



De l'Océan au Château: Mythologie surréaliste

Author(s): Michel Beaujour

Source: *The French Review*, Feb., 1969, Vol. 42, No. 3 (Feb., 1969), pp. 353-370

Published by: American Association of Teachers of French

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/386274>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



American Association of Teachers of French is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The French Review*

JSTOR

De l'Océan au Château: Mythologie surréaliste

par Michel Beaujour

LES STRUCTURES DE L'ESPRIT MODERNE sont hostiles à la pensée mythique. Toute tentative pour insuffler vie à ce mode d'appréhension de l'univers et de la condition humaine doit se voiler de pseudo-science, ou bien se résigner à demeurer honteuse et à végéter dans l'occultisme. Une définition du mythe, dérivée de ceux du Moyen-Orient ancien, est susceptible de nous guider ici:

Le mythe est une forme de poésie qui va au-delà de la poésie, en ce qu'elle proclame une vérité; une forme de raisonnement qui va au-delà du raisonnement en ce qu'elle veut provoquer l'incarnation de la vérité proclamée; une forme d'action, de conduite rituelle, qui ne s'achève pas dans l'acte, mais doit proclamer et élaborer une forme poétique de vérité.¹

Telle était la complexité et, pour ainsi dire, la santé, le bon fonctionnement dialectique des mythes, en un temps où il circonscrivaient la totalité de l'activité intellectuelle et spirituelle de l'humanité. Par contraste, les mythes modernes frappent aussitôt par leur indigence, leur infirmité. Stérilisé par une longue vacance de la fonction productrice de mythes, l'occident moderne, lorsque par hasard il envisage de formuler poétiquement une vision de la condition humaine dans l'univers, doit s'accommoder d'un tissu d'intuitions mythiques fragmentaires. Les surréalistes n'étaient pas dispensés de cette détermination culturelle, et leurs efforts pour en briser l'emprise s'incarnent dans un langage foncièrement hostile à leur propos.

Mais malgré leur recours au balbutiement mythique, les surréalistes savaient qu'ils ne pourraient pas retourner à l'indistinction de l'enfance et du primitif. Telle n'était d'ailleurs pas leur intention. Ils n'ont jamais prétendu substituer la pensée mythique à la pensée scientifique. Bien au contraire, ils ne cessent d'affirmer dans leurs écrits

¹ Henri Frankfort, Mrs. Henri Frankfort, John A. Wilson, Thorkild Jacobsen, *Before Philosophy* (Harmondsworth: Penguin Books, 1951), p. 16. Traduit par l'auteur.

théoriques que la science et les instruments qu'elle fournit pour transformer le monde sont un acquis de l'humanité. La connaissance rationnelle conserve une place éminente dans une vision totale du psychisme humain et de l'univers où il s'exerce. Mais cette fonction, imprudemment gonflée aujourd'hui, ne peut en aucune façon être confondue avec l'étendue concevable de l'expérience humaine. Il faut débouter le scientisme de ses prétentions désastreuses, combattre son impérialisme, sans s'opposer à ses légitimes aspirations.

Le surréalisme veut rendre à l'homme des provinces spirituelles perdues. Pour lui, la perte est réparable et les gains à venir sont incommensurables au dommage subi par l'humanité. Ce qui dans le passé fut totalité imaginaire et aliénée dans des mythes religieux, s'offre dans le futur comme totalité concrète, terrestre et démystifiée.

En annonçant que l'homme rentrera dans son héritage, le surréalisme fait acte de foi, proclame une vérité: son intuition prophétique débordé de toutes parts les modestes perspectives ouvertes par les sciences de l'homme. Ce saut dans l'inconnu reste informulable dans un langage non-imagé. Le surréaliste est totalement tributaire du langage poétique, mais ne peut s'enfermer dans le Verbe sans tout aussitôt s'aliéner et dépérir. D'où son activité aux prolongements symboliques, visant à incarner dans la vie réelle le désir et la vision.

Les deux complexes mythiques de l'*Océan* et du *Château*, qui constituent les pôles cardinaux de la pensée et de l'activité surréaliste, s'opposent sur bien des points. Toutefois, ils cohabitent et se fécondent longtemps au sein de l'idéologie surréaliste, sans provoquer de déflagration dans ce système où l'irrationnel domine. Nous savons maintenant que dans le domaine de l'imaginaire, la contradiction n'entraîne pas nécessairement l'élimination d'un des éléments. Au contraire, ici, tout est ambivalent, labile, en état de métamorphose permanente. Où la raison voit contradiction, l'imagination comprend richesse, abondance et vie.

Ceci n'exclut pas les heurts violents, les victoires et les défaites, les piétinements, et même les ruptures. Le surréalisme a une histoire. Les Surréalistes ne constituent pas à proprement parler une "conscience collective," mais un groupement de consciences disparates, tirant parfois à hue et à dia. Si André Breton parvient à tenir assez fermement les deux bouts de la chaîne, certains de ses compagnons ne manquent pas de marquer une préférence, de par leur conformation personnelle, pour l'*Océan* ou bien pour le *Château*. Par conséquent, cet équilibre dont la précarité repose sur le fait que l'esprit moderne s'accommode mal, à l'état de veille, de postulations divergentes et simultanées, tend à se défaire comme le surréalisme vieillit et s'use.

Toute l'histoire de cette immense quête peut, sur le plan mythique où elle s'était partiellement placée, s'interpréter comme une dialectique entre l'*océan* et le *château*, l'ouverture et l'occultisme, la révélation publique et la révélation ésotérique. Mais il s'agit toujours, à travers mille modalités diverses, d'une chasse au trésor spirituel et d'une tentative pour saisir l'Être à bras le corps.

