

POUR UNE LECTURE AUTOMATIQUE DU *MANIFESTE DU SURRÉALISME (1924)*

Article publié dans *Manifeste 24*, sous la direction de Bruno Pompili, éditions B.A. Graphis, 2006

[\[Télécharger l'article en PDF\]](#)

Comment lit-on aujourd'hui ce *Manifeste du surréalisme* (1924) qui marqua, une fois pour toutes, l'avènement du mouvement ? Muni des études historiques et génétiques de Marguerite Bonnet[1], de l'analyse institutionnelle proposée par Pascal Durand[2], et même, à la rigueur, de cette pauvreté : *Michel Meyer présente Manifestes du surréalisme d'André Breton*[3], le lecteur est désormais en mesure d'aborder le texte manifestaire d'André Breton sous ses principaux angles. Pourtant, il me semble que personne ne s'est prêté à la seule lecture évidente, celle qu'impose la publication initiale du manifeste comme préface à ce recueil de poèmes automatiques qu'est *Poisson soluble*. Davantage, j'affirme ici que nul ne s'est avisé de rendre compte d'une rétro-lecture du texte, allant des poèmes automatiques vers leur préface, et encore moins d'une lecture totalement automatique du manifeste lui-même. Il me semble qu'à l'heure de l'informatique et d'Internet on ne peut faire l'économie d'une telle démarche.

Il ne s'agit certes pas du même automatisme.

L'un, selon André Breton, est une « Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (45)[4]. C'est un processus de production.

L'autre résulte de l'utilisation très consciente de certains calculs produits automatiquement, d'après un programme conçu à l'avance, par une machine que je nomme golem, avec une minuscule initiale pour ne pas le confondre avec la créature du Maharal de Prague[5]. Il est situé du côté de la réception et de la compréhension.

Ces deux automatismes ont leur raison d'être historique et leur légitimité. On n'écrit plus guère maintenant de textes automatiques au sens bretonnien du terme[6]. En revanche, on utilise très fréquemment, voire quotidiennement, l'automatisme au sens second, sans pour autant l'appliquer à la résolution de problèmes littéraires. Il suffit de soumettre une version numérisée du texte fondateur à cette merveilleuse machine qui, convenablement programmée, nous procurera une lecture automatique, laquelle sera, ensuite, soumise à une interprétation, comme le sont les textes produits par l'automatisme psychique pur.

Les programmes d'analyse textuelle ne manquent pas. Peu importe celui (ou ceux) que j'utiliserai, puisque j'ai promis au promoteur de ce livre[7] de n'encombrer mon analyse d'aucun chiffre. Je commenterai les résultats de ces traitements avec le plus grand scrupule, et tiens les sorties d'ordinateur à la disposition du lecteur curieux.

Dans un souci didactique, ma démarche consistera à étudier progressivement le contenu lexical du premier manifeste, les mots qui le constituent, puis, élargissant le champ d'analyse, à le comparer aux manifestes de l'avant-garde contemporaine pour, dans un troisième temps, le rapprocher des autres textes manifestaires que, bien contre son gré, Breton s'est résolu à fulminer.

I. Lecture tabulaire du Manifeste du surréalisme

La lecture courante, la plus routinière, celle à laquelle nous sommes faits, consiste à lire un texte de manière linéaire et consécutive, obéissant, en quelque sorte, aux injonctions de lecture de l'auteur, et aux usages morpho-syntaxiques de la langue. Nous sommes ainsi tellement conditionnés, et les auteurs avec nous, que rares sont ceux qui échappent à cet ordre, si ce n'est quelques poètes, dans un cadre que je dirais expérimental. Or, si, avec Breton, nous refusons le chemin de velours de la routine, la première démarche consiste à briser cet ordre linéaire, à casser la continuité du texte pour lui opposer une lecture tabulaire que proposent tous les outils d'analyse. Elle consiste à mettre en colonne les vocables utilisés dans le texte en indiquant en face, dans une deuxième colonne, leur fréquence. Le résultat se présente sous la forme d'un tableau que l'on peut agencer alphabétiquement ou hiérarchiquement, de préférence par ordre décroissant.

Premier avantage : le lecteur n'aura qu'à parcourir une liste réduite de formes, exactement un cinquième s'agissant du premier *Manifeste*. Non pas un mot du texte sur cinq, mais bien tous les mots du *Manifeste*, qui se trouvent être employés cinq fois en moyenne. Fidèle à ma promesse, je ne ferai aucun commentaire sur les chiffres figurant dans la deuxième colonne, si ce n'est pour constater que les deux tiers de ces formes sont employées une seule fois (hapax), indice (relatif) d'un riche vocabulaire chez Breton ou, plus exactement, de sa déférence envers la règle (implicite) de non répétition.

Échappant ainsi au carcan linéaire, le lecteur est mieux à même d'observer le stock lexical utilisé par l'auteur, les mots qu'il emploie le plus fréquemment et ceux dont l'absence est significative. Ainsi, il n'est pas indifférent de constater que les mots les plus attendus : manifeste, révolution, Marx, psychanalyse (ou psychoanalyse, comme on écrivait alors), etc. ne s'y trouvent pas (ou pour ainsi dire pas, puisque « révolution », employé une seule fois, figure dans une citation faisant seulement référence à 1789).

