

MAKOTO ASARI

La pensée inductive et les animaux

Introduction à la méditation métaphysique
chez André Breton à travers les Grands Transparents

« Dans cette forêt vierge de l'esprit, qui déborde de tous côtés la région où l'homme a réussi à dresser ses poteaux indicateurs, continuent à rôder les animaux et les monstres, à peine moins inquiétants que dans leur rôle apocalyptique. C'est assez dire à quel point nous pouvons être anxieux de voir la Gnose remise à sa vraie place, après avoir été si longtemps décriée en tant qu'hérésie chrétienne. »

André Breton, *Flagrant délit*, 1949

Chez André Breton, la réflexion métaphysique est inséparable de la pensée autour des animaux. Ferdinand Alquié qui, dans son livre historique *La Philosophie du surréalisme*, remarquait à juste titre « l'inquiétude métaphysique » de Breton, ne s'en est pourtant pas aperçu. En fait, concernant les questions métaphysiques, il vaudrait mieux rapprocher Breton de Heidegger – notamment des *Concepts fondamentaux de la métaphysique, Monde-finitude-solitude* (1929-1930) – plutôt que, comme le fait Alquié, de Platon, Descartes ou Kant. Loin de prétendre faire ce rapprochement ici, je voudrais signaler un certain nombre de problématiques communes, que l'on pourrait mettre en évidence. En préalable, je me contenterai d'évoquer deux thèmes : celui de la tonalité fondamentale de la métaphysique comme « ennui profond », un thème qui, comme j'ai eu naguère l'occasion de le dire¹, marque la réflexion de Breton sur le monde. Et celui de la « nostalgie » : à cet égard, il est intéressant de constater que Heidegger ouvre son cours sur « Monde-finitude-solitude » par ce fragment de Novalis : « La philosophie est à proprement parler nostalgie, quelque chose qui pousse à être partout chez soi² ». Il y aurait donc déjà beaucoup à dire, notamment sur la question de la demeure³ et sur la question du déracinement chez les citadins, liée à la nostalgie du paradis.

1. Cf. Makoto Asari, « Espace d'image : Walter Benjamin et André Breton (Le paysage : Maison, Prison, Etat) », dans *Philosophie, Philosophie* n°5, 1994, Université Paris VIII, p. 21.

2. Martin Heidegger, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique, Monde-finitude-solitude*, Gallimard, 1992, p. 21.

3. Cf. Makoto Asari, *op. cit.*, p. 20.

Entre Breton et Heidegger, il n'est certes pas question d'influence réciproque, mais je suis personnellement très frappé par la synchronie qui existe entre eux au regard de bien des sujets. La compréhension de la pensée de Breton pourrait indiscutablement être approfondie par ce constat, bien qu'il soit tout à fait insuffisant, j'en suis conscient, de faire valoir les similitudes sans parler des différences. Il ne s'agit là que d'une première étape.

Pour en finir avec l'exploitation de l'homme par Dieu⁴

Les Grands Transparents ont deux composantes, transparence et grandeur, indissociablement liées. La transparence, tout d'abord, concerne l'idée, obsédante chez Breton, de ce qu'on pourrait appeler le parallélisme complémentaire entre le visible et l'invisible, mais aussi la stratégie de liaison ou de jonction de Freud et Novalis. Amorcée dès le *Manifeste du surréalisme*, la jonction de ces deux noms se trouve en fait en arrière-plan du discours de Breton, y compris celui de 1942 sur les Grands Transparents⁵. La base théorique du discours de Breton sur le mythe, dont les Grands Transparents sont le paradigme, est en quelque sorte le triple parallélisme complémentaire que l'on trouve chez Freud (manifeste/latent), chez Novalis (courant visible et courant invisible) ou dans les romans gothiques (l'historique et le mythique), et auquel est superposée la formule gnostique de l'«invisible visible».

En ce qui concerne la grandeur, arrêtons-nous d'abord sur les citations de Novalis qui figurent dans «Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non» : «Nous vivons en réalité dans un animal dont nous sommes les parasites. La constitution de cet animal détermine la nôtre et vice versa». Selon Breton, même Trotski, aussi fin et vigoureux soit-il, peut être saisi de faiblesse affective et tomber alors dans le plus naïf des anthropomorphismes, dans la mesure où il attribue aux bêtes «des sentiments qui n'ont de sens appréciable qu'autant qu'ils se réfèrent à l'homme⁶». Breton poursuit : «Pourtant je persiste à croire que cette vue anthropomorphique sur le monde animal trahit en matière de penser de regrettables facilités. Je ne vois aucun inconvénient, pour le faire saisir, à ouvrir les fenêtres sur les

4. L'expression vient de Breton lui-même : «Il faut, non seulement que cesse l'exploitation de l'homme par l'homme, mais que cesse l'exploitation de l'homme par le prétendu "Dieu", d'absurde et provocante mémoire» (*Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 300).

5. La «Déclaration VVV» (dans *La Clé des champs*, Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 89-90) inaugure le n°1 de VVV dans lequel paraissent les «Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non». Dans cette déclaration, la jonction de Freud et Novalis est évidente. L'expression «mythe en formation sous le voile des événements» renvoie à la «formule de Novalis» citée dans le *Manifeste du surréalisme* (*op. cit.*, p. 48). J'ai déjà eu l'occasion de parler de cette jonction de deux noms propres dans «Vers un mythe fondé sur l'extase», dans *Pensée mythique et surréalisme*, coll. «Pleine Marge», n°7, Lachenal & Ritter, 1996, p. 66.

