
Relire Breton. Rééditions et cahiers critiques

Revisiting Breton. New editions and critical review

Anton Hureauux



Cahiers Breton, n° 1, Meurcourt : Éditions Les Cahiers, 2024, 266 p., EAN 9791095977124 – André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2024, 1184 p., EAN 9782073080318 – André Breton, *Carnet de voyage chez les Indiens Hopi*, Paris : Hermann, coll. « Philosophie, Politique et Économie — Langue et Littérature », 2024, 280 p., EAN 9791037039248 – André Breton, *Manifeste du surréalisme : le manuscrit*, Paris : Jean-Michel Place, 2024, 96 p., EAN 9782383580140 – André Breton, *Poisson soluble : le manuscrit*, Paris : Jean-Michel Place, 2024, 456 p. EAN 9782383580157



Pour citer cet article

Anton Hureauux, « Relire Breton. Rééditions et cahiers critiques », *Acta fabula*, vol. 27, n° 2, "Charnier natal" : Surréalisme(s) en France, Février 2026, URL : <https://www.fabula.org/revue/document20659.php>, article mis en ligne le 04 Février 2026, consulté le 11 Mai 2026, DOI : 10.58282/acta.20659

Anton Hureaux, « Relire Breton. Rééditions et cahiers critiques »

Résumé - Le centenaire du *Manifeste du surréalisme* a été marqué par une effervescence critique autour des œuvres d'André Breton en général. Les rééditions critiques de quelques-uns de ses écrits phares, comme le récent lancement des *Cahiers Breton*, font état d'un renouveau dans les études bretoniennes, qui ouvrent de nouvelles voies dans les domaines de l'analyse stylistique, génétique et pragmatique, mais aussi anthropologique, épistémologique, et politique.

Mots-clés - Breton (André), manifeste du surréalisme, poésie, surréalisme

Anton Hureaux, « Revisiting Breton. New editions and critical review »

Summary - The centenary of the *Surrealist Manifesto* was marked by a wave of critical excitement surrounding the work of André Breton. The new critical editions of some of his major writings, along with the recent launch of the *Cahiers Breton* journal, attest to a revival in Breton studies. This renewed interest has opened up new directions of analysis — stylistic, genetic, and pragmatic, but also anthropological, epistemological, and political.

Keywords - Breton (André), poetry, surrealism, surrealist manifesto

Relire Breton. Rééditions et cahiers critiques

Revisiting Breton. New editions and critical review

Anton Hureauux

Dans le rituel des commémorations, le recul critique est de mise. L'extrapolation est une reine que le raccourci sert révérencieusement, si bien qu'on a tôt fait de substituer, pour 2024, au « centenaire du *Manifeste du surréalisme* » le plus court, mais plus large « centenaire du surréalisme », allant par-là à l'encontre même de l'esprit des principaux intéressés : Breton, lui-même, ne voyait pas dans le *Manifeste* un acte de naissance du surréalisme, mais le point de passage de sa « phase expérimentale » à sa « phase raisonnée¹ ». On peut, en effet, faire remonter au moins aux premiers exercices d'écriture automatique par Breton et Soupault, en 1919, la pratique surréaliste ; et sans doute plus loin encore, comme invite à la faire le *Manifeste* lui-même : à la fin du xix^e siècle avec Jarry, qui « est surréaliste dans l'absinthe », à la fin du xvii^e siècle avec Young, dont les *Nuits* « sont surréalistes d'un bout à l'autre² », et même plus avant dans cette généalogie que se construisent perpétuellement les poètes surréalistes, Breton en tête. En vérité, le centenaire du *Manifeste* met au jour le « millénaire » du surréalisme, de ce mode de la pensée qui fut jusqu'alors invisible à lui-même. C'est du moins ce que laisse entendre le titre d'un récent ouvrage de Georges Sebbag, qui reprend ce jeu de détournement des commémorations inauguré, il y a plus de trente ans, avec l'ouvrage collectif *Le Millénaire Rimbaud*, paru pour le centenaire de la mort du poète ardennais³.

Cela dit, les commémorations sont aussi l'occasion d'une nouvelle confrontation aux textes et de leur redécouverte en dehors des interprétations prédéfinies. Une œuvre qu'on ne lit aujourd'hui presque plus, du moins qu'on ne lit plus avec l'attention qu'elle mérite, comme le *Manifeste du surréalisme*, révèle sa capacité à échapper aux idées préconçues et aux thèses simplifiées que l'on voudrait y trouver. Les nombreuses rééditions du *Manifeste*, ainsi que d'autres textes de Breton, comme le lancement de la revue des *Cahiers Breton*, au cours de

¹ André Breton, *Entretiens radiophoniques, Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1999, p. 484.

² André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *ibid.*, t. I, 1988, p. 329.

³ Georges Sebbag, *Surréalisme, le rayon invisible : Centenaire & millénaire*, Paris : Jean-Michel Place, 2024 ; Alain Badiou et *alii.*, *Le Millénaire Rimbaud*, Paris : Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1991.

l'année 2024, contribuent à extraire le *Manifeste*, et, de manière plus générale, l'œuvre de Breton et le surréalisme, des lectures réductrices dont ils font trop souvent l'objet. Un rapide tour d'horizon des actualités bretonniennes s'impose : ensemble, elles invitent à relire Breton pour éprouver la complexité d'une pensée loin d'avoir été épuisée, et constituent un nouvel appareil critique susceptible, à ne pas douter, de donner une nouvelle impulsion aux études bretonniennes. Paradoxalement, il aura fallu attendre le centenaire du *Manifeste* pour être capable de le lire de nouveau comme s'il était d'hier.

Rééditions critiques et fac-similés

Les Manifestes du surréalisme

Manifestes du surréalisme, au pluriel, paraît pour la première fois en 1962 aux éditions Jean-Jacques Pauvert, à l'initiative de Breton qui entendait réunir par-là ses principaux textes théoriques sur le mouvement littéraire dont il fut l'initiateur central et le principal promoteur. Cette édition regroupait alors, dans cet ordre : le *Manifeste du surréalisme* (1924), le *Second Manifeste* (1929), les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942), *Position politique du surréalisme* (1935), la « Lettre aux voyantes » (1925) et *Du surréalisme en ses œuvres vives* (1955). La nouvelle édition des *Manifestes du surréalisme* dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » de Gallimard reprend dans l'esprit le volume de 1962, en l'augmentant cependant de quelques autres textes fondateurs du mouvement. S'y ajoutent ainsi *Poisson soluble* (1924), recueil de proses automatiques indissociable du premier *Manifeste* qui était initialement conçu comme sa préface, *Le Surréalisme et la peinture* dans sa première version (1928), le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), rédigé avec Eluard, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* (1942), les *Entretiens. 1913-1952* (1953), qui réunissent, en plus des *Entretiens radiophoniques* de 1953 avec André Parinaud, quelques interviews dans lesquels Breton retrace l'histoire du mouvement surréaliste, *Le La* (1961), retenu ici pour sa « portée testamentaire » (p. xxviii), et enfin sept articles recueillis par Breton dans divers recueils de critiques (*Les Pas perdus* de 1924, *Point du jour* de 1934 et *Perspective cavalière* de 1970 à titre posthume).

Cet ensemble plus complet de textes théoriques a le mérite d'offrir une vision d'ensemble de la conception bretonnienne du surréalisme. Surtout, réordonné de manière chronologique⁴, il permet de la ressaisir comme une construction progressive, témoignant de la dynamique d'une pensée toujours en formation et qui cherche constamment à définir son objet. Comme y insiste Philippe Forest dans sa

préface, loin de poser une thèse figée et dogmatique, « les *Manifestes* constituent, pour André Breton, l'œuvre d'une vie, l'œuvre de sa vie, une sorte de *work in progress* » (p. xxiv) avec ces revirements, mais dont le cap demeura toujours, la circonscription de ce surréel que vise essentiellement sa poésie. Cette préface — seul texte inédit de l'édition — revient d'ailleurs dans ses grandes lignes sur l'histoire et l'historicité de l'entreprise surréaliste. Elle rappelle que, produit d'un état de « démoralisation⁵ » propre à une situation de crise civilisationnelle résultant de la Grande Guerre, le geste d'inauguration du surréalisme vise d'abord « à saper les valeurs sur lesquelles repose un monde dont la prétendue moralité n'a servi qu'à justifier les meurtres de masse qu'il a commis » (p. xxii) — toutes les valeurs, y compris l'art lui-même. À partir de ce point d'impulsion, malgré le maintien de l'automatisme comme règle d'écriture et geste central du surréalisme, se distinguent trois moments poético-politiques du mouvement, articulés à la rédaction des deux manifestes et au projet d'un troisième : d'abord, expression de « dandys ou anarchistes, dégoûtés de la société dans laquelle ils vivent » (p. xxvi) et faisant profession de « *non-conformisme* absolu⁶ », l'activité surréaliste est ensuite décrite, selon une synthèse hétérodoxe entre marxisme et freudisme, comme la recherche de ce point de l'esprit « depuis lequel, la formule découverte, toutes les contradictions s'abolissent » (*id.*), qu'elles soient transcendantales ou sociales, avant d'être ressaisie comme la production d'un « mythe nouveau » et d'un « nouvel humanisme⁷ » sur lesquels fonder la société à venir.

