Fabula / Les Colloques
Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)

André Breton ou le poétique au-delà du politique

Céline Sangouard-Berdeaux

Pour citer cet article

Céline Sangouard-Berdeaux, « André Breton ou le poétique au-delà du politique », *Fabula / Les colloques*, « Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945) », URL : https://www.fabula.org/colloques/document1827.php, article mis en ligne le 22 Avril 2013, consulté le 14 Septembre 2026

Ce document a été généré automatiquement le 14 Septembre 2026

André Breton ou le poétique au-delà du politique

Céline Sangouard-Berdeaux

À l'époque même du surréalisme, le rapport du mouvement d'André Breton à la politique était régulièrement critiqué : certains jugeaient les prises de position surréalistes trop fortes, tandis que d'autres, au contraire, reprochaient au groupe sa confusion et son indécision, sa difficulté à se situer clairement sur le terrain politique. Les rapports complexes de Breton avec le Parti communiste, dont il cherchait la reconnaissance mais dont il refusait le dogmatisme, ont particulièrement été commentés. Parfois considérées par les contemporains de l'écrivain aussi bien que par ses critiques ultérieurs comme le signe d'une faiblesse dans la théorie surréaliste, voire stigmatisées et soupçonnées d'être la trace d'une ambiguïté douteuse ou d'un idéalisme coupable, ces relations à la politique témoignent plutôt du souci constant et manifeste dans toute l'œuvre de Breton de définir, par la confrontation même à l'engagement et à l'action politique, la spécificité de la littérature, plus exactement de la poésie, seule création littéraire qui vaille aux yeux de Breton. Nous aimerions ainsi montrer que, tout au long de son œuvre exigeante et sans cesse remise en question, le théoricien du surréalisme construit sa conception du poétique en rapport permanent avec le politique.

À l'origine, un désir de « révolution quelconque »

André Breton a exprimé en diverses occasions, avant même la création officielle du mouvement surréaliste – dans des textes regroupés dans *Les Pas perdus* notamment[1] –, mais aussi plus tard, de façon rétrospective, dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934) et d'autres textes, ce qui joua pour lui et pour les autres écrivains surréalistes le rôle d'incitateur. C'est en réaction au « défaitisme de guerre » et au désenchantement du monde capitaliste et bourgeois dans lequel ils ont grandi que ceux-ci se définissent, comme l'illustre ce passage des *Champs magnétiques* écrit par Breton et Soupault en 1920 :

1

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. À quoi bon ces grands enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés ? Nous ne savons plus rien que les astres morts ; nous regardons les visages ; et nous soupirons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues ; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poisseuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille[2].

Le constat désespéré dressé dans ce texte est la domination des « minutes plates » et désenchantées, propres aux sociétés occidentales du XX^e^ siècle, sur les esprits asséchés et mornes. Mais ce désespoir souvent évoqué par André Breton est toujours associé à une volonté de révolte. Cette révolte contre l'état moribond de la vie bourgeoise donne lieu au désir anarchiste d'une « révolution quelconque » qu'André Breton appelle de ses vœux dans « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », conférence donnée à Barcelone en 1922 et reprise dans *Les Pas perdus* :

> Il n'y a qu'une chose qui puisse nous permettre de sortir, momentanément au moins, de cette affreuse cage dans laquelle nous nous débattons et ce quelque chose *c'est la révolution, une révolution quelconque, aussi sanglante qu'on voudra*, que j'appelle encore aujourd'hui de toutes mes forces[3].

La révolte surréaliste originelle s'exprime donc d'emblée avec un vocabulaire politique, mais dans un esprit essentiellement libertaire, comme l'a montré Carole Reynaud Paligot dans son *Parcours politique des surréalistes*[4].

À cet égard, l'influence de Jacques Vaché sur André Breton n'est pas anodine. Rencontré à l'hôpital de Nantes pendant la Première Guerre mondiale – précisément en 1916 –, alors qu'André Breton remplissait les fonctions de médecin et que Jacques Vaché était un patient, ce dernier est celui qui, par son comportement marginal et ses propos anarchistes et antimilitaristes, éduqua Breton au rejet de la politique comme au refus de la poésie. Le surréaliste confie au début des *Pas perdus* que « c'est à Jacques Vaché » qu'il doit « le plus » : « Sans lui, j'aurais peut-être été un poète ; il a déjoué en moi ce complot de forces obscures qui mène à se croire quelque chose d'aussi absurde qu'une vocation[5] ». Quelques pages plus loin, Breton décrit même sa rencontre avec Jacques Vaché comme un « trauma affectif » étant à l'origine de ce qu'il est devenu, c'est-à-dire le défenseur