6. *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 306.

plus grands paysages utopiques». Et c'est ainsi qu'il évoque les « départs pour les voyages à la Bergerac, à la Gulliver ».

Deux remarques s'imposent ici. Premièrement, comme nous le verrons plus loin, Breton déclare son attachement profond à un style de pensée qui s'oppose radicalement à ce cliché de type anthropomorphique, et c'est par ce qu'il appelle « l'induction » qu'il s'oppose au cliché. Deuxièmement, si l'on compare deux textes de 1924 et 1942, l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* et les « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », on peut assez aisément remarquer leur similitude du point de vue de la construction, notamment la mise en scène à l'aide d'intertitres. J'ai souvent songé que Breton avait très consciencieusement souligné cette affinité entre les deux textes. Quoi qu'il en soit, le premier comporte le passage suivant : « Il n'est rien, selon moi, d'inadmissible. La grenouille qui voulait se faire plus grosse que le bœuf n'a éclaté que dans la courte mémoire du fabuliste. Tout enfant, je me plaisais à croire que les rôles avaient été renversés; que le bœuf, à l'origine, devait être un très petit animal, de la taille d'une coccinelle, qui un jour avait voulu se faire et s'était fait plus gros que la grenouille. Il ne me semblait pas qu'une volonté, même animale et d'un ordre aussi puéril, pût ne pas être susceptible de parfaite exécution⁷. »

Cette dernière phrase sous-entend évidemment que chez l'homme cela va de soi. Les passages que nous venons de citer montrent clairement que Breton se pose la question de la volonté de l'homme et manifestent sa détermination de s'expliquer avec les données fondamentales du christianisme. En tout cas, trois textes de 1924, qui sont à mes yeux indissociables pour Breton, le *Manifeste du surréalisme*, *Poisson soluble* et l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, annoncent, un an à l'avance, le numéro 3 de *La Révolution surréaliste* dirigé par Artaud, qui proclame en couverture : « 1925: fin de l'ère chrétienne ». Avec ces trois textes, Breton affirme sa volonté – pour parler en termes d'aujourd'hui – de déconstruire le christianisme. Juste après le passage que je viens de citer, Breton déclare que « la civilisation latine a fait son temps. Et je demande, pour ma part, continue-t-il, qu'on renonce en bloc à la sauver⁸ ».

Mais quel est donc, pour Breton, l'objet à déconstruire? C'est ce sur quoi il nous faut maintenant nous interroger. Je me limiterai à ce qui concerne sa réflexion sur le langage. Si son idée du langage affronte la tradition chrétienne, cela est dû, entre autres, à sa conception de la nature. Ici encore, pourrait-on dire, l'enjeu consiste à laisser exister la volonté de l'homme en tant que telle. C'est, en effet, dans ce contexte que la position métaphysique de Breton se manifeste explicitement. Dans *Du surréalisme en ses œuvres vives*, il écrit : « Sur le fond du problème, qui est des rapports de l'esprit humain avec le monde sensoriel, le surréalisme se rencontre ici

7. *Ibid.*, p. 316.

8. André Breton, *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1992, p. 279.

avec des penseurs aussi différents que Louis-Claude de Saint-Martin et Schopenhauer en ce sens qu'il estime comme eux que nous devons "chercher à comprendre la nature d'après nous-mêmes et non pas nous-mêmes d'après la nature"⁹. Si l'on place côte à côte ce passage et les propos sur les Grands Transparents, on comprend tout de suite que la position métaphysique de Breton s'accorde à celle de Heidegger – j'y reviendrai –, dans la mesure où tous deux écartent radicalement l'anthropomorphisme.

Dans un autre passage, tiré d'*Ajours* (1947), Breton expose son point de vue sur la « volonté de l'homme¹⁰ » en s'appuyant sur deux citations de Louis-Claude de Saint-Martin et Fabre d'Olivet. Au premier, il emprunte « l'émanation du chêne naissant » et au second « le gland ». Nous sommes ici directement renvoyés à une strophe des *Poésies* de Lautréamont: « L'homme est un chêne. La nature n'en compte pas de plus robuste¹¹... » Dans ce déplacement de l'idée pascalienne, Breton veut reconnaître un appui lui permettant d'aborder la question de la volonté qui, d'après Michel Foucault, est « la plus grande faiblesse de la philosophie occidentale¹² ». Mais, comme on le voit clairement dans *Du surréalisme en ses œuvres vives*, cela concerne également sa conception de l'image: « L'attitude du surréalisme à l'égard de la nature est commandée avant tout par la conception initiale qu'il s'est faite de l'"image" poétique¹³. » On retrouve ici un exemple typique du cheminement de Breton de 1924 à 1955: dans le *Manifeste du surréalisme*, la conception de l'image était exprimée à travers la célèbre formule de Pierre Reverdy; en y ajoutant Fourier, Breton reprend le même sujet dans *Signe ascendant* (1947), en clarifiant davantage sa position. Ce trajet, qui correspond à l'élaboration des termes « *a posteriori* », « empirisme » et « induction », aboutit à une formulation plus conséquente dans *Du surréalisme en ses œuvres vives*.

Ce cheminement de longue haleine, cette lente progression vers une formulation où l'on peut distinguer trois étapes: l'intuition (de jeunesse), la vérification *a posteriori* ou l'empirisme, et l'occultation (qui consiste à laisser la « chose » disparaître jusqu'à ce qu'elle revienne mûrie), est ce qui caractérise le mieux la pensée de Breton. La critique contre Camus montre nettement combien, chez Breton, l'attitude envers la nature est indissociable de celle qui concerne le langage. Dans les *Entretiens*, Breton s'oppose à l'interprétation du mythe de Sisyphe par Camus, qui lui semble par trop négliger le pouvoir même de l'énonciation. « La connaissance scientifique de la nature ne saurait avoir de prix qu'à la condition que le *contact*

9. *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 316.