En vérité, cette histoire du surréalisme commence avant le premier *Manifeste*, avec des événements décisifs de la vie et de la pratique littéraire de Breton, tels que la rencontre avec Jacques Vaché en 1916, la première expérience d'automatisme avec Soupault ayant conduit à la composition des *Champs magnétiques*, ce « livre avec lequel tout commence » disait Aragon (cité p. xvii) ou la découverte du dadaïsme en 1919, qui détourne définitivement le jeune Breton du modèle valéryen qui avait jusqu'alors été le sien. C'est pourquoi, la section *Textes 1919-1966* qui clôture le recueil se permet, à raison, d'intégrer quatre textes antérieurs à la publication du premier manifeste : « Jacques Vaché » (1919), « Pour Dada » (1920) où Breton use pour la première fois de l'adjectif apollinarien « surréaliste », « Lâchez-tout » (1922) et « La Confession dédaigneuse » (1923). Cette ultime section, qui comporte également « Le Message automatique » (1934), « Sur l'art magique » (1953) et

⁴ Par rapport à l'édition de 1962 des *Manifestes*, mais aussi par rapport aux *Œuvres complètes* par Marguerite Bonnet qui, tout en conservant une logique chronologique d'ensemble, privilégiait les regroupements par recueil. Par exemple, *Le Surréalisme et la peinture* de 1928 et *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* de 1942, prenaient place dans le tome IV dédié aux années 1954-1966, en raison de leur reprise, en 1965, dans une version définitive largement augmentée du *Surréalisme et la peinture*.

⁵ Le mot est dans le *Manifeste* de 1924, voir p. 14 de cette nouvelle édition.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷ *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* et *Du surréalisme en ses œuvres vives*, *ibid.*, p. 519 et p. 783.

l'« Entretien avec Madelaine Chapsal » (1966), est sans doute celle qui soulève le plus de questions quant aux raisons qui ont motivé la sélection des textes pour cette édition. Pourquoi, en effet, ne pas avoir retenu non plus l'« Introduction au discours de peu de réalité » (1925, repris dans *Point du jour*) ou la conférence « Qu'est-ce que le surréalisme ? » (1934) ? Si dans leurs thèmes, ils peuvent sembler *a priori* faire doublon avec le premier *Manifeste* (pour ce qui est de l'« Introduction ») et avec *Position politique du surréalisme* (pour ce qui est de la conférence), ils apportent néanmoins des précisions d'importance sur ces deux textes phares. Même question pour des textes comme « Limites non-frontières du surréalisme » (1936) et « Situation du surréalisme entre les deux guerres » (1942), repris tous deux dans *La Clé des champs*. S'il s'agit certes d'écrits de circonstance (texte d'exposition pour le premier, conférences pour le second), ceux-ci marquent néanmoins un tournant dans la construction du mouvement par Breton, qui commence à en écrire l'histoire au regard de sa constante évolution et à repenser en cela sa définition.

Mais le texte dont l'absence pose véritablement un problème dans la reconstruction de la dynamique réflexive et définitoire de Breton est « Entrée des médiums » (1922, repris dans *Les Pas perdus*). Non seulement, cet article rappelle que l'expérience des sommeils hypnotiques a un effet de catalyseur sur ce que Breton est en train d'inventer, ces sommeils permettant la libération d'un discours résultant directement de l'activité inconsciente ; mais surtout, c'est le premier texte de Breton qui pose sa définition du surréalisme, comme le rappelle d'ailleurs Philippe Forest dans sa préface (p. xx), qui le cite alors : « On sait, jusqu'à un certain point, ce que mes amis et moi entendons par *surréalisme*. [...] 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. » Breton, d'ailleurs, cite lui-même un autre passage de ce texte dans son *Manifeste*. Or, si ce texte est fort connu de la critique, il l'est sans doute moins du plus large lectorat, pourtant le public cible de cette réédition. On peut, en effet, douter de la pertinence de cette nouvelle édition pour un lecteur spécialiste, dès lors que l'appareil de notes est intégralement repris de l'édition des *Œuvres complètes* dirigée par Marguerite Bonnet dans la même collection. C'est d'ailleurs là un autre point qui peut susciter un débat : certaines notes et certains éléments paratextuels de l'édition Bonnet auraient pu, sans être radicalement modifiés, faire l'objet de quelques précisions. On songe par exemple à la datation de *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* : 1941 en sous-titre dans le corps du texte, 1945 en sous-titre dans les notes, ces mêmes notes rappelant que ce texte est une préface à un catalogue de lancement d'une galerie d'art en octobre 1942. La première date demeure ainsi énigmatique pour le lecteur non averti : c'est celle que donne Breton dans l'intégration de ce texte à la réédition, en 1945, du *Surréalisme et la peinture*.

Il n'en demeure pas moins que cette nouvelle édition, en extirpant le surréalisme d'une lecture fixiste, devenue la norme cent ans après le premier *Manifeste*, participe de la revivification d'une pensée largement susceptible d'éclairer encore notre monde et d'alimenter les pratiques artistiques qui s'y déploient et le réfléchissent. Loin de constituer une série de « convictions désuètes et douteuses » (p. xxviii), le surréalisme se maintient en sa pensée vive.

Les fac-similés du Manifeste du surréalisme et de Poisson soluble

Une réédition, sans doute plus intéressante pour les chercheurs, du *Manifeste* de 1924 et de *Poisson soluble*, est celle présentée par Georges Sebbag et Thierry Dufrêne aux éditions Jean-Michel Place. Comme pour l'édition de *Nadja* de 2019 sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron et Olivier Wagner, chez Gallimard, ces deux ouvrages offrent aux lecteurs les fac-similés des manuscrits autographes de Breton, dans une dimension proche des originaux et accompagnés de leur transcription ainsi que d'un commentaire génétique. Pour ce qui est de *Poisson soluble*, cette édition se veut de surcroît la première édition intégrale, le manuscrit de Breton ayant été en partie amputé lors de sa transcription par Marguerite Bonnet pour le tome I des *Œuvres complètes*⁸. Précisons par ailleurs que, s'il s'agit matériellement de deux publications de format et d'éditeur scientifique différents, ceux-ci constituent en réalité un même livre, tant le système de renvois d'un ouvrage à l'autre irrigue les explications qui accompagnent les textes de Breton, conformément du reste à l'édition originelle des deux textes où le *Manifeste* sert de présentation aux « historiettes » de *Poisson soluble*. Rappelons en effet, avec les éditeurs, que le *Manifeste* fut d'abord pensé comme une « préface » aux textes automatiques de *Poisson soluble*, puis une « introduction au surréalisme » (*PS*, p. 378) illustrée par *Poisson soluble*, avant de se revendiquer du genre manifestaire, puis de gagner en autonomie au fil de ses différentes rééditions.

Ce système de renvois, dans l'appareil critique, favorise une contextualisation à différentes échelles de ces manuscrits et de leur rédaction qui, si elle ne propose pas de grandes découvertes critiques concernant l'histoire du mouvement, permet de mieux apprécier l'étroite relation entre les deux textes. D'un texte à l'autre, par leurs introductions scientifiques respectives, se dessine ainsi la dynamique d'un « itinéraire individuel et collectif » (*MS*, p. 75) condensé sur quelques mois, dont le point de départ fut l'exercice collectif d'écriture automatique mis en place par

⁸ Sont absents le deuxième cahier ainsi que douze courts textes automatiques, comme le souligne Georges Sebbag (p. 5 de la présente édition).

Breton à son atelier rue Fontaine en mars-avril 2024, et auquel participèrent entre autres Aragon et Morise, (rappelé dans *PS*, p. 6). Ce parcours se continue pour ainsi dire physiquement, en mai de la même année, dans le voyage entre Blois et Romorantin avec les mêmes. C'est que « la marche a un rapport avec l'écriture automatique, dont elle formule autrement l'exigence de continu déplacement, de vitesse différentielle, d'épuisement physique et nerveux » (*MS*, p. 76). Il s'achève enfin sur la composition du futur *Manifeste* à partir du 20 mai, comme conséquence directe de cet intense moment d'écriture. De là, cette remarque de Thierry Dufrêne concernant la motivation du *Manifeste* : « La profusion des cahiers d'écriture automatique et leur caractère souvent hermétique, en tout cas expérimental, ont fait comprendre à André Breton la nécessité d'expliquer les pratiques surréalistes, d'en faire la théorie ou du moins de les raisonner. » (*MS*, p. 77) Loin cependant d'appeler au retour à la raison, cette « théorie » vise à élever « l'imagination au rang de faculté suprême, [...] au même rang que la liberté », par opposition au « *cogito* cartésien, ce moi pensant et réflexif » (*MS*, p. 8).