L'hypothèse d'un inconscient psychique se formule volontiers sous la forme d'images spatiales de profondeur. Il semble que nous choisissons spontanément la représentation des abîmes aquatiques, qui satisfait à la fois notre soif de mystère et d'ambivalence. Le profond océan est la substance où s'incarne notre imagination du subliminaire. Mais cette image totale se monnaie en images fragmentaires: Immersion, submersion, descente dans l'obscurité des puits, spéléologie lacustre, jusqu'à la faune et à la flore bizarre dont ces milieux inférieurs grouillent, voilà le lot de schémas imaginaires où nous nous complaisons, et dont la moindre caractéristique n'est, certes pas, la banalité.

Ce poncif de l'imagination moderne, conglomérat instable d'images, signalé ici par le vocable *Océan*, fut valorisé, transfiguré et amplifié par les Surréalistes, à une époque où la récente découverte de l'Inconscient n'avait pas encore perdu tout élan révolutionnaire. De cette découverte, fécondée par le désir, naît un mythe, qui, à son tour, oriente une tentative révolutionnaire. Celle-ci se fixe pour objectif de rendre l'homme maître à volonté, par le moyen du rituel automatique, d'une richesse essentielle dont le passé n'avait eu qu'une vision mesquine, affublée d'oripeaux à l'antique, sous le nom de muses ou d'inspiration poétique. La vision traditionnelle consacrait l'aliénation de l'homme parce qu'elle prenait pour un fait inhérent à la condition humaine l'intermittence de ces états de grâce, et que d'ailleurs elle les attribuait à une minorité de grands inspirés.

L'automatisme renverse la situation et brise l'enchantement. L'inspiration est subjuguée: Robert Desnos atteint d'emblée cette maîtrise révolutionnaire. Ceux qui l'ont entendu parler en état d'hypnose en portent témoignage. Aragon, par exemple:

*Au café, dans le bruit des voix, la pleine lumière, les coudolements, Robert Desnos n'a qu'à fermer les yeux et il parle, et au milieu des bocks, des soucoupes, tout l'Océan s'écroule avec des fracas prophétiques et ses vapeurs ornés de longs oriflammes.*²

² Louis Aragon, *Une vague de rêves* (Paris: tirage à part de la revue *Commerce*, 1924), p. 106.

Et encore, quatre ans plus tard, avec le même émerveillement et le même dédain à l'égard de la mise-en-scène, trait le plus original du rituel automatique:

*(le mineur) saluera la masse abyssale, l'écumante et large mer intérieure, qui passe sous Paris et qui coulait sous Delphes. Seule signification du mot Au-delà, tu es, dans la poésie, à ce point où s'éveille une méditerranée de rumeurs... Il (Desnos) parlait comme on ne parle pas. La grande mer commune se trouvait du coup dans la chambre, qui était n'importe quelle chambre avec ses ustensiles étonnés.*³

L'image mythique de l'Océan est complexe: mer intérieure commune à toute l'humanité, à travers le temps et l'espace (Delphes-Paris); et cependant captable au fond de chaque individu. Il n'existe, à ce niveau, aucune solution de continuité entre les hommes. Chacun est appelé à communier avec tous dans cette "méditerranée de rumeurs." Desnos apparaît comme l'officiant qui parle pour tous, mais sa fonction médiatrice ne le sépare nullement des autres, qui, à Paris, à Delphes, ou ailleurs, ne craindront pas de risquer à leur tour de se perdre pour se trouver.

Cet épanchement s'appelle *poésie*. Il s'appelle aussi *au-delà*. Vocation totalitaire et quasi religieuse de la poésie et démocratisation du romantisme: chacun est poète, prêtre et prophète. Plus de divinité, plus d'escroquerie de l'inspiration.

Mais le parleur n'en demeure pas moins distinct de la rumeur qu'il capte. Quelque chose en lui et hors de lui parle par lui. C'est lui, mais c'est un autre: c'est Tout Autre. Et le rituel reste embryonnaire. Desnos s'endort et parle. Acte qui correspond au fameux "se faire apporter de quoi écrire," même décor de café, lieu public par excellence. Tout est facile, tout est ouvert.

Chez Breton, l'image se déplace légèrement.

*Corriger, se corriger, polir, reprendre, trouver à redire et non puiser aveuglément dans le trésor subjectif pour la seule tentation de jeter de-ci de-là, sur le sable une poignée d'algues écumeuses et d'émeraudes, tel est l'ordre auquel une rigueur mal comprise et une prudence esclave, dans l'art comme ailleurs, nous engagent à obtempérer depuis des siècles. Tel est l'ordre qui, historiquement, s'est trouvé enfreint dans des circonstances exceptionnelles, fondamentales. Le surréalisme part de là.*⁴

³ Louis Aragon, *Traité du style* (Paris: Gallimard, 1928), p. 208.

⁴ André Breton, "Le Message automatique," *Point du jour* (Paris: Gallimard, 1934), p. 218.

La transformation de la condition humaine est en jeu ici. Transformation historique, dont l'origine se rattache aux premières tentatives d'automatisme. Promesses d'une nouvelle ère née de *l'infraction d'un ordre*. Il importe au fond assez peu de savoir qui a donné cet ordre: dogmes religieux, évolution du psychisme humain, aliénation économique, ou régimes d'oppression politique. Il suffit que la situation soit ressentie comme un intolérable interdit, et justifie un sacrilège majeur, "dans des circonstances exceptionnelles, fondamentales," qui revêtent l'acte d'une dignité sacrale: "Le surréalisme part de là." A la suite de cette infraction initiale, le surréalisme se conçoit comme répétition rituelle du geste libérateur. Consacrant chaque fois la liberté de celui qui se livre "aveuglément" à l'automatisme, ce geste saisit à coup sûr les émeraudes dont la jouissance fut avarement monnayée par une autorité inique. Il jalonne une nouvelle histoire, et l'oriente vers le "point suprême" où le rituel lui-même deviendra inutile.

Ainsi une banale métaphore s'alourdit d'accrétions inattendues. Aux images se joignent des schèmes d'action, et une vision prophétique de l'histoire se greffe sur eux.