10. *Arcane 17*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 126.

11. Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1970, p. 275.

12. Michel Foucault, *Dits et écrits 1954-1988*, III 1976-1978, Gallimard, 1994, p. 603.

13. *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 315.

avec la nature par les voies poétiques et, j'oserai dire, mythiques puisse être rétabli¹⁴. » Sa conception de la nature est donc directement liée à celle de l'image poétique, mais surtout à l'idée fort radicale qu'il se fait de l'écriture¹⁵. Et Camus lui semble un peu trop pessimiste envers le pouvoir de l'écriture.

La pensée inductive

La pensée de Breton est bien inductive. Elle consiste à rassembler des exemples particuliers, à les juxtaposer pour ébaucher une formulation minimum (sans se précipiter pour établir la formulation définitive), puis à les gommer, à les occulter pendant une période assez considérable. Après quoi, il reprend les mêmes opérations. Mais qu'il rassemble, juxtapose, occulte, répète, élabore, il s'interdit sévèrement toute démarche déductive: il esquisse plutôt un pas vers une théorisation, à l'aide de lignes formées de points (qui sont des noms propres).

Au début des « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », Breton oppose clairement sa démarche à la démarche cartésienne, notamment. « Si je ne suis que trop capable de tout demander à un être que je trouve beau, il s'en faut de beaucoup que j'accorde le même crédit à ces constructions abstraites qu'on nomme les systèmes. Devant eux ma ferveur décroît, il est clair que le ressort de l'amour ne fonctionne plus. Séduit, oui, je peux l'être mais jamais jusqu'à me dissimuler le *point faillible* de ce qu'un homme comme moi me donne pour vrai¹⁶. » Le ressort de l'amour s'arrête donc pour lui devant les systématisations de la pensée déductive, qui est un type de pensée rigoureuse, scientifique, architecturale. L'infailibilité de la pensée de type cartésien lui paraît par ailleurs d'un fondement douteux. Sans doute Breton songe-t-il ici au problème de Dieu chez Descartes. Pourtant, il serait inexact de prétendre qu'il veut nier ce type de pensée. Il proclame qu'il recherche plutôt, à sa manière, ce qui est opposable à cette infailibilité fondée sur le *cogito* et sur Dieu. L'important pour Breton est de faire face continûment à la démarche cartésienne, tout en la gardant comme référence. Il poursuit constamment une démarche parallèle à la déduction cartésienne, et c'est précisément dans cette perspective qu'on peut situer les Grands Transparents, du point de vue des idées. La pensée de type inductif, chez Breton, donne une grande charge à la pensée déductive.

14. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 251.

15. Comme le dit Michel Foucault, l'écriture comme expérience est chez Breton tellement radicale qu'elle « arrive à faire face au monde, à l'équilibrer, à le compenser » (*op. cit.*, I 1954-1969, p. 555).

16. *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 297.

Si l'on peut nommer « pensée inductive » la pensée de Breton, c'est parce qu'elle s'avance vers une formulation à partir du rassemblement d'exemples fort singuliers ou originaux. Ce qui consiste, pour ainsi dire essentiellement, à passer du singulier au général ou à l'universel, mais jamais l'inverse. Bien entendu, le prix à payer est d'affronter la difficulté de la généralisation à l'opposé de la démarche de la pensée déductive. Cette difficulté a sans doute imposé à Breton un certain nombre de contraintes qui l'ont amené à recourir constamment à la « ligne » qui passe par les noms propres, ainsi qu'aux procédés d'occultation et de répétition (ou reprise). Si je puis dire, la certitude qui est posée au départ chez Descartes, reste chez Breton « à atteindre », et se situe plutôt du côté du « don ». C'est pourquoi le discours de Breton prend nécessairement le mode ou le style de l'adresse, du performatif ou de l'« à venir »¹⁷.

Machine / Automate

Dans un passage fameux de *L'Amour fou*, Breton parle de la nostalgie du paradis (l'âge d'or comme enfance) qui doit se briser dans la rencontre de la réalité. Alquié en fait ce commentaire: « texte particulièrement éclairant, puisqu'en lui l'enfance n'est plus tenue pour le paradis qu'il faut retrouver, mais est considérée comme l'obstacle à cette synthèse vraie¹⁸... » Mais si l'on accorde trop d'importance à cet aspect du discours, on risque de négliger un autre aspect, parallèle, souvent plus important. C'est un des dangers dans la lecture des textes de Breton. Il est à mon sens indispensable de prendre la précaution de se demander si l'affirmation simultanée n'est pas nécessaire. Cette nécessité apparaît clairement à propos du thème de la nostalgie. Celui-ci est, chez Breton, constamment superposé au motif de l'enfermement, de la prison, de la fermeture (le « peu de réalité »)¹⁹. Qui plus est, cet aspect est plus essentiel que celui que mentionne Alquié. Le thème de la nostalgie est enflammé, lié au nom de Lautréamont, et il est frappant de constater qu'il ne l'a jamais quitté. Essayons de confirmer cela, chronologiquement.

Dans « *Les Chants de Maldoror* » (1920), Breton écrit: « L'instant n'est pas venu d'étudier la portée morale de l'œuvre de Ducasse. Elle ne saurait se déduire que de la comparaison des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*²⁰. » Dans le même texte, il affirme: « Je crois que la littérature tend à devenir pour les modernes une machine puissante qui remplace avantageusement

17. Cf. Makoto Asari, « Le langage comme violence ou la violence comme langage chez Benjamin et Breton », in *Violence, Théorie, Surréalisme*, op. cit., p. 81-95.

18. Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 59.

19. Cf. Makoto Asari, « Espace d'image: Walter Benjamin et André Breton », op. cit., p. 20-22.

20. *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1988, p. 235.

les anciennes manières de penser²¹. » Fidèle à sa démarche, Breton pose ici une question universelle, celle du sujet, à partir de la question de la littérature, en l'occurrence de la poésie, liée à la problématique de la machine. Dans *Le Merveilleux contre le mystère* (1937), il tente d'apporter une modification chronologique à l'histoire de la poésie en situant Rimbaud et Lautréamont après Mallarmé. La thèse que Breton répète depuis 1930 est la suivante: « Il [le sujet en poésie] a cessé de pouvoir être posé *a priori* en 1869, quand Lautréamont a jeté dans *Maldoror* la phrase inoubliable: "C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant"²². » Bien que dissimulé derrière Lautréamont, le propos sur Rimbaud doit aussi être relié à cette problématique. Pour parler du sujet en poésie, Breton privilégie *Promontoire* et *Rêve*, mais il y a également une référence cachée. Malgré une réticence assez frappante, il est indubitable que le thème de la machine (donc, comme on le verra, du sujet) doit être mis en relation avec cette phrase de *Génie*: « Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité: machine aimée des qualités fatales²³. » Or je suis contraint de relever ici une grave erreur de lecture d'Alquié. On sait qu'au sujet de la thèse des « animaux-machines » chez Descartes²⁴, le texte-clé est le « Livre V » du *Discours de la Méthode*, où Descartes parle de « l'automate ». Les affirmations d'Alquié, autorité des études sur Descartes, sont d'autant plus surprenantes. Avant d'examiner le passage de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* que cite Alquié, rappelons que Breton y parle de l'automate et de la machine. Alquié affirme: « La haine de Breton pour les machines s'exprimait déjà dans *Poisson soluble*²⁵. » Cette erreur de lecture est tout à fait déconcertante. Dans *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe* (1922), Breton semble proclamer qu'il opte pour la position de Lautréamont plutôt que pour celle de Nietzsche: « Elle [l'imagination] ne connaît rien... Alors ce sera le procès de tout et toujours à recommencer. La vérité, à partir de Ducasse, n'a plus un envers et un endroit... comme si ce n'était pas assez qu'avec lui le fameux: "Tout est permis" de Nietzsche ne fût pas demeuré platonique²⁶... » Enfin, dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* de 1924, la « machine » est liée au thème de l'automate. Qui plus est, la vision du monde de Breton, à partir de Lautréamont, se fonde sur la stratégie de jonction de deux noms brûlants: Rimbaud et Lautréamont. Or c'est précisément dans le passage

21. *Ibid.*, p. 234.

22. *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 279.

23. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1972, p. 154.

24. Sur cette thèse, il existe une étude très minutieuse de Thierry Gontier, *De l'homme à l'animal*, thèse de doctorat de philosophie de nouveau régime, Université Paris IV, 1996, 3^e partie: « La paradoxe de Descartes: La thèse des animaux-machines », p. 331-535.

25. Ferdinand Alquié, *op. cit.*, p. 80.

26. André Breton, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 301.

cité, de manière incompréhensible, par Alquié que cette jonction est réalisée. Il faut le relire en prêtant attention à la voix de l'éternelle tentation rimbaldienne: « Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes²⁷. » Voici, tirée du texte d'Alquié, la citation intégrale: « Qui sait, se demande au contraire Breton, par là je contribuerais peut-être à ruiner ces trophées concrets, si haïssables, à jeter un plus grand discrédit sur ces êtres et ces choses de "raison"? Il y aurait des machines d'une construction très savante qui resteraient sans emploi; on dresserait minutieusement des plans de villes immenses qu'autant que nous sommes nous nous sentirions à jamais incapables de fonder, mais qui classeraient, du moins, les capitales présentes et futures. Des automates absurdes et très perfectionnés, qui ne feraient rien pour personne, seraient chargés de nous donner une idée correcte de l'action. » On remarque en fait ici une accumulation de motifs rimbaldiens, sous l'axiome de la poétique (qui, pour Breton, est aussi l'éthique) de Lautréamont. Ce qui est énoncé avec ardeur, c'est une déclaration de guerre plutôt qu'un anathème envers la prédominance de la pensée déductive scientifique cartésienne, c'est un appel à ce qui n'est pas moins important que la raison, ainsi que le retour à l'attente de la réalisation de la « commune de Paris » que Rimbaud avait rêvée jadis. Nous sommes, de plus, naturellement menés tout près des questions les plus fondamentales posées par Heidegger dans *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique*: qu'est-ce que le monde, qu'est-ce que l'homme? Il s'agit, en effet, de questions portant sur le rapport entre l'homme en tant qu'étant susceptible de se tromper, et la machine ou l'animal, deux étants qui ne se trompent pas²⁸. Le questionnement, chez Breton, frôle sans aucun doute le domaine de la métaphysique de Descartes et de Heidegger. Dans un texte de 1929, le *Second manifeste du surréalisme*, les deux noms sont de même liés: « [...] rappelons que l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite et que son activité ne court aucune chance sérieuse de prendre fin tant que l'homme parviendra à distinguer un animal d'une flamme ou d'une pierre²⁹... » Dans un passage précédant de peu le passage sur « le poète à venir », qui constitue pour ainsi dire la dernière cadence des *Vases communicants* (1932), il est clair qu'une série de ces

27. Rimbaud, *op. cit.*, p. 117.

28. Dans *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique*, Heidegger dit finalement que ce qui distingue l'homme de l'animal, d'une part, et de Dieu, d'autre part, c'est le langage. L'animal étant parfait en son genre, dans son tuyau étroit, ne peut pas se tromper, il est privé de la failibilité. Par contre, l'homme, en tant qu'il est l'être de finitude, a un défaut que ni l'animal, ni la machine, ni Dieu – d'après Heidegger, Dieu ne parle pas –, ne connaissent, précisément à cause du langage.

