

MASAO SUZUKI
En attendant la mort rose
— Une analyse de *Carnet* —

Qu'est-ce qui aurait attendu Breton, s'il était vraiment parti pour Béthune? Personne ne pourrait y répondre. Toutefois, n'est-il pas certain qu'à partir de l'époque du premier *Manifeste* Breton attendait de ces signaux énigmatiques quelque chose comme ce qu'il appellerait plus tard hasard objectif? Il ne paraît donc pas inutile que nous nous arrêtions à sa première réflexion sur le hasard, ou plutôt sur la coïncidence, réflexion qui constitue un fond sur lequel tranche sa théorie des années trente.

§ *Superstitions. Pressentiments. Le langage. Je ne finis pas la phrase que j'ai commencée (commencer, finir?). Les coïncidences. Le calcul des probabilités (voir Poe: Histoires grotesques et sérieuses, page 113, voir aussi épigraphe de Novalis à ce conte)*¹.

Un fragment du texte intitulé *Carnet*, paru dans le dernier numéro de *Littérature* nouvelle série (juin 1924), sert de point de départ pour nous. On voit que le problème de la coïncidence se pose, certes, en termes pour ainsi dire populaires (superstitions, pressentiments), mais déjà de manière à s'intégrer dans une structure temporelle jalonnée de deux termes où l'un signale et l'autre réalise. La coïncidence ne se présente jamais comme un événement isolé dans le cours du temps. Mais comment est-ce que de telles préoccupations peuvent se concilier avec le mot plus ou moins scientifique comme «calcul des probabilités»? Nous lisons l'argument suivant à la page 113 d'une édition des *Histoires grotesques et sérieuses*².

1. André Breton: *Œuvres complètes*, I, Gallimard, 1988, p. 456. Nous devons beaucoup aux notes de cette édition, surtout au sujet de l'état du carnet original de Breton.

2. E. A. Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, Georges Crès et Cie, 1921. La comparaison de quelques éditions permet de constater qu'il s'agit de cette édition qui était d'ailleurs le plus facilement accessible à l'époque.

Rien, par exemple, n'est plus difficile que de convaincre le lecteur non spécialiste que, si un joueur de dés a amené les six deux fois coup sur coup, ce fait est une raison suffisante de parier gros que le troisième coup ne ramènera pas les six. Une opinion de ce genre est généralement rejetée tout d'abord par l'intelligence. On ne comprend pas comment les deux coups déjà joués, et qui sont maintenant complètement enfouis dans le Passé, peuvent avoir de l'influence sur le coup qui n'existe que dans le Futur³.

Au lieu de naïvement démystifier la superstition pour en faire un événement extrêmement rare mais théoriquement possible, Breton se demande comment saisir la correspondance surprenante de deux faits temporellement distants sans tomber dans une argumentation mystique. Même si cette question demeure en suspens, il est donc certain que le calcul des probabilités est évoqué, non pas pour dire que la coïncidence est un hasard pur et simple, mais pour centrer son attention sur la liaison du pressentiment et de l'événement, liaison jusqu'à nouvel ordre mystérieuse. Or, quelle est l'épigraphe de Novalis, choisie pour le conte en question (*Le Mystère de Marie Roget*) ?

Il y a des séries idéales d'événements qui courent parallèlement avec les réelles. Les hommes et les circonstances, en général, modifient le train idéal des événements, en sorte qu'il semble imparfait : et leurs conséquences aussi sont également imparfaites. C'est ainsi qu'il en fut de la Réformation : au lieu du Protestantisme est arrivé le Luthérianisme⁴.

Voilà un passage entièrement cité dans une note du premier *Manifeste*⁵. Pourquoi notre réalité est-elle celle à laquelle nous faisons face et non une autre ? La représentation de la réalité chez Breton est toujours déchirée entre ce qu'elle est et ce qu'elle doit être ou pourrait être⁶. La coïncidence se définit ainsi comme un instant où ce qui doit se ramener à un tel ou tel état de choses, mais ne peut le faire la plupart du temps, conduit à sa vraie destination vaguement pressentie.