2

3

4

5

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'une « poésie, au besoin sans poèmes[6] ». Vaché aurait donc appris à Breton, par son exemple, à être un esprit libre, indépendant, et à ne surtout pas être un poète de vocation. Sa « fortune » ayant été de « n'avoir rien produit », comme l'écrit encore Breton, il force le futur surréaliste à penser une attitude artistique nouvelle, qui dénigre la littérature et ne sauve que la poésie, mais bien plus comme un *ethos*, un mode de vie que Breton appelle plus tard dans *L'Amour fou* un « comportement lyrique » :

> […] je pense […] que la poésie, qui est tout ce qui m'a jamais souri dans la littérature, émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire[7].

C'est à partir de ce double refus – ni la politique, ni la vocation poétique – que se construit la poésie surréaliste de Breton. Mais il ne faut pas s'y tromper, si André Breton publie les *Lettres de guerre* de Vaché en 1919, c'est bien parce que selon lui, Jacques Vaché est un poète, un poète sans poèmes peut-être, mais un poète *quand même*. De même, son anarchisme de pensée, son attitude de « gai terroriste[8] », comme l'écrit Breton, est certes un rejet de la politique en tant que système, mais il reste un rejet *politique* de la politique, car il est une façon de se positionner politiquement. Or, cette révolte libertaire à l'origine du mouvement créé par Breton donne lieu à une définition de la poésie qui a pour modèle la Terreur, c'est-à-dire l'action politique peut-être la plus antipolitique qui soit dans la mesure où elle suppose la cessation de la diplomatie et du compromis, modèle que Jean Paulhan, en 1941, a mis en évidence et critiqué dans *Les Fleurs de Tarbes*.

La Terreur, un mythe de l'écriture surréaliste

On observe en effet l'emploi récurrent, voire dominant, d'un réseau lexical politique, plus précisément révolutionnaire et terroriste, dans les textes théoriques de Breton. Ainsi, le premier passage des *Pas perdus* cité précédemment, faisant mention du désir d'une « révolution quelconque », se poursuit de cette façon :

> Tant pis si Dada n'a pas été cela [cette « révolution quelconque »], car vous comprenez bien que le reste m'importe peu. […] Si Dada a enrôlé des hommes qui, à cet égard, n'étaient pas prêts à tout, des hommes qui n'étaient pas de la matière explosive, je le répète, tant pis pour lui. Et qu'on ne s'attende pas à me trouver

6

7

8

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> plus tendre qu'il ne faut pour ceux qui ont porté parmi nous, pour une si petite gloire, l'uniforme des volontaires. *Il ne serait pas mauvais qu'on rétablît pour l'esprit les lois de la Terreur*[9].

La Terreur surréaliste a donc pour objet l'esprit : il s'agit, comme Breton l'écrit dans « Pourquoi je prends la direction de "La Révolution surréaliste" » (1925), « d'en finir avec l'ancien régime de l'esprit »[10]. Exercer cette Terreur sur l'esprit a pour but non seulement de renverser la culture bourgeoise, mais aussi, comme c'est le cas dans la citation précédente, de condamner tout révolutionnaire de l'esprit qui aurait fait preuve de compromission, Tristan Tzara en premier lieu en l'occurrence. Ainsi, c'est naturellement au langage, « la pire convention[11] » qui soit selon Breton, que le surréalisme s'attaque. Ce principe, Breton le maintient tout au long de sa vie, et le réitère plus de dix ans après dans *Position politique du surréalisme* (1935), lorsqu'il considère « la survivance du signe à la chose signifiée » comme une « déraison froide et hostile[12] ». Le modèle historique de cette révolution et de cette Terreur varie cependant au fil des années, en particulier quand Breton cherche à attirer les bonnes grâces du Parti communiste. À la référence à la Révolution française faite notamment dans les citations précédentes succède la référence à la Révolution bolchevique à partir de la deuxième moitié des années vingt jusqu'au milieu des années trente. Cependant, signe que Breton veut conserver à la poésie son indépendance, sa liberté, le modèle principal semble toujours, même au cœur de cette période de rapprochement avec le Parti communiste, être davantage un terrorisme anarchiste, sous le rayonnement de Jacques Vaché encore et toujours, que la Terreur de 1793 ou la Révolution bolchevique. En effet, l'« acte surréaliste le plus simple » évoqué dans le *Second manifeste*, qui consiste, « revolver aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule[13] », semble directement inspiré à Breton de l'anecdote qu'il rapporte dans *Les Pas perdus* à propos de Jacques Vaché. Lors de la première des *Mamelles de Tirésias*, drame d'Apollinaire, Vaché, déguisé en officier anglais, serait « entré dans la salle revolver au poing » et aurait parlé « de tirer à balles sur le public[14] ». Dans le *Second manifeste*, donc en 1930, Breton fait précéder l'évocation de l'« acte surréaliste le plus simple » de toute une série de termes relevant directement du terrorisme, dont il engage à faire un dogme : « *la révolte absolue* », « *l'insoumission totale* », le « *sabotage en règle* » et « la *violence* »[15]. Breton légitime ensuite cette violence ainsi :

