Je rêve donc je fais la révolution

L'écriture surréaliste au service de la révolution

Alexandre Massipe

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/268>

DOI : 10.4000/lcc.268

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Alexandre Massipe, « Je rêve donc je fais la révolution », *Les chantiers de la création* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 06 novembre 2014, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.268>

Je rêve donc je fais la révolution

L'écriture surréaliste au service de la révolution

Alexandre MASSIPE, Paris I Panthéon-Sorbonne

Fin 1918, l'Occident est ravagé et traverse une crise morale et idéologique sans précédent. De promesse de progrès et de mieux-être, la technique s'est muée en machine à tuer. En outre, les traités de paix de 1919 et 1920 débouchent sur une nouvelle carte politique de l'Europe : les grands empires (Autriche-Hongrie, Empire Ottoman) disparaissent, l'Europe perd sa prépondérance économique tandis que l'expansion du Japon et des États-Unis s'affirme. La démocratie libérale triomphe même si elle rencontre l'opposition de nouveaux régimes politiques. Ainsi, en Italie, la dictature fasciste de Mussolini s'installe au pouvoir en 1922 et, en Russie, la révolution bolchevique voit la victoire des communistes et conduit à la création d'une Union des républiques socialistes soviétiques (U.R.S.S.). En affirmant une vocation nihiliste exacerbée, le mouvement dadaïste, fondé en 1916, refuse le monde tel qu'il est organisé. Pourtant, dès 1920, les rapports entre Dada et André Breton deviennent conflictuels : « *Le Manifeste dada 1918* semblait ouvrir toutes grandes les portes mais on découvre que ces portes donnent sur un corridor qui tourne en rond » (Breton 1999 464). Si Breton intime l'ordre de *tout lâcher*, cela ne peut suffire et il convient désormais de mettre au jour les moyens permettant à la révolution d'advenir. Le désir, l'imagination, le hasard et les rêves doivent renoncer à jouer les figurants pour prendre à bras le corps la destinée révolutionnaire. Mettre un coup d'arrêt à cette société inique en proposant de nouvelles pistes capables de refonder l'entendement humain, telle est donc, à partir de 1922, la feuille de route de Breton. Si les surréalistes refusent de se plier aux ordres de la société capitaliste et raillent un rationalisme omnipotent, c'est tout naturellement qu'ils plongent dans les affres de l'inconscient et du rêve, Breton en tête.

En 1919, mon attention s'était fixée sur les phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable. Ces phrases, remarquablement imagées et d'une syntaxe parfaitement correcte, m'étaient apparues comme des éléments poétiques de premier ordre. Je me bornai tout d'abord à les retenir. (1988 274)

Comment expliquer, chez les surréalistes, cette si grande attention portée au langage ? La psychologie l'a démontré à plusieurs reprises, nous passons en moyenne à peine 10% de notre temps de parole à énoncer des mots *utiles*, le reste étant constitué de pures fonctions phatiques¹ dont le seul but est de nous rattacher aux autres. Le fameux *Bonjour, comment ça va ?*, que le médecin nous adresse lorsque nous nous rendons dans son cabinet, illustre largement cet état de fait. En effet, si nous allons chez le docteur, c'est qu'*a fortiori*, ça ne va pas ! Néanmoins, ce *Bonjour, comment allez-vous ?* est une opération linguistique fondamentale en ce qu'elle nous permet d'établir un premier lien entre le médecin et nous. À ce titre, elle constitue un passage obligé pour amorcer les premières secondes de notre échange de paroles tandis que le facteur socialisant devient la première fonction que l'homme reconnaît au langage. Aussi, très souvent, nous parlons *de tout et de rien, de la pluie et du beau temps* pour *passer* ou, pire, *tuer* le temps. C'est à cette parole usuelle et moribonde que les surréalistes opposent deux nouveaux types d'écriture : l'écriture automatique et le récit de rêve.