Mais ces réflexions qui nous donnent une image embryonnaire de la notion du hasard objectif ne serait qu'une forme en fin de compte vulgaire de la sollicitation de la « vraie vie absente », si elle ne s'intégrait pas elle-même dans un processus de coïncidence, un processus délimité par le pressentiment et l'événement pressenti. Notre hypothèse est que le *Carnet* dévoile la genèse d'un poème « La Mort rose » qui se trouve à

3. Ce passage se trouve à la dernière page du *Mystère de Marie Roget*.

4. *Ibid.*, p. 2.

5. Breton, *op. cit.*, p. 339.

6. « Comment s'expliquer, par exemple, qu'il n'arrive jamais qu'une salle de spectacle généralement remplie se trouve un jour à peu près vide, pour la seule raison que chacun avait affaire ailleurs ? [...] C'est l'absence de coïncidences qui frappe, en pareil domaine ». Breton, *Point du jour*, coll. Idées, Gallimard, 1970, p. 11. Ou encore, dans ce *Carnet* même : « Morale : ce que je fais et la conscience de ce que je pourrais faire. — Légendairement. — Dire à un chauffeur de taxi, quand ... », *op. cit.*, p. 457.

la fin du texte, et qui nous paraît lui-même comme un fruit de ce processus favorisant la coïncidence: c'est une genèse spécifique qui est l'accumulation, non des travaux d'élaboration, mais des éléments fortuitement donnés.

Mais d'abord quelle est la position de ce texte hétérogène qui ne fait que rassembler des notes fragmentaires?

Le carnet d'où Breton a tiré ce *Carnet* demeure encore maintenant dans ses archives. Y figurent: phrases inspirées, textes automatiques ou poèmes plus ou moins développés, adresses et numéros de téléphone, liste des œuvres (littéraires et plastiques) et de leurs prix (liste qui s'explique par son travail de conseiller artistique chez Jacques Doucet), etc. C'est globalement la première moitié du carnet, correspondant à une période qui va de l'automne 1923 au 17 février 1924 (date du poème «La Mort rose»), qui fait l'objet d'une publication dans le dernier numéro de *Littérature*, alors que Breton n'a pas cessé de prendre des notes jusqu'à la fin de juin 1924. Cette deuxième moitié, ayant été presque entièrement inédite jusqu'à la parution des *Œuvres complètes* de Breton, couvre une période essentielle marquant la naissance du mouvement surréaliste — écriture de *Poisson soluble* (de la mi-mars au début mai), voyage-expérience, première moitié du mois — et contient des notations de première importance comme un fragment qui vit la première apparition du terme de «poisson soluble» et surtout un plan de la «préface à Poisson soluble» qui devient *Manifeste*. Lors de la publication, Breton a supprimé certains éléments sans pour autant déranger l'ordre des fragments retenus ni ajouter des notes nouvelles sauf la dernière phrase du texte imprimé («la lectrice excitée éteint l'électricité»).

Carnet tel qu'il est publié dans *Littérature* s'ouvre par un passage de poème qui se situe réellement en tête du carnet.

On appelle les papillons dans une grotte

Où du sol au plafond se produisent sans cesse de grandes étincelles ...

(Début de poème)

J'ai toujours rêvé d'être un animal dans une forêt penchée⁷.

La remarque «Début de poème» incite le lecteur à se convaincre que le texte est réellement extrait d'un carnet de l'auteur. Il n'est pas insignifiant de faire observer que la troisième ligne semble pouvoir s'associer à «La Mort rose» («Les comètes s'appuieront tendrement aux forêts»).

Mais c'est le deuxième fragment qui donne le ton fondamental ou le sujet — s'il est permis de parler du sujet à l'égard d'un tel texte — de l'ensemble du *Carnet*.