A. Étrange préface

Il est clair qu'à l'automne 1924, en publiant son manifeste, Breton n'est pas encore fixé sur la nature exacte de ce texte placé avant ce qui est encore pour lui l'essentiel, le recueil des « historiettes qui forment la suite de ce volume » (67) intitulé *Poisson soluble*. Plus exactement, il y fait trois fois référence, non sans effroi, indiquant par là que, placé dans les conditions de l'écriture automatique, sa pensée lui échappe et qu'il n'a pas encore percé le mystère de son dire : « Voici le "poisson soluble" qui m'effraye bien encore un peu. *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 ! La faune et la flore du surréalisme sont inavouables. » (66) Ce texte signerait-il sa disparition illocutoire ? Aussi parlait-il auparavant des « lignes serpentes, affolantes, de cette préface » (49) dont tout porte à croire qu'elle lui a été comme imposée contre sa propre volonté par la nécessité de justifier cette « écriture mécanique » (62) qu'il pratique sans pouvoir la contrôler de part en part. C'est d'ailleurs ce que confirme l'étude génétique^[8] : la qualification générique, si péremptoire et porteuse d'avenir, n'est intervenue qu'au dernier moment, sans que rien l'annonce dans le texte. En somme, le mot « manifeste » est bien un *nullax* tel que je le définis, une fois pour toutes : n. m., absence d'un vocable dans un texte où il est attendu.

La tournure très individuelle donnée à cette préface, le suremploi du pronom de la première personne du singulier (j', je, me, m', moi, ma, mes) par rapport à tous les autres, indique bien qu'il s'agit de rendre compte d'une expérience singulière, celle de l'écriture qui va suivre, dénommée « surréaliste ». Il est d'ailleurs remarquable que de tout le matériel lexical (par opposition au grammatical), *je* soit le vocable le plus employé, bien avant le mot « homme » que tous les textes

français du même ordre placent en premier.

B. Qu'est-ce que le surréalisme ?

Si, comme je le suppose, ce texte a pour but de présenter les pièces surréalistes qui vont suivre (que Breton n'ose qualifier de poèmes), il s'agit donc de définir ce qui les caractérise, nommé « surréalisme ». De là une certaine dualité du texte, analytique d'une part, programmatique de l'autre. Il ne devient « manifeste du surréalisme » qu'en présentant un exemple de production surréaliste et en l'analysant !

Relativisons la fréquence d'un terme : si Breton emploie deux fois moins le substantif *surréalisme* que l'adjectif *surréaliste*, c'est parce qu'au lieu de les qualifier un par un, il englobe en un seul énoncé les dix-neuf individus qui, à la date de publication, « ont fait acte de surréalisme absolu » (46). De là l'historique qu'il donne de sa découverte du phénomène avec Philippe Soupault (44), de sa dénomination et de la définition qu'il tente d'imposer contre celle des épigones d'Apollinaire (46). Au moyen de la libre association (dont Breton a recueilli le principe dans les travaux de Freud et Soupault chez Janet, ce qui explique leurs propos divergents par la suite), toutes les barrières sont levées, le désespoir est vaincu, résolus les problèmes existentiels, un espace inconnu, merveilleux s'ouvre à qui pratique ce surréalisme poétique qu'illustre *Poisson soluble*. Procédé aussi magique que le rayon invisible des récits de science-fiction, il autorise une critique du monde réel et ouvre sur la vraie vie postulée par Rimbaud. Connaissance de la mort, c'est aussi le paradis baudelairien, l'enfance retrouvée à volonté (65). Toutefois, Breton reste dubitatif pour ce qui concerne son application à l'action (71) et l'œuvre de Robert Desnos, modèle parfait de surréalisme (50) est loin de répondre à la question.

Breton a donc le souci premier de cerner ce qui est surréaliste, et dans quelles conditions. Ne remontant pas au-delà du romantisme, il nomme d'abord les quatorze ancêtres qui, à ses yeux, ont, partiellement et d'une façon particulière, mérité cet attribut. Le dénombrement, à la manière de Jarry, en est si célèbre qu'il est inutile de le reprendre ici (47). Si les *Nuits* d'Young sont totalement surréalistes, on notera l'arbitraire de ce par quoi les auteurs se caractérisent, et nul commentateur, à ma connaissance, n'a tenté de justifier ce tableau dans son ensemble. Tous les écrivains n'ont donc pas entendu « la voix surréaliste » ou ne se sont pas laissés porter par elle, soucieux qu'ils étaient de leur gloire littéraire ; c'est pourquoi ils ne sont que des jalons vers la découverte des *Champs magnétiques* opérée par Breton et Soupault. Cette parole, cette voix, que percevaient autrefois les oracles, est celle de l'inspiration, à ceci près qu'elle ne peut provenir que de soi-même. C'est celle qui a dicté *Poisson soluble* et aussi cette préface. Breton est bien conscient qu'elle n'est pas toujours perceptible, ni compréhensible, et qu'elle peut se tarir autant qu'un fleuve (73). Par une très belle dénégation, il affirme qu'il ne croit pas à l'établissement d'un poncif surréaliste (67) au moment même où il désespère des innombrables cahiers de surréalisme accumulés par lui-même et ses amis dans son atelier ! Cela ne l'empêche pas de communiquer à ses lecteurs la recette de « l'art magique surréaliste », tant il est convaincu que sa pratique est le seul moyen de nettoyer les écuries littéraires. Au passage, il se réjouit que cette production autonome, échappant à son créateur, ne puisse relever du droit commun, et il appelle à l'établissement d'une morale nouvelle (71).

C. Les infortunes de l'esprit

Le classement hiérarchique des formes lexicales utilisées dans le *Manifeste du surréalisme* fait ressortir l'emploi massif du mot *esprit* (bientôt suivi de *pensée*), qu'on ne s'attendrait pas à trouver en une telle position dans un texte programmatique, et qui n'a fait l'objet d'aucun commentaire avisé à ce jour. Examinons-en l'usage.

Écartant les ratés auxquels le fonctionnement de l'esprit est parfois soumis, Breton adopte une

position parfaitement idéaliste. Il considère qu'en dépit des contraintes externes, « la *plus grande liberté* d'esprit nous est laissée » (15), qui réside en l'imagination, elle-même insoumise. Certes, il y a bien les égarements, la folie même, risquant de compromettre la sécurité de l'esprit (16), mais ce sont là contingences morales ! Pour lui, l'esprit ne saurait se laisser distraire par des faiblesses, telles que le badinage (21), la mystification (43), voire la description réaliste qui n'a pour fonction qu'égarer le lecteur (19).

