une sorte de manifeste anti-valéryen)¹⁶ c'est qu'un travail souterrain de la pensée est censé relier le titre au poème. Les éléments épars du carnet doivent peut-être être conçus comme des phénomènes de surface, bribes d'un processus submergé. Les notations du carnet constituent les relais d'un réseau beaucoup plus étendu qui comporte sans doute de multiples chemins et filons que le lecteur et, partant, l'auteur ne peuvent pas percevoir.

C'est ici qu'il faudrait faire intervenir le rôle que joue dans ce texte le

16. Insistons encore une fois sur le fait qu'il s'agit du carnet «réécrit» de *Littérature*. Le carnet originel, surtout dans sa deuxième partie (absent totalement de *Littérature*) reflète bien d'autres préoccupations, et mineures et majeures. Ainsi, comme le souligne E.-A. Hubert, on trouve dans plusieurs entrées l'esquisse de certains thèmes du *Manifeste*. Pour le même critique la sélection qui s'opère pour aboutir au carnet de *Littérature* révèle le désir chez Breton de «livrer au public des remarques essentiellement extra-littéraires, ce qui entre dans la stratégie de 'démoralisation' alors voulue par le groupe» (Pléiade, p. 1433). Notre lecture tendrait plutôt à suggérer que Breton voulait démontrer ce qu'on pourrait appeler l'«extra-littérarité» de la parole poétique. Dans le carnet de *Littérature* la suppression de maints essais «littéraires» — poèmes inaboutis, etc. — va de pair avec le «greffage» fondamental de *La Mort rose* — venu d'ailleurs, le poème démontre bien que la littérature, et la vie, sont ailleurs ...

modèle du carnet baudelairien, fourre-tout comme «le gros meuble à tiroirs» de *Spleen* «encombré de bilans, / De vers, de billets doux, de procès, de romances...» — figure du moi. Ici, chez Breton, les adresses, les citations du journal, les cigarettes Gold Flake, le café Cyrano, figurent la quotidienneté, la grisaille des jours, le contexte dans lequel on écrit et attend. La très belle évocation du café Cyrano (p. 462), où se réunissaient à cette époque les proto-surréalistes, et qui deviendra légendaire après *Le Paysan de Paris* (qu'Aragon était déjà en train d'écrire au moment où Breton remplissait son carnet) constitue elle-même une *mise en abyme* de la dialectique du quotidien et du merveilleux que voudrait cerner Breton. À partir de constatations empiriques — (Cyrano, la rue Blanche) la parole dérape, et semble transformer la pente de la rue Blanche en descente aux profondeurs, le nom de la rue en automobile blanche et en blancheur aveuglante, la présence notoire de «femmes pas comme il faut» en ambiance de luxure qui ferait basculer l'existence, les trois gouttes de khôl dont se maquillent les filles en potion magique qu'il faut au poète.

Quand advient le poème, à la fois prévu — ou attendu — et radicalement imprévisible, il semble aussi que la parole dérape, se dégage du monde familier de la réflexion, devienne *sui generis*, inouïe: «Les pieuvres ailées guideront une dernière fois la barque ...». Et pourtant, avant de conclure trop hâtivement que le poème s'affranchit de l'ordre contingent dont il semble s'arracher, notons les signes qui indiqueraient la persistance des divisions et des conflits — du réel et de l'imaginaire, de la banalité et du hasard — qui ont présidé à sa naissance.

Relevons d'abord, dès les premiers vers, deux faits significatifs concernant, en premier lieu, les temps du verbe. Si le murmure solennel, l'ample et majestueux mouvement du verset, confère à des entités radicalement incongrues («pieuvres ailées», etc.) une telle souveraineté, c'est pourtant sur un mode prophétique. Il s'agit non pas d'une constatation (fût-elle métaphorique) mais d'une prédiction. Tout se passe comme si le bouleversement radical de l'ordre du monde qui est au cœur du poème, et comme sa substance même, au lieu de précéder la parole, en procédait. Autrement dit, ce que prophétise le poème, c'est l'accomplissement de sa propre venue. Mais le corollaire de ce statut prophétique de la parole poétique, c'est que jusqu'à ce qu'il prenne fin le poème ne peut rien dire, seulement prédire. Prophétie éternelle d'elle-même, la poésie a le pouvoir de suspendre le monde mais non pas de le transformer. Dès que le poème est fini, que la parole rentre sous roche, pour ainsi dire, le monde reprend son cours et ce n'est que dans les chemins souterrains que se poursuit la transformation dont le poème était l'intimation.