Plus fondamentalement, la reproduction des fac-similés ouvre la voie à un renouveau du commentaire philologique de cette œuvre bicéphale de Breton, qui jusqu'alors demeurait relativement limité. Certes, l'analyse linéaire magistrale de Marguerite Bonnet, qui a notamment permis de dégager la structure quadripartite du *Manifeste*⁹, demeure la pierre de touche d'une lecture critique de ce texte fondateur. Mais le commentaire de Thierry Dufrêne, en abordant cette fois-ci le manuscrit lui-même de manière linéaire — approche permise dès lors que celui-ci « se présente quasiment d'une seule coulée » (*MS*, p. 78) — met au jour plusieurs points de détail non négligeables. On en relèvera trois types. Les premiers ressortissent à l'analyse paléographique : l'étude des ratures et des ajouts révèle moins une confusion qu'une conscience des débats latents dans le paradigme du surréalisme en construction. Thierry Dufrêne évoque par exemple le cas de la définition du surréalisme, où les hésitations quant aux formes d'expression automatique, dont témoignent les ratures, et l'ajout tardif du syntagme « soit de toute autre manière », supprimant la restriction verbale (oral ou écrit), préfigurent la longue discussion sur la possibilité ou non d'une plastique surréaliste et d'une peinture automatique qui animera le groupe les années suivantes. Le second type d'analyse proposée porte sur la génétique du texte, et en particulier les différents formats envisagés pour ce texte. L'éditeur souligne ainsi le « côté faussement dialogiste » de la prose de Breton, ou l'usage de « l'adresse en forme de prosopopée » (*MS*, p. 81), en somme un attirail de tournures vocatives, reliquats d'un projet initial d'une « Lettre à l'Aurore » rédigée à six mains (avec Aragon et Soupault). Ces remarques ouvrent au troisième type d'analyse, qui relèvent d'une

⁹ Voir Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris : José Corti, 1975.

stylistique du manuscrit. Thierry Dufrêne interroge, en effet, le rôle des longs ajouts, et en particulier les deux feuillets 11bis sur les « Secrets de l'art magique surréaliste ». Cette ente tardive au milieu de la démonstration serait une preuve par le fait : pour celui qui découvre « la grâce du hasard », il faut que « le rappel des faits, la démonstration et la définition du surréalisme — nécessairement construits logiquement dans un ouvrage ressortissant du genre manifestaire — soient traversés pas le hasard, saisis par le désordre de l'inspiration » (*MS*, p. 87).

Mais c'est plus encore dans le commentaire de *Poisson soluble* que s'affirme ce retour de l'interprétation philologique. L'analyse du manuscrit par Georges Sebbag se concentre en particulier sur les quatorze poèmes-collages, dont aucun n'est repris dans le recueil définitif, mais l'un d'entre eux dans le *Manifeste* sous le titre « Poème », à titre d'exemple de « ce qu'on obtient par l'assemblage, aussi gratuit que possible [...] de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux¹⁰ ». La grande découverte de cette double édition est, en effet, à partir de l'étude de la typographie des découpures de journaux employées par Breton, la mise au jour des « sources de 320 découpures sur les 383 utilisées » (*PS*, p. 373) qui permettent de restituer leurs cotextes journalistiques, depuis l'article auquel la découpe donne en partie le titre, jusqu'aux diverses pages du journal consulté. Le texte de commentaire, justement intitulé « *Poisson soluble* n'est pas insoluble », propose ainsi une analyse linéaire de ces quatorze poèmes, où les différents fragments qui les composent s'éclairent de leur sens originel en contexte journalistique et laissent voir les détournements de signification opérés par le choix de la découpe et le choix d'assemblage.

On pourrait rétorquer qu'une telle approche risque de réduire le poème à ses sources et le commentaire à leur relevé. En vérité, elle nourrit une herméneutique du poème qui refuse d'être ramené à de simples effets rhétoriques ou à un pur mouvement psychique. Comme le remarque en effet le critique : « Dans les historiettes comme dans les poèmes-collages, le plus étonnant est que Breton parvienne à glisser une confiance sur ses affects du moment » (*PS*, p. 372). Parmi les nombreux textes étudiés, prenons l'exemple du texte « Heureux présage... » étudié p. 387-390. Le fragment « pénètre » est tiré d'une réclame dont le titre dit « Lorsque le froid vous pénètre ». Cette origine à elle seule éclaire la dynamique du texte : le mot « pénètre », lié à « l'automne » qui le précède, prépare l'avènement qui débute la troisième strophe, « le froid est revenu », tiré d'un article de journal antérieur de quatre mois, durant l'hiver 1924. Se dégage ainsi une conception du temps, calqué sur l'avancée des saisons, et marqué par « La grande douleur », autre fragment dont « pénètre » est le prédicat. Mais l'ensemble du poème vise précisément la sortie de tout ordre prédéfini du temps : se confondent le temps

¹⁰ *Manifeste du surréalisme*, p. 49 pour le fac-similé et p. 71 pour la transcription.

linéaire du « progrès » de la première strophe et celui cyclique des saisons qui motive la découpe du mot « boucle ». Tel est cet « Heureux présage » sur lequel il s'ouvre, qui « annonce, bien au-delà de la météo, une configuration du temps, divers bouleversements relatifs au passé, au présente et au futur. » (PS, p. 390)

D'ailleurs, le titre de réclame dont est tirée la découpe « pénètre » fournira une autre découpe pour *Poisson soluble*, « Lorsque le froid », dans un autre poème-collage : « Que sera dans deux ans... ». Au-delà d'un simple phénomène de sources, Georges Sebbag met au jour une intertextualité plus vaste qui éclaire certains passages d'autres textes de Breton et confère en cela à la composition de *Poisson soluble* une valeur séminale pour l'œuvre de Breton à la même époque. On distinguera au moins cinq textes ou types de textes qui bénéficient de ces sources dans les commentaires des poèmes-collages. Une première intertextualité concerne, comme nous venons de le dire, les poèmes-collages entre eux. Une seconde permet de mettre en rapport les sources journalistiques avec les « historiettes » de *Poisson soluble*, comme « les belles scaphandrières » (n° 2 du cinquième cahier, PS, p. 347) qui s'inspire des articles du 16 avril du *Journal* et du *Petit journal* couvrant la plongée en scaphandre de Margaret Naylor. Le troisième texte est le *Manifeste* lui-même. Georges Sebbag trouve l'origine de la fameuse phrase « Le surréalisme est le "rayon invisible" qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires¹¹ », dans un article du 8 avril 1924 paru dans *Le Journal* : « Un rayon invisible arrête les moteurs et tue à distance. » (PS, p. 373-374) Cette découverte est d'autant plus importante qu'elle entérine définitivement le lien étroit entre l'écriture théorique du manifeste et celle plus poétique de *Poisson soluble*, puisque ce même titre a servi dans une découpe du poème-collage déjà cité : « Que sera dans deux ans... ». De même, certains textes de *La Révolution surréaliste* jouiront aussi d'un semblable « effet à distance » (PS, p. 398) de l'imprégnation des journaux et de leurs titres, comme la fameuse phrase du numéro du 1^{er} décembre 1924 : « Nous sommes à la veille d'une révolution », pour laquelle Georges Sebbag voit un écho au titre d'un article de *L'Intransigeant* du 23 février 1923 qui donne une découpe pour le poème-collage « Les Déguisements... » : « Sommes-nous à la veille d'une révolution économique ? » (PS, p. 384) Enfin, les références cotextuelles mettent plus globalement au jour certains éléments de la mythologie personnelle de Breton. Sur ce point, la recherche de Georges Sebbag fait émerger de nombreux thèmes qui courent dans la suite des écrits poétiques, romanesques et théoriques du poète, que le format d'un compte-rendu ne permet pas de restituer ici.