Peut-on pour autant affirmer que l'écriture automatique appartient au domaine des rêves et de l'inconscient ? La réponse n'est pas si facilement tranchée et, sans doute, serait-il plus juste de dire que le rêve constitue le matériau de base sans lequel la pratique de l'écriture automatique est impossible. André Breton lui-même ne s'y trompe pas lorsqu'il définit l'écriture automatique comme une méthode consistant à écrire le plus rapidement possible sans contrôle de la raison et « en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (328). Pour écrire *automatiquement*, dans un état proche du sommeil, l'individu doit lâcher prise et tenter ainsi d'« échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée » (Breton 1999 476). L'écriture automatique devient la marque de la soumission du poète envers les mots. Il n'est plus question de chercher la belle rime puisque ce sont désormais les mots qui *mènent la danse*. De la sorte, le travail d'écriture n'est ni volontaire (on ne choisit plus un mot parce qu'il *sonne* mieux qu'un autre) ni contrôlé (on ne revient en aucun cas sur ce que l'on a déjà écrit). En outre, pour démontrer la véracité des expériences d'écriture surréaliste, Breton, et ce dès le Manifeste de 1924, « rattache explicitement la découverte de l'écriture automatique du monologue incontrôlé

¹ C'est-à-dire que nous énonçons des choses ou des faits sans en attendre un sens.

que Freud² cherchait à obtenir de ses patients » (1988 1123). Tout comme le soliloque freudien, l'écriture automatique doit permettre la libération d'une parole enfouie.

Pourtant, et malgré une assise solide, le protocole expérimental de l'écriture automatique demeure flou et peut nous conduire à nous interroger sur l'existence de textes automatiques *purs*. Sur ce point particulièrement délicat, beaucoup d'encre a coulé. Dès 1928, Louis Aragon, et alors qu'il appartient toujours au groupe surréaliste, s'élève ainsi contre le procédé d'écriture automatique qu'il considère ni plus ni moins comme un nouveau dogme : « Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités. Sans excuses. Et particulièrement si vous appartenez à cette lamentable espèce de particuliers qui ignore le sens des mots, il est vraisemblable que la pratique du surréalisme ne mettra guère en lumière autre chose que cette ignorance crasse » (192). À cette critique cinglante, Breton rétorque que les moyens mis en jeu par l'écriture automatique sont bien plus importants que le résultat lui-même forcément imparfait : « la volonté d'ouvrir toutes grandes les écluses restera sans nul doute l'idée génératrice du surréalisme » (1992 1282). Pour aussi généreuse qu'elle soit, cette mise au point bretonienne ne règle pas le problème d'une définition précise de ce type d'écriture et il est d'ailleurs fort intéressant de remarquer que les textes automatiques sont, au regard de l'ensemble foisonnant de la production surréaliste, peu nombreux. En effet, si durant les premières années du mouvement les textes automatiques sont légions, ces derniers se raréfient durant les années trente et l'une des raisons avancées par Jean-Paul Clébert³ pour tenter d'expliquer cet amoindrissement nous paraît tout à fait pertinente : « Pêchant en eau trouble, on n'est jamais sûr de ce qui va « mordre », et remonter à la surface : poisson d'or ou vieux godillot. Il semble que plusieurs surréalistes se soient adonnés à l'écriture automatique, dont ils remplissaient des carnets, mais en les gardant secrets » (71). De nombreux textes automatiques sont donc demeurés dans les tiroirs et, par là, c'est un peu comme si les surréalistes démontraient que les sommeils et les rêves n'étaient pas à la hauteur de leurs attentes. Comme si l'*idée* d'écriture automatique était nettement plus séduisante que son application pratique. Dès lors, il apparaît tout à fait pertinent d'affirmer, et en cela nous ne nous défilons nullement, que l'écriture automatique doit être

² C'est deux ans plus tôt, en 1922, que la psychanalyse a commencé à se faire connaître en France.

³ À partir d'une réflexion d'André Masson.

davantage comprise comme une expérience *limite*, c'est-à-dire telle une tentative de transgression des habitudes du langage courant plutôt que comme un principe intangible. Aussi, au cours de cette étude, convient-il toujours d'en revenir à l'*idée* d'écriture automatique, autrement dit à la prise en compte de la totalité de l'être⁴ dans le but de redonner aux actes du langage leurs valeurs premières, partant leur liberté. Et en délivrant le langage, n'est-ce pas l'homme qui se libère ?