29. *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 146.

motifs rimbaldiens se répètent: « [...] au-dessus des feux de paille dans lesquels se crispent les civilisations, par-delà la confusion des langues et des mœurs, je vois l'homme, ce qui de lui demeure à jamais immobile au centre du tourbillon. Soustrait aux contingences de temps et de lieu, il apparaît vraiment comme le pivot de ce tourbillon même, comme le médiateur par excellence. [...] cette nuit surabondamment peuplée dans laquelle tous, êtres comme objets, sont lui-même, participent obligatoirement de son être éternel, tombant avec la pierre, volant avec l'oiseau? Je vois au centre de la place publique cet homme immobile en qui, loin de s'annihiler, se combinent et merveilleusement se limitent les volontés adverses de toutes choses pour la seule gloire de la vie, de cet homme qui n'est, je le répète, aucun et qui est tous³⁰. »

L'automate de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* est remplacé, pourrait-on dire, par « l'homme immobile », mais cet homme que Breton voit au centre de la ville, c'est peut-être l'homme de *Mouvements* de Rimbaud, ou la statue de Fourier dont seul le socle demeure sur la place de Clichy, au pied de Montmartre. En tout cas, Breton décrit un homme immobile que l'on pourrait presque qualifier de transparent, et qui est moins un individu qu'un être anonyme, et par conséquent collectif. C'est un être vivant qu'on pourrait presque nommer une ville. Un être à la fois homme, ville, machine, décrit avec le style du performatif ou de l'adresse qui constitue le trait essentiel du discours de Breton. Il y a là un appel ardent à un être à la fois collectif et à la première personne, presque transparent en tant qu'or du temps, « une fleur axiale par rapport au temps³¹ ». L'automate comme porteur d'une mission qui consiste à montrer à l'homme le plan des villes immenses dans lesquelles l'humanité est destinée à entrer, est décrit comme un être qui est devenu une personnalité presque transparente.

Enfin, en 1942, les « Grands Transparents » entrent en scène. Ces êtres ne doivent pas être sans rapport avec la machine ou l'homme décrit dans les textes que je viens d'énumérer, ni avec la jonction des deux noms: Freud et Novalis. D'ailleurs, chez Breton, la machine et l'homme sont dans un rapport de possible substitution. Les questions métaphysiques qui portent sur l'infailibilité³² de l'homme, sans faire recours ni au *cogito* ni à Dieu, sont directement liées au concept d'« automaticité » de l'écriture automatique que Breton nomme parfois l'« état de grâce³³ ». L'ironie du sort, c'est qu'Alquié ait complètement manqué cela.

30. André Breton, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 201-202.

31. *Ibid.*, p. 201.

32. On sait qu'il y a, dans le *Manifeste du surréalisme*, une note d'une importance capitale à propos de l'« infailibilité » dans l'écriture automatique (*Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 33).

33. Cf. Makoto Asari, « Vers un mythe fondé sur l'extase », op. cit., p. 69-71.

Breton et la Bible

Lorsque Breton franchit le passage de Dada au *Manifeste du surréalisme*, il a fait tourner avec souplesse l'esprit de totale négation de Dada. Lors de la Première Guerre mondiale, expérience de l'absurdité même, Breton, jeune homme livré entièrement à l'esprit Dada né de cette guerre, a sans doute eu la conviction que la civilisation chrétienne n'avait plus ni le pouvoir ni le prestige nécessaire pour observer de haut le drame terrestre qui se jouait à l'échelle planétaire. Et en 1924, il était déjà prêt, me semble-t-il, à s'accorder parfaitement à la proclamation d'Artaud l'année suivante, « 1925: la fin de l'ère chrétienne ». Dans les trois textes de 1924 avec lesquels Breton a lancé le pari de toute une vie, il n'y a plus d'esprit de négation. Ce qui dirige ici son esprit, c'est la volonté de faire face au texte sacré du christianisme sans passer par la négativité. Il choisit précisément la *Genèse* et l'*Apocalypse de saint Jean* comme instruments de ce face à face. Il va sans dire que ses armes pour cet affrontement sont la poésie et la peinture, mais particulièrement la poésie. Ce qui est tout à fait caractéristique, dans ce face à face, c'est premièrement qu'il s'interdit sévèrement le geste simpliste qui consisterait à nier les axiomes du christianisme et lui préfère une manière de lutte entre deux ennemis, un peu dans le style des *Chants de Maldoror*. Sa démarche ne passe pas par la négation: s'il s'y refuse, c'est qu'il sait fort bien qu'une fois que l'on se prête à la dialectique, on tombe dans le mécanisme logique du christianisme. Deuxièmement, Breton néglige presque totalement le Nouveau Testament. En ce sens, sa manière d'affronter le christianisme est très éloignée de celle d'Artaud. Breton contourne avec constance le positionnement (thétique) de la mort de Dieu chez Nietzsche. S'il est un Dieu pour Breton, ce doit être un Dieu à la manière de Lautréamont ou de Victor Hugo. Autrement dit, il situe l'idée de Dieu avant Nietzsche, donc avant la problématique de la mort de Dieu³⁴. C'est ainsi que malgré de nombreuses références communes, il a suivi jusqu'au bout un chemin parallèle à celui de Georges Bataille qui avait spéculé sur Nietzsche. Troisièmement, au niveau de la théorie de l'image ou de la théorie du langage, il lit la Bible jusqu'au bout en tant que texte poétique. Et c'est dans cette mesure-là qu'il met en question la dimension théologique de la Bible. Je m'arrêterai à ce troisième point. Tout d'abord, si Breton a entrepris avec confiance de rivaliser avec la Bible, c'est, sans aucun doute, parce qu'il avait l'expérience de la pratique de l'écriture automatique. Il n'aurait jamais pu, sans cela, insérer dans le *Manifeste du surréalisme* la phrase suivante: « Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste³⁵. » Son exaltation dans la découverte de l'écriture automatique était