Bien entendu, il faut lire ces intertextes pour ce qu'ils sont : moins des clefs interprétatives qui prétendent épuiser le sens des textes que des couches

¹¹ *Manifeste du surréalisme*, p. 53 pour le fac-similé et p. 73 pour la transcription.

supplémentaires de signification qui éclairent certains aspects d'un discours parfois hermétique et mettent en relief son épaisseur signifiante. À ce titre, il faut reconnaître que les commentaires de ces éditions prennent parfois une dimension systématique oubliée de la polysémie propre au discours littéraire. Affirmer, par exemple, que le texte 25 de *Poisson soluble* évoque sans doute Jacques Vaché offre une perspective de lecture riche ; mais y voir la seule lecture possible au point de refuser par principe l'idée que la figure d'Eluard, parti en mars 1924 pour un tour du monde qui a tout l'air d'une fuite, irrigue aussi l'écriture, souligne une tendance à une lecture restrictive réduisant le texte à une allégorie et le commentaire à son exégèse (voir *PS*, p. 8-10), erreur dont a d'ailleurs déjà souffert la tradition critique chez un poète du panthéon surréaliste : Rimbaud. Reste que cette double édition participe d'un regain d'intérêt pour l'écriture automatique de Breton et peut-être plus généralement pour sa poésie, peu analysée en vérité quand on compare aux nombreuses études dédiées à son œuvre théorique. Elles rappellent ainsi que le centenaire du *Manifeste* est aussi celui de *Poisson soluble*, et en cela que la naissance du surréalisme est inséparable d'une pratique poétique, en somme, que le surréalisme, loin de se réduire à une proposition théorique qu'on a pris l'habitude d'associer un peu rapidement à une doctrine, est avant tout une pratique de l'écriture certes remontant à 1919, mais confirmée avec le recueil de 1924.

Le Carnet de voyage chez les Indiens Hopi

Un troisième ouvrage complète cette série de rééditions critiques accompagnées des fac-similés des manuscrits, à savoir le *Carnet de voyage chez les Indiens Hopi*, tenu par Breton lors de son séjour dans les réserves hopis et navajo d'Arizona durant le mois d'août 1945. Ce carnet, dans son intégralité, avait jusqu'à maintenant été uniquement reproduit dans le tome III de l'édition des *Œuvres complètes* dirigée par Marguerite Bonnet, accompagné d'une notice d'Etienne Alain-Hubert, certes dense, mais courte, qui se devait pour cela d'être complétée¹². Cette nouvelle édition en deux tomes (le fac-similé intégral d'un côté et sa transcription de l'autre, accompagnée de trois textes introductifs et d'un riche appareil de notes) apporte les éclairages nécessaires pour mieux apprécier la place qu'occupe le voyage de Breton en territoire hopi dans la construction de sa pensée d'après-guerre sur les cultures et les arts dits primitifs. Autant dire que ce carnet, réunissant un ensemble d'observations et de réflexions inscrites sur le vif, constitue un document de génétique important que rendent lisible les nombreuses et précieuses notes de Marie Mauzé, touchant autant à la culture hopi au milieu du xx^e siècle (croyances,

¹² Voir André Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 183-209 pour la reproduction du carnet, et p. 1223-1227 pour l'appareil de notes.

rituels, histoire, arts plastiques, relations avec les visiteurs blancs), qu'à l'état de l'ethnographie d'époque sur les peuples amérindiens, ou qu'aux intertextes convoqués explicitement ou non par Breton.

La valeur de cette édition repose avant tout sur son double travail de contextualisation épistémologique, produit d'une rencontre heureuse entre deux sciences humaines, qui n'est pas sans rappeler l'amitié de Breton et de Claude Lévi-Strauss : l'ethnologie et l'histoire de l'art. Outre la présentation codicologique et génétique du carnet (notamment le contexte du voyage qui fut l'occasion du divorce de Breton avec Jacqueline Lamba et de son mariage avec Elisa Bindhoff, et les conditions parfois difficiles de prise de notes, dues aux contrôles des activités des visiteurs par les autorités indiennes pour ne pas perturber les rituels), l'introduction de Marie Mauzé et la préface de Peter Whiteley offrent ainsi une perspective anthropologique et historique qui permet de situer l'observation de Breton. Ils rappellent, par exemple, que les danses du serpent et de l'antilope, dont la fonction rituelle est de « faire venir la pluie pour favoriser la croissance des plantes » (p. 52), et qui motivent en partie le désir de Breton de se rendre en réserve hopi, loin d'être des curiosités inconnues du public blanc, constituent à l'époque une véritable « attraction touristique » pour les occidentaux, organisée comme telle par un accord entre les comptoirs commerciaux hopis et les compagnies de chemin de fer, et dont la publicité pouvait se lire dans les journaux locaux. Surtout, ces précisions permettent de nuancer le regard porté par Breton sur les Indiens pueblos¹³. Ethnologue amateur, Breton non seulement fait preuve d'un certain ethnocentrisme, en partie expression des préjugés de l'époque, mais il rabat également les pratiques et coutumes qu'il découvre à ses positions philosophiques, que ce soit sa vision essentialiste prédéfinie des sociétés primitives et de la figure du « néo-noble-sauvage » (p. 22), comme son anticléricalisme qui le conduit à exprimer « une profonde aversion contre ce que Lévi-Strauss a appelé "l'esprit véritablement clérical de la société hopi" », au détriment d'une réflexion sur la valeur structurante de la « bigoterie » (p. 57) dans ces sociétés indiennes. Encore Marie Mauzé précise-t-elle que cette lecture bretonnienne du rituel « reflète non pas une méconnaissance de la signification profonde des rituels hopis, mais plutôt une vision sécularisée de leurs aspects religieux » (p. 77).

C'est que, comme le laisse entendre l'organisation des textes critiques dans cette édition du *Carnet*, ces préjugés doivent être ressaisis à l'aune du second geste de contextualisation, esthétique et philosophique, proposé par l'historien de l'art Fabrice Flahutez. Dans son texte intitulé « Surréalisme et indianité : une convergence théorique », celui-ci souligne, à raison, que la visite de Breton a été

¹³ Précisons qu'on appelle « Indien pueblos » les peuples amérindiens du sud-ouest des États-Unis vivant dans des maisons regroupées en pierre (comme c'est le cas des Hopis).

précédée d'un regain d'intérêt des pensées et des pratiques artistiques occidentales, au centre desquelles prend place le surréalisme, pour les arts bruts et primitifs, en particulier les arts américains et océaniques à partir du milieu des années 1920¹⁴. L'exil américain des années 1940 renouvelle naturellement cet intérêt, et lui permet de se préciser dans deux points que renforcera le séjour d'août 1945. Le premier relève de la pensée magique, tel qu'elle s'incarne dans les poupées katsinam, que Breton associe à l'idéal, défendu depuis *Position politique du surréalisme* (1935) d'un moyen d'expression artistique qui soit capable de « changer la vie » et « transformer le monde » par sa seule puissance symbolique. Le poète, en effet, a bien compris que « l'artefact ici n'a pas pour objectif de décorer ou d'illustrer, il a le pouvoir de changer l'ordre du monde », et que ces « "poupées" ne sont pas des objets ou des jouets, mais des représentations matérielles d'entités qui intercèdent entre les vivants, la nature et la vie » (p. 113). Le second point procède, quant à lui, du tournant mythico-utopiste de cette « position politique du surréalisme » affirmée par Breton dans le même ouvrage. À partir d'une nouvelle inflexion dans la définition qu'il donne du surréalisme, conçu dès lors comme un « mode de création d'un mythe collectif¹⁵ », Breton interprète les cosmogonies amérindiennes, d'une part, comme des systèmes mythologiques échappant aux mythes occidentaux-chrétiens et modernes-capitalistes, et, d'autre part, les productions esthétiques issues de ces croyances comme le modèle d'une relation inédite entre mythe et art : « les "poupées" katsinam hopi et zuñi constituent un prodigieux pôle d'attraction pour les surréalistes, parce qu'elles sont la métaphore d'une cosmogonie de la nature » (p. 112), remarque ainsi Fabrice Flahutez.

Bien entendu, ce second aspect est également tributaire de la lecture de Fourier, de la découverte de sa pensée politique et de la composition de *l'Ode à Charles Fourier*, qui datent précisément de la visite en Arizona¹⁶. Ce rapport étroit a déjà fait l'objet de plusieurs analyses, auxquelles cette nouvelle édition du *Carnet* ajoute quelques précisions tout en ouvrant la possibilité de nouvelles investigations. Si, comme l'affirme les éditeurs, « la volonté de Breton de faire correspondre le monde indien et le monde de Fourier dans un système complémentaire se décrypte aussi directement dans les textes » (p. 118) qui le composent, ce carnet mérite d'être lu comme un véritable travail préparatoire au poème dédié au théoricien du socialisme utopique — et sur ce point, les notes de Marie Mauzé s'efforcent d'établir les ponts nécessaires entre certaines pages du carnet et certains passages de *l'Ode*

¹⁴ Les éditeurs rappellent deux événements majeurs sur cette question : lorsque « Breton convoque les figurines katsinam pour commenter l'œuvre de Max Ernst "2 enfants menacés par un rossignol" (1924) dans "Le Surréalisme et la peinture" » (p. 62) en 1927, et « la vente aux enchères d'André Breton et Paul Éluard en juillet 1931 [qui] vient corroborer cette tendance [et] qui sera largement suivie par les autres membres du groupe surréaliste » (p. 92).