9

10

11

12

13

14

15

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> La légitimation d'un tel acte n'est, à mon sens, nullement incompatible avec la croyance en cette lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous. J'ai seulement voulu faire rentrer ici le désespoir humain, en deçà duquel rien ne saurait justifier cette croyance. Il est impossible de donner son assentiment à l'une et non à l'autre. Quiconque feindrait d'adopter cette croyance sans partager vraiment ce désespoir, aux yeux de ceux qui savent, ne tarderait pas à prendre figure ennemie[16].

Breton s'empresse ainsi, il est vrai, de couper court aux reproches bourgeois d'appel à la violence, ou tout au contraire, aux critiques d'opportunisme et de velléité que d'autres pourraient lui formuler, comme il le fait également dans une longue note. Néanmoins, on ne peut réduire cette « légitimation » à un souci pleutre de justification. Alors que, en 1930, le surréalisme de Breton est attaqué et connaît des troubles internes, elle rappelle que le surréalisme n'est ni naïf ni idéaliste, mais se fonde sur une révolte primitive, sur une terreur originelle, que Breton appelle ici mais aussi dans ses premiers textes « désespoir ». Comme l'analyse Laurent Jenny dans *La Terreur et les signes*[17]au sujet du processus général de la Terreur en littérature, il s'agit bien d'un double mouvement : la Terreur que le surréalisme cherche à faire régner sur la culture bourgeoise et capitaliste, autant que sur le langage et les « belles lettres », est une réaction contre la Terreur première qu'exercent la société et la culture dominante sur l'homme.

Cependant, de même que Jacques Vaché n'a fait que singer l'attentat terroriste à la première des *Mamelles de Tirésias*, l'« acte surréaliste le plus simple » reste du domaine de l'irréalisé, et les actions surréalistes, comme celle de Jacques Vaché, se limitent le plus souvent à la sphère artistique et consistent en quelques interventions animées et sabotages de pièces de théâtre. En réalité, cette Terreur relève davantage du mythe que d'une action politique concrète, est même plus précisément ce que l'on peut considérer, non plus comme une simple métaphore qu'utilisait par exemple déjà en son temps Victor Hugo dans « Réponse à un acte d'accusation[18] », mais comme un véritable mythe de l'écriture, pour reprendre une expression du critique Max Bilen[19]. En effet, si le modèle de la poésie surréaliste de Breton est un modèle politique, celui de la révolution et de la Terreur, les figures auxquelles il recourt pour l'incarner sont des figures littéraires. Les précédents de la révolution surréaliste se trouvent bien plutôt dans la littérature que dans le domaine politique : Rimbaud, Sade, mais surtout Lautréamont, sont bien plus souvent et régulièrement cités que Marx et Lénine (même si ces derniers apparaissent, en toute logique, dans les textes et conférences de Breton destinés

16

17

18

19

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

aux communistes). Et si ces auteurs sont des références constantes sous la plume de Breton[20], c'est parce qu'ils incarnent ce mythe de la Terreur. Ainsi, dès le début des années vingt, Lautréamont est présenté comme un écrivain terroriste :

> Lautréamont eut si nettement conscience de *l'infidélité des moyens d'expression* qu'il ne cessa de les traiter de haut : *il ne leur passa rien* et, chaque fois qu'il était nécessaire, *leur fit honte*. Il rendit ainsi, en quelque sorte, leur trahison impossible. Aussi, rien n'ayant chance de se dénouer jamais par l'artifice grammatical, devons-nous lui savoir plus de gré de suspendre, comme il le fait, la fin de sa phrase, que de faire semblant de résoudre, de manière aussi élégante qu'on voudra, un problème qui restera éternellement posé[21].