34. Dans *Crise de vers*, Mallarmé dit que c'est avec la mort de Hugo que nous est advenue la mort de Dieu, et Breton reprend cette idée. Il était important pour Breton que la mort de Dieu ait été posée par un poète, avant Nietzsche.

35. *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 42

tout à fait différente de celle de Philippe Soupault. Pour parler simplement, Breton lut dans cette expérience, qui ne pouvait se réduire à l'art poétique, l'avènement simultané des promesses. Il reconnut là, littéralement, la « matière première » et l'« état de grâce ». Son allure, depuis lors, fut constante : il avançait sans hésitation, avec une étonnante fidélité à la conviction de sa jeunesse. Il n'est pas difficile de retracer son cheminement, ni de reconnaître ses deux groupes de compagnons : Lautréamont et Fourier³⁶ d'une part, et les animaux de l'autre.

Les références de Breton à la *Genèse* et à l'*Apocalypse* remontent à sa jeunesse. Le premier trait consiste à substituer la réouverture (l'inachèvement) à la clôture (l'achèvement) de la septième journée de la Création. Dans deux textes de 1924, *Poisson soluble* et l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, il décrit avec acharnement Adam et Eve avant la chute, avant le péché originel. De nombreuses pages de son œuvre sont marquées par ce qu'on pourrait appeler la résonance de l'Écriture. Mais ces deux textes en sont les références majeures. Cette thématique atteint son niveau théologique dans *Du surréalisme en ses œuvres vives*, en passant par *Arcane 17*. Et l'*Apocalypse* a autant d'importance que la *Genèse*. Par exemple, dans *Ma mort par Robert Desnos* (1923), Breton parodie le récit des sept sceaux de l'*Apocalypse de saint Jean* comme un récit mettant en scène des jockeys³⁷. Le chiffre 5 se substitue au chiffre 7 (« Ma course est celle de cinq jockeys... »), le 6 est virtualisé et efface le 7 qui n'apparaît pas (« Mais le sixième virtuel... »). Ainsi, chez Breton, le défi ou la provocation consiste à réouvrir le récit biblique du début sans en accepter l'achèvement, et à laisser ouvert le récit de la fin. Ceci est clair dans le passage de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (« Le Dieu qui nous habite n'est pas près d'observer le repos du septième jour. Nous en sommes encore à lire les toutes premières pages de la *Genèse*³⁸. ») Et les phrases qui débute *Poisson soluble* sont une référence claire au texte de l'*Apocalypse* (« Un château sans signification roulait à la surface de la terre. Près de Dieu le cahier de ce château était ouvert sur un dessin d'ombres, de plumes, d'iris³⁹ »).

L'héلودerme suspect et le sphinx

Dans la thématique des animaux chez Breton, deux exemples semblent constituer une espèce de scène primitive. L'un est celui de l'héلودerme suspect, l'autre est celui du sphinx, chacun ayant respectivement un rapport avec

36. La notion de hiéroglyphe chez Breton est superposée à celle de Fourier (cf. *La Clé des Champs*, op. cit., p. 134, et la note dans *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 316).

37. André Breton, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 175.

38. André Breton, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 278.

39. André Breton, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 349. Il ne fait pas de doute que ces phrases se réfèrent au chapitre V (1-4) de l'*Apocalypse*.

Lautréamont et Rimbaud. *Le Grand Secours meurtrier* (1932), poème intégralement consacré à Lautréamont, renferme ces vers qui attirent notre attention:

L'auteur des *Poésies* est couché à plat ventre
Et près de lui veille l'héloderme suspect⁴⁰.

Cet héloderme suspect aura désormais, pour Breton, un rôle privilégié parmi les animaux. Ce qui est important, c'est que l'héloderme, grand lézard venimeux du Mexique, est apparu (a été donné) dans un poème, et qu'il occupera une place toute particulière dans la pensée de Breton. D'abord parce qu'il concerne la partie essentielle de sa pensée sur le langage, et d'autre part parce qu'il constitue un élément indispensable de sa pensée sur le symbole et sur le mythe. Je me contenterai ici d'aborder le rapport entre Lautréamont et cet héloderme suspect.