Pour lui, et ceci grâce à la découverte freudienne, l'esprit est en train de récupérer ses pouvoirs perdus : « C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. » (23) À l'opposé de Tristan Tzara, qui reprochait à la psychanalyse d'assagir la violence individuelle et de ramener le sujet au conformisme bourgeois, pour Breton elle est capable de détecter des forces nouvelles que la raison pourra organiser. C'est dire la place éminente qu'il lui accorde : « Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison. » (23) Car il faut bien convenir, dit-il, que même à l'état de veille nous sommes soumis à des distractions, des interférences venant de notre moi profond sous la forme de lapsus ou de méprises (26).

Au fond, c'est à l'état de rêve que l'individu éprouve la plus totale liberté, ou bien, à l'état de veille, lorsqu'il suit les imaginations les plus débridées, comme, par exemple des récits du *Moine* de Lewis, dont il analyse le fonctionnement en détail. Dans ce genre de romans, l'attention critique est atténuée, et le lecteur se laisse porter par sa faculté d'imagination, par ses désirs, par son ambition de toute puissance. Une telle exaltation, caractéristique des contes merveilleux, ne se retrouve plus ailleurs. Il faudrait avoir conservé l'ingénuité, la « virginité d'esprit » propre à l'enfance (31) pour prendre encore plaisir à *Peau d'âne*. « Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus » (31) conclut-il.

De cette analyse de la fonction de l'esprit découle, très logiquement, la rêverie utopique de Breton, son constant désir de posséder un château où il accueillerait ses amis, le rassemblement des chevaliers de la Table ronde (32). À cet égard, je signale qu'il ne s'est pas contenté de rêver de châteaux en ruine, puisqu'à peine trois semaines après la sortie de ce manifeste, il a visité à Verneuil, dans l'Eure, à deux heures de Paris par le train (à l'époque), une vaste demeure de trois étages, accotée à une tour du xi^e siècle, avec de grandes cheminées, des statues, de vieux meubles, où il pourrait réunir ses amis^[9], y instaurer cet « esprit de *démoralisation* » (33) nécessaire à leur entreprise.

Poursuivant sa réflexion, la nature de l'image poétique le préoccupe (*image* est, après *esprit*, le deuxième mot plein le plus fréquent du texte). Évoquant ses conversations avec Pierre Reverdy à l'époque de *Nord-sud*, il explique pourquoi ce maître de sa jeunesse se trompait, et pourquoi il lui apparaît indispensable de promouvoir le surréalisme. Il n'est pas vrai, écrit-il, que l'esprit saisisse les rapports des deux réalités mises en présence par l'image, puisqu'il n'a rien perçu consciemment (61). Le conflit est évident : l'un posait une équation logique, tandis que l'autre mettait l'inconscient au service de la poésie ! Les deux termes de l'image sont simultanément le produit de l'activité surréaliste (62), et, davantage, « L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images » (63). En d'autres termes, la poésie, ou le surréalisme, tel qu'il le préconise, est un moyen d'accroître les forces de l'esprit, la connaissance pour tout dire.

Je ne reviendrai pas sur l'historique qu'il donne du surréalisme, ni sur l'art de le pratiquer, précédemment commentés, sauf à préciser qu'à chaque occurrence il s'agit bien d'une aventure de l'esprit, d'une drogue accroissant les facultés intellectuelles de l'individu. Enfin, « L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. » (53)

En replaçant toutes ces citations du mot *esprit* dans leur contexte, on observera qu'elles voisinent avec le terme *pensée*, ce qui ne peut nous surprendre, tant ces vocables sont dans un rapport de synonymie. En revanche, le terme *vie*, employé exactement autant de fois que *pensée*, mérite une attention particulière, non seulement parce qu'il figure à trois reprises dans l'incipit du manifeste, mais surtout parce qu'il semble n'avoir été découvert par Breton que cinq ans après, dans la préface à la réimpression de ce même manifeste : « Et pourtant je vis, j'ai découvert même que je tenais à la vie », alors qu'il y était déjà dans un emploi surabondant. C'est ici que notre méthode de lecture se révèle pertinente, puisqu'elle met en évidence ce que l'auteur lui-même n'avait pas perçu d'emblée.

D. Le rêve et la vie

À l'instar de l'*Aurélia* de Nerval, qui, selon Breton, possédait à merveille l'esprit du surréalisme (44), il n'est pas surprenant que le rêve et la vie soient corrélés dans ce texte, à une fréquence voisine.

Plus que de la révolte, le surréalisme est né d'un grand désespoir, du sentiment que la vie ne vaut guère d'être vécue. Ces jeunes n'y croient plus. Et pourtant, tout le texte apparaît comme un hymne à la vie ! Écartons, dit Breton, tous les moments nuls, il reste tout ce qui émeut sa sensibilité, cette pratique de la vie dont Rimbaud a donné l'exemple (47) et surtout le long temps du rêve sur lequel donne le surréalisme, avec son langage, sa capacité de rejouer en un instant le film vécu depuis les époques radieuses de l'enfance (65).

L'attention que Freud (dont on commence alors à traduire les œuvres en français) porte au rêve (24) est d'autant plus justifiée que, dans une vie d'homme, le temps du rêve dans le sommeil est égal à celui de la veille. Breton lui fait donc la part belle, puisqu'il ne compte pas la rêverie dans ce calcul. Il amorce alors une théorie du rêve, si négligé par la psychologie classique (26) : le rêve est continu et organisé, il peut même se poursuivre d'une nuit à l'autre, et surtout il peut, autant que l'attention consciente, aider à la résolution des problèmes de la vie (26). Dans l'état de rêve, l'esprit ne se pose pas la question pratique : tout est possible et naturel dès lors qu'il est conçu (28). Il convient par conséquent de poursuivre cet examen dans l'avenir, l'individu commençant par noter tout ce qui se produit dans le rêve.