Quels sont les rapports du "pêcheur" avec sa "prise" et avec l'océan? René Crevel propose la réponse la plus pessimiste, où se heurte la volonté de croire au mythe fondamental (qu'il fallait accepter pour adhérer pleinement au surréalisme primitif), et la détresse devant l'Insaisissable. Déchirement où l'on voit se transformer la confiance en un tragique acte de foi. Pour Crevel l'Océan mythique est un Être aussi inaccessible que le "Dieu caché" du Jansénisme.

Ainsi l'eau de la mer recueillie dans quelque bol se cristallisera, deviendra sel. Mais ce sel, comment le confondre avec l'océan? S'il est tiré d'une masse livrée au tumulte des forces obscures, il ne nous appartient pas d'oublier que seule cette intervention qui contraignit au repos son élément originel lui permit de devenir ce qu'il est. Pour l'océan, je puis—usant d'une métaphore à tel point usée qu'elle possède enfin le mérite de n'être plus dangereuse par quelque pittoresque—le comparer à l'homme: je prétends qu'il ne doit vouer aucune reconnaissance à ces parois qui, faisant prisonnier un peu de lui, permettent à ce peu de se transformer. Ce qui revient à dire qu'un état premier se suffit à soi-même et ne demande secours ni à la philosophie ni à la littérature. Il se subit et n'a d'autre expression qu'un chant affectif interne et sans syllabes. Ainsi une page écrite à plume abattue, sans contrôle apparent de ces facultés domestiques la raison, la conscience auxquelles nous préférons les fauves, sera, malgré tout, l'aboiement argotique et roublard, mais non le cri assez inattendu

*pour déchirer l'espace. Les mots appris sont les agents d'une police intellectuelle, d'une Rousse dont il ne nous est point possible d'abolir les effets.*⁵

Capter, c'est transformer, dessécher, réduire. La masse fabuleuse de l'océan, canalisée par les catégories du langage auquel nous sommes asservis devient ce résidu factice qui reste au fond du creuset: texte automatique, récit de rêve, compte-rendu de séance hypnotique.

Tandis que certains, tel Desnos, ont trouvé dans l'automatisme une satisfaction à l'échelle de leur désir, d'autres, plus exigeants, dont Crevel qui avait introduit l'hypnose dans le surréalisme, ne voient plus dans l'activité automatique et dans le mythe optimiste qui lui sert de support, qu'un leurre désespérant: ils se tournent déjà vers la solution plus radicale du suicide.

L'automatisme, embryon de "culte de l'Océan," ne dévoile pas l'Être. Ces pratiques ne suffisent qu'à le faire douloureusement sentir en le voilant, ajoutant au tragique de la condition humaine la détresse des lendemains de libérations ratées.

Notre immémoriale tradition de contrainte, évoquée par Breton dans l'énumération: "corriger, se corriger, polir, reprendre, trouver à redire," imposant de courtes lisières à la création et réduisant les activités avouables du psychisme à une parodie de raison raisonnante, a été brisée. Mais au-delà de ses murailles lézardées, on aperçoit déjà d'autres murs que nulle révolte ne peut espérer abattre. Ce sont les limites mêmes de la condition humaine, rendues fatales par le langage, soumis aux exigences de la conscience et de la communication. Ayant refusé *a priori* la régression dans l'en-deçà du langage et mis tous ses espoirs dans l'image, lieu de réconciliation et instrument de sondage, le surréalisme se trouve dans une impasse. On ne peut jamais se fier au langage pour atteindre l'Être. Reste une intuition tragique puisée dans le chant affectif interne et dans l'image de l'océan. Rien ne justifie plus l'espérance placée dans l'automatisme. L'automatisme n'est qu'une parodie délirante de la raison.

Reste la mort. Le suicide est l'envers nocturne du rituel océanique. Le suicidé rejette toutes les médiations trompeuses pour se précipiter dans l'être de l'Océan. Un texte de *Connaissance de la mort* de Roger Vitrac, éclaire cette autre face du mythe:

*...j'ai fait un rêve singulier: je m'étais agenouillée sur la plage (...)
j'attendais des vagues ce que les enfants, en prières, attendent du*

⁵ René Crevel, *Mon corps et moi* (Paris: Simon Kra, 1926), pp. 45-46.

sommeil. (...) *Je n'étais pas morte, mais j'avais perdu la vie et j'étais seule devant la mer. Je l'implorais, et, pour me faire comprendre, je m'appliquais à l'imiter. Soudain, un homme qui te ressemblait, mais qui n'avait ni ton visage, ni tes manières, s'éleva des flots et vint vers moi. (...) Elle (l'apparition) demeurait immobile, et ses regards, comme des mouettes heureuses se détournaient de la terre. Alors je me jetai à la mer et je nageai vers elle en criant: "je prends le parti de la mort." Oh! Patrice, en me hissant sur le rocher où tu te tenais, je m'aperçus que je n'avais plus de jambes, et que mon corps se terminait par une queue de poisson vert.*⁶

Prendre le parti de la mort, c'est renaître *sirène dans la mer*. La tentation est forte: certains n'y résisteront pas.

Mais quelques surréalistes font encore confiance au rituel automatique. En 1928, à la suite du texte déjà cité du *Traité du style*, Aragon ajoute:

Il y a de cela huit années cet automne. Les eaux cachées roulent toujours profondément.

Mais ce texte aurait pu être contresigné par Crevel. Il existe, en effet, un abîme entre la foi en l'existence de l'océan commun et le désespoir de qui constate son inaccessibilité au langage. Aragon se révèle donc ici optimiste, et inconséquent. Quant à lui, il n'a pas misé sur l'automatisme et considère la cérémonie avec le détachement du sympathisant: frisson d'esthète plutôt qu'émotion de fidèle.

