

LA TRANSPARENCE ET L'OBSTACLE

André Breton a constamment réaffirmé son ambition de vivre dans une maison de verre, ouverte à tous les regards, non par un désir plus ou moins conscient d'exhibitionnisme, mais, plus naturellement, parce que c'est le seul et unique mode de relation qu'il conçoit, tant avec ses contemporains, qu'avec ses futurs lecteurs : « Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant » Ce passage achève, dans *Nadja*, le prélude à ce qui deviendra le récit, ou plus précisément le journal d'une rencontre avec la femme surréaliste par excellence, et, on peut le dire, l'émouvante relation d'un échec, tant il y avait peu de compatibilité entre la jeune femme errante et celui qu'elle magnifiait. C'est bien souvent que, pour Breton, « la barque de l'amour s'est brisée contre l'eau courante », pour reprendre un vers de Maïakovski, qu'il donnera en titre à l'article nécrologique évoquant le suicide du poète russe. En d'autres termes, le désir de transparence s'est heurté à l'obstacle du réel. Fin du premier acte.

Mais ce premier échec ne suffit pas à dérouter Breton de son chemin vers « plus de lumière » selon le mot terminal de Goethe. Rêvant encore d'une transparence absolue, Breton n'hésite pas à mettre en scène son propre parcours et à proclamer de nouveau, dans *L'Amour fou* : « La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris : je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme. » Utopie, dira-t-on ! Non pas, puisque nous savons qu'il est fort possible de vivre dans les mines de sel gemme, à Wieliczka ou ailleurs. Or, vivre à l'intérieur de ces cubes ne signifie en rien vivre dans la transparence, au contraire. Breton s'en rend compte lorsque, réfléchissant sur son état présent, sur les conditions qui lui

sont faites, sur l'état de l'Europe qui, sans le savoir, entre en guerre pour une dizaine d'années avec le coup d'état des fascistes espagnols, il écrit : « J'y songeais, non sans fièvre, en septembre 1936, seul avec vous dans ma fameuse maison inhabitable de sel gemme. »

Cette fameuse maison serait-elle définitivement inhabitable ? En dépit de tout, l'auteur de *L'Amour fou* se refuse à désespérer, notamment de l'amour, qui est le sujet même de son livre, de tous ses livres. Entre les deux adverbes, *toujours* et *longtemps*, il a résolument opté pour le premier : « Envers et contre tout j'aurai maintenu que ce *toujours* est la grande clé. Ce que j'ai aimé, que je l'aie gardé ou non, je l'aimerai *toujours*. »

Cependant il ne laisse pas de se heurter à la réalité rugueuse, et ce chant d'amour, conçu pour renouer des liens distendus quasiment dès le premier jour, devient chant du désamour. Paradoxalement pour le lecteur qui se fait une idée préconçue du surréalisme, Breton entonne le plus beau chant que l'on connaisse élevé à la procréation, à la perpétuation de l'espèce, en prophétisant à sa fille qu'il tient encore dans ses bras : « Quelle que soit la part jamais assez belle, ou tout autre, qui vous soit faite, je ne puis savoir, vous vous plairez à vivre, à tout attendre de l'amour. » Rebond par la naissance d'Aube et fin du 2^{ème} acte.

Le troisième et dernier acte, on s'en doute, se trouve au seuil d'*Arcane 17*, comme un lever de rideau, dans la description que le poète nous donne du Rocher percer, non pas tel qu'il est aux yeux de tous les voyageurs, mais tel qu'il le perçoit lui-même : « Pourtant cette arche demeure, que je ne puis la faire voir à tous, elle est chargée de toute la fragilité mais aussi de toute la magnificence du don humain. Enchâssée dans son merveilleux iceberg de pierre de lune, elle est mue par trois hélices de verre qui sont l'amour, mais tel qu'entre deux êtres il s'élève à l'invulnérable, l'art mais seulement l'art parvenu à ses plus hautes instances et la lutte à outrance pour la liberté. »

Pourtant, dira-t-on, ce rocher n'est pas transparent ; il n'a rien à voir avec le verre. Si, justement, puisque la pierre de lune est un état de l'agate, la plus translucide de toutes les

pierres. Et voici que les trois motifs permanents de la poésie de Breton y prennent leur élan :
Amour, Poésie, Liberté.

