“Les États généraux” d’André Breton à l’épreuve du temps. Repères pour une traversée

Maria Emanuela Raffi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/16102>

DOI : [10.4000/studifrancesi.16102](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.16102)

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2019

Pagination : 69-86

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Maria Emanuela Raffi, « “Les États généraux” d’André Breton à l’épreuve du temps. Repères pour une traversée », *Studi Francesi* [En ligne], 187 (LXIII | I) | 2019, mis en ligne le 01 avril 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/16102> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.16102>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

“Les États généraux” d’André Breton à l’épreuve du temps¹. *Repères pour une traversée*

Abstract

This essays aims at tracing a meaningful interpretative path within the complex and sometimes almost indecipherable poem *Les États généraux*, written by Breton in 1944. Following the track signalled by the phrase of reveil dividing the poetic text into six parts, but also analysing the single sequences, we can discover the structural role of the time in the organization of the text. Moving between past, present and future, each sequence suggests, in different forms and images and using different experiences of the reality and different ways of overcoming its limitations, the effort to renew the knowledge of the world and the conception of the existence of the subject through the transformation of poetry.

Le long poème *Les États généraux* a été publié par André Breton à New York en février 1944 dans la revue «VVV», qu’il avait fondée deux ans auparavant. Il a paru ensuite dans le recueil *Poèmes* en 1948. Actuellement ils se trouve dans le vol. III des *Œuvres complètes* d’André Breton de la collection «La Pléiade»². On fait ici référence au texte de cette dernière édition, dont on propose une lecture qui a le but de tracer un parcours de sens possible dans la dense et suggestive forêt d’images que Breton nous propose.

(1) L’idée de cette ‘traversée’ du long poème bretonien a pris naissance au moment où Herni Béhar a lancé l’appel à communication pour le colloque de Cérisy de 2016: «André Breton 50 ans après». En relisant *Les États généraux*, qui m’ont toujours passionnée, j’ai cru comprendre que le temps travaille à l’intérieur du poème à un niveau profond et que sa présence organise l’imaginaire du texte d’une manière qui peut indiquer un parcours possible de lecture. De là l’idée d’essayer une traversée sélective et souple dans un tissu extrêmement complexe – qui a été d’ailleurs magistralement expliqué et annoté par Étienne-Alain Hubert dans l’édition de la Pléiade des *Œuvres complètes* de Breton – gardant comme point de repère le rapport avec le temps, qui joue sur le passé, le présent et l’avenir pour transformer la connaissance du sujet et de la réalité qui l’entoure à travers la poésie.

(2) Édition de Marguerite Bonnet, publiée pour ce volume sous la direction d’Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris, Gallimard, 1999, pp. 26-34.

Les États généraux

André Breton

Dis ce qui est dessous parle
 Dis ce qui commence
 Et polis mes yeux qui accrochent à peine la
 lumière
 Comme un fourré que scrute un chasseur som-
 nambule
 Polis mes yeux fais sauter cette capsule de mar-
 jolaine
 Qui sert à me tromper sur les espèces du jour
 Le jour si c'était lui
 Quand passe sur les campagnes l'heure de traire
 Descendrait-il si précipitamment ses degrés
 Pour s'humilier devant la verticale d'étincelles
 Qui saute des doigts en doigts entre les jeunes
 femmes des fermes toujours sorcières
 Polis mes yeux à ce fil superbe sans cesse renaiss-
 sant de sa rupture
 Ne laisse que lui écarte ce qui est tavelé
 Y compris au loin la grande rosace des batailles
 Comme un filet qui s'égoutte sous le spasme des
 poissons du couchant
 Polis mes yeux polis-les à l'éclatante poussière
 de tout ce qu'ils ont vu
 Une épaupe des boucles près d'un broc d'eau
 verte
 Le matin

Dis ce qui est sous le matin et sous le soir
 Que j'aie enfin l'aperçu topographique de ces
 poches extérieures aux éléments et aux règnes
 Dont le système enfreint la distribution naïve
 des êtres et des choses
 Et prodigue au grand jour le secret de leur affi-
 nités
 De leur propension à s'éviter ou à s'éteindre
 À l'image de ces courants
 Qui se traversent sans se pénétrer sur les cartes
 maritimes
 Il est temps de mettre de côté les apparences
 individuelles d'autrefois
 Si promptes à s'anéantir dans une seule châ-
 taigne de culs de mandrills
 D'où les hommes par légions prêts à donner
 leur vie
 Échangent un dernier regard avec les belles
 toutes ensemble
 Qu'emporte le pont d'hermine d'une cosse de
 fève
 Mais polis mes yeux
 A la lueur de toutes les enfances qui se mirent à
 la fois dans une amande
 Au plus profond de laquelle à des lieues et des
 lieues
 S'éveille un feu de forge
 Que rien n'inquiète l'oiseau qui chante entre
 les 8
 De l'arbre des coups de fouet

Il y aura

D'où vient ce bruit de source
 Pourtant la clé n'est pas restée sur la porte
 Comment faire pour déplacer ces énormes
 pierres noires
 Ce jour-là je tremblerais de perdre une trace
 Dans un des quartiers brouillés de Lyon
Une bouffée de menthe c'est quand j'allais avoir
 vingt ans
 Devant moi la route hypnotique avec une
 femme sombrement heureuse
 D'ailleurs les mœurs vont beaucoup changer
 Le grand interdit sera levé
Une libellule on courra pour m'entendre en
 1950
 À cet embranchement
 Ce que j'ai connu de plus beau c'est le vertige
 Et chaque 25 mai en fin d'après-midi le vieux
 Delescluze
 Au masque auguste descend vers le Château-
 d'Eau
On dirait qu'on bat des cartes de miroir dans
l'ombre

toujours

Ah voilà le retomber d'ailes inclus déjà dans le
 lâcher
 D'emblée la voûte dans toute son horreur
 Le mot polie rouillée et poule mouillée
 Qui ronge le dessin de l'orgue de Barbarie
 Il n'est pas trop tôt qu'on commence à se garer
 À comprendre que le phénix
 Est fait d'éphémères
 Une des idées mendiante qui m'inspirent le
 plus de compassion
 C'est qu'on croie pouvoir frapper de grief l'ana-
 chronisme
 Comme si sous le rapport causal à merci inter-
 changeable
 Et à plus forte raison dans la quête de la liberté
 À rebours de l'opinion admise on n'était pas
 autorisé à tenir la mémoire
 Et tout ce qui se dépose de lourd avec elle
 Pour les sous-produits de l'imagination
 Comme si j'étais fondé le moins du monde
 À me croire moi d'une manière stable
 Alors qu'il suffit d'une goutte d'oubli ce n'est
 pas rare
 Pour qu'à l'instant où je me considère je vienne
 d'être tout autre et d'une autre goutte
 Pour que je me succède sous un aspect hors de
 conjecture
 Comme si même le risque avec son imposant
 appareil de tentations et de syncopes
 En dernière analyse n'était sujet à caution