André Breton n'a rien d'un dilettante. Inapte aux sommeils hypnotiques et à la transe, il pratique assidûment, dès 1919, l'écriture automatique. Son *Poisson soluble* (1924) n'est donc pas le produit d'une pêche miraculeuse isolée. Or, ce titre ne laisse filtrer nul désespoir à la Crevel. Toutefois, l'image qui le constitue marque une position en-deçà du *Manifeste*: élargir le réel aux limites de l'imaginaire, sans pour autant éliminer la conscience. Le poisson soluble est une créature mythique et perméable qui a vocation de se *perdre dans la mer* sans promesse de réincarnation.

POISSON SOLUBLE, n'est-ce pas moi le poisson soluble, je suis né sous le signe des Poissons et l'homme est soluble dans sa pensée.

Postuler que le poisson soluble, c'est-à-dire le poète en proie à l'automatisme, dépouille son identité pour se dissoudre dans l'être de

⁶ Roger Vitrac, *Connaissance de la mort* (Paris: Gallimard, 1926), pp. 10-11.

l'océan, n'est-ce pas abdiquer toute existence individuelle et ce qui constitue proprement l'humanité? Absorbée par l'Être, entraînée par le flot, comment la conscience abolie peut-elle espérer reconstituer l'homme et résoudre les antinomies, sinon par la mort? Cette fuite par le bas s'apparente aux mystiques de l'Un plutôt qu'à l'humanisme. Voilà qui va à l'encontre des intentions du surréalisme, humanisme de l'homme à faire. C'est aussi tomber dans les filets du monisme idéaliste, car comment ce *poisson soluble dans la pensée* y échapperait-il?

Par conséquent, le triomphe sur l'individualisme et sur la conception traditionnelle du poète inspiré, que ce titre apposé à des textes automatiques paraît proclamer, se révèle fort précaire. A l'analyse, il se montre même parfaitement illusoire. En effet, l'abandon subreptice de la vocation humaniste du surréalisme est déjà par lui-même une tare rédhibitoire.

Mais une étude attentive des textes, comme Julien Gracq le fait remarquer dans son admirable essai, "Spectre du 'Poisson soluble',"⁷ montre combien il est erroné de croire que l'automatisme laisse l'écrivain se dissoudre dans l'océan commun. L'écrivain est trahi par son texte. Sous l'apparence d'anonymat, d'écriture uniforme, qui semblait être la marque du texte automatique, quel qu'en fût le scribe, transparaît la phosphorescence aisément identifiable par son "spectre" de l'imagination et du style de Breton. Gracq, qui appartient à la génération "littéraire" du surréalisme, et qui n'a jamais brigué l'anonymat artistique, ne semble pas mesurer le tragique d'un jugement tel que:

...il serait trop naïf pourtant d'y (dans Poisson Soluble) voir la marque d'un anonymat poétique qui, n'est pas, ou pas encore, et dont jusqu'à l'idée de ce qu'il pourrait bien être nous fait encore défaut absolument. (ibid, p. 144)

En effet, à trente ans de distance, ce qui fut un des désirs les plus poignants et les plus nobles de la première génération surréaliste apparaît naïveté. La sérénité de Gracq eût été inconcevable à ses prédécesseurs plus intransigeants.

On peut penser qu'à l'encontre de celle de Crevel, la vie de Breton ne fut épargnée que grâce à cette sorte d'optimisme biologique qui s'accompagne à l'instant opportun d'une sorte de cécité.

Lorsqu'en 1933, dans le "Message automatique," Breton se voit forcé d'admettre que "l'histoire de l'écriture automatique *dans le*

⁷ Julien Gracq, "Spectre du 'Poisson Soluble,'" *Préférences* (Paris: José Corti, 1961), pp. 136-150.

surréalisme serait... celle d'une infortune continue," c'est pour affirmer aussitôt que son souhait de voir l'anonymat triompher subsiste. Et deux ans plus tard, *Position politique du surréalisme* réaffirme l'anonymat comme objectif primordial:

*L'artiste à son tour, commence à (...) abdiquer la personnalité dont il était jusqu'à présent 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.*⁸

Objectif qui, à cette époque où la politique révolutionnaire joue un rôle si important dans la vie du groupe, doit se comprendre simultanément dans une perspective marxiste et mythique. Il est inutile d'insister sur les illusions perceptibles dans une telle déclaration.

Malgré tout, à cette époque où tant de forces centrifuges sont à l'oeuvre, le mythe de l'Océan, formulé dans un langage inadéquat, n'a pas cessé d'occuper une position centrale parmi les préoccupations de Breton:

*Les procédés techniques que pour déjouer les forces qui jugulent l'inconscient le surréalisme a mis en avant ne sauraient, bien entendu, avoir à ses yeux qu'une valeur de sondes et il ne peut être question de les faire valoir qu'en tant que tels. Mais, quoi qu'on en ait dit, nous persistons à soutenir qu'ils sont à la portée de tous et qu'eux définis, il appartient à qui veut de se tracer sur le papier les signes d'apparence hiéroglyphiques qui expriment au moins les premières instances de ce qu'on a appelé, par opposition au moi le soi en entendant par là l'ensemble des éléments psychiques dans lesquels le moi (conscient par définition) se prolonge et dans lesquels on a été amené à voir "l'arène qui met aux prises Eros et l'instinct de mort".*⁹

Le mythe interprété, rationalisé, dépoétisé, apparaît déchu. Le rite de l'automatisme, qui fut le support d'un espoir admirable, devient une simple technique de l'inspiration, proposée timidement parmi les précautions oratoires. L'Océan, assimilé au *Soi* et soumis à l'hypothèse para-scientifique d'une lutte entre "éros" et "thanatos," a dépouillé son mystère et ses prestiges. Breton est sur la défensive et il paraît n'offrir à *tous* qu'un bien mesquin trésor.

Le rêve d'anonymat, d'exploitation collective d'une richesse intaris-

⁸ André Breton, *Position politique du surréalisme*, (Paris: Editions du Sagittaire, 1935), p. 59.