Après la malencontreuse rencontre de Nadja, celle plus heureuse de l'Ondine, puisque porteuse d'avenir, Breton semble avoir trouvé le parfait amour en la personne d'Elisa. Un amour de la maturité, parfaitement assumé de part et d'autre, par conséquent ouvert à tous les regards, comme l'est, en matière artistique, et depuis des lustres, le *Grand verre* de Marcel Duchamp, peinture de verre par excellence ; comme doit l'être, sur le plan politique, la Liberté.

En effet, cette triple aspiration simultanée débouchera, cinq ans après, sur la proclamation, en juin 1950, de Cahors comme première ville citoyenne du monde.

Serait-ce qu'alors toute la transparence que Breton désirait pour toujours se soit trouvée concrétisée dans la maison des marinières à Saint-Cirq-Lapopie ? Breton le croyait sincèrement, mais il y avait trop de lucidité en lui, trop de Nord, comme il l'a dit, pour qu'il en fût ainsi, sans aucun obstacle. La demeure offre la possibilité, dont il rêvait avant même la formation du groupe surréaliste, d'y réunir ses amis les plus proches, sans consigne aucune. Haut perchée, elle autorise, en quelque sorte, une échappée « au-delà de ces temps qu'on nous fait » écrit-il aussitôt à Jean Paulhan, en 1950, mais il faut savoir faire abstraction de l'opacité des murs, et des contraintes de la verticalité.

*

C'est alors que s'impose à nous une de ces phrases mystérieuses, quasiment incompréhensibles, qui semblent avoir échappé à leur scripteur. Celle-ci vient clore le premier *Manifeste du surréalisme* : « Le surréalisme est le "rayon invisible" qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires. "Tu ne trembles plus, carcasse". Cet été les roses sont bleues ; le bois, c'est du verre. » Comment concilier cette identification matérielle ?

Il faut absolument faire un retour sur *L'Amour fou*, et notamment sur ce long passage

consacré à la cuiller de bois munie d'un soulier au bout du manche, une de ces trouvailles du marché aux puces. Elle matérialise, au dire de Breton, la pantoufle de vair (ou de verre) du conte, qu'il a en vain demandé à Giacometti de lui confectionner : « Cette pantoufle je me proposais de la faire couler en verre et même, si je me souviens bien, en verre gris, puis de m'en servir comme cendrier. »

Ceci vient en prélude à la description de la cuiller de bois. C'est dire que, dans l'univers concret que nous habitons, comme dans l'univers symbolique que nous hantons, le bois, c'est du verre ! C.Q.F.D.

*

Il faudrait pouvoir suivre ainsi, en détail, toute la symbolique dévolue au verre. Arrêtons-nous un moment à cette variété naturelle de la roche qu'est le cristal, dont Breton fait l'éloge dans *L'Amour fou* : « Nul plus haut enseignement artistique ne me paraît pouvoir être reçu que du cristal. L'œuvre d'art, au même titre d'ailleurs que tel fragment de la vie humaine considérée dans sa signification la plus grave, me paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ses faces extérieures, intérieures, du cristal. »

Le minéral naturel devient la métaphore de l'œuvre d'art et fournit, en quelque sorte, un guide artistique, un art poétique tressant l'esthétique, l'art de vivre en société et la morale commune à tous. Il n'est pas question d'élaborer une œuvre d'art conforme à cette triple nécessité. Elle doit venir spontanément, et elle ne supporte pas le travail, la mise au net, le perfectionnement. « Je ne cesse pas, au contraire, d'être porté à l'apologie de la création, de l'action spontanée et cela dans la mesure même où le cristal, par définition non améliorable, en est l'expression parfaite. » C'est dire combien le cristal est, chez lui plus naturellement que chez tout autre surréaliste, l'emblème parfait de la création poétique. Peut-être aussi parce que le calembour sur le sel gemme (j'aime) en est constitutif.

Cependant, au premier abord, les deux caractéristiques les plus évidentes du cristal sont la

dureté et la transparence. Transparence toute relative, on l'a vu, qui se heurte à la dureté même de la vie, aux conditions proprement inhumaines de l'existence. Si l'on s'en rapporte à l'œuvre intégrale d'André Breton, force est de constater que le donné, la spontanéité, l'écriture automatique, pour tout dire, y tient relativement peu de place et, quoi qu'il en dise à propos du poème « Tournesol », engage peu l'avenir, en tout cas, ne le détermine pas. Quant au sens *d'immédiateté* que comporte le vocable *transparence*, mieux vaut passer. Rien de plus travaillé que la prose de Breton, généralement inaccessible à la masse vorace, ou bien, à tout le moins, ne s'ouvrant qu'au lecteur actif, capable d'analyser le sens propre des mots, et de les mettre en relation entre eux, à grande distance.