7. Breton: *Œuvres complètes*, I, p. 455.

La vie antérieure? Ce qui me rend compte du passé et même de la vie n'est jamais que la mémoire. Or, rien ne s'oppose à ce que je sois doué, à chaque seconde, du pouvoir de me représenter ce qui a eu lieu, ce qui a lieu et ce qui va avoir lieu (ceci faiblement). C'est à cette différence si significative (mémoire, constatation, imagination) que je me réfère. Et si la mémoire n'était qu'un produit de l'imagination? [...] Que sais-je? le présent est un point. Il n'y a pas même substitution, pourquoi. Négation de la mort. Histoire de Desnos. « Je suis l'auteur de tous les livres ... ». Ceci se passait un jeudi (octobre 1923)⁸.

Ce procès de la mémoire qui fait prévoir la mise en accusation ultérieure de l'antithèse de la perception et de la représentation se présente comme fil conducteur de tout le texte. Le doute sur le monde objectif, ici, loin de parvenir à la certitude cartésienne du moi pensant (et présent), pousse Breton à anéantir la différence du présent et du passé (et du futur), de la perception et de la mémoire (et de l'imagination). Si le passé et le futur ne peuvent être complètement *réels*, c'est que le présent est lui-même relatif et sans fondement. La mémoire égale donc la perception, en sorte que la différence des vivants *perçus* et des morts *imaginés* s'évanouit du même coup: la négation de la mort nous invite ainsi à vivre avec les morts aussi bien qu'avec les vivants. *Carnet* est hanté par une telle osmose des deux éléments opposés. S'il en est ainsi, il est évident que la thématique de la coïncidence s'inscrit dans cette veine de l'osmose: la rencontre merveilleuse, ce n'est rien d'autre que ce moment privilégié où se dissipe l'opposition angoissante du présent isolé et le passé (et le futur) illusoire, puisque le pressentiment est la présence du futur dans le présent et que sa réalisation est celle du passé dans le présent. La dévalorisation de la mémoire et l'éloge de la coïncidence partagent ainsi une tentative de relativisation de la réalité ordinaire, tentative pour faire surgir une autre réalité nommée bientôt surréalité.

Après ce deuxième fragment, Breton a supprimé une petite liste des ouvrages qu'il conseillait à Doucet de relier aussitôt que possible: de cette suppression résulte la contiguïté de cette mise en doute de la mémoire et du quatrième fragment du carnet original qui n'est qu'une seule annonce d'un titre inspiré «La Mort rose (titre)». Le rapprochement de ce titre et d'une des dernières phrases du paragraphe précédent "Négation de la mort" révèle la signification dont cette expression plus ou moins ludique (mort rose/morose) est chargée et l'espérance qu'elle incarne — dépassement de la mémoire (imagination) et de la perception, de la vie et de la mort. Dans la note suivante ("Pour téléph. Desnos. Mlle Germaine à Paris-Soir (5 à 7)"), nous rencontrons encore le nom

8. *Ibid.*, p. 455-456.

de Desnos, celui qui déclare « Je suis l'auteur de tous les livres »⁹ et, par là, lève la clôture entre les vivants et les morts (les morts que nous ne connaissons que dans les livres). Le langage, lui non plus, ne se résigne plus à son rôle peu brillant de représentation; il se munit d'une réalité propre. Si, donc, le fragment porteur du mot « coïncidence » cité au début est précédé de l'évocation du nom de Desnos, ce grand prophète du surréalisme naissant, les termes comme superstitions ou presentiments ne paraissent pas du tout arbitraires et de plus le problème du langage trouve dans ce contexte sa place d'autant plus légitime que le passage suivant révoque en doute « le geste de lire ».

*Le livre, qu'est-ce encore, architectures, ô architectures? De la lecture et de l'impossibilité croissante du geste de lire*¹⁰.

Nous ne pouvons plus lire (sur un homme historique), parce que cela ne se différencie plus de *vivre* (avec lui). Un livre, mêlé à la vie *réelle*, ne peut plus se construire comme une architecture close. Les actes de lire et d'écrire envahissent graduellement le domaine du *voir* et du *toucher*. En un mot, le *Carnet* se structure autour du problème de la mémoire et de la mort, accompagné de la réflexion sur la coïncidence.

Le cadre de l'analyse ainsi donné, on n'a plus besoin de suivre tous les fragments l'un après l'autre.

Les figures des « morts vivants » émergent par intermittence.