¹⁵ André Breton, « Position politique du surréalisme », *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1992, p. 414.

¹⁶ Ce que Breton rappelle lui-même en 1953, dans ses *Entretiens radiophoniques avec André Parinaud*. Voir *id.*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 560-561.

—, et même plus généralement comme une préparation au nouveau modèle mythico-politique et sa proposition d'un « nouvel humanisme » qui animera l'action surréaliste bretonnienne d'après-guerre. D'ailleurs, par l'érudition de son appareil de notes, cette édition invite à interroger l'influence durable de ce voyage chez les Hopis dans la pensée et l'écriture de Breton à partir d'août 1945. On sait, en effet, que Breton avait proposé à l'éditeur Léon Pierre-Quint un projet de livre ayant pour titre provisoire *Les Indiens Hopi*. Si cet ouvrage ne verra jamais le jour, il n'en demeure pas moins l'expression d'une profonde admiration dont il convient de se demander si elle n'a pas infusé dans le reste de son œuvre tardive, au-delà de *l'Ode à Charles Fourier* et du court chapitre de *L'Art magique* (1957) dédié à l'art des « peuples en voie de disparition¹⁷ ». Autant dire que cette édition d'un petit carnet de voyage ouvre une voie infrayée pour de nouvelles recherches ciblées dans l'œuvre du dernier Breton.

Lancement des *Cahiers Breton*

Outre les rééditions mentionnées précédemment, les actualités bretonniennes à l'occasion du centenaire du *Manifeste du surréalisme* ont aussi été marquées par le lancement des *Cahiers Breton*. Fidèle à la ligne éditoriale des éditions Les Cahiers qui, du côté du surréalisme, comportent déjà une revue consacrée à Aragon et une à Artaud, ce premier numéro d'une revue entièrement dédiée à l'auteur de *Poisson soluble* mêle études critiques, témoignages et créations poétiques et artistiques, offrant ainsi un ouvrage qui décline sans restriction intellectualiste l'héritage de la pensée et de l'écriture de Breton. Un même esprit et un même enjeu guident les différentes contributions qui composent ce cahier, à savoir le désir d'extraire le *Manifeste* d'une lecture encore trop répandue qui consiste à y voir un texte doctrinaire fermé à la diversité des pratiques d'écriture et, partant, de libérer la figure de Breton du mythe néfaste du « pape du surréalisme » inventé et entretenu par ses adversaires lors des différentes querelles qui animèrent le groupe surréaliste, pour faire valoir en contrepartie l'image plus juste, mais plus complexe, d'un auteur et d'un ouvrage ensemble exhausteur des libertés créatrices. Comme le remarque l'une des dernières grandes surréalistes immédiatement héritière de Breton, Annie Le Brun, dans l'entretien qui ouvre ce numéro : loin de se prétendre gourou ou dictateur de la pensée, Breton « n'a cessé de créer le lieu improbable de la rencontre d'êtres souverains », faisant ainsi du surréalisme l'espace d'une « exaltation des singularités les plus diverses » (p. 19).

¹⁷ *Id.*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, 2008, p. 183-188.

C'est dans cette optique que les différentes études critiques ici réunies proposent une relecture du *Manifeste* qui, loin de se contenter d'en répéter les thèses principales aujourd'hui bien connues, au risque de reconduire la vision éculée d'un énoncé dogmatique, tâchent d'analyser le discours de l'œuvre et la fortune du livre, d'aborder de front le texte et ses lectures, de manière à en restituer la complexité formelle et herméneutique. Au sein de cet apport collectif, quatre champs d'analyse permettent de déboulonner l'idée d'un discours figé qui tantôt mettrait en forme une thèse d'avance arrêtée, tantôt instaurerait une norme qui constituât le cap définitif à suivre : d'abord l'étude de la poétique du texte et l'étude de son contenu politique, qui opèrent toutes deux un retour au texte lui-même, ensuite l'étude des représentations du *Manifeste* et l'étude de sa réception internationale, qui déconstruisent les différentes images qui ont, au cours de l'histoire de ses lectures, occulté son « contenu latent » comme son « contenu manifeste », pour user d'une terminologie freudienne réinvestie, comme on sait, par Breton. Ensemble, elles restituent l'image plus juste d'un texte ouvert, à la fois point de stabilisation momentanée d'une pensée encore en formation et proposition d'un objectif éthique et poétique à atteindre, ouverte à la diversité des pratiques dans le cadre minimal qui est fixé : l'automatisme. Du reste, de telles pratiques se perpétuent jusqu'à aujourd'hui, cent ans après, ainsi qu'en témoignent les poèmes, proses, photographies et dessins réunis dans la rubrique « Créations » du présent numéro.

Le Manifeste à la lettre : poétique du texte

La première ligne de force de ce premier numéro des *Cahiers Breton* est le retour à la lettre du *Manifeste* qu'il opère. Si les évocations éparses du *Manifeste*, pour fixer quelques définitions ou quelques repères théoriques, ne manquent pas dans les ouvrages critiques dédiés au surréalisme, plus rares, en revanche, sont les études qui non seulement le choisissent comme objet d'analyse, mais de surcroît décident de l'aborder véritablement comme un texte, c'est-à-dire un objet de langage dont la matérialité des énoncés, en deçà de leur traduction dans le *logos* d'un commentaire cherchant à circonscrire la thèse ou la doctrine, fait montre d'une pensée en action se réalisant dans l'écriture, ses détours, ses impasses et ses recommencements. Bien entendu, il faut rappeler ici la magistrale analyse linéaire de Marguerite Bonnet dans *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste* (1975) ; mais celle-ci gagne à être complétée par une analyse plus détaillée de la poétique du texte.

Ce retour est d'autant plus nécessaire que, comme le remarque Marie-Paule Berranger dans sa contribution « Le *Manifeste* ou "le feu qui couve la prière du beau temps" », qui ouvre la rubrique « Analyses », l'énonciation dans le *Manifeste* est structurée par un paradoxe ayant décidé en partie de l'histoire de la réception

malheureuse. Pour le dire rapidement, si le propos de Breton affirme sa force de rupture par rapport aux conceptions traditionnelles de la pensée, de l'écriture et de la vie, rejetant systématiquement « le pré-pensé et le communément admis », il apparaît pourtant que le discours est porté par une « efficacité formulaire qui nous donne l'impression de re-connaître, comme *déjà-là*, ce que nous découvrons » (p. 28). Aussi, repartant des conclusions de son essai — centrale dans l'étude de la poétique du surréalisme — *Dépaysement de l'aphorisme*¹⁸, Marie-Paule Berranger lève ce paradoxe en remarquant que, dès la première phrase et durant toute la démonstration, le texte « se scande sur ce type de formules aphoristiques (au sens originaire du verbe grec, définir), qui autorise les relances et filages métaphoriques » (p. 33-34). Plus précisément, le *Manifeste* fonde la radicale nouveauté de ses propositions sur le réinvestissement et le détournement des lieux communs, le « recyclage des proverbes », la « correction de la sagesse des nations », le « défigement des locutions », le « court-circuit de la formule » (p. 34) : autant de procédés de germination de la réflexion qui fondent la radicalité de la découverte sur le renversement d'un savoir prétendument stable, mais manifestent également une pensée qui, loin d'être prédéterminée, « se déroule à travers des incisives, détours, retours et parenthèses » (p. 35). De là, deux autres fonctions des déclarations aphoristiques dans le *Manifeste* : d'une part, elles fonctionnent comme des points de repère stratégiques pour le lecteur qui articule grâce à elles les différentes parties de la démonstration et ses divers moments forts ; d'autre part elles constituent pour l'auteur des injonctions éthico-poétiques, car, « contractuelles, elles engagent l'œuvre à venir » (p. 39). Elles correspondent, en somme, à des « actes de foi » (p. 39) qui participent du « caractère performatif du *Manifeste* » (p. 28), ce « régime oraculaire [qui] entre en conflit avec la visée argumentative » (p. 36) et à partir duquel on a feint de voir le *Manifeste* comme une nouvelle Bible. C'est plutôt que, parce qu'il développe une proposition en cours de construction, Breton en appelle à une « croyance » (tout premier substantif du *Manifeste*¹⁹), qui n'a rien d'une adhésion religieuse à quelque transcendance et qu'il n'entend nullement opposer à la connaissance, mais qui permet de projeter sa réflexion au-delà du cadre étroit et oppressant de la rationalité occidentale.