Néanmoins, le cristal se matérialise d'une façon tout à fait accessible à travers la boule de cristal des voyantes, ici exposée. Reprenant une thèse des plus commune parmi les Romantiques, Breton soutient que le poète est quelque peu prophète, ce qui le rapproche des voyantes « seules gardiennes du Secret. Je parle du grand Secret, de l'Indérobable » (« Lettre aux voyantes », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925). C'est aussi la raison qui l'a poussé à fréquenter, avec ses amis, Mme Sacco, voyante, 3 rue des Usines, à Paris. Crédulité, naïveté surprenante de la part d'un esprit si aigu, on est surpris de la leçon qu'il tire des propos de la devineresse, induits par la boule magique, allant jusqu'à lui prédire une belle carrière dans la politique !

Heureusement pour nous, et pour la création artistique en général, il n'en fit rien, préférant consacrer ses loisirs à la cueillette de l'agate, considérée comme une variété du cristal.

C'est parce qu'à ses yeux elle est encore hors des circuits monétaires et boursiers que Breton s'est intéressé à l'agate, objet de toutes ses rêveries. Ce en quoi il l'oppose à la perle, privilégiant sa simplicité, son aspect naturel, car sa quête est une fin en soi. Dans un texte essentiel de 1957, « Langue des pierres », il expliquera sa passion pour la collecte des pierres par leur symbolisme, et leur signification universelle, bien connue du populaire.

L'agate intervient dans de nombreux poèmes, où elle est parfois dénommée « pierre de lune », désignant plus précisément l'agate nébuleuse à reflets. Plus tard, elle deviendra l'emblème de l'image surréaliste, fruit de la trouvaille : « À la grisaille croissante des œuvres réfléchies et “construites”, ce fut le premier geste du surréalisme d'opposer des images, des structures verbales toutes semblables à ces agates. Avec quelle patience, quelle impatience nous les cherchions nous-mêmes et quand il s'en présentait – car il s'en présenta – comme nous les retournions et comme aussi nous en étions insatiables, attendant toujours plus de la prochaine que de la dernière. Et nous savions aussi que l'agate mentale, non plus que physique, n'a chance de s'offrir seule, qu'elle aime, qu'elle *nécessite* la compagnie de plus modestes cailloux. »

La cueillette des agates était le principal but de son voyage en Gaspésie avec Elisa, moment qu'il évoquera à nouveau dans son essai de 1957, avec le sentiment d'avoir atteint le paradis : « Il m'est advenu d'éprouver la même sensation sur une plage de la Gaspésie où la mer jetait et souvent reprenait avant qu'on eût pu les atteindre des pierres rubanées transparentes de toutes couleurs, qui brillaient de loin comme autant de petites lampes. L'an dernier, à l'approche, sous la pluie fine, d'un lit de pierres que nous n'avions pas encore exploré le long du Lot, la soudaineté avec laquelle nous “sautèrent aux yeux” plusieurs agates, d'une beauté inespérée pour la région, me persuada qu'à chaque pas de toujours plus belles allaient s'offrir et me maintint plus d'une minute dans la parfaite illusion de fouler le sol du paradis terrestre. »

La découverte de l'agate le met dans un état d'émerveillement absolu, semblable à celui qu'il a éprouvé en découvrant justement le village de Saint-Cirq-Lapopie, comme si la partie englobait le tout ; comme si un petit galet ouvrait de lui-même au macrocosme.

Déjà, en mai 1936, l'agate figurait au nombre des « objets surréalistes » à l'exposition de la galerie Charles Ratton. Elle deviendra l'objet d'une quête éperdue, tant sur les rivages

atlantiques de Gaspésie que sur les bords du Lot, pour finir dans le cabinet du collectionneur. Pour le poète, opposé au scientifique, une simple agate est d'abord objet de rêverie, réservoir d'images dynamiques. À bien y réfléchir, la quête des pierres, au hasard des filons, n'est pas différente de l'inscription des pratiques aléatoires dans la peinture moderne, explique-t-il dans le même article. Raison pour laquelle cette pierre intervient, parmi bien d'autres, pour qualifier la peinture de Brauner comme celle de Matta.