Puis, dans « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », Breton rappelle ces vers de Rimbaud tirés du poème « Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang » :

> Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur !
>
> Mon esprit, tournons dans la morsure. Ah ! passez,
>
> Républiques de ce monde… Des empereurs,
>
> Des régiments, des colons, des peuples, assez ![22]

Philippe Laverne, dans *André Breton et le mythe*[23],montre bien que la tradition surréaliste dessinée par Breton à partir de Sade, Baudelaire, Lautréamont et Rimbaud, si elle trace les contours d'une littérature du mal, est bien moins le signe d'un attrait pervers que d'une révolte essentielle conçue comme valeur morale. La Terreur à laquelle Breton invite est une Terreur globale, comme la révolution qu'il espère, « quelconque » et « étendue vraiment à tous les domaines[24] », ce qui importe étant qu'elle soit, d'une façon tautologique, terrifiante. Elle touche donc le langage, comme c'est le cas chez Lautréamont, aussi bien que la vie en général. Elle est ainsi paradoxalement tour à tour et parfois en même temps littéraire, politique, anti-littéraire et apolitique. Mais toujours, malgré l'évolution politique du surréalisme et les multiples essais de Breton, entre 1925 et 1935, pour se faire adouber par le Parti communiste, cette Terreur et cette révolution relèvent du mythe. En effet, les contradictions dans lesquelles on a pu reprocher à Breton de s'enferrer à chaque fois qu'il défend la dimension révolutionnaire du surréalisme se défont quand on reprend le problème sous le jour du « mythe collectif » auquel

20

21

22

23

24

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Breton appelle de plus en plus avec les années. Le surréalisme se veut producteur de mythe collectif, et le recours au vocabulaire révolutionnaire et terroriste peut être envisagé comme une des composantes de ce mythe. Il semble que, au bout du compte, ce mythe collectif soit aux yeux de Breton tout aussi important que la réalisation effective de la révolution et de la société communiste, car l'une des constantes de son œuvre théorique est le refus de subordonner la création de ce mythe au dogme communiste. La Terreur est donc un mythe de l'écriture surréaliste en ce qu'elle définit un *ethos*, un comportement poétique à tenir vis-à-vis du langage et du monde en général. Il n'en reste pas moins que dans ce mythe qui dépasse le cadre de la politique se joue *du* politique au sens où Barthes distingue le politique de la politique :

> Le politique est à mes yeux un ordre fondamental de l'histoire, de la pensée, de tout ce qui se fait, de tout ce qui se parle. C'est la dimension même du réel. La politique, c'est autre chose, c'est le moment où le politique se convertit en discours ressassant, en discours de la répétition[25].

Contre le « discours ressassant » et dogmatique des partis politiques, même du Parti communiste, la poésie surréaliste engage un discours déstructurant et dans le même temps constructeur d'un « mythe collectif » nouveau.

La poésie comme dépassement de la politique

Si le modèle originel de l'activité poétique de Breton est politique, ce dernier lui confère donc une dimension extrapolitique. Cependant, c'est toujours dans le dialogue avec la politique et face aux critiques, en particulier de la part des communistes, que Breton s'efforce de définir la spécificité de la poésie. Plus précisément, c'est lorsque la pression de l'engagement communiste et de l'art prolétarien se fait plus forte que Breton affine le plus sa théorie poétique. Breton oppose en effet deux arguments principaux à l'engagement artistique. Tout d'abord, la poésie étant pour lui, sur le modèle de Rimbaud ou de Lautréamont, l'exercice d'une terreur sur le langage et par là la libération du langage du joug de la culture bourgeoise dominante, ce dernier ne peut servir une cause, aussi louable soit-elle, car cela reviendrait à le replacer sous le joug de la raison et de la logique[26]. Mais le deuxième argument, probablement le plus complexe, est aussi le plus conséquent,

25

26

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

et concerne cette fois la poésie comme libération non plus simplement du langage, mais de l'homme.