Paru en 1920, *Les Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault inaugure la technique de l'écriture automatique. La logique du langage éclate sous les coups de boutoir du rêve et la réalité est vue au-delà des limites du visible : « Rien ne laisse à désirer dans cette crèche blanchie à la chaux où se promène l'hermine des sacres les plus lointains de commun accord avec la loutre au mimosa, la gentille épouse du soin maternel » (1988 85). Pourtant, pratiquée avec ferveur, l'écriture automatique provoque des hallucinations et, au bout de huit jours, Breton, qui s'est toujours refusé à corriger la moindre ligne, renonce à poursuivre une expérience qu'il juge dangereuse : « Pratiquement, les deux poètes écrivirent de conserve dans un café du boulevard Saint-Germain, la Source, dont le nom devait les inspirer. Ils s'adonnèrent à cette écriture jusqu'à huit et dix heures par jour, la fatigue devant nécessairement jouer son rôle et les plonger dans quelque état second » (Clébert 142). L'expérience de liberté absolue révélée par l'écriture automatique se fait soudain vertige. Malgré sa dangerosité, ce coup de semonce infligé au langage ne constitue-t-il pas le symbole éminemment politique de l'explosion du cadre étriqué dans lequel on plaçait jusque-là le champ artistique ? Grâce à l'écriture automatique, le champ de l'art est immense : sa place, c'est toute la place. Dès lors, c'est la notion même d'art qui disparaît. N'est-ce pas le sens à donner à l'affirmation d'André Breton lorsqu'il écrit à Tristan Tzara, le 4 avril 1919, « Tuer l'art est ce qui me paraît le plus urgent, mais nous ne pouvons opérer en plein jour » (Saporta Béhar 76) ? Ou le rêve comme ultime solution pour en finir avec une notion, l'art, bien trop réductrice pour être valable. Et s'il n'y a plus d'art et que chacun est capable de s'adonner à l'écriture automatique et aux récits de rêve, pourquoi existerait-il encore des poètes ?

⁴ C'est-à-dire l'activité diurne et nocturne de l'être.

Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns. (1992 387)

On assiste ainsi à une socialisation du langage poétique pour qu'en chacun de nous reflleurissent les capacités artistiques que nous avons enterrées du fait de notre conception utilitaire de l'existence. En nous démontrant que nous sommes tous capables d'écrire au *fil du rêve*, l'écriture automatique met à mal l'ordre social : « Quel dommage que la poésie ait un nom particulier et que les poètes forment une classe spéciale ! Elle n'est point chose anormale, elle est manière d'agir naturelle à l'esprit humain. Est-ce que tout homme n'est pas poète et penseur, à toute minute ? » (Éluard 533).

Si *Les Champs magnétiques* est un ouvrage tout entier consacré à l'écriture automatique, les premiers récits de rêves ne faisant pas à proprement parler appel à l'écriture automatique trouvent, eux, leur place dans une œuvre de Breton intitulée *Clair de Terre* parue en 1923. Les cinq premiers rêves de ce recueil sont dédiés au peintre Giorgio de Chirico et plus particulièrement à son œuvre *Le Cerveau de l'enfant*⁵.

J'étais assis dans le métropolitain en face d'une femme que je n'avais pas autrement remarquée, lorsqu'à l'arrêt du train elle se leva et dit en me regardant : « Vie végétative ». J'hésitai un instant, on était à la station Trocadéro, puis je me levai, décidé à la suivre.

Au haut de l'escalier nous étions dans une immense prairie sur laquelle tombait un jour verdâtre, extrêmement dur, de fin d'après-midi. (1992 150)

Si *Clair de Terre* est une expérience solitaire, les expériences de sommeils surréalistes réunissent souvent plusieurs protagonistes comme en témoignent les récits de rêve régulièrement publiés dans la revue du groupe *La révolution surréaliste*.

Et parmi les dormeurs, chacun révèle sa nature spécifique : haine de la mère, obsession du suicide chez Crevel dont le père s'est pendu ; violence révolutionnaire chez Desnos s'identifiant à Robespierre par association phonique

⁵ « C'est probablement vers 1919 que Breton achète *Le Cerveau de l'enfant* (...). Dès lors, *Le Cerveau* régnera au centre de l'atelier de la rue Fontaine (...). Il sera la pièce maîtresse de sa collection. Breton n'acceptera de s'en séparer que deux ans avant sa mort, soit en 1964, pour le vendre au *Moderna Museet* de Stockholm » Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme* (Paris : Seuil, 1996), p. 136.

avec son double prénom Robert-Pierre ; ravissement de Benjamin Péret qui se jette à l'eau, mimant les mouvements de la nage sur la table, ou bien volant dans un univers paradisiaque qui le fait rire aux anges et met en joie toute l'assistance. (Béhar 157)

Ces sommeils deviennent politiques dans la mesure où ils sont pratiqués en commun et font « apparaître une extraordinaire concordance des images dévoilées ou provoquées » (Clébert 510). Cette *politique* du rêve se retrouve dans la définition même du mot *sommeil* proposée par le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*⁶ et au cours de laquelle Breton et Éluard citent le philosophe grec Héraclite : « Les hommes dans leur sommeil travaillent et collaborent aux événements de l'univers » (1992 844). Loin d'être passifs, les sommeils et les rêves participent donc pleinement à la vivacité du programme surréaliste exprimé de manière péremptoire par Breton lors de son discours au Congrès des écrivains en juin 1935 : « Transformer le monde, a dit Marx, changer la vie, a dit Rimbaud, ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un » (459).