Un constat similaire quant à la stylistique du *Manifeste*, et au travail de détournement des proverbes et lieux communs qui y a cours, anime l'article de

¹⁸ Marie-Paule Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris : José Corti, 1988.

¹⁹ « Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd. » Marie-Paule Berranger relève, à ce propos, les différentes occurrences des dérivés du mot « croyance » dans quelques moments clefs de la définition du surréalisme. Ainsi, dans le même *Manifeste* 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. » (André Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, 1988, p. 319). De même, dans le *Second Manifeste* de 1929 : « Tout porte à croire qu'il existe un point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et l'avenir, le haut et le bas, le communicable et l'incommunicable cesseront d'être perçus contradictoirement. » (*Ibid.* p. 781).

Stéphanie Pahud et d'Arnaud Buchs, « Traiter les mots autrement. Le *Manifeste du surréalisme* : une poétique du "jamais vu" ». Ceux-ci, toutefois, orientent leurs analyses dans une perspective moins épistémologique qu'éthique, et plus précisément « poétique », reprenant par là un concept mis en avant par Jean-Claude Pinson pour désigner la capacité de l'écriture à poser un *ethos* du sujet énonciateur entendu comme une « habitude d'habiter²⁰ » le monde. Reprenant du constat mallarméen réinvesti par Breton, selon lequel « notre perception des choses est avant tout linguistique » et par extension que notre usage des choses repose sur notre usage des mots, S. Pahud et A. Buchs mettent en avant la spécificité « poétique » de la subversion des maximes dans le *Manifeste du surréalisme* : « Breton part de ce qui est déjà-là, c'est-à-dire de notre représentation des choses et du monde — et cette représentation est déjà une affaire de mots et de relations entre les mots. Changer cette relation entre les mots ne signifie rien moins que redéfinir le réel. » (p. 204). Autrement dit, le *Manifeste* accomplit déjà, dans le détail de sa forme même, ce geste essentiel de la poésie qui consiste, aux yeux de son auteur, à déconstruire « la facticité de ce que nous appelons "réalité" et, par le même geste, reconfigure[r] cette "réalité" » (p. 200). Il y a une poésie dans la prose du *Manifeste*, ce qui invite à réévaluer sa relation à l'autre texte de l'édition originelle, *Poisson soluble* : en effet, cette relation ne saurait se limiter à un rapport d'illustration qui identifie clairement la théorie et la pratique, puisque l'exposé théorique est déjà une mise en pratique des puissances subversives de la langue. C'est bel et bien formellement que l'écrit manifestaire et le recueil d'écrits automatiques participent d'une même entreprise, mais selon des procédures différentes, puisque les « historiettes » de *Poisson soluble* usent du matériau poétique par excellence pour « transformer l'usage commun du monde », à savoir la métaphore. Reste que, l'un comme l'autre, les deux textes de 1924 « forcent les regards *autres* et permettent une (ré)éducation par dé-formation de ce "type humain *formé*" » (p. 207).

Éthique et politique du Manifeste

À cette dimension éthique du *Manifeste*, qui vise la redéfinition en acte de notre usage du monde et, par extension, ce que nous serions tentés d'appeler avec Jacques Rancière le « partage du sensible », s'adjoint par conséquent une dimension politique. Cette politique du *Manifeste* de 1924 a, pour une grande part, été négligée par la critique, celle-ci ayant majoritairement analysé le positionnement idéologique

²⁰ Plus précisément, avec la notion de « poétique », Jean-Claude Pinson entend « désigner le rapport d'une parole à une "habitude d'habiter" (selon la double étymologie du mot *ethos*) spécifique de tel ou tel poète. La "poétique" d'un auteur désigne [...] la visée du séjour que l'œuvre constitue comme son horizon. » (*Habiter en poète*, Seyssel : Champ Vallon, 1995, p. 135). Voir également : Jean-Claude Pinson, *Poétique. Une autothéorie*, Seyssel : Champ Vallon, 2013.

plus évident du manifeste de 1929. Il est même, d'ailleurs, tentant de cloisonner la période politique du surréalisme à la lecture de Marx par les poètes du groupe et leur rapprochement avec le P.C.F. Deux articles entendent réparer cet oubli et corriger cette vision un peu simpliste.

Certes, comme le souligne Christina Viguié dans « *Le Manifeste du surréalisme* : au goût du jour », un constat reste sans appel : « Contrairement au *Second manifeste* où l'on remarquera les noms de Feuerbach, Marx, Lénine et Hegel, la dimension politique n'apparaît pas » (p. 124) dans le *Manifeste* de 1924, du moins pas explicitement. C'est que le geste de contestation politique y prend la forme d'une révolte individuelle, et que la mise en crise de l'idéologie capitaliste et impérialiste, dominant alors la France de l'entre-deux-guerres, passe par la promotion d'une subjectivité entièrement libre par sa faculté imaginative et autosuffisante dans l'exploration de son inconscient. Or, c'est là que se joue la politique, d'abord comme libération individuelle des déterminations aliénantes qui structurent la société : « Grâce à l'inconscient, l'Homme a la possibilité de se débarrasser du monde » (p. 125). Aussi, dans son analyse du premier *Manifeste*, Christina Viguié peut affirmer que « l'éthique surplombe le politique et possède le pouvoir de saper les assises de la société » (p. 125), c'est-à-dire cette force révolutionnaire qui engage la refondation de l'expérience collective. Demeure néanmoins, dans cette proposition, un impensé qui ouvrira la phase explicitement politique du surréalisme et de l'œuvre de Breton. Cet impensé se résume dans la question de l'efficacité et de la possibilité de faire passer de l'individuel au collectif le geste d'insurrection à l'égard de l'ordre bourgeois, en somme de transformer la révolte du sujet en révolution de la société. « Si "l'art" est la preuve d'une entreprise de désaliénation humaine possible et vérifiable, en tant que force isolée, il demeure incapable de déclencher et de proposer une alternative au capitalisme » (p. 127) : tout le problème est là à l'issue du *Manifeste* de 1924. Toutefois, une première esquisse de réponse semble proposée dans le *Manifeste*, avec l'image du « *château* dont la moitié n'est pas forcément en ruine²¹ », figure qui construit une communauté de rêveurs révoltés et libérés, dont la retraite n'est nullement un abandon de la question politique, mais la fondation à côté d'un présent commun : « Le présent chez Breton est l'histoire essaimée des grands rêveurs, un temps permanent que n'annulent pas la violence et les atrocités du quotidien » (p. 128).

Michaël Löwy donne un nom à cette position politique du premier surréalisme, qui place la liberté du sujet au cœur de son projet de société nouvelle, inséparable d'une pratique vivante de la poésie : l'anarchisme. Le *Manifeste du surréalisme* peut ainsi se dire « un *Manifeste* libertaire », selon le titre de sa contribution, non qu'il se réduise à un programme politique — loin de là — mais en ce que se découvre en lui

²¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, éd. cit., t. I, p. 320.

un « *moment libertaire* qui le traverse d'un bout à l'autre comme un fil conducteur » (p. 134-135). Le principal vecteur de cette tension vers l'anarchisme serait l'exaltation continue de la liberté comme valeur cardinale. Elle se décline au moins en deux points : d'une part, la « *liberté d'esprit*, dont la manifestation la plus essentielle est l'imagination » (p. 135), mais qui se déploie également dans « le rêve où tout est possible », « le merveilleux des romans gothiques » ou encore la poésie qui est le lieu d'expression expansive des désirs ; d'autre part, la « *liberté dans la forme poétique* » (p. 136), qui est au fondement même du surréalisme défini comme mode d'expression automatique libéré de toute contrainte et de tout contrôle. Mais c'est aussi au-delà du *Manifeste* que Michaël Löwy retrouve les traces d'une pensée libertarienne dans le surréalisme bretonnien, notamment après le moment marxiste du mouvement, dans l'appel *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938) cosigné avec Trotski, dans *Arcane 17* (1947) et surtout dans l'article « La Claire Tour » (1952), où Breton écrit que « le surréalisme s'est pour la première fois reconnu, bien avant de se définir lui-même [...], dans le miroir noir de l'anarchisme.²² » Précisons qu'en soulignant de la sorte la présence continue de la référence anarchiste dans le discours de Breton, M. Löwy n'entend nullement occulter par quelque recentrement idéologique partial les relations avérées du surréalisme au communisme, pas plus qu'il n'entend faire de son adhésion aux thèses marxistes une parenthèse ou un moment d'égarement dans une réflexion essentiellement façonnée par l'individualisme libertaire. Il s'agit plutôt de reconnaître qu'entre ce « miroir noir de l'anarchisme » et le drapeau rouge du communisme, Breton articule sa pensée autour de « deux couleurs entre lesquelles il refuse de choisir » (p. 137), mais qui nourrissent ensemble une même quête d'émancipation collective.