une pelle

La cassure de la brique creuse sourit à la chaux vive
L'air mêle les haleines des bouches les plus désirables
La première fois qu'elles se sont abandonnées
Et le mouvement de l'ouvrier est jeune c'est à croire
Que le ressort du soleil n'a jamais servi
Pleine de velléités d'essors tendue de frissons
Une haie traverse la chambre d'amour
À l'heure où les griffons quittent les échafaudages
Montre montre encore
Conjuguant leurs tourbillons
Volcans et rapides
De la taille d'une ville à celle d'un ongle
Disposent de l'homme font jouer à plein ses jointures
Dans la fusion mondiale des entreprises industrielles
Et plus singulièrement obtiennent de lui
Qu'il réprime jusqu'au cillement
Au microscope
Dans une tension héritée de l'affût primitif
Lorsqu'il lui est donné en partage
Non plus seulement de les subir mais de les déceler tout au fond de la vie
Et le manœuvre
N'est pas moins grand que le savant aux yeux du poète
L'énergie il ne s'agissait que de l'amener à l'état pur
Pour tout rendre limpide
Pour mettre aux pas humains des franges de sel
Il suffisait que le peuple se conçût en tant que tout et le devint
Pour qu'il s'élève au sens de la dépendance universelle dans l'harmonie
Et que la variation par toute la terre des couleurs de peau et des traits
L'avertisse que le secret de son pouvoir
Est dans le libre appel au génie autochtone de chacune des races
En se tournant d'abord vers la race noire et la race rouge
Parce qu'elles ont été longtemps les plus offensées
Pour que l'homme et la femme du plus près les yeux dans les yeux
Elle n'accepte le joug lui ne lise sa perte
Chantier qui tremble chantier qui bat de lumière première
L'énigme est de ne pas savoir si l'on abat si l'on bâtit

au vent

Jersey Guernesey par temps sombre et illustre
Restituent au flot deux coupes débordant de mélodie
L'une dont le nom est sur toutes les lèvres

L'autre qui n'a été en rien profanée
Et celle-ci découvre un coin de tableau anodin familial
Sous la lampe un adolescent fait la lecture à une dame âgée
Mais quelle ferveur de part et d'autre quels transports en lui
Pour peu qu'elle ait été l'amie de Fabre d'Olivet
Et qu'il soit appelé à se parer du nom de Saint-Yves d'Alveydre
Et le poulpe dans son repaire cristallin
Le cède en volutes et en tintements
À l'alphabet hébreu je sais ce qu'étaient les directions poétiques d'hier
Elles ne valent plus pour aujourd'hui
Les chansonnettes vont mourir de leur belle mort
Je vous engage à vous couvrir avant de sortir
Il vaudra mieux ne plus se contenter du brouet Mijoté en mesure dans les chambres clignotantes
Pendant que la justice est rendue par trois quartiers de bœuf
Une fois pour toutes la poésie doit resurgir des ruines
Dans les atours et la gloire d'Esclarmonde
Et revendiquer bien haut la part d'Esclarmonde
Car il ne peut y avoir de paix pour l'âme d'Esclarmonde
Dans nos cœurs et meurent les mots qui ne sont de bons rivets au sabot du cheval d'Esclarmonde
Devant le précipice où l'edelweiss garde le souffle d'Esclarmonde
La vision nocturne a été quelque chose il s'agit
Maintenant de l'étendre du physique au moral
Où son empire sera sans limites
Les images m'ont plu c'était l'art
À tort décrié de brûler la chandelle par les deux bouts
Mais tout est bien plus de mèche les complicités sont autrement dramatiques et savantes
Comme on verra je viens de voir un masque esquimau
C'est une tête de renne grise sous la neige
De conception réaliste à cela près qu'entre l'oreille et l'œil droits s'embusque le chasseur minuscule et rose tel qu'il est censé apparaître à la bête dans le lointain
Mais emmanchée de cèdre et d'un métal sans alliages
La lame merveilleuse
Découpée ondée sur un dos égyptien
Dans le reflet du quatorzième siècle de notre ère
L'exprimera seule
Par une des figures animées du tarot des jours à venir
La main dans l'acte de prendre en même temps que de lâcher
Plus preste qu'au jeu de la mourre
Et de l'amour

dans les sables

Il passe des tribus de nomades qui ne lèvent pas
la tête
Parmi lesquels je suis par rapport à tout ce que
j'ai connu
Ils sont masqués comme des praticiens qui
opèrent
Les anciens changeurs avec leurs femmes si par-
ticulières
Quant à l'expression du regard j'ai vu plusieurs
d'entre elles
Avec trois siècles de retard errer aux abords de
la Cité
Ou bien ce sont les lumières de la Seine
Les changeurs au moment d'écailler la dorade
S'arrêtent parce que j'ai à changer beaucoup
plus qu'eux
Et les morts sont les œufs qui reviennent
prendre l'empreinte du nid
Je ne suis pas comme tant de vivants qui
prennent les devants pour revenir
Je suis celui qui va
On m'épargnera la croix sur ma tombe
Et l'on me tournera vers l'étoile polaire
Mais tout testament suppose une impardon-
nable concession
Comme si dans le chaton de la bague qui me
lie à la terre
Ne résidait suprême la goutte de poison oriental
Qui m'assure de la dissolution complète avec
moi
De cette terre telle que je l'ai pensée une échap-
pée plus radicale
Sinon plus orgueilleuse que celle à quoi nous
convie le divin Sade
Déléguant au gland à partir de lui héraldique
Le soin de dissimuler le lieu de son dernier
séjour
Comme je me flatte dit-il
Que ma mémoire s'effacera de l'esprit des
hommes
Pile ou face face la pièce nue libre de toute effi-
gie de tout millésime
Pile
La pente insensible et pourtant irrésistible vers
le mieux
Il ne me reste plus qu'à tracer sur le sol la grande
figure quadrilatère
Au centre gauche l'ovale noir
Parcouru de filaments incandescents tels qu'ils
apparaissent avant que la lampe ne s'éteigne
Quand on vient de couper le courant du secteur
L'homme et ses problèmes
Inscrit dans le contour ornemental d'une fleur
de tabac
Puis tour à tour
Regardant chacun des côtés et disposées symé-
triquement par rapport aux axes
Les quatre têtes rondes d'être quatre fois ban-
dées

Le pansement du front le loup noir le bâillon
bleu la mentonnière jaune
Les fentes des yeux et de la bouche sont noires
En bas le passé il porte des cornes noires de
taureau du bout desquelles plongent des
plumes de corbeau
Du sommet et de la base partent les fils lilas noi-
sette de certains yeux
À gauche le présent il porte des cornes blanches
de taureau d'où retombent des plumes d'oie
sauvage
Il s'avive par places de mica comme la vie au
parfum de ton nom qui est une mantille
mais celle même dans l'immense vibration
qui exalte l'homme-soleil et je baisse les
yeux fasciné par cette partie décline de ta
lèvre où continuent à poindre les rois mages
En haut l'avenir il porte des cornes jaunes de
taureau dardant des plumes de flamant
Il est surmonté d'un éclair de paille pour la
transformation du monde
À droite l'éternel il porte des cornes bleues de
taureau à la pointe desquelles bouclent des
plumes de manucode
Un arc de brume glisse tangentiellement aux
bords sud ouest et nord et s'ouvre sur deux
éventails de martin-pêcheur cet arc enve-
loppe les trois premières têtes et laisse libre
la quatrième gardée sur champ de pollen
par une peau de *condylure* tendue au moyen
d'épines de rosier
C'est par là qu'on entre
On entre on sort
On entre
on ne sort pas

du rêve

Mais la lumière revient
Le plaisir de fumer
L'araignée-fée de la cendre à points bleus et
rouges
N'est jamais contente de ses maisons de Mozart
La blessure guérit tout s'ingénie à se faire recon-
naître je parle et sous ton visage tourne le
cône d'ombre qui du fond des mers a ap-
pelé les perles
Les paupières les lèvres hument le jour
L'arène se vide
Un des oiseaux en s'envolant
N'a eu garde d'oublier la paille et le fil
A peine si un essaim a trouvé bon de patiner
La flèche part
Une étoile rien qu'une étoile perdue dans la
fourrure de la nuit

New York, octobre 1943

1. De l’avenir avant toute chose

Le poème s’ouvre – on le voit aisément – sur la préfiguration d’une énigme à dévoiler, sur un secret dont le locuteur hâte la révélation: «Dis ce qui est dessous parle». La première séquence semble donc avoir presque exclusivement le rôle d’énumérer les moyens par lesquels on pourra parvenir à cette révélation et au rassemblement pré-révolutionnaire annoncé par le titre, qui devrait selon toute apparence l’apporter. Une sorte de «mode d’emploi».