⁹ *Ibid.*

sable à portée de la main, s'évapore. Ce rêve avait d'ailleurs rencontré dès le début de profondes réticences inavouées parmi des hommes qui oubliaient difficilement qu'ils s'étaient un jour voulus "poètes," et que rien, dans la structure de la société bourgeoise où ils étaient jetés, n'engageait à renoncer à "se faire un nom." Dès le *Traité du style*, Aragon avait refusé de se soumettre à l'anonymat, en affirmant avec véhémence que même l'écriture automatique ne saurait se passer d'un *style*. On peut juger des forces qui s'opposaient à l'adoption sans arrière-pensée de cet idéal, en constatant que parmi ceux des surréalistes qui n'avaient pas totalement renoncé à "littérature," l'anonymat faisait l'objet d'un culte d'autant plus actif qu'ils se avaient une voix au timbre individuel. Eluard en fait le thème de ses poèmes les plus éluardiens. . .

Le mythe de l'Océan, qui devait maintenir en état de tension dialectique les forces apparemment contradictoires du conscient et du subliminaire, de l'individuel et du collectif, se scinde et se défait. D'une part le couple individu-collectivité va progressivement revêtir une signification politique qui, en se spécifiant outre mesure, limite sa portée poétique. Attiré dans l'orbite d'une idéologie étrangère, le langage se charge de connotations politiques nouvelles, et certains surréalistes franchissent le pas vers le communisme.

D'autre part, le couple conscient-subliminaire se retrouve support d'une simple poétique, ce qui entraîne le surréalisme loin de la transformation de la condition humaine et vers la littérature. L'automatisme, les sommeils hypnotiques, rituels par l'entremise desquels l'Océan manifestait sa vocation totalisante, sont désormais abandonnés. Les textes automatiques, dépouillés de l'aura rituelle qui les dérobaient au regard critique, révèlent soudain une indigence essentielle qui incite à douter des richesses de l'Océan lui-même.

Déchu de son optimisme primordial, le surréalisme oriente alors sa quête vers les trésors plus secrets que les Châteaux recèlent au cœur de leur fascinante pérennité.

Breton a traité lui-même de la *question des châteaux* dans "Limites non-frontières du surréalisme" (1937). De son propre aveu, le symbole du château se rattache à la volonté d'élaborer un *mythe collectif* propre à notre époque. Mais malgré l'effort de Breton pour restaurer le château et le rendre propre à un usage moderne, c'est une structure qui appartient au passé. Breton échoue à briser l'emprise des vestiges d'une culture tombée en désuétude. Le désir d'accoucher un nouveau mythe dévoile ironiquement son anachronisme, en refusant de s'ouvrir à l'avenir.

Le surréalisme reste prisonnier du labyrinthe où il s'est imprudemment engagé sur la promesse d'une lueur fabuleuse, mais trouble. Elle l'a conduit vers les *in pace* d'un passé compromis. Le Château, que le désir avait doué de la transparence d'une inappréciable gemme, se mue en obstacle moite et opaque, refermé sur son trésor entrevu.

Les efforts pour définir un *lieu* spirituel où percevoir ce futur, dont le surréalisme n'a certes jamais consciemment voulu se détourner, échouent. Breton ne peut concevoir ce lieu qu'en termes négatifs: "Tout porte à croire qu'il ne s'agit pas d'une usine."

A partir du *Second manifeste* (1930), Breton cessa de souhaiter l'ouverture du surréalisme. Dès lors, les foules n'auraient pas directement accès à l'Océan qu'elles ne méritaient pas:

Il importe de réitérer et de maintenir ici le "maranatha" des alchimistes, placé au seuil de l'oeuvre pour arrêter les profanes... JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURRÉALISME... à bas ceux qui distribueraient le pain maudit aux oiseaux.

L'exigence de pureté, l'exclusion de tous ceux qui ont "démérité" du surréalisme marque le début de la constitution du groupe surréaliste selon un ordre analogue à ceux de la chevalerie et de l'alchimie. Dans son idéologie, tout ce qui, à notre époque de science exotérique est l'héritier du savoir occulte, prend une importance prépondérante. Breton, et les autres signataires du *Second manifeste*, disent placer leurs espoirs de transformation de la condition humaine dans l'astrologie, l'alchimie, la métapsychique...

A vrai dire, du *Second manifeste* à la guerre, les deux principaux mythes qui informent la tentative surréaliste d'accès direct à l'Être, l'un d'expansion et de confiance, l'autre d'occultation et de resserrement coexistent. Le mythe de l'Océan, reformulé suivant une terminologie qui s'efforce de concilier psychanalyse et marxisme, devient une sorte de plateforme publique. Elle est proposée par Breton comme base d'action commune au cours de diverses confrontations avec les autres tendances d'artistes révolutionnaires.

Position politique du surréalisme et le *Discours au congrès des écrivains* (1935) en font foi. Cependant, au sein du groupe fidèle, les préoccupations d'ordre occulte requièrent la plupart des énergies non déviées vers la littérature. Il n'y a donc pas de solution de continuité entre ces deux postulats divergentes.

Dès le premier *Manifeste*, la terminologie occultiste avait fait une timide apparition. On y évoque des *paysages dangereux*, annonciateurs

des périls de la quête du Graal. Mais il est sans doute plus significatif d'y relever la présence, obsédante déjà dans sa précision, de l'image d'un château imaginaire:

Pour aujourd'hui je pense à un château dont la moitié n'est pas forcément en ruine; ce château m'appartient, je le vois dans un site agreste non loin de Paris. Ses dépendances n'en finissent plus, et quant à l'intérieur, il a été terriblement restauré, de manière à ne rien laisser désirer sous le rapport du confort. Des autos stationnent à la porte... Quelques uns de mes amis y sont installés à demeure: (Suit la liste des surréalistes et de leurs associés)

Il est aisé de se moquer d'un tel rêve, qui sent son avocat parvenu. Mais l'analyse du texte est révélatrice d'un plus noble désir. Notons la volonté d'anachronisme et de restauration. Aucun amour du passé pour le passé, mais un sens de l'enracinement culturel qui ne doit plus rien à Dada. Et aussi, ce rassemblement amical et presque complice de quelques élus qui "ont fait acte absolu de surréalisme." Il faut y voir les linéaments d'une table ronde, née autour des guéridons qui constituent la *réalité* pour ces hanteurs de cafés.