Figures du Manifeste

La redécouverte du *Manifeste* passe aussi par la déconstruction des différentes lectures qui en ont été faites et qui constituent autant de prismes susceptibles de dévier l'interprétation que l'on peut en faire. Ce travail d'épuration, favorisant à terme le recentrement sur le texte même, est d'autant plus nécessaire qu'au même titre que l'histoire de l'écriture automatique, il est possible que celle de la réception du *Manifeste* fût également « une infortune continue²³ », reconduisant systématiquement l'image d'un texte péremptoire établissant le « poncif surréaliste²⁴ », malgré la défense anticipée de Breton à ce sujet.

²² *Id.*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 935.

²³ *Id.*, « Le Message automatique », *ibid.*, t. II, p. 380.

²⁴ Rappelons la fameuse phrase du *Manifeste* : « Je ne crois pas au prochain établissement d'un poncif surréaliste. » *Id.*, *ibid.*, t. I, p. 340.

C'est que nous ne recevons pas le *Manifeste* seul, mais avec « ses lueurs », pour reprendre la belle formule d'Émilie Frémond. En se penchant dès lors sur les différents hommages faits par les membres du groupe surréaliste à l'œuvre de Breton, celle-ci révèle trois procédures de mise à distance du *Manifeste* qui façonnent les conditions et l'histoire de sa réception. La première est « l'occultation » et consiste tantôt à affirmer, comme le fait Queneau, que « ce qui a le mieux réussi au surréalisme, c'est d'avoir su échapper au *discours de la méthode* qu'incarnait, fût-ce sur un mode parfois ironique, le *Manifeste* » (p. 56), tantôt à reconnaître la nécessité d'un tel *discours de la méthode*, mais pour le trouver dans « des textes aux formes plus souples et au ton moins comminatoires » (p. 57), en particulier *Une vague de rêves* d'Aragon comme le propose Soupault, ou « Entrée des médiums », tous deux ayant par ailleurs l'avantage de précéder le *Manifeste*. La deuxième procédure relève d'un geste de « déplacement » et vise à faire valoir l'exercice de l'écriture poétique au détriment de la théorisation. Celle-ci est inaugurée par Eluard qui, rédigeant une recension du *Manifeste* pour le numéro de décembre 1924 de *La Révolution surréaliste*, « opère un escamotage » et « parvient à faire oublier le *Manifeste* », notamment son récit de fondation, « pour mettre en valeur sa propre allégeance, qui passe par la pratique poétique plutôt que par l'énoncé d'un quelconque axiome » (p. 60). Suivent, qui affirme que « *Poisson soluble* réussirait là où le *Manifeste* aurait échoué » (p. 61), et Aragon, qui, en 1968, élève *Les Champs magnétiques* en « livre par quoi tout commence » par un astucieux déport du sens de la phrase « *qui cognait à la vitre* » évoquée dans le *Manifeste*, à savoir « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre²⁵ » : cet homme « coupé en deux » serait le duo Breton-Soupault. La troisième procédure, enfin, ressortit à une logique de la « fabulation » qui fait disparaître le texte du *Manifeste* sous le personnage héroïsé d'André Breton, que ce soit par construction d'une « figure maldororienne » (p. 63) dans la recension du *Manifeste* par le jeune Aragon, en février 1925, ou par substitution de « la posture du théoricien » par « celle du mage » chez Péret, dans « Toute une vie », poème épique versifié retraçant l'histoire du surréalisme.

En deçà de ces différentes mises à distance du texte, Antoine Poisson propose, à partir du dépouillement critique des archives conservées par Breton, de ressaisir le *Manifeste* dans le contexte de sa parution, d'en capter la force vive lorsque Breton le publie, à l'époque d'un « surréalisme encore neuf ; riche de possibilités ; en pleine lutte pour imposer la version célèbre » (p. 184). Cette lutte, comme il le rappelle, portée contre Ivan Goll et sa clique, est à la fois une affaire de récupération du mot apollinarien et de projet pour l'avenir de l'art d'écrire : « changer la vie vs prolonger la littérature » (p. 185). Or, si la conception de Breton l'emporte radicalement et presque immédiatement, c'est en raison de la proposition synthétique et

²⁵ *Id.*, *Manifeste du surréalisme*, éd. cit., t. I, p. 324 et 325.

prospective qu'elle déploie : « le *Manifeste* fonde une règle, une exigence et un objectif ». Il est, en cela, susceptible de fédérer ; et force est de reconnaître que, dès 1924, « l'écriture automatique est *la définition du groupe* » (p. 188) en même temps qu'elle devient celle du surréalisme lui-même. En vertu de ces remarques textuelles et contextuelles, A. Poisson tire comme réciproque la méprise qu'il y a à considérer *Une vague de rêves* comme « l'autre manifeste du mouvement », étant « moins diffusé, non écrit dans un contexte de crise et de définition, ne fonctionnant pas comme un mode d'emploi pour la compréhension de l'automatisme » (p. 187). Mais cela ne signifie pas pour autant affirmer que Breton pose définitivement le « poncif surréaliste ». Au contraire, la victoire contre Goll et la valeur fédératrice du *Manifeste* redéfinissent par contrecoup le statut de l'écriture automatique, invalidant d'emblée les éventuelles tentatives de l'élever en une rhétorique par trop normée : « l'automatisme étant devenue une entreprise collective, dont chacun peut donner sa définition et choisir sa manière, il appartient de ne pas le régenter *tout de suite* — ce qui n'empêche pas d'éviter les tentatives trop *manifestement* à côté » (p. 193). Certes, par son *Manifeste*, Breton pose « un mode d'emploi », de même qu'il donne une formule avec les « historiettes » de *Poisson soluble*, mais ce mode d'emploi « est compris différemment par les différents surréalistes » (p. 191), autant par les écrivains qui appartiennent au noyau central que par les anonymes qui, en marge des cercles d'avant-garde, s'adonnent à l'automatisme et font parvenir leurs textes au Bureau de Recherches surréalistes ouvert depuis décembre 1924. Comme conclut la préface du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, qui donne son titre à l'article d'A. Poisson : « les automates se multiplient et rêvent ». Pas seulement les automates d'ailleurs, mais aussi et surtout les pratiques de l'automatisme : le *Manifeste* ouvre la voie à *des* automatismes.

Le Manifeste à l'étranger : un rendez-vous manqué

L'« infortune continue » dans l'histoire de la réception du *Manifeste* se retrouve également dans son exportation à l'étranger. Si le surréalisme constitue rapidement un mouvement de portée internationale, il apparaît pourtant que le *Manifeste* de 1924 demeure relativement marginalisé, au point que, héritières de ce peu d'échos, les études critiques et les « ouvrages universitaires consacrés au surréalisme hors de France ont tendance, comme le constate Marie-Paule Berranger, à minorer le *Manifeste du surréalisme* » (p. 27). Il faut dire qu'à l'exception de quelques langues, le *Manifeste* a souvent peine à trouver des traducteurs à cause des représentations locales qui l'ont précédé. En partant d'un même constat, à savoir la traduction tardive du *Manifeste*, toujours largement postérieure à l'établissement d'un groupe

surréaliste dans le pays cible, les trois articles réunis dans la rubrique « Contexte » de ce cahier permettent d'apprécier les raisons de ce rendez-vous manqué dans trois pays : la Tchécoslovaquie, l'Espagne et les États-Unis.