Les moyens invoqués sont confiés à un affinement de la parole et de la vue: *dire* et *voir* semblent d’emblée les actions fondamentales dans la refondation de la réalité, sur toute l’étendue du temps («l’heure de traire» traditionnelle est très tôt le matin et environ douze heures plus tard, donc l’espace d’une journée). «Dis» est la forme verbale exhortative qui se répète anaphoriquement au début du poème, accompagnée de «parle», également à l’impératif, puis encore une fois au début de la seconde partie de la première séquence:

Dis ce qui est dessous parle
Dis ce qui commence
[...]
Dis ce qui est sous le matin sous le soir

L’autre verbe à l’impératif qui apparaît cinq fois dans la première séquence en début de vers c’est «polis», cinq fois accompagné du complément objet «mes yeux», qui est présent avec sept occurrences dans la séquence et qui renvoie évidemment à l’action de voir.

Dire et voir, révéler ce qui est caché sous la connaissance déjà formulée et structurée («l’éclatante poussière de tout ce qu’ils ont vu») par la parole et par les yeux: sur ces fondements va naître le merveilleux nouveau, le nouveau conte de fée qui s’ouvre par «*Il y aura*».

Ce qui suit cette promesse vraiment inaugurale va se développer sur deux niveaux, celui de la séquence qui suit et celui de la phrase de réveil en italique, mais déjà à la fin de la première unité la souple évocation des désastres de la guerre («[D’où] les hommes par légions prêts à donner leur vie/Echangent un dernier regard avec les belles toutes ensemble») est suivie d’une image conclusive de création et de naissance nourrie par la force de l’espoir:

À la lueur de toutes les enfances qui se mirent à la fois dans une amande
Au plus profond de laquelle à des lieues et des lieues
S’éveille un feu de forge
Que rien n’inquiète l’oiseau qui chante entre les 8
De l’arbre des coups de fouets

Un espoir qui se fraie un chemin entre les difficultés et les violences de la guerre (le présent des «coups de fouets»), ayant toutefois pour horizon l’éternité dessinée par ce 8 qu’il suffit de renverser en ∞ , comme Breton l’a déjà fait sur la couverture de la revue «VVV» en 1942³.

(3) Le premier numéro de la revue exhibe deux grands symboles de l’infini sur la couverture, au-dessus du titre.

Révolution et renaissance

La phrase de réveil en italique qui, à partir de la deuxième séquence, traverse le poème tout au long de ses quelques deux cents vers le coupant en six parties – *Il y aura / toujours / une pelle / au vent / dans le sable / du rêve* – est évidemment projetée vers l'avenir et au moins quatre des vers qui la suivent immédiatement – et d'autres dans les 'strophes' successives – ont un verbe au futur:

Ce jour je tremblerai de perdre une trace
[...]
D'ailleurs les mœurs vont beaucoup changer
Le grand interdit sera levé
Une libellule on courra pour m'entendre en 1950

En plein conflit mondial, Breton regarde donc à un avenir qui convoque les forces de tous les éléments de la société, les États généraux, pour un changement qu'il annonce très clairement dans les vers de son poème et qui se présente tout d'abord par une formule qui fait explicitement allusion, comme on vient de le voir, à une sorte de nouveau conte de fée à l'avenir: «Il y aura». Certes, la phrase se poursuit par les mots en italique dispersés dans le texte, mais cela n'empêche pas de voir que ce qui est annoncé est aussi et d'abord inscrit dans les vers qui suivent immédiatement l'incipit féerique renversé et qu'il appartient donc aussi et à plein titre à la deuxième séquence.

Au niveau de la séquence, le sentiment réitéré d'une renaissance apparaît à travers les verbes au futur qu'on a déjà relevés, l'image d'une «source», la prévision d'un changement radical, une date – 1950 – placée dans l'avenir, date à laquelle on aura intérêt à écouter un poète – et enfin à une autre précision temporelle qui lie dans une indication de continuité le passé et l'avenir, «chaque 25 mai», accompagnée d'un nom propre, «le vieux Delescluze» et de l'indication d'un lieu, le Château-d'Eau.

C'est le premier repère qui relie concrètement le texte à une révolution, qui n'est pas celle évoquée par les États généraux, mais celle de la Commune, bien plus chère à Breton et aux surréalistes. Deslescluze, d'ailleurs, est une sorte d'incarnation du révolutionnaire car, en tant que journaliste toujours à l'opposition, il a été emprisonné plusieurs fois et sous des régimes différents jusqu'à sa mort sur une barricade au Château-d'Eau en 1871⁴.

Dans cette deuxième unité, la phrase de réveil est doublée d'une autre phrase en italique qui la parcourt souplement: *D'où vient ce bruit de source / Une bouffée de menthe / Une libellule / On dirait qu'on bat des cartes de miroir dans l'ombre*. L'idée de renaissance y semble renforcée, mais le va-et-vient du futur au passé qui accompagne chaque morceau de la phrase – de nouveau au futur et enfin à la répétition éternelle –, est accompagné de la sensation que tout peut être brouillé à n'importe quel moment. Le hasard prend sa place dans le parcours à travers l'expression «bat les cartes», se mêlant toutefois à l'idée d'illusion («de miroir») et de quelque chose de mystérieux ou du moins de caché («dans l'ombre»), le tout souligné et agrandi par l'italique.

(4) «Le soir du 25 mai 1871, en pleine répression versaillaise, Delescluze s'avança d'un pas calme, "le seul être vivant sur la chaussée du boulevard Voltaire", vers la barricade et fut abattu sur la place du Château-d'Eau. Breton, participant à la manifestation pacifiste et commémorative de la Commune du 25 mai 1913, avait pu entendre exalter la mémoire de Delescluze par de vieux militants de la Commune et relire en première page de *L'Humanité* du même jour le récit de sa mort par Louis Dubreuilli» (Etienne-Alain Hubert in A. BRETON, *Œuvres complètes*, vol. III cit., p. 1158, note n. 5).

2. Le temps

Le passage du temps structure, ainsi qu’en moindre mesure le déplacement géographique, tout le poème. L’idée de renaissance réapparaît immédiatement après le lien historique avec la Commune dans la séquence suivante à travers l’image du phénix :

Il n’est pas trop tôt qu’on commence à se garer
À comprendre que le phénix
Est fait d’éphémères

Bien sûr, la renaissance du phénix implique l’idée de la mort et celle de l’éternité (bien que composée de réalités éphémères), mais les deux étaient déjà évidentes dans l’expression «chaque 25 mai», qui faisait allusion à une sorte d’éternel retour et de mort réitérée et dans le «8» à renverser de la première séquence. La même attente est d’ailleurs implicitement évoquée par l’adverbe «*toujours*» qui tient le rôle de ‘titre’ de la troisième séquence et qui continue la phrase de reveil.