Ainsi, dans *Les Champs magnétiques* ou *Clair de terre*, livré aux sommeils et aux rêves, le langage ne décrit plus rien mais sonde les abîmes de l'inconscient. Dès lors, l'écriture automatique et les récits de rêve sont une remise en cause du monde dans lequel nous vivons ; le rêve peut enfin prendre sa revanche sur le réel.

C'est que l'homme, quand il cesse de dormir est avant tout le jouet de sa mémoire, et qu'à l'état normal celle-ci se plaît à lui retracer faiblement les circonstances du rêve, à priver ce dernier de toute conséquence actuelle, et à faire partir le seul déterminant du point où il croit, quelques heures plus tôt, l'avoir laissé : cet espoir ferme, ce souci. Il a l'illusion de continuer quelque chose qui en vaut la peine. Le rêve se trouve ainsi ramené à une parenthèse, comme la nuit. (1988 317)

En nous entraînant vers des contrées inconnues, l'écriture automatique et le récit de rêve nous obligent à reconsidérer de fond en comble notre conception du monde. Écrire *automatiquement* ne serait alors rien d'autre qu'une chance donnée au réel d'apparaître dans toute l'étendue de sa vérité.

Je dis que, jailli il y a quinze ans d'une trouvaille paraissant ne devoir intéresser que le langage poétique, le surréalisme poursuivant son cours s'est répandu

⁶ Rédigé conjointement par André Breton et Paul Éluard en 1938.

tumultueusement non seulement dans l'art mais dans la vie, qu'il a provoqué des états de conscience nouveaux, renversé des murs derrière lesquels il passait pour immémorialement impossible de voir, qu'il a – et cela on le lui accorde de plus en plus – modifié la sensibilité, qu'il a fait faire un pas à l'unification de la personnalité, de cette personnalité qu'il avait trouvée en voie de plus en plus profonde dissociation. (Breton 1992 258)

Les modes d'écriture surréaliste et le politique trouvent alors un champ commun de réalisation : la révolution, en ce qu'elle est l'union de l'exploration poétique et du combat politique.

Malgré la mise en place d'outils au service de la révolution, le mouvement surréaliste se voit très souvent reproché de demeurer incompréhensible pour les masses. Cette condamnation vise tout particulièrement les textes automatiques et les récits de rêve *a priori* inintelligibles. Face à cette réprobation, le chef de file surréaliste formule une justification tout à la fois juste et insatisfaisante : « Mais le surréalisme, en livrant des textes « pris sous la dictée » de la voix intérieure, décline toute responsabilité quant à la non-clarté de ces documents. Le contenu manifeste des rêves n'est pas clair et l'analyse même de ces rêves n'en éclaire tout au plus que la trame » (1999 585). Certes, la réponse de Breton a le mérite de la probité mais cette « non-clarté » constitue tout de même un coup rude porté à la viabilité du projet révolutionnaire surréaliste. Comment, en effet, les rêves ou les sommeils peuvent-ils se targuer de jouer un rôle prépondérant dans le processus révolutionnaire s'ils demeurent intrinsèquement *obscurs* ? Mais, peut-être, ces interrogations méconnaissent-elles le souhait le plus cher du mouvement surréaliste formulé par Breton dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire » (1988 319) ? Et qui peut dire aujourd'hui à la lecture de *Nadja* d'André Breton ou du *Paysan de Paris* de Louis Aragon que le surréalisme a échoué dans cette fusion du rêve et de la réalité ?

Durant cette étude, les frontières entre l'écriture contrôlée et incontrôlée ainsi que celles entre le rêve et le réel sont apparues bien ténues. Lisières imprécises en ce qu'il demeure difficile (impossible ?) de définir quelles sont les limites tangibles entre, par

exemple, une écriture réfléchie et une écriture totalement libre⁷. Où commence l'écriture automatique, quand cessent les sommeils, où s'ouvre le rêve ? Telles sont, demeurées irrésolues, les interrogations posées par le surréalisme. Sans doute ce flottement est-il inhérent à l'existence même du rêve : « Par lui, nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter » (1988 274).