*Les hommes avec qui l'on vivrait assez commodément: Baudelaire*¹¹.

*Je n'ai pas connu Victor Hugo, en sorte que (le voyant traverser la rue un jour à midi et demi ... 25 novembre 1923)*¹².

Breton a conservé aussi le fragment suivant:

*Il y aurait beaucoup à dire. Comœdia, 27 janv. Entre une reproduction intéressante de la Rencontre (Courbet) et L'Enfant au toton (Chardin), une étude sur les Nus de Louise Hervieu, celle qui s'est permis d'illustrer Les Fleurs du Mal. Toute l'indignité est là*¹³.

9. C'est la dernière phrase d'un paragraphe de l'article de Desnos, intitulé *André Breton ou face à l'infini*, qui précède immédiatement *Carnet* dans le dernier numéro de *Littérature*. Dans ce paragraphe, il affirme que « Robert Desnos d'il y a deux minutes est contemporain de Charlemagne et d'Andromaque ». La phrase complète est la suivante. « Je suis l'auteur, entre autres choses, de tous les livres qui constituent ma bibliothèque ».

10. Breton, *op. cit.*, p. 456.

11. *Ibid.*, p. 457.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 460.

En fait à la page 4 de *Comoedia* du 27 janvier 1924, un croquis de Louise Hervieu (une de ces femmes nues «à la chair lourde» et dont «les corps robustes sont faits pour la maternité», d'après l'expression de l'étude mentionnée) se glisse entre les reproductions des tableaux de Courbet et de Chardin. Si on pense à la liaison amicale, précaire il est vrai, de Coubet et de Baudelaire, la place occupée par celle qui a imprudemment illustré *Les Fleurs du Mal* dans cette page est une insulte redoublée au poète, un mort vivant favori(?) pour Breton.

Or, voici un exemple, si l'on peut ainsi dire, de «vivant mort».

«À Paul Valéry (1872-1917)» Dédicace¹⁴.

Indiquant 1917, date à laquelle la publication de *La Jeune Parque* a brisé le silence sublime de Monsieur Teste comme l'année de la mort de Valéry, Breton confirme le décalage paradoxal qui se produit entre la mort du corps et celle de l'esprit, celle d'un esprit. De même, il est à remarquer que la suppression de la dédicace à Reverdy censé être le «plus grand poète vivant» (nous soulignons) est symptomatique là où il s'agit de faire tomber la cloison entre la vie et la mort.

Aussi sont retenus les noms de ses amis, ses compagnons dans la recherche d'une autre réalité: Desnos, Aragon, Éluard, mais aussi Picasso (il ne faut pas d'ailleurs oublier la mention des *Demoiselles d'Avignon*), ou encore le lieu privilégié de leurs réunions: Cyrano, alors que certains des autres noms sont exclus de la publication: Zdanevitch, Voltaire, Gide, Mallarmé. Parmi les noms conservés, c'est indubitablement celui de Desnos qui fonctionne le plus activement. Le deuxième fragment a montré son rôle dans le procès de la mémoire par Breton, mais la phrase plus haut citée qui parle de la rencontre avec Hugo n'omet pas de rappeler le fait que Hugo était, avec Robespierre et d'autres, un des personnages préférés auxquels Desnos s'identifiait. Dans ce contexte l'énonciation énigmatique de «Le vol 'au rendez-moi'» ne manque pas de s'associer aux rendez-vous que Desnos a donnés à Breton dans l'état de sommeil, rendez-vous avec Desnos, «avec quelqu'un d'autre ou avec moi-même» (nous soulignons)¹⁵. Enfin la phrase ajoutée à la fin du *Carnet* et absente du carnet original («La lectrice excitée éteint l'électricité») n'est rien moins qu'un jeu de mots de Rose Sélavy. C'est ainsi que Breton s'identifie à la personnalité de Desnos, ou la possède, comme ce dernier le fait vis-à-vis de ses morts favoris.

Le sujet de la coïncidence et de la méthode de l'amorcer, de sa part, se développe à plusieurs endroits.

14. *Ibid.*, p. 457.

15. *Ibid.*, p. 661.