La continuité et l’unité du moi qui renaît sont toutefois fortement menacées puisque le sujet, tout en renaissant, emprunte une forme différente, ce qui élargit énormément les possibilités de renaissance et réduit, au contraire, l’importance des données personnelles d’un moi conçu comme extrêmement instable :

Comme si j’étais fondé le moins du monde
À me croire moi d’une manière stable
Alors qu’il suffit d’une goutte d’oubli ce n’est pas rare
Pour qu’à l’instant où je me considère je vienne d’être tout autre et d’une autre goutte
Pour que je me succède sous un aspect hors de conjecture
[...]

Le sujet, ainsi que la révolution – mais aussi la poésie, on le verra bientôt – renaissent toujours à travers le temps et l’histoire sous des formes différentes, formées par le jeu entre «la mémoire» et «l’oubli», présences éphémères qui donnent naissance, pourtant, à l’éternité de l’existence.

3. L’objet

«*Une pelle*» est le ‘titre’ très concret de la quatrième séquence, qui débute par des objets bien définis :

La cassure de la brique creuse sourit à la chaux vive

C’est presque une rencontre d’amour concrète, jeune et vivante et les images qui suivent confirment cette donnée inaugurale de la séquence : «les haleines des bouches les plus désirables | La première fois qu’elles se sont abandonnées»; «Et le mouvement de l’ouvrier est jeune»; «Une haie traverse la chambre d’amour». À côté de la scène d’amour il y a pourtant, également vivante, la réalité du travail et plusieurs mots en attestent la présence : «l’ouvrier», «les échafaudages», «conjuguant leurs tourbillons | volcans et rapides», «la fusion mondiale des entreprises industrielles», «le manœuvre», «l’énergie». Tout ce travail se clot pourtant d’une manière énigmatique :

Chantier qui tremble chantier qui bat de lumière première
L'énigme est de ne pas savoir si l'on abat si l'on bâtit

Il faut bien observer pourtant que la présentation du chantier humain, ouvert par la scène d'amour initiale, est bâtie sur quelques passages importants qui en tracent les caractères: un rapprochement vertigineux de dimensions différentes («De la taille d'une ville à celle d'une ongle», de le «fusion mondiale» au «microscope») et un rapprochement également important et imprévu du concret et de l'abstrait, du corps et de l'esprit, dans les vers à mon avis fondamentaux

Et le manœuvre
N'est pas moins grand que le savant aux yeux du poète

et enfin un rapprochement du singulier et du collectif, qui embrasse toutes les races et les deux genres juxtaposés du monde et qui sonne particulièrement actuel:

Il suffisait que le peuple se conçût en tant que tout et qu'il le devint
[...]
Et que la variation par toute la terre des couleurs de peau et des traits
L'avertisse que le secret de son pouvoir
Est dans le libre appel au génie autochtone de chacune des races
En se tournant d'abord vers la race noire et la race rouge
Parce qu'elles ont été longtemps les plus offensées
Pour que l'homme et la femme du plus près les yeux dans les yeux
Elle n'accepte le joug lui ne lise sa perte

Voilà ce que selon toute apparence on *aurait dû* faire – les verbes employés sont au passé mais le projet est encore à réaliser – dans ce chantier humain ouvert sous le signe concret d'une pelle. Cette pelle plantée là dans le poème fait tâche, représente une force concrète et presque magnétique dans l'ensemble des vers et dans la phrase en italique qui le parcourt et le définit. En effet, alors que les autres substantifs qui suivent dans la phrase de reveil – «vent», «sable», «rêve» – ont une évanescence commune et sont de toute évidence des mots 'poétiques' et encore 'hugoliens', le mot «pelle» a d'autres résonances: matérielles et physiques d'un côté (ce qui le lie aux autres présences sémantiques qu'on a vues dans le texte telles que «le mouvement de l'ouvrier», «le manœuvre», «chantier qui tremble, chantier qui bat», etc.), très proches du surréalisme et de l'objet surréaliste de l'autre.

C'est Marcel Duchamp qui a marqué de sa signature la dignité particulière de la pelle dans la galerie des objets surréalistes; Duchamp a réalisé ce *ready-made* en 1915 avec le titre *In advance of the Broken Arm* ou *Shovel*, et il en a fait trois répliques successives en 1945, en 1963 et en 1964. Il s'agit donc d'un objet qui obsède d'une certaine manière l'imaginaire de Duchamp et que les surréalistes connaissent bien.

Marcel Duchamp (1887-1968), *En prévision du bras cassé*, 1915, pelle en bois et fer galvanisé, avec l'inscription du titre en anglais, «*In advance of the Broken Arm*», hauteur: 121,3 cm, New Haven, Yale Center of British Art. Ici est reproduite la quatrième version (1964) de l'original perdu.

Breton, de son côté, a consacré à Duchamp plusieurs écrits⁵; dans le premier, publié en 1922⁶, il exalte «l'indépendance» de Duchamp qui lui vient justement du fait d'avoir signé «un objet manufacturé» et d'un autre élément très important aux yeux de Breton, qui est le refus de la *matérialisation* de l'esprit moderne dans une forme acquise:

Pour moi, je l'ai dit, ce qui fait la force de Marcel Duchamp, ce à quoi il doit d'être sorti vivant de plusieurs coupe-gorge, c'est avant tout son *dédain de la thèse*, qui étonnera toujours de moins favorisés⁷.

Après la longue étude de 1934 à l'occasion de la publication de quatre vingt-quatorze documents relatifs à la réalisation du Grand Verre *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, Breton revient à Marcel Duchamp dans *L'Anthologie de l'humour noir* où il est surtout question de phrases formées par le jeu du hasard verbal, genre Rose Sélavy. Le *ready-made* est en tout cas nommé dans tous les écrits de Breton sur Duchamp comme une forme fondamentale de protestation contre la vanité artistique et, dans *Les Pas perdus*, c'est le jugement d'Apollinaire qui est rappelé:

«Il sera peut-être réservé à un artiste aussi dégagé de préoccupations esthétiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'Art et le Peuple».

On trouve dans ce jugement des mots fondamentaux qui reviennent dans *Les États généraux* et notamment dans la séquence qui a comme titre «une pelle»: «éner-

(5) Marcel Duchamp in *Les Pas perdus* (1924), Marcel Duchamp. *Le phare de la mariée* (1934) in *Le surréalisme et la peinture* (1928, 1945, 1965) et également Marcel Duchamp in *L'Anthologie de l'humour noir* (1940).

(6) Avant d'être recueilli dans *Les Pas perdus*, l'article sur Duchamp avait été publié dans «Littérature» en 1922.

(7) A. BRETON, Marcel Duchamp in *Les Pas perdus*.

gie» et «peuple» alors que le lien entre l'artiste, l'énergie et le peuple est assuré dans le poème de Breton par les vers que j'ai partiellement déjà cités:

Et le manœuvre
N'est pas moins grand que le savant aux yeux du poète.
L'énergie il ne s'agissait que de l'amener à l'état pur
Pour tout rendre limpide
Pour mettre aux pas humains des franges de sel
Il suffisait que le peuple se conçût en tant que tout et le devînt
[...]

Le poète et le manœuvre, l'énergie et le peuple; décidément *La Pelle* de Marcel Duchamp et son étrange 'matérialité dématérialisée' ont mis en mouvement une concrète convergence de champs sémantiques⁸.