L'analyse d'une telle passion lui fait en rechercher la raison fondamentale dans la philosophie médiévale (prolongée dans le romantisme allemand) plus que dans l'alchimie. C'est que les pierres portent la signature de l'univers, elles sont naturellement marquées pour signifier quelque chose : « Les rubans internes de l'agate, avec leurs rétrécissements suivis de brusques déviations qui suggèrent des nœuds de place en place, à l'instant où pour la première fois nous les parcourons du regard, nous semblent mirer dans un espace électif notre propre "influx nerveux". »

C'est à Percé même, dès 1944, qu'il écrira que les agates les plus chétives suggèrent une ouverture sur l'harmonie universelle, la rencontre du microcosme et du macrocosme en une seule et même chose : « Il y a là fusion et germe, balances et départ, compromis passé entre le nuage et l'étoile, *on voit le fond* comme a toujours rêvé l'homme. Ce n'est qu'une goutte, soit, mais d'elle on passe de plain-pied à la conception hermétique du feu vivant, du feu philosophal. Le secret de son attraction, sa vertu ne pourraient-ils tenir à ce qu'en elle et en sa multiplicité même circule, sous un grand poids d'ombre, l'image du "sperme universel" » ?

Lesté de cette charge émotionnelle, constamment en quête de ce point de l'esprit où s'annulent les contraires, il découvre, comme par enchantement, ce village magique du Lot.

*

Contrairement à ce que laisse entendre son très beau texte relatant sa découverte de Saint-Cirq-Lapopie, cela ne s'est pas produit tout à fait par hasard, puisque bien des démarches, des

discussions, des prises de parole, l'y ont conduit. En effet, s'agissant du lieu où il aurait aimé vivre, en dehors de Paris et du sirop des rues, qu'il avait bien du mal à quitter, il n'aurait pu être question de Lorient, où demeuraient ses parents, et où il s'est rendu au moins une fois par an jusqu'à leur décès, ville qu'il n'aimait pas du tout, se réjouissant même des ruines produites par les bombardements alliés en 1945, qui lui faisaient l'effet d'un Braque de la première période. Pourquoi n'aurait-il pas tenté de se fixer sur les gorges du Verdon, près de ce fameux « point sublime » qu'il magnifiait autant qu'il le magnétisait ?

Il a mainte fois évoqué la demeure idéale, où aurait pu s'installer le groupe surréaliste, château inaccessible, plutôt fait pour y accueillir les héroïnes de Sade, et toutes les architectures rêvées, où l'on ne saurait vivre. Et que dire des ensembles projetés par l'imaginaire fouriériste, décidément trop contraignants ? De fait, la maison idéale, même s'il l'a entrevue avec le Palais du facteur Cheval ou la Kiwa des Indiens Hopis, chambre rituelle et sacrée où l'on entre par le haut, restera toujours une curiosité, bleu d'architecte plutôt que construction à vivre. Si l'on met à part ces rares exemples, il n'existe, à ma connaissance, aucune demeure où il ait souhaité vivre, si ce n'est un château près de Vernon, dans l'Eure, qu'il visita au début de son premier mariage, dont il rend compte dans une lettre à Simone. Il n'en a jamais parlé publiquement, si ce n'est, de manière très allusive, dans le *Manifeste du surréalisme*. Tout se passe comme si Breton manquait d'air, au sens physique du terme, partout où il passait. Symptôme de l'asthme dont il devait souffrir à la fin de sa vie ? Allégorie précise de l'espace ouvert indispensable au poète, le seul à la dimension de sa rêverie ? Où la maison qui, de la cave au grenier, pourra loger, sinon susciter tout son imaginaire ?