Du *Second manifeste du surréalisme* à la *Clé des champs*, c'est en effet l'argument de la sublimation que Breton avance contre l'exigence d'engagement. Les deux notions peuvent sembler *a priori* fort éloignées. Pourtant, la notion de sublimation, empruntée explicitement à Freud que l'auteur cite en note, apparaît dans la théorie bretonienne précisément lorsque Breton ressent le besoin de clarifier la position et la pensée surréaliste, en 1930, en écrivant le *Second manifeste*. La sublimation, que Breton considère comme l'explication psychanalytique de l'inspiration, elle-même évoquée en termes de « courts-circuits » y est présentée comme l'objectif principal du surréalisme : « En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits[27] ». Certes, le lien n'est pas directement établi dans cet ouvrage entre les positions politiques du mouvement et le principe de sublimation. Mais par la suite, ce rapport est établi de plus en plus explicitement par le fondateur du mouvement. Dans *Position politique du surréalisme*, en 1935, Breton explique ainsi la spécificité de la poésie et sa liberté fondamentale, donc l'impossibilité de la placer au service explicite et unique d'une cause, du fait que celle-ci a pour vocation le passage du subjectif à l'objectif, idée que l'auteur défend depuis ses premiers textes. Or, ce passage du subjectif à l'objectif suit un schéma dialectique qui consiste, comme l'auteur l'explique dans ce texte, à partir de l'émotion subjective et toute personnelle du poète, à descendre dans les profondeurs cette fois infra-subjectives du sujet – que Breton appelle le « *foyer vivant* » ou encore le « soi »[28], qu'il appelait de manière générale l'inconscient dans ses premiers écrits – afin, dans un dernier temps, d'exprimer une émotion devenue objective, c'est-à-dire communicable à autrui, partageable, universelle. Nous savons que ce dépassement de l'opposition entre subjectif et objectif, comme entre rêve et réalité, conscience et inconscient, veille et sommeil, est présenté par Breton dans *L'Amour fou* comme le « point sublime » vers lequel tend le surréalisme. La sublimation bretonienne, si elle s'inscrit dans la continuité de la psychanalyse freudienne, a sa définition propre, qui est notamment à chercher dans ce passage du subjectif à l'objectif[29]. Or, Breton termine cette démonstration en reliant cette expérience poétique à l'ambition surréaliste de « *création d'un mythe collectif* » :

> L'artiste […] commence à […] abdiquer la personnalité dont il était jusqu'alors si jaloux. Il est brusquement mis en possession de la clé d'un trésor, mais ce trésor ne lui appartient pas, il lui devient impossible, même par surprise, de se l'attribuer : *ce trésor n'est autre que le trésor collectif*[30].

27

28

29

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

On constate donc que la plongée dans l'inconscient du poète surréaliste, au contraire d'être une expérience subjective, est finalement, comme l'a bien perçu Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*[31], uneexpérience de dépersonnalisation et une recherche de l'origine humaine commune à tous. En cela, Breton s'autorise à se référer à Malraux et à citer ses paroles : « À la bourgeoisie qui disait : *l'individu*, le communisme répondra : *l'homme*[32]*.* » Ce rapport entre le principe poétique de sublimation et le positionnement politique du surréalisme est plus clairement formulé par Breton dans des textes de 1936 et 1938 rassemblés dans *La Clé des champs*, à savoir « Le Merveilleux contre le mystère » et « Pour un art révolutionnaire indépendant ». Ainsi, dans le premier texte, Breton prend la défense du symbolisme, pour la principale raison qu'il « lui est arrivé, écrit-il, de se faire une loi de l'abandon pur et simple au *merveilleux*, en cet abandon résidant la seule source de communication éternelle entre les hommes[33] ». Cette défense est formulée en ces termes :

> Sous prétexte que l'actualité exige de nous une prise de position plus terre à terre, rien ne serait plus injuste que de tourner en dérision les efforts des poètes du siècle dernier, tout entiers en proie à ce dilemme. Voilà pourtant à quoi une *mode* intellectuelle récente, d'inspiration soi-disant révolutionnaire, tente de nous induire. C'est ainsi qu'il n'est question plus ou moins explicitement, dans les commentaires auxquels a donné lieu la commémoration du symbolisme, que de l'indifférence coupable de ceux qui s'en réclamèrent envers les problèmes spécifiques de leurs temps, de leur désertion devant la vie de tous les jours. À mon sens, on rouvre par là très inutilement une querelle qui trouve tout apaisement dans la prise de conscience du mécanisme de *sublimation* chez certains êtres à l'exclusion des autres : dérivation et utilisation à des fins communes lointaines « d'excitations excessives découlant des différentes sources de la sexualité ». De telles dispositions particulières supposent une défiance majeure à l'égard du réel ambiant qui peut aller, dans les cas extrêmes, jusqu'à la négation totale de ce réel. L'enrichissement psychique indéniable qui, au cours des âges, peut être porté à l'actif du processus de sublimation devrait l'entourer de plus de compréhension et le mettre à l'abri socialement de toute nouvelle menace d'intolérance[34].