4. *Les témoins*

La séquence «*au vent*» est extrêmement riche en noms propres. Ils sont dans l'ordre: Jersey et Guernesey écrits comme un seul nom – «Jersey Guernesey» –, ensemble géographique qui introduit les noms de deux exilés illustres: Victor Hugo et Saint-Yves d'Alveydre. En réalité le nom d'Hugo n'est écrit nulle part dans le poème; il reste suspendu et comme dispersé dans les vers, sous la métaphore qui en partie le lie à l'autre:

[...] deux coupes débordant de mélodie
L'une dont le nom est sur toutes les lèvres/L'autre qui n' a été en rien profanée

Il y a une sorte de renversement, qui reprend l'invocation initiale «Dis ce qui est dessous parle», selon laquelle Breton n'inscrit pas dans le poème le nom de l'écrivain le plus connu et le plus présent à ce moment-là à son esprit, Victor Hugo, alors qu'il présente l'autre, explicitement révélé dans le huitième vers⁹, non seulement par son nom complet de Saint-Yves d'Alveydre, déjà imposant, mais aussi après avoir inséré au septième vers celui de Fabre d'Olivet comme point de repère. De la même manière, le nom de la «dame âgée» – Virginie Faure, grand-mère de Philippe Faure – n'est pas indiqué, alors que le nom d'Esclarmonde, plus ou moins légendaire, est répété cinq fois de suite en fin de vers.

On ne peut pas s'empêcher de remarquer que toute cette explosion de noms propres, cachés ou exhibés, est présentée sous le 'titre' de la séquence «*au vent*» et que ce rapprochement peut ramener assez naturellement à l'esprit le célèbre refrain de Villon «autant en emporte le vent»¹⁰. On dirait que le caractère éphémère de toute renommée est très souligné dans cette séquence, mais ce n'est là évidemment qu'une première (possible) couche de signification.

(8) C'est en effet la même convergence dont parle Rimbaud dans *Une Saison en enfer*, quand il écrit: «La main à plume vaut la main à charrue». Il y a aussi une reprise plus proche qui vient du petit groupe surréaliste «La Main à plume» qui s'efforce, juste au cours des mêmes années (1941-1944), de faire survivre une voix dissonante et surréaliste sous l'Occupation et de s'opposer par là à la réalité du nazisme.

(9) «Et qu'il soit appelé à se parer du nom de Saint-Yves d'Alveydre».

(10) D'autant plus si l'on tient compte du fait qu'il avait été remis en honneur quelques années auparavant aux États Unis par le roman homonyme de Margaret Mitchell publié en 1936 d'où Victor Fleming a tiré en 1939 un film bien connu par tout le monde, auquel on a attribué 13 nominations à la cérémonie des Oscar en 1940.

Les liens entre les noms prononcés (dessus) et non prononcés (dessous) sont avant tout à chercher dans «l'esprit de Jersey», comme l'appelle Léon Cellier, qui fait de cette expression le titre d'un chapitre de son étude consacrée à Fabre d'Olivet¹¹, mais aussi dans l'influence d'une étude tout à fait récente par rapport au poème, celle d'Auguste Viatte sur *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, que Breton connaissait parfaitement puisqu'il la cite dans *Arcane 17*¹².

L'occultisme apparaît donc comme un élément important, à côté de la poésie, dans «l'esprit de Jersey», dominé par la personnalité de Hugo, que tout le monde se hâte d'imiter. La présence féminine qui se définit avec force aux côtés de Hugo par ses cinq occurrences en fin de vers, celle d'Esclarmonde, rentre à plein titre dans ce domaine, à la convergence de poésie et occultisme. Évoquée par Breton, comme le montre Étienne-Alain Hubert dans son commentaire, en polémique contre Aragon et son idée de poésie¹³, Esclarmonde appartient pourtant avant tout au monde du mystère et du féminin. C'est ce que témoigne la série de femmes qui accompagnent Esclarmonde de Foix dans son rôle de guide de Breton sur les pas de Nerval, selon les *Ajours* d'*Arcane 17*:

[...] je n'eus, guidé par l'exégèse de M. Jean Richer, aucune peine à me convaincre qu'ici, sur le plan symbolique pur, j'avais cheminé avec Nerval le long du sillon doré. Mélusine, Esclarmonde de Foix, la reine de Saba, Isis, la Verseuse du Matin, les très belles dans leur ordre et leur unité m'en resteront les plus sûres garantes¹⁴.

Mais il faut remarquer aussi que, dans les trois identités (au moins) qui accompagnent implicitement Esclarmonde dans son apparition – Esclarmonde de Foix sœur de Raimon-Roger protectrice des Cathares, Esclarmonde fille de l'amiral Gaudise dans le conte *Huon de Bordeaux*, Esclarmonde reine de Byzance et magicienne protagoniste de l'œuvre lyrique de Massenet¹⁵ – il y a toujours au premier plan l'expression

(11) Il entend par là l'attitude d'un groupe d'écrivains «pénétré par l'influence de l'exil». Les éléments de cette influence sont diligemment énumérés par Cellier: le décor de l'île, le contact avec l'Océan et la nature, la névrose commune à tous les prisonniers: espoirs et désespoirs, rancunes et haines, manie de réformer le monde, lassitude de vivre dans un lieu clos, de voir toujours les mêmes visages, regrets de la patrie perdue, et aussi du temps perdu; la présence accablante de Hugo, ferment d'émulation, mais aussi de jalousie secrète, et enfin cette exaltation de l'esprit solitaire qui conduit, sinon à la démence, du moins à des curiosités dangereuses et dont l'épisode des tables tournantes est l'aspect le plus frappant. «L'esprit de Jersey» in L. CELLIER, *Fabre d'Olivet. Contribution à l'étude des Aspects Religieux du Romantisme*, Paris, Nizet, 1953, pp. 371-381.

(12) «Ce symbole est celui qu'a vivement contribué à mettre en lumière M. Auguste Viatte dans son récent ouvrage: *Victor Hugo et les illuminés de son temps* et qui se dégage d'un parallèle entre le *Testament de la liberté* de l'abbé Constant, publié en 1843, et *La Fin de Satan*, l'une des dernières œuvres lyriques du poète. «Comme chez Victor Hugo, écrit M. Viatte, nous assistons d'abord, chez l'abbé Constant, à la chute de l'ange qui, en naissant, refusa d'être esclave», et qui entraîna dans la nuit «une pluie de soleils et d'étoiles par l'attraction de sa gloire»; mais Lucifer, l'intelligence proscrire, enfante deux sœurs, Poésie et Liberté, et «l'esprit d'amour empruntera leurs traits pour soumettre et sauver l'ange rebelle»» (A. BRETON, *Arcane 17*, in *Œuvres Complètes* III cit., p. 94).

(13) Il suffirait d'ailleurs de remarquer que les deux premiers vers où Esclarmonde est nommée sont: «Une fois pour toutes la poésie doit resurgir des ruines/Dans les atours et la gloire d'Esclarmondes».

(14) A. BRETON, *Ajours*, in *Œuvres Complètes*, vol. III cit., p. 113.

(15) Esclarmonde de Foix, à laquelle Breton semble avant tout faire référence puisqu'il l'appelle de cette manière dans *Arcane 17*, est un personnage mi-historique mi-mythique qui a pris naissance sous la plume de Napoléon Peyrat dans les trois volumes de *l'Histoire des Albigeois les Albigeois et l'Inquisition* (Paris, Librairie Internationale, 1870-72). Krystel Maurin, qui lui a consacré une étude, affirme que l'identité d'Esclarmonde de Foix est assez éphémère: «La dame historique a, en effet, peu d'épaisseur et les sources à son sujet font cruellement défaut: il y eut juste assez d'histoire pour créer l'illusion et juste assez d'absence pour permettre la mythification». Pour compliquer les choses, on apprend dans la même étude que «cinq dames de «haut parage» prénommées Esclarmondes», dont quatre de Foix, sont à l'origine du mythe de la reine des hérétiques (Les Esclarmonde. *La femme et la féminité dans l'imaginaire du catharisme*, Toulouse, Privat, 1995, p. 119).