*

Lorsque s'achève la Deuxième guerre mondiale, par l'éclatement de la bombe atomique jetée

sur Hiroshima le 6 août 1945, André Breton adhère immédiatement aux propos d'Albert Einstein sur le péril nucléaire et recherche un moyen de parvenir à une véritable paix universelle. En février 1948, dans *La Lampe dans l'horloge*, remué par le coup de Prague qui livre la Tchécoslovaquie aux soviétiques, il annonce son adhésion personnelle à « Front humain », le regroupement mondialiste de Robert Sarrazac, qui se veut à l'écart des partis traditionnels, et il prend part, le 30 avril, salle des Horticulteurs, à la première réunion publique de cette organisation, qui bientôt s'intitulera « Citoyens du Monde ». Énonçant les symptômes du mal qui se développe à nouveau depuis la fin de la guerre, parmi lesquels le stalinisme n'est pas le moindre, Breton ne voit d'éradication possible que dans la résolution de l'antagonisme opposant, de temps immémorial, les *gouvernés* aux *gouvernants*. Une solution serait à chercher du côté de l'occultiste du XIXe siècle Saint-Yves d'Alveydre qu'il prétend réhabiliter (non sans aplomb, sachant le rôle joué par ses disciples dans le régime de Vichy), et, au-delà, dans le *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau. Il approuve Robert Sarrazac, dont il apprécie la démarche et la personnalité, et soutient son appel à l'élection d'une Assemblée constituante mondiale, en vue des États-Unis du Monde. Il espère que la France, d'où sont partis tant de grands mouvements d'émancipation, saura donner le signal. À partir de ce moment, il soutient l'action publique de Garry Davis, même lorsqu'elle est contestée par certains de ses amis surréalistes.

Ancien militaire, animateur de l'école des cadres de la Résistance, Robert Sarrazac est l'un des fondateurs du mouvement des Citoyens du Monde. À l'encontre des partis reconstitués, il défend l'idée de mondialisme, supranational. Breton dit de lui : « Ce prolongement, cet épanouissement de la pensée de la résistance dans le temps qui devait la suivre, c'est chez lui, c'est chez ses camarades de Front humain et chez eux seuls que je les ai trouvés... ».

Le 19 novembre 1948, Citoyens du monde décide de troubler l'Assemblée Générale des Nations Unies, qui siège au Palais de Chaillot. Garry Davis commence à lire son adresse.

Aussitôt ceinturé par la police, il est immédiatement relayé par Sarrazac qui achève le discours. La presse internationale se fait l'écho de l'incident, en mentionnant les personnalités qui soutiennent cette organisation, dont Camus et Breton. Par la suite, l'organisation des Nations Unies est mise en demeure par Citoyens du Monde de clarifier sa capacité d'intervention en faveur de la paix mondiale. Son secrétaire général précise alors que son « rôle n'est pas d'organiser la paix mais de la maintenir quand les États l'auront organisée ». Son destin est alors scellé, comme le fut celui de la Société des Nations.

Breton s'éloignera du Mouvement, mais il conservera toute son amitié à Robert Sarrazac. Et c'est ainsi qu'il le rejoindra à Cahors, déclarée première ville citoyenne du monde, les 24 et 25 juin 1950. Ce sera le point de départ du mouvement des villes jumelées. Breton y prend la parole en ces termes : « Être venu de Paris à Cahors, [...] c'est être passé d'une sorte de temps maudit... à un temps, sinon régénéré, du moins qui porte en lui le germe bien vivant de sa régénération ». À cette occasion, il découvre Saint-Cirq Lapopie, où il prendra toute disposition pour vivre, au moins une partie de l'année.

*

Nous avons suivi tour à tour le fil poétique puis le politique menant à ce haut lieu où souffle l'esprit. Pourtant, ne croyez pas que nous ayons abandonné le troisième fil qui court tout au long de l'exposition, celui que tient cette autre Ariane qu'est Mélusine selon Breton. On a écrit bien des romans sur cette fée issue de l'imaginaire médiéval et des intérêts patrimoniaux de la maison des Lusignan, sans trop y regarder de près, confondant le plus souvent la sirène et la serpente. Le manuscrit d'*Arcane 17* s'orne à la page 27 du collage d'un fragment arraché au *Petit Larousse* contenant cette notice « **MÉLUSINE** : fée que les romans de chevalerie et les légendes du Poitou représentent comme l'aïeule et la protectrice de la maison des Lusignan. » En dépit de sa localisation au cœur de l'ouvrage, on doute que cette notice ait pu être le générateur des pages consacrées à la fée dans le récit.

Un autre texte, rédigé à New York par le surréaliste érudit Kurt Seligmann à la demande de Breton se trouvait dans la collection de ce dernier. Il résumait la *Mélusine* de Jean d'Arras, indiquait l'origine scythe de la fée bâtisseuse, son ambition servie par Raymondin, sa prophétie-malédiction, l'engagement exigé de son époux de ne jamais la regarder le samedi, etc. Là encore, en dépit de la précision, on ne trouve pas les caractéristiques dont Breton s'emparera pour faire de sa fée l'emblème de la femme perdue et retrouvée.