Probablement est-il vain d'emprisonner dans des catégories ce qui fait l'originalité même du surréalisme. Sans doute est-il bien malaisé de vouloir contenir à tout prix ce qui fonde son opiniâtreté à se dresser vent debout contre les injustices qu'elles soient sociales ou poétiques. Si le surréalisme ne tolère pas les réponses figées, c'est qu'il n'est pas un mouvement poseur, tout au contraire, est-il celui qui, selon la formule éluardienne, *donne à voir*. Aussi, et fort légitimement, dans le domaine des sommeils et de l'écriture automatique, le surréalisme avance à tâtons : « À quand les logiciens, les philosophes dormants ? Je voudrais dormir, pour pouvoir me livrer aux dormeurs, comme je me livre à ceux qui me lisent, les yeux bien ouverts ; pour cesser de faire prévaloir en cette matière le rythme conscient de ma pensée » (317). Breton sait bien qu'il y a loin entre l'apologie des sommeils et une pensée libérée de tous ses carcans, pourtant, chez lui, comme chez de nombreux surréalistes, ce sont les moyens qui comptent bien davantage que les fins. Le désir bien plus que son contentement.

Happé par le siècle, le mouvement surréaliste se situe au carrefour des événements tragiques de la première moitié du XXe siècle. Désireux de s'engager plus en avant dans les combats politiques de son temps, Breton rejoint les rangs du Parti communiste français au milieu de l'année 1927. Très vite pourtant, il ne peut se satisfaire de l'organisation bureaucratique et de l'autoritarisme du Parti. Son refus catégorique de subordonner la création artistique au militantisme politique ne joue guère en faveur d'une cohabitation apaisée⁸. Dès lors, l'écriture automatique et le récit de rêve sont politiques dans la mesure

⁷ Sinon, peut-être, en convoquant d'éminents scientifiques qui pourraient disséquer quelques textes surréalistes.

⁸ Le *cas* Aragon ainsi que le *cas* Éluard demandent à nuancer cette affirmation puisque ces deux poètes se font, pour un temps, les chantres du régime stalinien même si, à ce moment-là, ils n'appartiennent plus

où ils se réapproprient un précepte socialiste bien connu « De chacun selon ses moyens »⁹ pour le transformer en « De chacun selon ses rêves ». Positionnement original et exigeant à la source de violents désaccords entre les surréalistes et le Parti communiste français qui, pressé par Moscou, voit derrière cette volonté surréaliste la bourgeoisie à l'œuvre. Incapable de s'extraire d'une vulgate marxiste, le Parti communiste français ne parvient même pas à remarquer que, selon les mots de Jean-Paul Clébert, « le mot de révolution, commence par le mot rêve » (507). Pourquoi, enfin, un rejet si net du militantisme politique, sinon politicien ? Tout simplement, parce que l'écriture automatique et le récit de rêve ont pour mission de nous apprendre que nous sommes des êtres libres. Parole totalement libérée des codes moraux et sociaux, l'écriture surréaliste rassemble et se fait politique dans la mesure où elle constitue la preuve d'une possible humanité à venir. Probable humanité que l'on retrouve dans une phrase de Breton en forme de plaidoyer pour un changement radical de l'entendement humain : « Il faut que l'homme passe, avec armes et bagages, du côté de l'homme » (1999 8).

officiellement au mouvement surréaliste. Et qu'ils renoncent, comme on pouvait s'en douter, à écrire *automatiquement*...

⁹ « De chacun selon ses moyens, à chacun selon ses besoins » est un adage socialiste de la révolution de 1848 repris en 1875 par Karl Marx dans sa *Critique du programme socialiste allemand de Gotha*. La CGT l'inclura dans la Charte d'Amiens en 1912.

Ouvrages cités

Aragon, Louis. *Traité du style*. Paris : Gallimard collection L'imaginaire, 1980.

Béhar, Henri. *André Breton : le grand indésirable*. Paris : Fayard, 2005.

Breton, André. *Œuvres complètes, Tome I*. Paris : Gallimard collection Pléiade, 1988.

—. *Œuvres complètes, Tome II*. Paris : Gallimard collection Pléiade, 1992.

—. *Œuvres complètes, Tome III*. Paris : Gallimard collection Pléiade, 1999.

Clébert, Jean-Paul. *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris : Seuil, 1996.

Éluard, Paul. *Œuvres complètes, Tome II*. Paris : Gallimard collection Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

Saporta, Marc, et Henri Béhar. *André Breton ou le surréalisme même*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1988.