Dans une lettre à Simone datée du 19 août 1920, Breton évoque sur un ton extraordinairement exalté « les poésies d'Isidore Ducasse ou le Paradis terrestre⁴¹ ». On sait que Breton les nommera plus tard, dans son *Anthologie de l'humour noir*, l'« Apocalypse définitive⁴² ». Jetons ici un coup d'œil à « Projet initial », qui a été rédigé comme une espèce de prospectus pour l'Exposition surréaliste de 1947. Dans ce texte, Breton explique la disposition sur deux étages des salles d'exposition, et comment « on accèdera aux salles supérieures par un escalier de 21 marches qui auront été modelées en dos de livres et porteront 21 titres correspondant en signification aux 21 arcanes majeures du Tarot⁴³ ». Ici aussi, la stratégie de Breton est constante. Pour le XX, le Jugement, il choisit l'*Apocalypse de saint Jean*, et pour le XXI, le Monde, ce sont les *Œuvres complètes* d'Isidore Ducasse. Une des salles supérieures comporte douze alvéoles octogonales, chacune étant « consacrée à un être, une catégorie d'êtres ou un objet susceptible d'être doué de vie mythique⁴⁴ ». Or, la plupart des êtres ainsi choisis, qui constituent en quelque sorte la matière première de sa pensée sur le mythe, sont des animaux, l'héloderme suspect et les Grands Transparents occupant respectivement les troisième et onzième places. On peut donc remarquer que contrairement à ce que l'on croit souvent, la pensée de Breton n'est pas très dialectique. Elle est d'abord un effort pour se détacher du mode de pensée dialectique, et elle s'interdit sévèrement la synthèse facile. Elle consiste plutôt à vérifier *a posteriori* si ce qu'il croit original ou absolument singulier le restera toujours dans le cours du temps. La construction intellectuelle est donc réalisée sur la base d'éléments qui ne s'altèrent pas dans le temps (le « hor » du temps,

40. André Breton, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 99.

41. Marguerite Bonnet, André Breton, *Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975, p. 146.

42. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 166.

43. *Le Surréalisme en 1947*, Éd. Pierre à Feu, 1947, p. 135.

44. *Ibid.*, p. 136.

l'or du temps). D'où son attachement constant aux noms propres. Les noms propres, chez lui, sont la métonymie, le signifiant, ce qui résiste à l'assimilation. En tant que nom propre, le signifiant est un signe à la fois dedans et dehors par rapport au système des signes; c'est un signe « quasi transcendantal⁴⁵ » vis-à-vis du langage ou de la culture. Autrement dit, il constitue le dehors, dans la mesure où il ne s'assimile pas, mais en même temps il est ce sans quoi il n'y aurait pas de culture.

Les exemples originaires de ce que Breton appelle l'or du temps sont les « symboles » mentionnés dans le *Manifeste du surréalisme*, qu'il considère comme « quasi transcendants ». Le paradigme en est l'héloderme suspect, que Breton lui-même appelle le « hiéroglyphe ». Il ne serait pas exagéré de dire que la pensée de Breton s'est constituée à partir de sa réflexion sur les hiéroglyphes, qui sont dans bien des cas à la fois signifiants et animaux. Il est d'ailleurs significatif que Breton qualifie les douze êtres cités d'« êtres ou objets à halo⁴⁶ ». Le fait d'avoir un halo, en tant que signe, veut dire que le signifiant contient un excès par rapport au signifié, autrement dit qu'il conserve un écart par rapport au signifié. J'ajouterai encore une remarque. Dans le même passage, Breton précise que la plupart de ces objets « sont issus de l'imagination des poètes et des artistes ». Pour utiliser un terme d'aujourd'hui, Breton conçoit sa théorie du langage comme une théorie du don. Du point de vue de la théorie du langage, Breton s'approche à son insu de la théorie sur le langage du nom, plus précisément sur l'apparition (le don) du nom chez Walter Benjamin⁴⁷.

Or, si l'on considère les animaux chez Breton d'un point de vue statistique, on peut comprendre sa préférence pour les animaux à la fois existants et fictifs, dont l'exemple typique est l'héloderme. Par ailleurs, Breton s'attache également aux animaux dits imaginaires, qui n'existent pas mais sont très présents dans la culture. Le sphinx est, en la matière, indiscutablement le plus fréquent. Par exemple dans le *Sphinx vertébral*⁴⁸, un poème qui, du fait de de l'idée de tissage, évoque *Phrases* de Rimbaud. Il me semble que, sur un point crucial, ce poème croise les Grands Transparents. La colonne vertébrale de l'animal vertébré ou de l'homme est elle-même énigmatique. Et cette énigme ne peut pas ne pas évoquer l'énigme du Sphinx. Si l'on exprime l'homme en tant qu'animal vertébré sous la forme d'une question, celle-ci serait: quel est l'animal qui a de telles vertèbres? Et si l'on transforme cette question en une question posée par le Sphinx, ce serait: eh, toi, vertèbre, qu'es-tu comme être? Ce qui rappelle précisément les propos d'Emile Duclaux cités par Breton: « Autour de nous circulent peut-être des êtres bâtis sur le même plan que nous, mais différents, des

45. Jacques Derrida, *Psyché Invention de l'autre*, Galilée, 1987, p. 641.

46. André Breton, *La Clé des champs*, op. cit., p. 124.

47. Cf. Makoto Asari, « Espace d'image: Walter Benjamin et André Breton », op. cit., p. 23-24.

48. André Breton, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 92-93.

hommes, par exemple, dont les albumines seraient droites⁴⁹. » Ici s'exprime clairement un des aspects de la pensée de Breton: la proclamation du questionnement perpétuel: qu'est-ce que l'homme comme animal? Et la proclamation qu'il faut assumer, sous une forme sans cesse renouvelée, hors de tout présumé théologique ou autre, le questionnement: qu'est-ce que l'homme?