Breton expose alors sa grande utopie, pour laquelle il forge un néologisme, cette résolution des contraires que sont le rêve et la réalité (qu'il déterminera plus précisément dans le *Second Manifeste*), et qu'il nomme *surréalité* (28) de préférence au terme *surréel* adopté par Aragon (bien qu'il considère qu'on puisse employer certains mots *surréellement* 57).

II. Le Manifeste de Breton / Sept manifestes (Tzara) / Une vague de rêves (Aragon)

Ainsi la lecture automatique du *Manifeste* met-elle en évidence ce qui demeure le plus marquant, comme après un ouragan ne subsistent que les structures physiques profondes. Cependant, la précellence de la machine sur la lecture humaine la plus attentive s'affirme dans la comparaison de plusieurs textes. Il se trouve que le même mois d'octobre 1924 a vu la publication simultanée du *Manifeste du surréalisme* d'une part, des *Sept Manifestes dada* [10] de Tzara d'autre part, tandis que deux mois plus tard sortait « Une vague de rêves [11] » d'Aragon. Récit plus que texte manifestaire par le ton adopté, il traite du même sujet, d'une manière étourdissante qui a marqué les esprits. Il est dès lors très tentant de passer tous ces textes dans la même boîte noire, pour observer ce qui en ressort automatiquement.

A. Spécificité par rapport aux *Sept Manifestes Dada*

On sait avec quel enthousiasme Breton accueillit le *Manifeste Dada 1918* de Tristan Tzara. Aussi me semble-t-il que la prééminence du sujet dans le *Manifeste du surréalisme* doit quelque chose à cette manière qu'avait Tzara d'attirer le regard sur lui[12]. Mais c'est à peu près tout, puisque Breton gomme toute référence à ce qui avait pu susciter son émoi antérieur pour Dada en général, le *Manifeste Dada 1918* en particulier.

Fâché de ce qu'il avait adoré, il ne mentionne le mouvement antérieur qu'une fois dans son texte. Fait plus remarquable, il bannit la fantaisie de Tzara, animateur du cirque dada, son autodérision, la puissance qu'il accordait au geste, au corps et à tous les phénomènes de l'énonciation, en prenant à partie ses auditeurs, les journalistes et les gentils bourgeois.

Foin de l'expression des émotions, du doute, de la sensibilité. À la doctrine qui, malgré tout, se dégage des *Sept Manifestes*, privilégiant la connaissance sur l'intelligence et la spéculation, Breton oppose, on l'a vu, l'esprit et la méthode.

En somme, face au manifeste conscient d'être manifeste et qui proclame son refus du manifeste et de tout code générique, Breton dresse un écrit dont le sérieux, l'articulation logique, le caractère définitoire gagnent le lecteur.

Je me suis toujours demandé pourquoi les proclamations joyeuses et sans prétention de Tzara avaient eu si peu d'écho lors de leur publication, alors qu'elles avaient eu le don d'exciter les foules au Cabaret Voltaire et ailleurs. L'explication saute aux yeux avec cette confrontation. C'est tout simplement parce que Breton développait, retraçait une démarche, se référait à un groupe constitué, tandis que Tzara refusait d'expliquer et se complaisait dans un rôle, pratiquant la déceptivité alors que le public ne demandait qu'à comprendre !

B. Spécificités par rapport à *Une vague de rêves*

Venons-en aux textes surréalistes. Aragon et Breton, les deux complices, dirons-nous, sachant leur intimité à cette époque, parlent de la même chose et visent, dans un style différent, au même objectif. Leur vocabulaire est voisin d'un texte à l'autre, mais celui d'Aragon est moitié plus court que celui de Breton, et cependant encore plus riche puisqu'il contient relativement plus de formes uniques.

Si Tzara n'est pas davantage nommé, les références à Dada y sont plus explicites, et surtout Aragon reprend explicitement le slogan dadaïste selon lequel « la pensée se fait dans la bouche », qu'il reformule ainsi : « il n'y a de pensée que dans les mots » (566) ou « il n'y a pas de pensée hors des mots » (570).

Alors que les deux poètes ont, depuis 1917, suivi les mêmes chemins, il est intéressant de comparer la liste qu'ils donnent de leurs ancêtres dans le domaine du rêve, ou du moins de leurs modèles, à un titre ou à un autre, qu'Aragon nomme joliment « Les Présidents de la république du rêve : Saint-Pol-Roux, Raymond Roussel, Philippe Daudet, Germaine Berton, Saint-John Perse, Pablo Picasso, Georges de Chirico, Pierre Reverdy, Jacques Vaché, Léon-Paul Fargue, Sigmund Freud, vos portraits sont accrochés aux parois de la chambre du rêve, vous êtes les Présidents de la République du rêve. » (576) Ils n'ont que six devanciers en commun (Fargue, Reverdy, Roussel, Saint-John Perse, Saint-Pol Roux, Vaché) ; Aragon revendiquant Germaine Berton (la meurtrière d'un Camelot du Roy), Chirico, Daudet (encore est-ce le jeune Philippe, suicidé devant la police !), Picasso, Freud ; tandis que Breton désignait exclusivement des écrivains, tout en s'interrogeant sur les cas de Young et d'Isidore Ducasse.

Pour ce qui concerne les rêveurs eux-mêmes, c'est-à-dire les surréalistes, Breton croit n'avoir oublié personne quand il en désigne dix-neuf (dont lui-même), ayant « fait acte de surréalisme absolu » : Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. Peut-être parce que son dénombrement est légèrement plus tardif, et plus explicite, Aragon en nomme huit autres, et non des moindres : Maxime Alexandre, Antonin Artaud, François Baron (le frère de Jacques, mentionné par Breton), Max Ernst, Mathias Lubeck, Man Ray, André Masson et Max Morise.