Dans le conte médiéval *Huon de Bordeaux*, Esclarmonde est la fille du roi de Babylone; elle tombe amoureuse d'Huon, ennemi de son père et s'enfuit avec lui le sauvant de la prison où il avait été jeté. Pendant la

d'une révolte. Esclarmonde de Foix lutte, bien sûr, contre le pouvoir de Rome et du Pape; Esclarmonde de *Huon de Bordeaux* contre le pouvoir et l'autorité de son père, de la religion ou de la société; Esclarmonde de Massenet s'oppose à l'ordre de son père et à la morale du temps.

Si donc Esclarmonde symbolise la poésie («Une fois pour toutes la poésie doit resurgir des ruines | Dans les atours et la gloire d'Esclarmonde»), il s'agit d'une poésie qui trouve sa source dans le côté ouvertement féminin, de révolte féminine, mais aussi magique de l'existence, condensé dans les vers qui suivent l'apparition d'Esclarmonde:

La vision nocturne a été quelque chose il s'agit
Maintenant de l'étendre du physique au moral
Où son empire sera sans limites
[...]

Dans ces trois vers le temps coule: le passé, le présent et le futur se suivent dans une séquence liée, selon le schéma déjà présenté pour annoncer l'apparition d'Esclarmonde:

[...] je sais ce qu'étaient les directions poétiques d'hier
Elles ne valent plus pour aujourd'hui
Les chansonnettes vont mourir de leur belle mort

Passé, présent, futur. Esclarmonde, figure du passé réactualisée par la poésie, s'inscrit de cette manière dans l'avenir par un glissement du physique au moral que réaliserait la poésie future. Esclarmonde est donc la porte-parole de la poésie d'inspiration médiévale et légendaire du passé, mais aussi de la poésie à venir, encore inconnue, qui conjugue la «vision nocturne» et les «figures animées du tarot des jours à venir | La main dans l'acte de prendre en même temps que de lâcher | Plus preste qu'au jeu de la mourre | Et de l'amour»: le hasard et le sentiment, toujours liés, bien sûr, à la révolte féminine et aux jeux infinis de la langue.

5. Fresque

La séquence qui va sous le titre «*dans les sables*» présente une sorte de grande fresque en mouvement, qui fait songer aux «Bohémiens en voyage» de Baudelaire. Plusieurs tribus nomades la composent, mais l'aspect le plus singulier est le fait que le sujet de l'énonciation en fait partie et vit la même condition migratoire:

Il passe des tribus de nomades qui ne lèvent pas la tête
Parmi lesquels je suis par rapport à tout ce que j'ai connu

Pourtant ce n'est pas au point de vue spatial ou géographique que le sujet est nomade, mais par rapport aux expériences acquises, à l'horizon du connu. Ce départ vers l'inconnu, qui bute à tout pas contre le plein du connu (les tableaux sur les

fuïte, Huon se rend responsable de la mort du père d'Esclarmonde, tué par Auberon, mais, après un grand nombre d'aventures au cours desquelles Esclarmonde demeure toujours fidèle à Huon, les deux amoureux parviennent à une fin heureuse.

Jules Massenet, enfin, a mis en musique *Esclarmonde*, opéra en 4 actes, créé le 14 mai 1889 à l'Opéra-Comique. Dans ce cas Esclarmonde est la fille du roi de Byzance et magicienne. Pour conserver son pouvoir, elle doit rester voilée jusqu'à l'âge de vingt ans, et elle cache donc son visage à Roland, qu'elle aime de façon cachée.

changeurs et leurs femmes à partir de ceux de Quentin Metsys¹⁶, la grande quantité d'argent que le sujet doit changer contre la nouvelle monnaie) implique immédiatement l'idée d'un voyage vers la mort et encore une fois celle de l'éternel retour, déjà dessinée par l'image du phénix:

Et les morts sont les œufs qui reviennent prendre l'empreinte du nid

Mais c'est juste à ce retour que le sujet veut se soustraire; l'inconnu qu'il demande prétend un abandon définitif («je suis celui qui va») et «la dissolution complète du moi». Pourtant cette issue de la vie ne peut pas être apparente comme celle que propose Sade, toute confiée à la sexualité (est-ce là une allusion à 'la petite mort' orgasmique?), mais définitive, absolue et étrangère aux rites de la culture occidentale symboliquement abandonnée par la coupure du courant électrique. Dans les vers qui suivent se dessine donc un étrange tableau, presque la reconstitution d'un mythe, dans certains traits duquel plusieurs critiques ont reconnu le fruit des contacts de Breton avec la culture des Indiens d'Amérique, particulièrement des Navajos et de leurs peintures de sable¹⁷.

Dans la tentative de comprendre les lignes portantes de ce tableau, on peut grouper les éléments qui le composent. Il y a d'abord les formes géométriques, organisée par le chiffre 4, sacré pour les Navajos, et dominées par «la grande figure quadrilatère», qui renvoie évidemment aux quatre points cardinaux, qui trouvent leur expression figurative dans la rose des vents¹⁸. Ici l'image dans laquelle l'homme est inscrit est un peu différente – «la fleur de tabac» – qui, par ses cinq pétales ouverts, rappelle l'étoile à cinq pointes, symbole de l'harmonie entre l'âme et le corps et de la connaissance spirituelle et magique, qui s'ajoute aux quatre éléments concrets: l'air, l'eau, le feu et la terre. Donc, avant tout, le sujet doit s'orienter dans l'inconnu qui l'entoure et qui l'attend après la mort; cette orientation, pourtant, n'est pas seulement spatiale mais aussi temporelle, comme il arrive justement dans la lecture de l'univers réalisée par les Indiens Navajo¹⁹, bien que les données ne coïncident pas complète-

(16) *Le Changeur et sa femme* de Quentin Metsys (1514) – c'est bien là le titre retenu par le Musée du Louvre où il est conservé par rapport à *Le Prêteur et sa femme* et d'autres – a donné lieu à une série de reprises, dont les plus connues sont peut-être les nombreuses versions de Marinus van Reymerswale, sur le même titre, aux environs de 1540.

(17) C'est ce qu'affirme Étienne-Alain Hubert dans son commentaire du poème de Breton avec le soutien d'une importante bibliographie (*Œuvres complètes*, vol. III cit., p. 1157): «Breton détaille une figure compliquée qui tient à la fois du vieux carré magique proposé dans les traités attribués à Corneille Agrippa et, comme l'avait bien vu Gérard Legrand, des représentations symboliques pratiquées par certaines tribus, notamment par le moyen des "peintures de sable"». C'est ce qu'on apprend aussi du volume *Imaginaire des points cardinaux. Aux quatre coins du monde*, dans le chapitre consacré à «La symbolique des points cardinaux chez les Navajos» où Susanne Berthier-Foglar écrit de Breton: «Il ne faut pas s'étonner si la connaissance qu'il acquiert des cultures indiennes pendant son exil aux États-Unis le conduit à reprendre, dans le grand poème qu'il a intitulé *Les États généraux* (1944), la structuration indienne des quatre zones de l'espace avec ses couleurs, ses animaux, ses valeurs différenciées. [...] Le tableau qu'il crée alors paraîtra moins étrange si on sait y reconnaître l'analogue de ces compositions que font les Indiens Navajos sur fond de sable au moyen de poudres de couleurs. Dans les sables du rêve, Breton compose un "tableau de sable"» (par les soins de Michel Viegnes, Paris, Imago, 2005, p. 263).