Dans *La Mort rose*, tout, du début à la fin, est donc foncièrement

futur. Si, à travers une succession de scénarios, le poème ne cesse de proclamer une transformation radicale — un nouveau règne: celui de «l'amour indivisible» par exemple — c'est toujours pour l'avenir. Même les actes imaginaires par lesquels se déclenchera la révolution désirée: fantasmes de destruction, «lapidation suprême», etc., sont au futur. Si, dans le domaine performatif de la prédiction, dire c'est faire, le poème lui-même tend à l'accomplissement de ces actes, mais, selon la logique de la prédiction, il ne peut que les léguer à sa postérité. Le monde transformé est le legs du poème, mais on ne saurait en être l'héritier à moins d'appartenir soi-même à son propre domaine, qui est celle de la mort. Prendre la parole, en poésie, c'est se déprendre de soi-même.

L'autre aspect du poème que je voudrais souligner est dû, dans une certaine mesure, à la reconnaissance de ce fait. Dans *La Mort rose* le bénéficiaire du processus poétique, l'héritier du monde transformé par les soins de la poésie, n'est pas le «je», sujet de l'énonciation, mais un «tu». C'est *toi* qui «sentiras monter dans *tes* cheveux le soleil blanc et noir». Et, par la suite, ce sera le «tu» qui sera le témoin des bouleversements («grande pause», «l'horizon s'entrouvrir»). C'est toi qui, ayant renoncé au passé, profitera de ce renversement crucial par lequel culture et nature se réconcilieront, et l'ordre humain sera réintégré au domaine naturel: «Les échos mouleront seuls tous ces lieux qui furent / Et dans l'infinie végétation transparente / Tu te promèneras avec la vitesse / Qui commande aux bêtes des bois». On trouve ici le fantasme, si profondément ancré chez Breton, d'une réconciliation avec le monde naturel par le biais d'une miniaturisation imaginaire grâce à laquelle se mettent au même diapason un sujet humain — représenté dans la fable poétique par une espèce de Petit Poucet auquel il peut arriver les aventures les plus extraordinaires — et le monde naturel, figuré par des bêtes, une végétation abondante (et souvent un milieu forestier), des minerais, des couleurs, quelques menus objets. Ce fantasme si personnel est l'emblème d'un monde réuni. Mais c'est à l'autre, à «tu» qu'incombe l'honneur d'en hériter. Et à la fin du poème c'est le «tu» qui «arriveras seule sur cette plage perdue», un lieu hors de tout lieu, un «non-lieu» pour citer le titre à double face d'un autre poème de Breton, hors d'atteinte des appels du poète.

Pour sa part le «je» se met en scène de trois manières différentes. Il est d'abord un agent destructeur. C'est lui qui largue les amarres et qui rompt avec l'ordre établi. Mais, à cette enseigne, son rôle est celui d'un catalysateur qui ne participe pas au processus qu'il déclenche. Son activité destructrice primordiale, celle qui détermine les autres, est d'écrire. Mais celui qui écrit, le moi qui prend la plume ou la parole, n'est pas celui qui sera le sujet de l'écriture elle-même (ce sera le «tu»). En tant que scripteur, il subit l'étrange sort mallarméen d'une «absence élocutoire»; il est, pour citer un poème d'Éluard, «Celui qui se détruit

dans les fils qu'il engendre». Dans la fable du poème, l'acte d'écrire consigne celui qui s'y adonne à un rôle instrumental. Ici «les mains qui écrivirent ces vers» deviennent des fuseaux et ensuite se fondent dans le paysage naturel, deviennent éléments fugitifs, lueurs, comme les hirondelles ou la pluie. L'acte d'écrire se résorbe dans le rythme naturel: le métier d'écrire cède le pas au «métier de la pluie», c'est-à-dire au tissage de l'écriture. Et tandis que l'*alter ego*, le «tu», mû par les pulsions de l'écriture, se déplacera dans les sous-bois, aura droit «aux parfums défendus», le sujet écrivant ne sera qu'une «épave», une coque vide, ayant vécu une désappropriation radicale, l'évacuation de son esprit, il «appartiendra au vide», au mouvement perpétuel d'un escalier mécanique qui roule toujours à la même allure mélancolique, telle une boîte à musique dont le mouvement (d'horlogerie) jouerait un air du genre «bien en peine».