Dans le *Manifeste*, on peut constater une oscillation entre l'ouverture à tous (confirmée par le fameux papillon de la "Centrale surréaliste": LE SURRÉALISME EST A LA PORTÉE DE TOUS LES INCONSCIENTS) et l'élection d'une phalange unie par un serment moral qui, pour être implicite, n'en est pas moins *sacré*.

L'image du Château, autour de laquelle le mythe va déposer ses accrétions, est vouée, dès lors, à une carrière féconde. Elle atteint sa maturité dans un texte de Breton, "Il y aura une fois," qui sert de préface au recueil de poèmes, *Le Revolver à cheveux blancs* (1932). Le mythe s'y cristallise avant de s'engager dans les diverses voies de l'occultisme.

"Il y aura une fois" réfute l'idéologie implicite dans le *En Rade* de Huysmans, roman où un rêve de palais fantastique prend son essor illusoire au sein d'un château en ruines. Contre Huysmans, Breton soutient que le rêve ronge le "réel" et que la splendeur onirique ne peut que contester victorieusement les plâtras sordides qui lui ont servi de tremplin. Breton fait néanmoins ressortir le rôle poétique éminent de ce château "réel," décrit de façon naturaliste par l'auteur d'*En Rade*: rôle magique de piège et de condensateur, où l'imaginaire vient se prendre et s'amplifier. Au centre de cette critique repose le grief adressé à Huysmans de n'avoir fait aucun effort pour combler l'hiatus que sa pensée étroitement rationnelle creusait entre le château de la "réalité"

et le palais de rêve. La vérité, pour Breton, c'est que ces deux châteaux n'en font qu'un, puisque le rêve et la veille communiquent. Chaque château est un *lieu de rêve*.

Mû par la volonté de colmater la faille intolérable que le sens commun, incarné par Huysmans, cherche à maintenir entre rêve et réalité, Breton en vient à décrire le château qui fait l'objet de ses propres désirs comme un logis sans splendeur particulière, mais où le rêve s'approprierait comme *chez soi*:

A ce propos, je voudrais louer (je ne dis pas même acheter) une propriété dans les environs de Paris.

Le modeste manoir, *relais* plutôt que palais, captera un merveilleux dompté, aisément accessible. Mais à côté de la décision réaffirmée de *domestiquer* le merveilleux, laquelle coïncide avec les préoccupations propres au mythe de l'océan, cette description contient deux éléments qui sont foncièrement étrangers à ce dernier. D'abord, le soin méticuleux apporté au choix des familiers de ce domaine annonce une inflexible détermination de conserver les secrets de l'association:

Ce qu'avant tout je veux défendre ici n'est que le principe d'une association dont les avantages seraient de placer l'esprit dans la position qui me paraît poétiquement la plus favorable. Il ne saurait s'agir pour l'instant d'entrer plus avant dans les secrets d'une telle communauté.

Ensuite, l'élaboration du schéma essentiel que constituent le souterrain, le dédale et la chambre murée, évoque un mythe initiatique et transpose en termes de merveilleux moderne l'interprétation hermétique de symboles tels que la pyramide:

Cinq chambres aux portes et fenêtres condamnées d'un accès rendu pratiquement impossible, sans préjudice du serment prêté de ne pas chercher à y voir.

C'est l'archétype de toutes les imaginations du Château chez Breton. Faute de château existant qui satisfasse son désir, il en construira un, ou plutôt, il adaptera, il retapera le corps de logis abandonné. Ce nouveau labyrinthe sera bourré d'objets sans valeur intrinsèque. Il s'agit simplement d'amorcer l'appareil à mystère. Puis l'esprit excité, mis en appétit par un merveilleux d'artifice, le familier du château sera aiguillonné, par analogie, dans sa quête des dessous du monde à rebâtir. Etablir le mystère dans ses meubles n'est pas une fin en soi.

On rapprochera de ce texte de désir, résumé dans la formule "Il y aura une fois" qui le clôt, le récit d'une visite à un "Château" parfait:

*Le palais de la fatalité, n'est-ce pas là que je me suis trouvé à plusieurs reprises à Guadalajara, en plein centre de la ville?... Les escaliers monumentaux déployaient leurs paliers simulant des perrons sur parc aux demi-balustres d'un vert déteint... Les lambris, cinglés de lanières bleues et décevantes à l'approche comme des miroirs de théâtre, ont été peints en dégradé à l'imitation de l'air qui s'épaissit, de l'eau dormante. C'est ainsi qu'on passe au premier étage devant une large porte murée, condamnée à ne plus être que son ombre. Comme je l'appris par la suite, la pièce où elle conduisait fut privée de toute issue sitôt qu'on y eut procédé à l'embaumement de l'ancienne maîtresse de céans, ... Tout le trouble de la maison tend naturellement à se justifier par la présence invisible et d'autant plus abusive de cette grande dame.*¹⁰

Le mystère de la chambre murée est révélé: c'est la présence de la mort au fond d'un labyrinthe d'illusions. L'ambiguïté du mythe éclate ici, puisque le réduit secret, qui justifie toute la structure du château ou de la pyramide dans la symbolique de la quête, contient à la fois la momie et le trésor: le trésor est la mort. Celui qui viole le secret, ne serait-ce que par l'imagination, est vertigineusement saisi par l'ambivalence de cette richesse fabuleuse qui menace d'entraîner dans la mort le téméraire séduit, incapable de reculer.¹¹

Ambiguïté, sentiment qu'un tel lieu comporte une infinité de ramifications: Breton nous apprend dans une note que, comme il rédigeait cette relation, on lui apporta une lettre, où étaient évoqués à la fois le château de Sade et une tour néo-gothique qui l'avoisine, apparemment surgie d'un roman noir, *fort mal avec le temps*.