(18) L'imaginaire mythique lié au chiffre 4 remonte du moins au récit de la Création et au nom d'Adam dont les quatre lettres sont les initiales des quatre points cardinaux: «En effet, si l'on dit en grec Orient, Occident, Midi, Septentrion, comme la Sainte Écriture le fait dans la plupart de ses passages, les premières lettres de ces mots forment le nom d'Adam, car les quatre parties du monde que je viens de mentionner s'appellent en grec *Anatolè, Dusis, Arctos, Mesembria*». (AUGUSTIN, *Tractatus IX, 14, Homélies sur l'Évangile de saint Jean*, trad. par M.-P. Berrouard, 1969, «Bibliothèque Augustinienne» 71, pp. 536-37, cité par L. GOSSEREZ, *Les points cardinaux dans l'Antiquité chrétienne*, in *Imaginaires des points cardinaux. Aux quatre coins du monde* cit.).

(19) «La symbolique des points cardinaux ne peut se comprendre que par le mythe de la création, his-

ment (comme la fleur de tabac et la rose des vents). D'ailleurs l'exception est partout, puisque le quadrilatère, qui correspond à l'organisation de l'espace chez les Indiens Navajos et à la disposition parfaitement symétrique des points cardinaux, est ébranlé par une figure étrange, placée d'une manière asymétrique – «Au centre gauche l'ovale noir» – qui fait songer à une toile de Kupka²⁰.

Le tableau bretonien propose 4 couples spatio-temporels qui correspondent à des accouplements entre couleurs et animaux. En particulier:

1. Sud: «En bas le passé il porte des cornes noires de taureau du bout desquelles plongent des plumes de corbeau»

2. Ouest: «À gauche le présent il porte des cornes blanches de taureau d'où retombent des plumes d'oie sauvage»

3. Nord: «En haut l'avenir il porte des cornes jaunes de taureau dardant des plumes de flamant»

4. Est: «À droite l'éternel il porte des cornes bleues de taureau à la pointe desquelles bouclent des plumes de manucode».

1. Peinture de sable navajo

2. Peinture de sable navajo

toire dont il existe de nombreuses versions [...]. Dans la première scène de la création «la lumière blanche apparut à l'est et ils dirent que c'était le jour; la lumière bleue apparut au sud et pour eux c'était aussi le jour... la lumière jaune apparut à l'ouest et leur montra que le soir arrivait, puis le noir vint du nord et ils se couchèrent et dormirent». La vie était rythmée par la couleur du jour provenant des quatre points cardinaux mais le soleil n'avait pas encore été créé». (S. BERTHIER-FOGLAR, *La symbolique des points cardinaux chez les Navajos* cit., pp. 63-64).

(20) La référence à František Kupka (1871-1957) n'est pas hors de propos, car l'artiste tchèque a vécu à Paris de 1896 jusqu'à sa mort. Très lié à Jacques Villon – frère de Marcel Duchamp – il a fait partie du groupe post-cubiste de Puteaux avec Marcel Duchamp, Jacques Villon, Francis Picabia, Jean Metzinger et Albert Gleizes. Breton le connaissait donc sans aucun doute et le lien avec Duchamp renforce le sens de sa présence ici, d'autant plus que dans un texte de 1913, *La Création dans les arts plastiques*, il avait attribué l'origine de la création artistique à quelque chose qui semble annoncer «l'automatisme psychique pur» bretonien: «l'énigme des processus psychiques, énigme qui souvent demeure irrésolue aussi bien pour le protagoniste – l'artiste – que pour son entourage». Un autre lien très intéressant est représenté par le fait que Kupka avait des considérables connaissances en matière de spiritisme.

3. František Kupka, *Ovale noir* 1925-1926

Au centre des points cardinaux, la description du présent se prolonge dans une autre séquence où, à travers les «places de mica», on trouve encore une fois le sable coloré et l’allusion aux peintures indiennes, renforcée par la présence de la figure très importante pour les Navajos de «l’homme-soleil», auquel correspond, plus en sourdine, l’image de la femme étoile (cette fois «comète», auparavant «étoile polaire», ensuite évoquée à travers la condylure au nez étoilé).

Une remarque sur la caractérisation des quatre indications temporelles évoquées. L’avenir («en haut») est suivi d’un projet fondamental, cher à Breton: «Il est surmonté d’un éclair de paille pour la transformation du monde»²¹.

La dernière référence importante aux peintures de sable vient de la conclusion de la séquence, qui dessine dans le complexe tableau de Breton une sorte de porte, définie apparemment seulement par «une peau de *condylure* tendue au moyen d’épines de rosier»:

C’est par là qu’on entre
On entre on sort
On entre
on ne sort pas

On ne peut pas oublier que les peintures de sable des Navajos, comme répètent les sites qui leur sont consacrés, portent le nom de «iikààh» en langue diné, ce qui veut littéralement dire: «l’endroit par lequel les dieux viennent et vont»²².

La convergence frappante de la conclusion de la séquence ne peut faire oublier, toutefois, les nombreuses différences; Étienne-Alain Hubert a déjà mis en relief le passage des têtes rondes des peintures indiennes aux «têtes rondes quatre fois bandées» des *États Généraux*; pour ma part, je voudrais souligner l’obsédante présence des cornes de taureau, alors que l’animal célébré par les Navajos est le bison. Pourquoi le taureau?

(21) «“Transformer le monde” a dit Marx; “changer la vie” a dit Rimbaud: ces deux mots d’ordre pour nous n’en font qu’un» (A. BRETON, *Discours au Congrès des écrivains*, in *Position politique du surréalisme* 1935, *Œuvres Complètes*, vol. II cit., p. 459).

(22) «Le terme navajo pour désigner les peintures de sable, “sandpaintings”: “iikààh” peut être traduit littéralement par “l’endroit par lequel les dieux viennent et vont”. Ces dessins sont faits à base de pierres pulvérisées, de sable sec saupoudré et coloré avec des pigments naturels» (A. NIEZ, *Peintures de sable traditionnelles des Navajo* extrait d’une maîtrise d’arts plastiques, Sorbonne, 1999, <http://www.barbier-rd.nom.fr/anaikchiinavajo.htm>).

Faute d'une réponse dans le texte, on peut remarquer que dans la décennie qui précède le poème de Breton, Picasso a peint un nombre considérable de «têtes de taureau», seules ou à l'intérieur d'une nature morte et qu'au cours de l'année suivante (1945) il va créer une série de *Onze séquences du taureau*. Taureaux et Minotaures représentent donc à ce moment-là presque la marque des tableaux de Picasso.

La lecture naturelle de l'univers (après qu'on a coupé le courant), inspirée des Indiens d'Amérique, est donc doublée, comme toujours chez Breton, d'une lecture d'artiste: Kupka, Picasso, Chirico sont là et ont travaillé de leur «main à plume» le sable de la peinture et du rêve.

6. Une étoile

L'énorme fresque tracée dans la séquence précédente, conformément au titre de la partie qui va restrospectivement la définir («*du rêve*»), est reléguée dès la première ligne dans une atmosphère nocturne qui va s'évanouir immédiatement:

Mais la lumière revient
Le plaisir de fumer

C'est donc le caractère éphémère de toute l'énorme construction qui précède cette dernière et courte séquence qui apparaît au premier plan, avec le danger effrayant de perdre tout ce qui apparaissait si important et si complexe dans le tissu de la nuit, toute la trace du rêve. D'ailleurs, le caractère éphémère de la construction textuelle était souligné partout: il ne fait ici que revenir d'une manière plus effrayante en tant que conclusive. Pourtant le lien éthéré mais constant établi entre passé, présent et avenir soutient l'espoir d'un changement qui ne peut être que positif, si l'on lit attentivement les vers énigmatiques qui suivent:

L'araignée-fée de la cendre à points bleus et rouges
N'est jamais contente de ses maisons de Mozart
Le blessure guérit tout s'ingénie à se faire reconnaître [...]