Le cas de la Tchécoslovaquie, étudié par Bertrand Schmitt, est particulièrement exemplaire de cette infortune : si un compte-rendu du *Manifeste* est publié dès le 24 octobre 1924 (soit moins de dix jours après sa parution française), il faudra pourtant attendre 1996 pour en lire une version intégrale traduite en tchèque. Paradoxalement, c'est l'affaire Ivan Goll qui retarde d'abord l'arrivée du *Manifeste* : là où, en France, la conception bretonnienne domine très rapidement, c'est à l'inverse la définition de Goll qui remporte les suffrages des avant-gardes tchécoslovaques, parce qu'il se présente comme le continuateur d'Apollinaire alors perçu par ces artistes comme le « premier des poètes au monde » (Götz cité p. 76), que la différence entre la proposition de Breton et le geste dadaïste n'est pas immédiatement comprise, et surtout que le projet d'exploration subversif de l'inconscient apparaîtrait comme « une menace ou tout du moins un projet qui s'opposerait au vitalisme positif et au constructivisme volontariste » (p. 77) qui régit les pratiques artistiques d'un pays n'ayant pas connu la « démoralisation » typique des pays ravagés par la Grande Guerre²⁶. Il faut ainsi attendre 1930 pour que le « *neadrealismus* » (traduction littérale de « surréalisme ») inspiré par Goll commence à être remplacée par un « *surrealismus* » (néologisme) emprunté à Breton et à son groupe, mais par l'intermédiaire du *Second manifeste* traduit la même année. C'est que l'avant-garde tchécoslovaque se tournait alors vers le marxisme, dont elle trouvait les échos dans le manifeste de 1929. En somme, ce fut « la prise en compte par Breton et le surréalisme français de certaines thèses du matérialisme historique » qui conduisit à la fondation d'un groupe surréaliste pragois, ce qui reporta de nouveau toute éventuelle traduction du *Manifeste* de 1924 « qui *n'était plus* à l'ordre du jour » (p. 81). La suite de cette histoire d'un indéfini report est malheureusement plus évidente : après le creux de la Seconde Guerre mondiale, le Coup de Prague de 1948 et l'allégeance du parti communiste à l'URSS conduisent à frapper d'anathème un auteur qui s'est opposé au stalinisme dès les procès de Moscou et qui fut proche de Trotski. Mais Bertrand Schmitt rappelle qu'il ne faut pas non plus minorer « l'oukase prononcé par [Karel] Teige » (p. 84) en 1930, qui effaçait le texte derrière des accusations de « romantisme » et d'« idéalisme » rétrogrades.

Le cas de l'Espagne abordé par Loreto Casado, s'il est différent, n'en est pas moins tout aussi surprenant dès lors qu'on a à l'esprit la « nationalisation du mouvement » (p. 96) qui eut lieu dans les années 1960. C'est d'ailleurs seulement dans ces années que le *Manifeste* est traduit, en 1965 pour la première traduction espagnole, en

²⁶ Bertrand Schmitt rappelle à ce sujet que la Première Guerre mondiale a marqué, pour la Tchécoslovaquie, la libération de l'emprise austro-hongroise et l'accession à l'indépendance. Autant dire que l'esprit dans les années 1920 est alors plus à la croyance dans le progrès.

Argentine, et 1969 pour la première traduction en Espagne. Pourtant, « le *Manifeste* est lu et commenté en Espagne dès sa parution » (p. 92). Mais comme dans le cas de la Tchécoslovaquie, il est « assimilé à Dada » et ne rencontre que peu d'écho chez une avant-garde qui « tient à une idée de la poésie centrée sur la pureté du langage et le travail de l'artiste » (p. 93). Même la fameuse « génération de 1927 », dont fait partie Lorca, demeure encore étrangère aux exigences formulées par Breton, bien que l'on puisse déceler dans leur écriture des « traits surréalistes » et « un certain esprit surréaliste » (p. 96). En vérité, pour ce qui est du domaine hispanophone, le surréalisme fut d'abord « personnellement vécu par les poètes et les peintres espagnols qui se rendaient à la capitale française » (p. 93) : Picasso et Miro qui s'y trouvaient déjà, Juan Larrea et Maria Hinojosa qui font le déplacement, ou encore Dali et Buñuel. Aussi, bien plus que le *Manifeste* de 1924, ce fut « leur expérience et leur transmission à la scène culturelle espagnole » (p. 94) qui favorisa principalement le passage du surréalisme en Espagne, sans oublier les conférences données par les membres du groupe français. Notons, du reste, que Loreto Casado présente, dans sa contribution, la nouvelle traduction du *Manifeste du surréalisme* qu'elle fait paraître à l'occasion du centenaire. Ce retour, dans le second moment de l'article, sur la difficulté du passage d'une langue à l'autre est l'occasion de revenir sur l'épaisseur sémantique d'un texte un peut trop facilement perçu comme un classique. La traductrice en souligne notamment « les multiples références culturelles » (p. 97) et leur « historicité » (p. 98), mais aussi, du point de vue purement stylistique, « l'oralité » dont l'italique serait le marqueur comme « moyen d'attirer l'attention par un ton différent dans la phrase » et son lexique emprunté à des « domaines spécialisés » (p. 99), à commencer par ceux de la médecine psychiatrique.

Quant aux États-Unis, la réception du *Manifeste* repose sur un malentendu : « la teneur du *Manifeste* a eu peu d'importance dans la fondation d'un groupe surréaliste de Chicago » (p. 168) dans les années 1960, et sa traduction ne voit pas le jour avant 1969. Pourtant, là encore, le surréalisme trouve très tôt une tribune dans les petites revues d'avant-garde qui publie d'ailleurs des extraits traduits du *Manifeste*. Jon Graham, qui s'intéresse à ce troisième rendez-vous manqué, évoque à ce propos un « démembrement » (p. 170) du *Manifeste*, qui fait perdre l'esprit d'ensemble du geste bretonnien. C'est que « la petite avant-garde qui écrivait des magazines incluant des textes surréalistes à destination des lecteurs anglophones avait sa propre logique culturelle souvent en totale contradiction avec les objectifs du mouvement » (p. 160). Ces magazines, ce sont en particulier *Transition*, qui publie beaucoup de textes du groupe français de 1927 à 1938 (encore qu'aucun extrait du *Manifeste*), puis *View*, qui « allait devenir la vitrine principale des œuvres surréalistes aux États-Unis jusqu'à la création de leur propre revue *VVV* en 1942 » (p. 163-164). Car, il est vrai que l'influence du surréalisme sur les pratiques artistiques

américaines gagne en expansion avec l'exil américain de Breton. Reste que se maintient une « totale contradiction », dont J. Graham propose une explication sociologique. Il y aurait, chez les artistes américains de l'époque, une « impossibilité à saisir pleinement ce que la voix surréaliste leur disait » (p. 164) en raison d'une profonde disparité dans la perception de la figure de l'artiste en Europe et aux États-Unis : les surréalistes appellent à refuser l'art et la littérature conçus comme des formules institutionnalisées de la création, mais aux États-Unis, c'était se constituer artiste ou écrivain qui « signifiait devenir un marginal, un paria, un fardeau pour la société, un ennemi de l'État, c'est-à-dire un rebelle » (p. 165). À ce malentendu succèdera une entreprise d'« effacement de l'influence surréaliste sur la culture américaine » (p. 167) par la critique, pour faire valoir, avec l'expressionnisme abstrait pourtant tributaire du mouvement français, un modernisme américain rivalisant avec l'art européen. Cette substitution passera par une autre, qui entérine la difficulté à rendre visible le *Manifeste* de 1924 : la valorisation d'une « version plus aseptisée et apolitique » du surréalisme, « une version dans laquelle la position de Breton dans le mouvement a été transférée à Salvador Dali » (p. 168).



Disons-le, ce lancement des *Cahiers Breton* présage un renouveau des études bretonniennes, dont on peut supposer qu'elles trouveront un lieu d'expression privilégié dans les numéros à venir. En plus d'extraire une œuvre phare du surréalisme de ses lectures prédéterminées, l'offrant ainsi à la redécouverte critique *depuis* le texte, mais en connaissance des représentations imparfaites qui traversent l'histoire de sa réception, les études réunies dans ce premier numéro inaugurent quelques réflexions nouvelles qu'il convient dorénavant d'explorer. Qu'il s'agisse de la poésie de la prose théorique de Breton et de son étroite relation stylistique avec ses écrits poétiques et automatiques, de la perspective politique et libertaire dans la lecture critique des textes des années 1920, des archives du surréalisme conservées dans le fonds Breton, qui témoignent de l'espoir sincère d'une coïncidence exacte entre le texte et la vie, comme de la réception asymétrique du surréalisme et de ses principaux textes théoriques : ce sont là autant de voies d'analyse dans lesquelles les recherches dédiées à Breton, en particulier, et au surréalisme, en général, méritent de s'engager. À l'égal du *Manifeste*, mais déplaçant l'exigence dans le champ de la critique, elles affirment que les travaux sur le surréalisme « demanderaient à être étendus²⁷ ».

²⁷ « Les moyens surréalistes, d'ailleurs, demanderaient à être étendus. » André Breton, *Manifeste du surréalisme*, éd. cit., t. I, p. 341.

PLAN

- Rééditions critiques et fac-similés
 - [Les Manifestes du surréalisme](#)
 - [Les fac-similés du Manifeste du surréalisme et de Poisson soluble](#)
 - [Le Carnet de voyage chez les Indiens Hopi](#)
- Lancement des Cahiers Breton
 - [Le Manifeste à la lettre : poétique du texte](#)
 - [Éthique et politique du Manifeste](#)
 - [Figures du Manifeste](#)
 - [Le Manifeste à l'étranger : un rendez-vous manqué](#)

AUTEUR

Anton Hureaux

[Voir ses autres contributions](#)

Aix-Marseille Université — antonhureaux@gmail.com