Il n'est donc pas arbitraire, puisque Breton lui-même nous y invite, de rattacher ce mythe du Château à un des intérêts les plus vifs et les plus constants des surréalistes et de Breton en particulier: culte de Sade et passion du *roman noir*.

On remarquera que la question des Châteaux revêt au sein du surréalisme deux aspects discordants. Le premier est proprement littéraire. Le second se rapporte à une éthique de la quête surréaliste.

Le roman noir ou gothique est un genre ancien assez nettement défini. Nul mieux que Breton n'a étudié cette question d'histoire littéraire ("Limites non-frontières du surréalisme"). Il insiste à juste

¹⁰ André Breton, "Souvenirs du Mexique" (1938), *La Clé des champs* (Paris: Editions du Sagittaire, 1953), pp. 32-33.

¹¹ Cf.: Julien Gracq, *op. cit.* p. 66: "D'ailleurs l'idée même du *revenant* ne peut guère s'associer pour moi qu'à celle d'une pièce fermée et longtemps inhabitée... Je crois que là-dessus je m'accorderais assez avec la façon de sentir des bâtisseurs de pyramides. Je comprends fort bien les maléfices qu'ils ont accumulés contre ceux qui pénétraient dans le *réduit central*."

titre sur ses rapports avec l'Histoire. Mais il élude une analyse qui porterait sur le caractère proprement *fictif* de ces romans. Il tend à parler d'eux comme de documents historiques et psychologiques. Breton montre par là quels rapports ambigus le surréalisme entretient avec la chose littéraire: tout texte qui a l'heur de plaire aux surréalistes devient aussitôt fragment de la réalité, au même titre qu'une expérience vécue. Or, c'est le désir surréaliste qui rend opératoires, sur le plan de l'imaginaire, des textes parfois bien anodins.

Si le roman gothique a influé sur le tangible, infléchi l'histoire, c'est seulement dans la mesure où certains de ses créateurs (Walpole le premier) et de ses lecteurs, séduits par la vision d'un moyen-âge imaginaire, se sont fait construire de faux châteaux médiévaux. On voit bien comment cette mode correspond à une certaine révolte contre le rationalisme moderne. Mais il est difficile d'y distinguer même un embryon des efforts que le surréalisme fera pour enfoncer des portes verrouillées et bardées du fer de l'habitude.

Le château-dans-la fiction attirerait-il les surréalistes à titre de distraction littéraire et pittoresque? La stricte doctrine surréaliste se soucie peu de fiction. Au point que le concept de *roman surréaliste* peut passer pour contradictoire. En effet, et c'est le reproche même que Breton adressait à Huysmans à propos d'*En Rade*, si le récit est présenté comme une "fiction," et que, sous un titre quelconque, l'auteur inscrit le mot *roman*, la libre circulation entre le réel et l'imaginaire, entre la veille et le rêve est interrompue.

Et cependant Breton, fasciné par le merveilleux enfantin, fictif, mais vertigineux du roman noir, se doit de justifier sa prédilection dans une perspective non pas littéraire mais proprement surréaliste. C'est l'occasion pour lui de révéler combien fermement il tient les deux bouts de la chaîne. En effet, il attribue la genèse du *Château d'Otrante*, modèle du genre, à une technique d'écriture qui s'apparente étroitement à l'écriture automatique et au récit de rêve. Puis il tente une assimilation analogue pour le fameux *Moine* de Lewis, dans lequel il décèle le jaillissement artésien des fantasmes d'une enfance passée "dans un très vieux manoir." Et il parvient enfin à atténuer les caractéristiques proprement "gothiques" de ces romans privilégiés, pour ne retenir d'eux que l'archétype du Château, "lieu de fixation" pour "le psychisme humain en ce qu'il a de plus universel"; archétype qu'il s'empresse d'arracher au passé pour y voir, à l'usage du présent, un *lieu* qui serve à guider vers l'inconnu et à isoler les *apparitions*, les *coïncidences* et les *lueurs* dont naît le merveilleux de la vie éveillée.

La question des châteaux soulève un problème éthique né de l'isolement artificiel que la rêverie d'un tel lieu postule. Comment rejoindre

les Autres après s'être enfoncé dans les profondeurs oniriques de cet endroit *perdu*?

Pour Sade, le rêveur embastillé, le Château est une nécessité qui prend valeur de postulat. La protection de ses murs aveugles et insonores, les vastes domaines qui l'entourent offrent seuls, au déroulement de la cérémonie de transgression, un cadre acceptable à l'imagination. La transgression même crée des limites et contraint le désir à se déchaîner en vase clos. . . Mais on voit, au demeurant, combien la morale sadienne repose sur une conception aristocratique, sinon despotique, de la société. A travers l'exemple de Sade, s'appréhendent clairement les attaches féodales de cet archétype qui, même lorsque l'imagination tente de le mettre en branle dans le temps pour l'investir d'universel, n'en demeure pas moins un nexus de survivances et de médiations vers un sombre passé. Nous voici ramenés au dilemme, autour duquel s'articulent les deux mythes dominants du surréalisme.