Étienne-Alain Hubert a très bien éclairé plusieurs coins obscurs de ces vers²³, mais si l'on approfondit le mécontentement du personnage féérique (l'araignée-fée) – une

(23) «Pourquoi, au retour de la lumière, "l'araignée-fée de la cendre" du fumeur n'est-elle "jamais contente de ses maisons de Mozart"? Ouvrons «Le Message automatique» dans *Point du jour*, ou, dans *Surréalisme et la Peinture*, l'article de 1953 sur Joseph Crépin, et nous nous étonnerons moins de la proximité des motifs de la rêverie et de la fumée des cigarettes avec l'édifice *arachnéen* fait de fumerolles et de formes tourbillonnaires pour lesquelles, sous la plume d'un médium plus connu comme auteur dramatique, Victorien Sardou, s'imposa le nom de "Maison de Mozart"» (É.-A. HUBERT, «Notes» à André Breton, in *Œuvres complètes*, vol. III cit., pp. 1156-57). On ne peut pas se passer de remarquer, pourtant, que Breton déclare avoir connu les œuvres de Crépin seulement en 1948: «Les réalisations de Joseph Crépin [...] ne devaient m'être révélées qu'en 1948, à l'occasion des toutes premières manifestations d'ensemble de "l'art brut"» (*Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, 1965, in *Écrits sur l'art et autres textes, Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 2008 p. 710); donc, quatre ans après la publication des *États généraux*. En plus, la fumée et les fumerolles sont complètement absentes du commentaire que Sardou donne de son dessin, où il explique les formes présentes dans l'eau forte de tout autre manière: «*Sur ce mur les Esprits ont sculpté ou incrusté les étranges arabesques que notre dessin cherche à reproduire. Ce sont ou des ornements fouillés dans la pierre et colorés ensuite, ou des incrustations ramenées à la solidité de la pierre verte, par un procédé qui est en grande faveur maintenant et qui conserve aux végétaux toute la grâce de leurs contours, toute la finesse de leurs tissus, toute la richesse de leurs coloris*» («Minotaure» 3/4, décembre 1933, p. 54).

fois qu'on a établi que «la Maison de Mozart» est une eau forte produite à peu près un siècle auparavant par Victorien Sardou à travers une sorte d'automatisme graphique²⁴ –, on s'aperçoit que le rêve ne peut pas en rester là, à l'écriture automatique et inconsciente, sans aucun lien avec la réalité éveillée personnelle et sociale. Sardou écrit en effet que la *Maison de Mozart* lui a été dictée par un Esprit, mais les éléments qui la caractérisent ne sont pas abstraits ou génériques; bien que bâtie avec des «flocons de neige», elle s'est matérialisée dans une étrange pierre qui, d'une certaine manière, ne fait qu'un avec la personne qui l'habite. Elle affiche donc toutes les traces de la musique:

*Il est facile d'y reconnaître le souvenir de notre musique terrestre: la clé de sol y est fréquemment répétée et, chose bizarre, jamais la clé de fa! Dans la décoration du rez-de-chaussée, nous retrouvons un archet, une sorte de téorbe ou de mandoline, une lyre et tout une portée musicale. Plus haut c'est une grande fenêtre qui rappelle vaguement la forme d'un orgue; les autres ont l'apparence de grandes notes, et des notes plus petites abondent sur toute la façade [...]*²⁵

La trace est donc matérielle; ce ne sont pas une musique ou un souffle qu'on entend, mais des ornements concrets qu'on voit, sculptés dans la pierre. Sardou parle d'ailleurs d'une véritable «incarnation»²⁶.

C'est bien là, dans ce qu'on pourrait appeler entre autre «l'incarnation de la poésie» le lien difficile, éternellement recherché et toujours renvoyé à l'avenir – au prochain phénix –, mais qui parcourt souterrainement tout le texte (et peut-être tout le surréalisme) et en structure l'énonciation.

Bien que les thèmes sociaux suggérés soient aujourd'hui encore très problématiques – la voix du peuple, son unité et sa présence dans l'exercice du pouvoir et en même temps la liberté, la redécouverte et la valorisation des origines des différentes races –, le moteur principal du texte, celui dont on a cherché à vérifier le fonctionnement, c'est la découverte, ou mieux, la recherche et la découverte possible.

Presque vingt ans après le *Manifeste*, Breton est toujours à l'affût de l'énigme et c'est avant tout cette énergie impérissable que le poème nous transmet tant par sa structuration formelle que par ses allusions à des données historiques et à des personnages plus ou moins connus. La recherche est réelle, tâtonnante, accompagnée de doutes avoués: «ne pas savoir si l'on abat si l'on bâtit» et encore «C'est par là qu'on entre/On entre on sort/On entre... on ne sort pas». De là l'ouverture évidente du texte, projeté vers l'avenir mais qui ne propose aucune solution définitive et montre une oscillation continue, tout en traçant une direction marquée par les mots en italique, dans lesquels on peut repérer, en même temps qu'une attraction évidente

(24) Le titre complet qui paraît au-dessous de la planche représentant *La Maison de Mozart* dans «La Revue spirite» en 1958 est en effet le suivant: «*La Maison de Mozart dans Jupiter*. Eau forte automatique exécutée en neuf heures par Victorien Sardou». Sardou avait fait suivre à son tableau une explication très intéressante, reproduite au-dessous du tableau et publiée dans la revue «Minotaure» (voir note 22): «...C'est sur la rive droite de cette rivière dont l'eau, dit l'Esprit, l'offrirait la consistance d'une légère vapeur, qu'est construite la maison de Mozart, que Palissy a bien voulu me faire dessiner sur cuivre». Il vaut la peine de remarquer que sur la page à côté on voit l'article de Breton *Le Message automatique*. Ces différentes publications, réunies dans une seule vitrine dans l'exposition *André Breton et l'art magique* (du 24 juin au 15 octobre 2017, LaM, Villeneuve d'Ascq, Lille) sont émouvantes; elles témoignent concrètement des tentatives, même éloignées dans le temps, de réaliser une écriture et une graphique 'automatiques', dictées par la pensée ou par un Esprit...

(25) V. SARDOU, *La Maison de Mozart* cit., p. 54.

(26) «On aurait tort d'en conclure que la musique de Jupiter soit comparable à la nôtre, et qu'elle se note par les mêmes signes: Mozart s'est expliqué sur elle de manière à ne laisser aucun doute à cet égard; mais les Esprits rappellent volontiers, dans la décoration de leur maisons, la mission terrestre qui leur a mérité l'incarnation dans Jupiter et qui résume le mieux le caractère de leur intelligences» (*ibid.*).

vers le flou du souvenir, du rêve et de la vision médiumnique, une force concrète et centralisante dans la présence de la «pelle».

Grâce à cette pelle, l'évocation des États Généraux n'est pas un simple exercice utopique ou rhétorique; elle s'enracine dans le réel, dans sa complexité et dans ses contradictions et, à l'aide du rêve qui parcourt le texte, demande une refondation de la société à partir du travail et de la poésie réunis, une refondation qui aujourd'hui est encore à venir.

MARIA EMANUELA RAFFI

Università degli Studi di Padova