Puis il décrit la Centrale surréaliste, ce fameux Bureau ouvert au public par les surréalistes rue de Grenelle le 10 octobre 1924 (ce qui, au passage, indique qu'il n'a pu écrire cette partie avant la sortie du *Manifeste du surréalisme*). Dans cette « auberge pour les idées » il dénombre notamment trois femmes : Renée Gauthier, la compagne de Péret ; Simone, l'épouse de Breton ; et Denise, qu'il aime en secret, la future femme de Pierre Naville.

En outre, il s'arrête à une objection faite aux rêveurs, que Breton a naturellement dédaignée, celle de simuler. Sa réponse est imparable : simuler une chose, n'est-ce pas déjà la penser ? Il ne peut donc y avoir de soupçon en la matière ! (573). Il est aussi le seul des deux à articuler les mots d'*inconscient* (568), *fantômes*, et la forme *retrouve* appliquée aux divers états de la conscience.

La comparaison des deux textes rapportés à une même longueur montre qu'Aragon privilégie très nettement le rêve et les rêves, l'ombre, les indices de localisation, les éléments naturels (la mer, le soleil, l'eau) et corporels (les yeux, les cheveux). Le café où se réunissent les surréalistes est son lieu favori, de même qu'il parle davantage des éléments composant le groupe que de lui-même. Parmi eux, l'évocation d'André est un sujet privilégié. Et c'est bien naturel puisque Breton fait figure de meneur à ses propres yeux comme au regard de la société.

De son côté, le propos de Breton dénote la personnalisation du discours (*je, j', me*), articulé (*que, dont*) et focalisé sur la détermination du surréaliste souvent par la négative (*n'*). Il est le seul des deux à parler de *possible*, d'*imagination*, de la *phrase* et du verbe *écrire*, à *nier* absolument.

C. Segments répétés

Les outils auxquels j'ai fait référence permettent non seulement de ranger les mots en fonction de leur fréquence absolue ou relative, de comparer différents textes entre eux, mais aussi de repérer les éléments qui, d'un extrême à l'autre d'un même texte se trouvent répétés dans le même ordre. Autant dire que ces « segments répétés » (puisqu'ainsi on les nomme) échappent le plus souvent au lecteur le plus sagace !

De cette façon, l'automate fait apparaître cinq fois la locution « aussi... que possible », ce qui dénote chez le scripteur un souci très précis du réel :

18| anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans , de

41| n monologue de débit aussi rapide que possible , sur lequel l' esprit cr

51| établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de vot

59| udra , ils sont aussi désaffectés que possible . Quant à la réponse qu

67| t par l' assemblage aussi gratuit que possible (observons , si vous vou

Sur le même plan, les éléments niés reviennent cinq, voire six fois (avec l'élosion) sous sa plume :

16| ions , les illusions , etc . , ne sont pas une source de jouissance négli
28| sperer que les mystères qui n' en sont pas feront place au grand mystère
31| , et j' accorde que ceux - ci ne sont pas tous de son âge . Le tissu
47| ote . Etc . J' y insiste , ils ne sont pas toujours surréalistes , en ce
62| ue les deux termes de l' image ne sont pas déduits l' un de l' autre par
66| es monstres qui guettent ; ils ne sont pas encore trop malintentionnés à

De même (et ceci me conforte dans ma démarche que l'on pourrait juger quantitativiste à l'excès), il est très sensible à la quantité limitée des phénomènes, mentionnant quatre fois un « petit nombre de » :

16| doivent leur internement qu' à un petit nombre d' actes légalement répré
36| n parle , à excuser ma voix et le petit nombre de mes gestes . La vert
54| pas eues . Ainsi pourvus d' un petit nombre de caractéristiques physi
56| spontanément se prononcer sur un petit nombre de sujets ; il n' a pas b

Dans le même ordre d'idées, il n'est pas indifférent d'observer que, contant l'expérience de l'automatisme, il nomme trois fois son compagnon d'aventure, manière on ne peut plus obligeante de lui donner acte de son rôle capital :

44| de médiocres moyens littéraires , Soupault et moi nous désignâmes sous l
60| e : " barrières " dans lesquelles Soupault et moi nous montrons ces inte
64| emme et les lions volants " que , Soupault et moi , nous tremblâmes nagu

Par le phénomène de nomination, ce dernier exemple semble plus facilement perceptible et mémorisable, même s'il s'étend sur plusieurs pages. Mais, de grâce, qu'on ne me dise pas qu'il est négligeable ou sans intérêt : Breton disposait de bien d'autres manières pour désigner les deux découvreurs de l'écriture automatique, sans assembler les mêmes mots dans le même ordre, ce qui, au demeurant, allait à l'encontre de son souci du bien dire. En d'autres termes, tous ces segments répétés, à des distances plus ou moins longues dans le discours, ne sont pas des tics, des laissés pour compte, mais bien des éléments révélateurs d'une personnalité.

III. Spécificités du premier manifeste par rapport aux suivants

Sachant que Breton a œuvré pour réunir tous ses écrits du même genre en un seul volume, comme en font foi les recueils publiés par le Sagittaire puis par Pauvert, se contentera-t-on de traiter du seul *Manifeste du surréalisme* ? Le lecteur de ces ouvrages, y compris au format de poche, est donc invité à prendre connaissance de l'évolution en trois temps d'une doctrine et de son auteur, du premier *Manifeste* de 1924 aux « Prolégomènes à un troisième manifeste ou non » (1942), en passant par le *Second Manifeste du surréalisme* de 1929. Second et non deuxième, ce qui signifie qu'à l'époque Breton n'entrevoit pas la nécessité d'en écrire d'autres, et ce qui explique sa réticence à désigner le troisième texte comme un manifeste, et davantage encore l'essai « Du

surréalisme en ses œuvres vives » (1953) qui se retrouve dans l'édition des *Manifestes du surréalisme*.