*Calcul des invraisemblances*¹⁶.

*La mécanique de l'attente (je connais bien ça). À généraliser indéfiniment*¹⁷.

Le calcul des probabilités doit être renversé pour inaugurer un nouveau système qui fait justice à l'improbabilité et qui fait fonctionner la mécanique de l'attente dont *Carnet* même est une application, comme nous sommes en train de le montrer. En indiquant en passant, pour montrer que Breton est constamment sensible à la coïncidence, la conjonction d'une adresse («La Cire d'art, 20, rue N.-D. de Nazareth») et du nom d'un hôtel («Hôtel du Calvaire»)¹⁸ qui n'est d'ailleurs pas très loin de l'adresse précédente, nous passons au poème «La Mort rose» qui survient à la fin du texte. Tous les fils développés jusqu'ici y convergent. Voici le début du poème.

*Les pieuvres ailées guideront une dernière fois la barque dont les voiles sont faites
de ce seul jour heure par heure*

*C'est la veillée unique après quoi tu sentiras monter dans tes cheveux le soleil
blanc et noir*

Des cachots suintera une liqueur plus forte que la mort

Quand on la contemple du haut d'un précipice

Les comètes s'appuieront tendrement aux forêts avant de le foudroyer

Et tout passera dans l'amour indivisible

Si jamais le motif des fleuves disparaît

Avant qu'il fasse complètement nuit tu observeras

*La grande pause de l'argent*¹⁹.

Ce poème totalement écrit au futur, ces quelques lignes suffisent à le montrer, annonce la fin de la structure du temps: passé-présent-futur. Le jour où l'on est, c'est le jour définitif de la liquidation. La veillée unique — oui, mais la veillée de qui? Veillée du temps («Treuil du temps» — le temps est maintenant contrôlé volontairement), de la mémoire, et enfin de la mort. La mort ne menace plus, elle est contemplée. La mort qui n'est jamais maléfique, la mort qui est la négation de la mort, mort de la mort, mort rose. Sur le tombeau de la vie et de la mort, du présent et du passé, s'érige «La grande pause de l'argent».

Si arbitraire qu'une telle interprétation puisse paraître, il reste que Breton lui-même a situé ce poème au terminus d'un processus dont les constituants flottent autour du but vaguement pressenti. *Carnet* ouvre donc un espace plus ou moins téléologique: la prophétie donnée tout au

16. *Ibid.*, p. 461.

17. *Ibid.*, p. 462.

18. *Ibid.*, p. 459-460. D'après la note (p. 1435), «Grand Hôtel du Calvaire» existait au 11 de la rue des Filles-du-Calvaire, Paris, IIIe.

19. Breton, *Clair de Terre*, coll. Poésie, Gallimard, 1966, p. 106.

début du texte — «La Mort rose (titre)» définie comme la négation de la mort — devient réelle au bout de l'accumulation des détails très variés, mais unanimement destinés à amorcer l'événement final qu'est «La Mort rose» elle-même.

Breton attend la mort rose (mais sans jamais savoir ce qu'est la mort rose). Elle n'arrive pas facilement. Fuyante, la mort désirée le déçoit plus d'une fois. Et ce n'est qu'après son arrivée par définition inattendue qu'il peut distinguer le chemin à parcourir parmi tant de pas perdus. Ainsi *Carnet* n'est pas seulement l'expression fragmentaire de sa pensée sur la coïncidence, mais aussi une mise en pratique de cette «mécanique de l'attente».