La critique de l'anthropomorphisme

J'ai avancé, en introduction, la possibilité d'un rapprochement entre la pensée métaphysique de Breton et celle de Heidegger. Je dois y revenir pour conclure. Je voudrais, dans un premier temps, aborder ce qui caractérise la critique de Breton à l'égard de l'anthropocentrisme. Des « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non » à *Du surréalisme en ses œuvres vives*, l'origine de l'anthropocentrisme semble être un des postulats de l'anthropomorphisme. Or sa critique porte constamment sur l'anthropomorphisme. Certes, elle renferme une critique contre l'anthropocentrisme, qui consiste à situer l'homme au sommet de la hiérarchie des êtres, en l'occurrence des animaux. Pourtant, d'après Breton, il ne s'agit là que d'une erreur dérivée d'une erreur plus fondamentale.

Pour Breton, « le postulat le plus injustifiable⁵⁰ » relève du postulat: Dieu a créé l'homme à son image. Dans le même texte, il évoque l'invitation de Nerval à l'« humilité »: on peut y reconnaître une similarité avec la position métaphysique de Heidegger. Lorsqu'il s'interroge sur les différences entre l'homme et d'autres êtres, Heidegger ne s'exprime pas comme Breton, mais il écarte fermement les postulats de l'anthropomorphisme en évitant jusqu'au bout toute hiérarchisation entre l'homme, l'animal (la plante) et la pierre. L'anthropocentrisme consiste à tout organiser du point de vue de l'homme, alors que l'anthropomorphisme consiste à projeter les formes humaines sur d'autres êtres. Certes, tous deux peuvent souvent avoir la même signification, mais cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de différences. Il y a précisément un cas où ils peuvent s'opposer et c'est cette opposition éventuelle qui intéresse par dessus tout Breton et Heidegger. Ce qui est important, c'est qu'un geste anthropocentrique peut non seulement ne pas être anthropomorphique, mais être exclusif de l'anthropomorphisme. Si cela est possible, c'est précisément parce que je (l'homme) parle de l'homme, qu'il n'y a aucune projection possible. Dans *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique*, le discours heideggérien est en réalité anthropocentrique dans la mesure où il essaie d'éviter toute projection. En effet, partant du point de vue de l'homme, Heidegger s'interroge sur la

49. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op.cit., p. 308.

50. *Ibid.*, p. 317.

transposition⁵¹. Dans ce questionnement, la transposition ne doit surtout pas consister à attribuer à l'animal des formes et des pouvoirs humains: c'est en partant précisément de la position anthropocentrique que l'on peut, théoriquement, s'abstenir de tout anthropomorphisme. Or, inversement, il peut y avoir de l'anthropomorphisme sans anthropocentrisme, dès lors qu'on attribue à tous les animaux des formes semblables à l'homme. C'est la position qui consiste à dire que l'homme n'est qu'un être parmi d'autres animaux et qu'en tant qu'animal, l'homme n'a pas de position privilégiée.

Le discours de Breton peut certes donner l'impression qu'il est proche de l'anthropomorphisme sans anthropocentrisme, mais il était conscient de ce danger d'être mal compris. C'est pourquoi il a fait cette démonstration contre l'anthropomorphisme le plus naïf de ce type, en prenant l'exemple de Trotski. Quoi qu'il en soit, ce que Breton, comme Heidegger, a écarté jusqu'au bout, c'est l'anthropomorphisme. On ne saurait toutefois nier les différences: Heidegger écarte principalement et méthodiquement l'anthropomorphisme en s'appuyant sur la structure de l'« en tant que⁵² », tandis que Breton l'écarte par sa position contre tel ou tel postulat, ou tel ou tel axiome. Il me semble que Breton était pleinement conscient du fait qu'il était difficile de maintenir sa position sur d'autres modes que l'opposition. Telle est la particularité de son style par rapport aux philosophes. Mais au-delà de cette indéniable différence de style, il y a un point commun entre Heidegger et Breton: chacun, à sa manière, a tenté de s'abstenir de tout anthropomorphisme tout en se situant dans une sorte d'anthropocentrisme. Et la persistance, chez tous deux, de la critique contre l'anthropomorphisme n'est sans doute pas sans rapport avec leur désir d'explication avec le christianisme. Comme dans bien d'autres cas il est vrai, le geste critique bretonien contre le christianisme doit prendre le style de l'opposition (contre...). Pourtant, il n'est en rien négativiste. Ce qui est caractéristique de la pensée de Breton est qu'elle consiste, pour ainsi dire, à pratiquer la stratégie de l'écart sans passer par la négation.

Breton mettait continuellement en doute les aboutissements logiques de la pensée dépendante de la raison ou du *logos*. Il voulait déceler les limites du savoir via la « Raison », qui a la prétention de « régenter à froid⁵³ » les symboles ainsi que les animaux. Depuis les « éléphants à tête de femme » et les « lions violents » des *Champs magnétiques*, Breton a continué à se situer dans l'être-ensemble avec les animaux (les symboles). Presque trente ans après *Les Champs magnétiques*, il se réfère à la parenté entre la faune sacrée (crotale...) de la société des Indiens Hopi de l'Arizona et le « bestiaire surréaliste⁵⁴ ». L'espace de l'Exposition de 1947 est typique: dans l'univers

51. Cf. Martin Heidegger, *op. cit.*, notamment § 49-50.

52. *Ibid.*, notamment § 64-71.

53. André Breton, *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 107.

54. *Ibid.*, p. 165.

décrit par Breton, cohabitent les animaux des Indiens Hopi, les animaux issus de l'écriture automatique, les animaux de l'Apocalypse et les animaux d'un tableau d'Henri Rousseau nommé *Rêve*⁵⁵. Breton continue à faire appel à cette idée d'une importance décisive: les hiéroglyphes sont donnés à l'homme, comme c'était jadis le cas des rêves, pour être interprétés un jour.

Makoto Asari

55. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1979, p. 293.