Comme précédemment, j'ai soumis ces trois corpus aux mêmes automates[13]. Une première observation d'ensemble sur ces trois textes : le deuxième est une fois et demie plus long que le premier, tandis que le troisième en représente à peine le tiers, justifiant bien le terme « prolégomènes », simple préface à un livre qui, aux yeux de la tête pensante du surréalisme, n'a jamais mérité d'être écrit.

On pourrait croire que Breton a pris davantage d'assurance au cours du développement de son mouvement, qu'il a donc un ton encore plus personnel dans les manifestes suivants. Il n'en est rien. La comparaison systématique des trois textes fait ressortir les spécificités du premier. Cela veut dire que le suremploi des pronoms et des formes verbales à la première personne, l'usage de la négation, constatés ci-dessus, reste la caractéristique du premier manifeste, de même que le discours sur le rêve, le merveilleux, l'image et l'imagination, l'attribut surréaliste, la réalité, l'esprit, l'attention, la nuit, la phrase qui cogne à la vitre, etc. Philippe Soupault, avec lequel il partageait la découverte du concept « surréalisme », y figurait en très bonne place ; il n'apparaît plus que négativement dans le deuxième, pour disparaître totalement ensuite, au profit de Georges Bataille (dans le *Second Manifeste*) et de l'exclamation ordurière du Père Duchesne dans les *Prolégomènes*.

Je remarque d'ailleurs que l'emploi du collectif « nous », en sous-effectif dans le premier texte, devient la marque primordiale du second. Ceci tendrait à prouver que Breton, malgré les déboires que lui procure le groupe, s'y exprime davantage en meneur d'hommes (ce vocable au pluriel étant singulièrement déficitaire dans le premier texte). Il a été noté plus haut que le terme *révolution* désignait la révolution de 1789, sans plus, et il faut attendre le *Second Manifeste* pour y lire des développements conséquents sur le sujet (à ceci près qu'il y est aussi beaucoup question de *La Révolution surréaliste*, revue dont chacun est libre d'apprécier le contenu révolutionnaire). Le traitement de la forme *surréalisme* appelle évidemment l'attention. En sous-emploi dans le premier texte, elle prend de l'expansion dans le second, et se réduit à nouveau dans le troisième. Voici, pour l'édification du lecteur, sa concordance dans l'ensemble du corpus (la première colonne désigne chaque manifeste, la deuxième la page et par une lettre la localisation dans la page de l'édition Pauvert, la troisième fournissant le contexte de part et d'autre du mot).

M1 44a| désignâmes sous le nom de _surréalisme_ le nouveau mode d'expr

M1 44c| ettre , _encore imparfaite , du surréalisme et s'étant montré impuiss

M1 45c| it le droit d'employer le mot _surréalisme_ dans le sens très parti

M1 45d| donc une fois pour toutes : _surréalisme_ , _n . m . automatisme ps

M1 46a| _encycl . philos . _le surréalisme repose sur la croyance à

M1 46b| s de la vie . ont fait acte de _surréalisme absolu_ Mm . Aragon , Ba

M1 50b| l'espoir que je plaçais dans le surréalisme et me somme encore d'en

M1 53a| la verroterie des mots . par le surréalisme il surprendra dans sa pau

M1 53d| mmencerez à écrire un roman . le surréalisme vous le permettra ; vous n

M1 55a| . .) _contre la mort : _le surréalisme vous introduira dans la mo

M1 59c| de son âge et de son nom . le surréalisme poétique , auquel je consa
M1 60b| interlocuteurs impartiaux . le surréalisme ne permet pas à ceux qui s
M1 60c| gendrer - par bien des côtés le surréalisme se présente comme un _ vi
M1 65c| 2 . l' esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la
M1 66b| aléas , de soi - même . grâce au surréalisme , il semble que ces chance
M1 66e| pensée ! la faune et la flore du surréalisme sont inavouables . 3 . j
M1 71a| à entendre , les applications du surréalisme à l' action . certes , je
M1 75a| fièvre sacrée . le surréalisme , tel que je l' envisage ,
M1 75c| e fais gloire de participer . le surréalisme est le " rayon invisible "
M2 91a| finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'
M2 92c| . il est clair , aussi , que le surréalisme n' est pas intéressé à ten
M2 93a| région où , par définition , le surréalisme n' a pas d' oreille . on
M2 93c| uelle sorte de vertus morales le surréalisme fait exactement appel pui
M2 94a| in habitable , on conçoit que le surréalisme n' ait pas craint de se fa
M2 95a| a croyance en cette lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond
M2 97c| nt , sur Edgar Poe . si , par le surréalisme , nous rejetons sans hésit
M2 100a| s défaillance aux engagements du surréalisme suppose un désintéressemen
M2 100b| sir de vérité , que cependant le surréalisme vivrait . de toute manière
M2 100c| à la réédition du _ manifeste du surréalisme _ (1929) d' abandonner
M2 100e| compte rendu _ du " manifeste du surréalisme _ paru dans _ l' " intran
M2 102c| ro spécial de _ variétés : _ " le surréalisme en 1929 " , que le peu d'
M2 102d| que l' aisance avec laquelle le surréalisme se flatte de _ remercier ,
M2 103b| ? _ merde . _ la confiance du surréalisme ne peut être bien ou mal
M2 105a| le surréalisme de l' accusation de n' être
M2 105d| le) et , depuis son exclusion du surréalisme , " les poilus " , " Je
M2 106b| ection d' un livre intitulé _ le surréalisme et la peinture _ où l' au
M2 111a| sens - rappelons que l' idée de surréalisme tend simplement à la récup
M2 112a| utant les conquêtes possibles du surréalisme dans le domaine poétique