Récapitulons et précisons le bilan de la sélection faite par Breton. Du carnet original sont retenues : réflexions sur la mémoire et la coïncidence censée anéantir la structure oppressive de la mémoire, notations comprenant les noms des êtres fantomatiques (mais très intimes pour Breton) et de ses compagnons de route dans la quête de cette coïncidence, autres éléments qui surdéterminent l'avènement du poème. Sont exclus : données relevant de ses activités purement professionnelles, noms propres qui n'ont joué aucun rôle pour le surgissement de la coïncidence mais surtout textes automatiques qui, inachevés ou non, sont considérés comme manqués (il va de soi qu'il est tautologique de le dire, parce que dans un tel domaine c'est du fait qu'un texte a été abandonné qu'on peut le juger manqué. Il n'en est pas moins vrai que Breton a abandonné tous les autres poèmes et textes d'ordre automatique que «La Mort rose», excepté le fragment du début). Après l'avènement de la coïncidence, Breton exclut les éléments qui étaient inutiles du point de vue rétrospectif. Y règne la même loi qui s'applique à l'établissement des textes résultant de l'automatisme et à la rédaction des textes comme *Nadja*, *Les Vases communicants*, etc. : l'omission est admise, alors que le renversement (de l'ordre temporel des éléments donnés) n'est pas admis. Étant la présentation de l'événement définitif et des faits d'ordre divers qui le préparent ou y conduisent, le *Carnet* est déjà un *Nadja* ou un *La Nuit du tournesol* à l'état de charpente. Sans prétendre que les significations et les rôles de tous les fragments sont transparents pour notre analyse, nous pouvons donc conclure que même antérieurement au premier *Manifeste*, nous est nettement proposée la structure de ce que nous avons pris l'habitude, non sans la conscience de l'ambiguïté terminologique, d'appeler *hasard objectif*.

L'analyse précédente de *Carnet* nous suggère la possibilité de généraliser cette structure temporelle aux autres textes de Breton, antérieurs au (ou contemporains du) premier *Manifeste*. En effet le même processus du pressentiment et de la coïncidence est partout observé sous une forme plus voilée. Dès l'époque dite des sommeils, la parole ou le dessin

prophétique de Desnos ont valu à Breton des titres de ses poèmes qui en sont les réalisations d'une certaine manière (*Le Volubilis et je sais l'hypothénuse, Ma mort par Robert Desnos*)²⁰ — d'une certaine manière, parce qu'il ne s'agit pas là de la réalisation de ce qui a été dit, mais de l'interprétation poétique des signaux énigmatiques donnés.

Si on se tourne vers la suite (inédite du vivant de l'auteur) du carnet, une nouvelle réflexion sur la mémoire (il s'agit d'un passage du *Ménon* de Platon: «Il n'y a rien à apprendre / il n'y a qu'à rapprendre»²¹). C'est une autre manière de dire que la perception n'est possible qu'en liaison avec la représentation) prouve que l'écriture de «La Mort rose» était loin d'être le point final. En fait la prophétie de la mort de mémoire, sans perdre sa validité même après «La Mort rose», se prolonge, par exemple, dans un texte automatique écrit exactement un mois après ce poème (17 mars), mais non inséré dans *Poisson soluble* comme d'autres lors de la publication du *Manifeste*, texte dont le personnage principal est la «mémoire apaisée, meurtrie, ouvragée comme grille de fer»²², figurée comme une dame.

Mais ce fil prolongé des idées associées, cette fois-ci, met en scène surtout le rêve, conçu comme espace favorable à la concrétisation du pressentiment, parce que les récits de rêve notés par Breton à cette époque font leur constante de la mort plutôt surmontée qu'appriivoisée.

Rêves (vers le 4 mars 1924)

[...] Un homme d'une cinquantaine d'années, porteur d'une longue barbe, m'arrêtait. Il voulait savoir si j'avais déjà vu «un atelier», mais ce qui s'appelle un atelier — Oui, voyons, j'ai vu l'atelier de Picasso. Et puis... l'atelier de Derain. — C'est tout? Je réfléchissais assez longuement. — Ah oui, j'ai vu aussi l'atelier de Jacques-Émile Blanche. — Ah oui, alors vous n'avez rien vu. À ce moment, une jeune femme portant quelque chose dans ses bras, venait se jeter sur nous qui étions très près l'un de l'autre (comme une aveugle). [...] Je m'efforçais de distinguer ce qu'elle tenait dans ses bras: un enfant mort.

La nuit du dimanche 8 ou 9 février (A. jusqu'à 12 h). Solutions de continuité apparentes. D'une part les papillons d'une boîte qui, soumis à une préparation (oubliée) reprenaient vie et s'animaient lentement. Je demandais au préparateur (♀ ou ♂?) s'il en adviendrait de même des insectes d'une autre boîte. — Oui (je crois)²³.