De même, dans « Pour un art révolutionnaire indépendant », Breton oppose au réalisme socialiste le « mécanisme de *sublimation* » qui a « pour objet de rétablir l'équilibre rompu entre le "moi" cohérent et les éléments refoulés » et de dresser, ajoute Breton, « contre la réalité présente, insupportable, les puissances du monde intérieur, du "soi", *communes à tous les hommes* et constamment en voie

30

31

32

33

34

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'épanouissement dans le devenir[35] ». Ce devenir de l'émancipation de l'homme par la poésie est incompatible avec les « fins pragmatiques extrêmement courtes[36] » que le Parti communiste impose à l'art par le réalisme socialiste.

Comment concilier, dès lors, cette vision politique et poétique à long terme avec l'exigence de l'actualité : la montée des fascismes, le combat révolutionnaire ? Par la conscience que l'art, en l'occurrence la poésie, est « historiquement située[37] ». Non à la manière dont Sartre conçoit une littérature de l'historicité après la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire une littérature, essentiellement romanesque d'ailleurs et non plus poétique, inscrite dans le temps présent et répondant aux exigences d'engagement que les circonstances historiques peuvent paraître réclamer ; mais à la façon dont Breton l'entend dans le *Second manifeste*, c'est-à-dire dans la conscience de la nécessité, pour chaque œuvre, d'être « *située* par rapport à certaines autres déjà existantes » et d'« ouvrir, à son tour, une voie », ce que le surréaliste appelle le « déterminisme poétique », aussi inévitable selon lui que le « matérialisme dialectique[38] ». Ce déterminisme est à comprendre comme un courant parallèle au déterminisme historique et social, qui a sa trajectoire propre, mais qui évolue en accord avec le devenir historique. Plus exactement, la poésie, dans cette perspective, est en avance sur son temps, sur l'évolution historique, car elle est à même de révéler non seulement le contenu latent de l'homme, son inconscient, mais aussi le « contenu latent » de son époque :

> Le « fantastique », écrit Breton en 1937, qu'exclut de la manière la plus radicale l'application d'un mot d'ordre tel que celui de réalisme socialiste, et auquel ne cesse de faire appel le surréalisme, constitue à nos yeux, par excellence, la clé qui permet d'explorer le contenu latent, le moyen de toucher ce fond historique secret qui disparaît derrière la trame des événements[39].

C'est pourquoi, deux ans plus tôt, Breton conclut sa conférence prononcée à Prague en 1935 de cette façon :

> Il est dès maintenant hors de doute que les œuvres surréalistes connaîtront en cela le même sort que toutes les œuvres antérieures *historiquement situées*. Le climat de la poésie de Benjamin Péret ou de la peinture de Max Ernst sera alors le climat même de la vie. Hitler et ses acolytes ont, hélas, fort bien compris que, pour juguler même un temps la pensée de gauche, il fallait non seulement persécuter les marxistes mais encore frapper d'interdit tout l'art d'avant-garde. À nous de lui opposer en commun cette force invincible qui est celle du *devoir-être*, qui est celle du *devenir* humain[40].

35

36

37

38

39

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

À la lecture fasciste de Nietzsche qui fut celle des nazis pourrait donc s'opposer une lecture surréaliste, qui considère la poésie comme le terrain privilégié de l'expérience des pouvoirs et des possibles humains, de l'émancipation totale de l'homme, de la construction d'un « mythe collectif » toujours en devenir et donc toujours ouvert, duquel aucun homme n'est exclu. En ce sens, la poésie surréaliste de Breton est politique depuis ses débuts, même dans ses aspirations idéalistes premières : non politique au sens où le Parti communiste le souhaite à l'époque, ni au sens où Sartre, après la Deuxième Guerre mondiale, l'entend, mais au sens où des écrivains comme Bataille et Blanchot peuvent le concevoir, eux qui, précisément, prennent la défense du surréalisme quand l'existentialiste l'attaque en 1947 : c'est-à-dire comme le lieu d'expérimentation de la liberté absolue[41].

40

41

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- À l'origine, un désir de « révolution quelconque »
- La Terreur, un mythe de l'écriture surréaliste
- La poésie comme dépassement de la politique

AUTEUR

Céline Sangouard-Berdeaux
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.