M2 113d| on ne s' étonnera pas de voir le surréalisme , chemin faisant , s' ap
M2 114a| , en passant , les transfuges du surréalisme pour qui ce que je soutien
M2 114d| oménologie de l' esprit) . _ le surréalisme , s' il entre spécialement
M2 115a| s sociaux ? toute l' ambition du surréalisme est de lui fournir des po
M2 115c| crains pas de dire qu' avant le surréalisme , rien de systématique n'
M2 116a| ement dit , la création du mot " surréalisme " seule nous en serait ga
M2 118c| rs heures , j' ai dû défendre le surréalisme de l' accusation puérile
M2 120a| er bruyamment ce qui , comme le surréalisme , leur a donné à penser le
M2 121a| ceux qui se détachaient ainsi du surréalisme mît idéologiquement celui
M2 121d| s , tel qu' il s' exerce dans le surréalisme , ce contrôle ne peut avoi
M2 123b| ux , _ pris aussi bien dans _ le surréalisme _ qui n' a pas , ensuite ,
M2 124a| rales , dans la forêt immense du surréalisme pauvre petit coucher de so
M2 125a| Marcel Fourier , tout comme le surréalisme et moi , ont fait figure d
M2 128a| aujourd' hui _ bien revenus _ du surréalisme , sans en excepter un se
M2 128a| suite , pour montrer que , si le surréalisme se considère comme lié in
M2 131d| première ? il est normal que le surréalisme se manifeste au milieu et
M2 132c| un problème plus général que le surréalisme s' est mis en devoir de so
M2 132d| t donc pas s' étonner de voir le surréalisme se situer tout d' abord pr
M2 132e| nt déchaînés auxquels Dada et le surréalisme ont tenu à ouvrir les por
M2 133c| ffre de plus en plus nombreux le surréalisme sous forme de livres , de
M2 134e| uelle qu' ait été l' évolution du surréalisme dans le domaine politique
M2 140d| s encore cessé d' en réclamer le surréalisme , n' aient été fournis dan
M2 141d| eur qu' elles présentent pour le surréalisme tient , en effet , à ce qu
M2 142b| is loin du " second manifeste du surréalisme " ... il ne faut pas multipl
M2 143b| r ce torpillage . on sait que le surréalisme s' est préoccupé , par l'
M2 143e| e des " complexes " . certes le surréalisme , que nous avons vu socia
M2 144d| hénomène de " sublimation " , le surréalisme demande essentiellement à
M2 146e| le . en poésie , en peinture , le surréalisme a fait l' impossible pour

M2 149e| , pour l' expression valable du surréalisme . je nie , pour une grande
M2 149f| qu' il appartiendra de dégager du surréalisme
M2 150b| laquelle , d' ores et déjà , le surréalisme nous échappe n' est , d' a
M2 150d| y ait grave inconvénient pour le surréalisme à enregistrer la perte de
M2 151b| retenir , Desnos a joué dans le surréalisme un rôle nécessaire , inoub
M2 152c| desquelles , chemin faisant , le surréalisme s' est trouvé : marxisme
M2 161a| us la considérons , en dehors du surréalisme , comme la seule vraiment
M2 162c| e du _ grand jeu _ à l' égard du surréalisme . on comprend mal que ce q
M2 163c| fficile qu' aujourd' hui seul le surréalisme poursuit . il y aurait de
M2 166d| ou non quatre espèces . avec le surréalisme , c' est bien uniquement
M2 167d| que nous aimons . je dis que le surréalisme en est encore à la périod
M2 168b| les idées bouleversantes que le surréalisme recèle apparaîtront dans
M2 169a| plus que jamais d' actualité . le surréalisme a tout à perdre à vouloir
M2 169e| tation profonde , véritable _ du surréalisme . _ je proclame , en cette
M2 176e| penser qu' on ne peut sortir du surréalisme sans tomber sur M . Batail
M2 182a| ui avait eu lieu avant lui . le surréalisme est moins disposé que jama
M2 104a| fiquement intellectuelle dont le surréalisme agace , sur leur propre te
M2 104d| ' est donc pas surprenant que le surréalisme se garde de l' ambition de
M2 123a| e constatation , j' estime que le surréalisme , _ cette toute petite p
M2 164a| passage du " second manifeste du surréalisme " était écrit depuis tro
M2 170a| " qui voudrait qu' à son tour le surréalisme finisse par des chansons ,
M2 173e| s possibilités d' occultation du surréalisme , je me tourne vers ceux q
M2 174a| exprime astrologiquement dans le surréalisme d' influence " uranienne
M3 194d| sion . il n' est pas _ jusqu' au surréalisme qui ne soit guetté , au bo
M3 194f| aut de beaucoup , déjà , _ que le surréalisme puisse couvrir tout ce qui

Sans entrer dans le détail, cette concordance, présentée dans l'ordre chronologique du texte, permet de voir rapidement combien le sens du terme s'est déplacé dans le *Second Manifeste* : alors qu'il désignait initialement une pratique, l'écriture automatique, il se pose désormais comme une collectivité liée à l'activité contemporaine, se voulant homogène, usant d'un ensemble de procédés de création tout en agissant sur le plan politique et social. De même, le texte est conscient de lui-

même et se manifeste explicitement comme... un manifeste. On constate que le sort de Rimbaud est scellé alors que Lautréamont est sauvé par l'obscurité entourant son existence, ce qui explique l'usage exclusif de Maldoror dans ce deuxième manifeste, conscient d'être plus problématique, où les questions du matérialisme, de l'art et de la culture reviennent au premier plan. Si, comme il l'écrit lui-même, Breton procède à une vérification des comptes, Bataille, Naville, Desnos et Artaud reçoivent leur billet, tandis que Tzara y rentre en grâce. S'il nomme Marx exclusivement dans ce texte, il en fait autant et au même niveau pour Trotsky, mais aussi pour Nicolas Flamel, ce qui incitera les commentateurs à la plus grande prudence, comme pour la forte présence de l'âme (souvent par l'intermédiaire d'une citation). En revanche, on peut être sûr que le mot *amour* y est l'objet d'une préoccupation renouvelée, pour des raisons personnelles tout autant que pour combler le silence de la théorie marxiste à ce sujet et dissiper la *confusion* (emploi exclusif ici) qu'il voit à l'œuvre partout ailleurs.