Placés l'un près de l'autre, les deux rêves, bien que datés l'un du 4 et l'autre du 8 ou 9 mars, semblent s'enchaîner pour justifier la continuité

20. Repris dans *Clair de Terre*, 1923. Voir *Œuvres complètes*, I, p. 164-168, p. 174-175.

21. *Œuvres complètes*, I, p. 466.

22. *Ibid.*, p. 515.

23. *Ibid.*, p. 466.

de la mort et de la naissance. La juxtaposition paradoxale de la mort de ce qui devait jouir de la vie et de la résurrection de ceux qui doivent se figer dans la mort réanime la dialectique de la mort rose. D'ailleurs «un homme d'une cinquantaine d'années, porteur d'une longue barbe» nous rappelle un peu Gustave Courbet échangeant des saluts avec Alfred Bruyas dans son tableau *La Rencontre* reproduit dans la page mentionnée de *Comoedia*. Est-ce qu'il est alors trop hardi d'interpréter «un atelier» que l'homme rencontré veut rappeler à Breton, et que celui-ci n'arrive pas à saisir dans son rêve, comme *L'Atelier* de Courbet auquel l'article en question ne manque pas de faire une allusion et à l'extrémité duquel sur une table est assis Baudelaire lisant? S'il en est ainsi, notre imagination ne tardera pas à rapprocher «une jeune femme» qui venait se jeter sur Breton et l'interlocuteur qui étaient «très près l'un de l'autre» d'une part et d'autre part le croquis d'une femme nue qui s'insère entre *La Rencontre* et *L'Enfant au toton*, par Louise Hervieu qui s'est permis d'illustrer *Les Fleurs du Mal* — une femme nue conçue comme figure emblématique de la maternité hideuse. Les papillons qui «reprenaient vie et s'animaient lentement» semblent alors récupérer des mains de cette mort noire une autre image de la mort — la mort rose. Certes, ces rêves sont irréfutablement baignés dans l'atmosphère maléfique et ne peuvent se qualifier en ce sens de réalisation entièrement heureuse du pressentiment, mais l'essentiel est que le carnet soit toujours dominé par ce processus continu et producteur de coïncidence.

Cette analyse du rêve nous invite à essayer d'interpréter comme aboutissement d'un processus similaire les trois récits de rêve, publiés dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste* (c'est-à-dire presque en même temps que le *Manifeste*) qui font tous de la mort (ou de la négation de la mort) leur point d'ancrage. Le premier rêve raconte un enterrement dans lequel le mort rend leur salut aux passants: à la fin du deuxième, l'interlocuteur énigmatique déclare: «Rappelez-vous bien qu'il n'y a pas de mort: il n'y a que des sens retournables»; les personnages du troisième sont «Picasso dans l'état intermédiaire entre son état actuel et celui de son âme après la mort» et «l'ombre d'Apollinaire» qui parle de sa mort²⁴.

24. *Ibid.*, p. 887-890. Nous voudrions nous permettre de citer la dernière partie du premier rêve qui montre une correspondance frappante avec le passage cité du *Manifeste*:

En dernier lieu je remonte, à Pantin, la route d'Aubervilliers dans la direction de la Mairie lorsque, devant une maison que j'ai habitée, je rejoins un enterrement qui, à ma grande surprise, se dirige dans le sens opposé à celui du Cimetière parisien. Je me trouve bientôt à la hauteur du corbillard. Sur un cercueil un homme d'un certain âge, extrêmement pâle, en grand deuil et coiffé d'un chapeau haut-de-forme, qui ne peut être que le mort, est assis et, se tournant alternativement à gauche et à droite, rend leur salut aux passants. Le cortège pénètre dans la manufacture d'allumettes.

Développée dans tous ces récits de rêve, cette valorisation de la mort renversée nous conduit enfin au paragraphe mémorable du *Manifeste* où convergent toutes les problématiques que nous avons retracées jusqu'ici.