Dans *La Mort rose* le «je» écrivant tend donc à se représenter de deux manières complémentaires: ou bien sous les espèces du vide et de la mort, ou bien sous le signe du spectre, d'une présence disséminée qui hanterait le monde naturel. Cette «attitude spectrale» (pour citer le titre d'un autre poème de Breton) est soulignée dans la dernière séquence du poème, où le «je» s'assimile à un dormeur et aux bruits du monde naturel et s' imagine sous la mousse sur laquelle «tu» se promène, et dans les larmes qui s'écouleraient de ses yeux.

Mais il y a aussi un troisième visage du «je»: ni agent de l'activité destructrice d'écrire, ni patient du processus déclenché par l'écriture, voix amoureuse, plutôt, qui s'adresse à un «tu» qui n'est pas seulement l'autre de son moi mais une présence féminine, voire femme aimée. Dans la dernière partie du poème, le «tu» endosse explicitement une identité féminine à travers les adjectifs («seule», «incertaine»). Ainsi, par un geste qui est au centre de toute la tradition lyrique, et qui prend une forme particulière, fondamentale, dans le surréalisme, l'acte d'écrire, activité primordiale du poète mais voie risquée pour qui s'y aventure, chemin de destruction et de mort de l'identité, est inséparable, n'est qu'une face («D'une grande écriture charnelle j'aime» écrivait Éluard) de l'acte d'aimer. Mais sur le plan amoureux le partage des eaux qu'opère la poésie, cette instance qui d'une part nous transporte au plus vif du vécu, mais d'autre part nous en éloigne définitivement, fait aussi ses ravages. Et c'est donc «seule» qu'arrivera le «tu» à la fin du poème.

Réinsérons maintenant le poème dans le contexte de *Carnet*. Si, dans le mythe de la genèse poétique que Breton y dessine, à l'encontre de la poétique valéryenne, la parole poétique, en dehors de tout calcul, de toute vraisemblance, vient par ses propres chemins (et peut-être ceux de notre être profond ...), elle n'est pas pour autant forcément de bon augure. Dans le poème, lieu non pas d'une ascèse mystique mais d'une

douce extinction du moi, une «mort rose» qui rappelle la «petite mort» du ravissement sexuel, le sujet risque de se perdre autant que de se sauver. La venue attendue/inattendue de la parole poétique, si elle tranche sur le fond sombre du quotidien, n'est pas une parousie ni le lieu d'une épiphanie. Ce que murmure, de façon magistrale, *La Mort rose* — et *Carnet*, (mais ce sera au centre de tant de poèmes de Breton) — à travers les temps du verbe, la division des pronoms et des sexes, le déroulement somptueux et irréversible du courant poétique, c'est que le poème n'est qu'un porte-parole: à lui-même il n'a rien à dire. Aucun but n'y est atteint, sinon l'annonce d'une réorientation existentielle. C'est la parole poétique elle-même, cette voix qui sourd en nous, qui est essentielle. On ne s'étonnera donc pas que tant de poèmes surréalistes, et surtout de Breton (mais n'est-ce pas vrai de tout poète?) aient pour sujet profond leur propre venue. «Poème allégorique de lui-même»: tel pourrait être le sous-titre (mallarméen) de *La Mort rose*: discours qui ne cesse, sous le travestissement de la métaphore, d'être le champ de sa propre éclosion, l'éclosion de son propre chant. Et une fois que cette parole se tait, qu'elle disparaît avec armes et bagages de sable, tout ce que nous pouvons faire c'est signaler le retour au monde de tous les jours, «ce seul jour heure par heure», par sa marque déposée — la date. «17 février 1924»: ces mots mettent fin à *La Mort rose*. Ensuite on pourra se soumettre, cette fois par la lecture («le geste de lire», p. 456) au feu qui s'éteint, à l'instance qui s'était manifestée pour la durée du poème:

La lectrice excitée éteint l'électricité.

Façon de dire à la fois que l'électricité du poème s'est éteinte et que c'est à la lecture, à la lectrice, de la rallumer. Et de dire aussi, par l'électricité des mots, l'excitation verbale, qu'au détour des syllabes — ainsi que dans les chemins cachés de la vie vécue — un poème est toujours prêt à sourdre.

Michael Sheringham