Enfin, les *Prolégomènes* sont une réflexion sur le champ d'action du surréalisme ; ils mettent l'homme (et les hommes) en avant ; le souci de convaincre, d'accroître la connaissance, de dominer le système y commande, avec le retour du Père Duchesne déjà mentionné et la présence inusitée du destinataire tutoyé.

Admettons qu'au lieu de consulter attentivement les listes produites par l'automate, je me sois contenté de lire ce *Manifeste du surréalisme* en y portant une attention flottante, propice à toutes les associations d'idées. J'aurais probablement mis en évidence les thèmes les plus évidents et les plus récurrents, me serais attardé sur certaines phrases auxquelles j'acquiesce immédiatement (« à quand les philosophes dormants » 25, et les critiques donc !) ; j'aurais relevé les propos rencontrant mes propres préoccupations (« Je m'étais mis à choyer immodérément les mots » 37) ; ma pensée aurait pris son élan sur les mots soulignés dans le texte, typographiquement distingués par l'italique, donc ceux sur lesquels l'auteur souhaitait attirer explicitement mon attention (en dehors des titres et des mots étrangers qui résultent de l'application d'une convention). Le contraire, en fait, de la distraction !

J'en conviens : la méthode suivie jusqu'ici n'est pas universelle. Elle exige une initiation au traitement automatique des discours et, de fait, elle n'est qu'une aide à l'analyse des textes. Et je me suis borné à survoler ses résultats. Mais, sans elle, je n'aurais pas indiqué avec une certitude absolue l'absence de certains termes, la présence relative d'autres, et je n'aurais certainement pas remarqué ces concepts-clés qui structurent le texte au-delà de toute volonté explicite et lui donnent un caractère exceptionnel (*esprit, pensée, vie*, etc.)[\[14\]](#). Ainsi en va-t-il encore avec le vocable *homme*, dont j'ai dit précédemment que, dans les textes français, il venait toujours en tête des substantifs. Ici, il n'est qu'en troisième position, après *surréaliste* et *esprit* (mais avant *rêve*), ce qui montre les priorités immédiates aux yeux de Breton. Lequel ne va pas jusqu'à bannir l'individu de ses préoccupations, puisque même la voix intérieure lui souffle : « il y a un homme coupé en deux par la fenêtre » (39). Phrase si importante qu'elle est à l'origine du surréalisme, comme l'a bien confirmé rétrospectivement Aragon dans un mémorable article des *Lettres françaises*[\[15\]](#). Davantage, cette phrase, sur laquelle le rêveur médite, le conduit à poser des vérités définitives, telles que « le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste » (55) ou encore « l'homme est soluble dans sa pensée » (66). En d'autres termes, l'être humain reste bien au cœur des préoccupations du surréalisme et d'André Breton en particulier. De là à prétendre que le surréalisme est un humanisme, il y a un fossé que je me garderai de franchir ici, à partir du seul *Manifeste du surréalisme*. Tout de même ! tout de même ! aurait dit Breton.

Henri BÉHAR

[1]. Tant dans sa thèse, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975, que dans ses notes à l'édition des *Œuvres complètes* de Breton dans la Bibliothèque de la Pléiade (t. I, 1988).

[2]. Pascal Durand, « Pour une lecture institutionnelle du *Manifeste du surréalisme* », *Mélusine*, n° VIII, 1986, pp. 177-196.

[3]. Gallimard, Foliothèque, 2002.

[4]. Les numéros de page entre parenthèses renvoient au texte de l'édition Pauvert, 1962.

[5]. Sur l'usage possible de cet automate, voir mon ouvrage : *La Littérature et son golem*, Honoré Champion, 1996. Rabbi Loew, dit le Maharal, vécut à Prague au tournant du XV^e s. La légende lui attribue la création du Golem.

[6]. Déçu par une dizaine d'années d'expérimentation, Breton déclare : « L'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme serait, je ne crains pas de le dire, celle d'une infortune continue ». *Point du jour*, Idées/Gallimard, p. 171.

[7]. Cet article fut écrit à la demande de Bruno Pompili, *Manifesto 24*, Bari, 2006, B.A. Graphis, 172 p.

[8]. Voir la notice de Marguerite Bonnet dans les *Œuvres complètes* de Breton, t. I, p. 1332, et mon *André Breton le grand indésirable*, n^{le} éd. Fayard, Paris, 2005.

[9]. Lettre de Breton à sa femme, sur papier à en-tête de l'Hôtel du Saumon, à Verneuil, 9 novembre 1924 (coll. particulière).

[10]. Parus en octobre 1924 chez Jean Budry, illustrés par Picabia. Je me réfère au texte repris dans les *Œuvres complètes* de Tzara, t. I, 1975, annoté par mes soins.

[11]. Aragon, « Une vague de rêves », *Commerce*, n° 2, automne 1924, pp. 89-122. Je cite d'après les *Œuvres poétiques*, livre club Diderot.

[12]. Voir à ce sujet mon étude « Proteste au poing levé » dans *Littérupture*, L'Age d'Homme, 1988.

[13]. Le processus est un peu plus complexe. Il consiste à comparer la fréquence absolue d'un mot donné dans un texte, par exemple « surréalisme » (19 occurrences dans le *Manifeste*) à la fréquence totale dans le corpus entier (91 dans l'ensemble des manifestes), en la rapportant à sa probabilité mathématique, si les mots avaient été également répartis en fonction de la longueur des textes.

[14]. Comparer ces résultats au chapitre I de : *Michel Meyer présente Manifestes du surréalisme d'André Breton*, Gallimard, Foliothèque, 2002.

[15]. Aragon, « L'homme coupé en deux », *Les Lettres françaises*, 8 mai 1968, pp. 3-9, repris dans Aragon, *L'Œuvre poétique*, Livre Club Diderot, 1974.