CONTRE LA MORT

*Le surréalisme nous introduira dans la mort qui est une société secrète. Il gantera votre main, y ensevelissant l'M profond par quoi commence le mot Mémoire. Ne manquez pas de prendre d'heureuses dispositions testamentaires: je demande, pour ma part, à être conduit au cimetière dans une voiture de déménagement. Que mes amis détruisent jusqu'au dernier exemplaire l'édition du Discours sur le peu de réalité*²⁵.

Là où finissent la mémoire et, avec elle, la perception, commence la mort qui est la négation de la mort: c'est cette expérience que nous révèle le surréalisme inauguré.

Sans doute, pour ces récits de rêve, nous ne pouvons pas déterminer des éléments qui les ont pressentis comme pour les poèmes prophétisés par Desnos, encore moins des détails des processus qui aboutissent à ces rêves comme dans le carnet. Il est certain, cependant, que ces rêves, aussi bien que «La Mort rose», sont déterminés par les facteurs qui les précèdent. (Nous ne le disons pas au sens psychanalytique du terme, parce que la liaison entre les textes antécédents et ces rêves n'est pas décelée uniquement aux yeux de ceux qui les analysent, mais presque transparente au sujet même qui les décrit.) Nous pouvons donc conclure que, même si cette liaison n'est douée du potentiel pleinement producteur que dans les années trente, l'inspiration qui marque la naissance du surréalisme (automatisme, rêve) s'imprègne déjà de l'idée fondamentale du hasard objectif.

Évidemment, notre intention n'est pas de prouver que l'écriture automatique ou le récit de rêve *sont* le hasard objectif, mais de préétablir un fond sur lequel tranche la théorie du hasard objectif. Il faut donc insister sur la différence entre la structure de *Carnet* et la conception fondée au cours des années trente. La prophétie de la mort rose, par l'intermédiaire des faits d'ordre divers, parvient à «La Mort rose», alors que dans la rencontre avec Jacqueline Lamba c'est le poème «Tournesol» qui détermine l'événement. De *Carnet* à *La Nuit du Tournesol*, en passant par *Nadja* et *Les Vases communicants* (dans lesquels le problème du *texte* se pose un peu différemment), la place du *texte* passe de la fin au commencement de la structure temporelle. Ainsi *La Nuit du Tournesol* est le renversement de *Carnet*. Et c'est dans ce renversement que s'inscrit la *théorisation* du hasard objectif.

25. *Ibid.*, p. 334.

On peut nous adresser des critiques, et cela dans deux directions opposées. Il est d'abord possible d'objecter que le hasard objectif étant l'influence de l'écriture sur la réalité, le processus renvoyé finalement à un texte n'a rien à voir avec la théorie ultérieure, même si nous établissons la différence entre ces deux étapes d'une manière précédente. Nous pouvons opposer à cette objection un autre point de vue: les textes automatiques et les rêves ne se distinguent pas des événements réels proprement dits, parce que, de même que les derniers, les premiers ne sont jamais entièrement orientés par la conscience et relèvent donc du domaine du hasard. Qui plus est, il y aura même lieu de contester la véracité des épisodes racontés dans les textes comme *Nadja* ou *Les Vases communicants*, et si cette contestation est justifiable, s'écroule la confirmation de ceux qui veulent dire que le hasard objectif est *réel*, quitte à rendre mystique, à la limite, la théorie bretonienne du hasard. Nous sommes favorables à ce raisonnement. Mais un tel point de vue peut être la deuxième objection alléguée contre notre opinion. Parce que, si le texte et la réalité sont ainsi rendus homogènes, il n'est pas pertinent d'opposer les textes événementiels *Carnet* et *La Nuit du Tournesol* aux poèmes «La Mort rose» et «Tournesol». Tout ce que nous pouvons dire pour le moment est que le renversement exercé entre ces deux types de textes fondamentaux ne tient pas à l'écart ontologique existant entre le *texte* et la *réalité*. Alors de quelle différence s'agit-il? Nous ne pourrions y répondre qu'après avoir retracé plusieurs phases essentielles de la théorisation du hasard objectif.

Masao Suzuki