Le premier, démocratique, ouvert, à vocation totalitaire, échoue sur les écueils de la politique et de l'ambition littéraire personnelle. Il s'oppose à toutes les conceptions de la création littéraire acceptée par notre civilisation. Mais l'Océan ne fait qu'un temps. D'ailleurs, son antithèse, le Château, se développe dès le début dans son sein. Celle-ci, au lieu de prendre la communauté et l'accessibilité immédiate de l'Être pour points de départ, les place au-delà de cette résolution des antinomies, au-delà de ce point de l'esprit dont la conquête se situe au bout d'un long cheminement souterrain dont on pressent l'issue plutôt qu'on ne la perçoit. La jouissance de l'Être apparaît comme la récompense de travaux occultes, hermétiques, aux membres d'une communauté électorale vouée à l'isolement aristocratique. Pierre Mabille écrit dans *Le Miroir du merveilleux*:

La foule profane, composée des pauvres et des riches, des maîtres et des esclaves, la foule qui suit la grand'route, ignore ou nie l'existence du château. Ceux qui ont eu l'intuition de sa réalité n'ont pu souvent que rêver de la vie mystérieuse qui s'y déroule. En effet, les êtres que le destin a conduits à s'écarter de la voie ordinaire et à franchir les obstacles, ont été si profondément transformés dès leur entrée dans l'édifice merveilleux qu'il ne leur a pas été possible de revenir par la suite vers la foule pour lui confier leurs impressions et lui dire ce qu'ils avaient vu. Au changement de mentalité s'est ajouté un changement de langage qui aurait rendu la communication impossible quand bien même elle aurait été souhaitée.¹²

¹² Pierre Mabille, *Le Miroir du merveilleux* (Paris: Editions de Minuit, 1962), p. 36-37.

Toutefois le Château lui-même peut s'ouvrir à l'imagination la plus exotérique, et l'on voit alors transparaître la lumière du merveilleux érotique. Murée dans sa chambre d'accès difficile, la "morte" s'éveille sous le baiser du prince charmant, et c'est *la belle au bois dormant*.

Le mythe du Château n'est pas moins ambivalent que celui de l'Océan. En lui aussi, éros et thanatos sont aux prises; et son aristocratique isolement est violé par tous les amoureux qui savent franchir les obstacles accumulés entre eux et la femme aimée. Envisagé ainsi, le Château cristallise tout le désir humain:

*Dès lors, la terre promise, le royaume merveilleux cesse d'être en dehors de la réalité terrestre; il est là ou elle attend. Mais où est ce lieu béni, mansarde ou palais, simple chambre dans laquelle la vie prendra son sens entier? Est-il imperceptible à notre regard? Est-il très loin, au terme des précipices franchis et des feux traversés? Toute la douleur humaine est dans cette incertitude.*¹³

Douleur tonique, il est vrai, puisqu'elle relance l'humanité à chaque génération contre les obstacles opposés par la condition humaine et la société. Et par là, le surréalisme rejoint les sources du merveilleux populaire incarné dans le folklore. C'est ce va-et-vient perpétuel entre la fraternité fermée et l'ouverture à tous qui constitue la caractéristique la plus authentique du mythe surréaliste.

Le surréalisme, éprouvant l'absolue nécessité de jeter ses regards au-delà du savoir rationnel établi par les sciences, a cru pouvoir capter et développer les mythes que le folklore et la poésie lui avaient légués. Mais plus que de "connaissance," il s'agit pour lui d'action:

*Le surréalisme insiste moins sur la valeur de connaissance que pourrait procurer la poésie que sur son pouvoir de transformation subjective. Il accepte la psychanalyse et réduit, grâce à elle, l'illumination cosmologique à la subjectivité du désir. Il ne se prononce qu'avec prudence sur la portée de ses expériences, il joint, à leur émoi, une interrogation critique. Il doute, et par ce doute, il devient un humanisme plus qu'une cosmologie magique.*¹⁴

Cette remarque de Ferdinand Alquié explique pourquoi le surréalisme ne s'est pas enfermé dans une seule construction mythique considérée comme élément d'une "illumination cosmologique." Bien au contraire,

¹³ *Ibid.*, p. 260.

¹⁴ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme* (Paris: Flammarion, 1955), pp. 162-163.

le désir subjectif étant polymorphe, il ne cesse de sécréter de nouveaux fragments mythiques, dont la fonction est à la fois d'éclairer le monde et de guider les transformations subjectives dont la poésie est l'instrument.

Ainsi, selon Patrick Waldberg, André Breton aurait envisagé, au cours de son exil en Amérique, la création d'un mythe nouveau, qui ne repose sur aucune image préconçue:

*Breton affirmait que la nature du mythe et sa représentation n'avaient aucune espèce d'importance, qu'il s'agissait au contraire de "foncer" tête baissée, de tout laisser au hasard, que pratiquement n'importe quoi, un objet quelconque, cette soucoupe, disait-il en brandissant le cendrier, pouvait parfaitement faire l'objet d'un culte, qu'il fallait avant tout fonder un ordre, puis le laisser se développer en improvisant au fur et à mesure de ses besoins.*¹⁵

Et Waldberg ajoute ceci qui permet de juger sainement de la place des mythes dans l'idéologie surréaliste:

. . . Breton donnait fortement l'impression de ne s'intéresser à une telle aventure que dans la mesure où elle deviendrait perturbante, c'est-à-dire extérieure, et où elle provoquerait la création de nouvelles formes.

C'est dire que, malgré les déplacements de perspective et les diverses voies d'accès envisagées, il s'agit pour Breton et pour le surréalisme orthodoxe de s'ouvrir vers l'avenir et de manifester le merveilleux dans des "oeuvres." Ils désirent toujours pour l'homme une liberté en acte. Le surréalisme ne s'est jamais égaré sans retour dans le labyrinthe de l'ésotérisme, que le mythe du Château, avec toute sa charge équivoque de prestiges anciens, symbolise.

Qu'il s'agisse de l'Océan ou bien du Château, chaque mythe adopté par le surréalisme porte en soi une hérésie cachée. L'Océan avait conduit certains surréalistes à choisir la lutte révolutionnaire à laquelle ils inféodèrent leur poésie. Pour le Château, la tentation est diamétralement opposée. Représentation littéraire, transmise par le roman gothique et le conte de fées, le Château conduit à la littérature.

NEW YORK UNIVERSITY

¹⁵ Patrick Waldberg, "Vers un nouveau mythe?" *VVV* (New York, 1944) No. 4.