De fait, Breton connaissait la légende poitevine (si peu bretonne) vraisemblablement depuis son enfance. Certains lecteurs, peu regardants et ne distinguant pas l'ondine de la femme-serpent, croient la voir sortir de l'eau dans le cinquième rêve de *Clair de terre*. Plus explicitement, Nadja se donne des airs de Mélusine et se représente graphiquement et physiquement sous les traits de la fée. Il affirme à son sujet : « Je l'ai même vue chercher à transporter autant que possible cette ressemblance dans la vie réelle, en obtenant à tout prix de son coiffeur qu'il distribuât ses cheveux en cinq touffes bien distinctes, de manière à laisser une étoile au sommet du front. » (*Nadja*) Autant dire qu'ils ont tous deux une idée bien précise du portrait du personnage mythique, ne faisant référence à la dualité qui la compose que dans sa représentation figurée. Encore est-elle une sirène à la queue nouée dans le dessin de Nadja ! On ne sera pas surpris de trouver quelques éléments du mythe dans les poèmes de *Poisson soluble* et davantage dans *L'Air de l'eau*, recueil inspiré par Jacqueline Lamba, l'ondine de *L'Amour fou*. Mais, là encore, c'est la sirène qui domine la transformation féminine, ou, si l'on veut, la Mélusine avant le cri, sœur de l'ondine de La Motte Fouqué.

Or, dans le récit de Jean d'Arras, le mari, mu par la jalousie, enfreint son serment et surprend Mélusine au bain. Il voit sa queue de serpent. Elle pousse alors son premier cri et s'envole par la fenêtre.

C'est après cette étape que Breton la décrit dans *Arcane 17*, ouvrage entièrement placé sous son invocation. Plus exactement, le poète rêve à partir du paysage des Laurentides qu'il a sous

les yeux en écrivant, au Québec : « Mélusine après le cri, Mélusine au-dessous du buste, je vois miroiter ses écailles dans le ciel d'automne. Sa torsade éblouissante enserme maintenant par trois fois une colline boisée qui ondule par vagues selon une partition dont tous les accords se règlent et se répercutent sur ceux de la capucine en fleur. » (*Arcane 17*) Et plus loin : « Mélusine, c'est bien sa queue merveilleuse, dramatique se perdant entre les sapins dans le petit lac qui par là prend la couleur et l'effilé d'un sabre. Oui, c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme mais au bout de quelles épreuves pour elle, pour lui, ce doit être aussi la femme retrouvée. »

En un lyrique poème en prose, scandé par la reprise de la formule « Mélusine après le cri... », Breton dit, en des termes quasi religieux (mais toujours dépourvus de transcendance), son espoir, le jour-même de la Libération de Paris, de voir la femme reprendre ses pouvoirs perdus, revivre au contact des puissances terrestres : « je ne vois qu'elle qui puisse rédimmer cette époque sauvage. C'est la femme tout entière et pourtant la femme telle qu'elle est aujourd'hui, la femme privée de son assiette humaine, prisonnière de ses racines mouvantes tant qu'on veut, mais aussi par elles en communication providentielle avec les forces élémentaires de la nature. »

Interviendra alors le second cri de Mélusine, de la femme délivrée, dans un espace utopique : « Le second cri de Mélusine, ce doit être la descente d'escarpolette dans un jardin ou il n'y a pas d'escarpolette, ce doit être l'ébat des jeunes caribous dans la clairière, ce doit être le rêve de l'enfantement sans la douleur. Mélusine à l'instant du second cri : elle a jailli de ses hanches sans globe, son ventre est toute la moisson d'août, son torse s'élanche en feu d'artifice de sa taille cambrée, moulée sur deux ailes d'hirondelle, ses seins sont des hermines prises dans leur propre cri, aveuglantes à force de s'éclairer du charbon ardent de leur bouche hurlante ». Sans surprise, on entend ici les termes utilisés par Breton pour chanter la femme anonyme, innommée, de *L'Union libre*. À cette différence près qu'il a su désormais la

reconnaitre, en la personne d'Elisa que, dans le troisième temps du récit, il transforme en femme-enfant, tout en expliquant les raisons de cette élection : « Je choisis la femme-enfant non pour l'opposer à l'autre femme, mais parce qu'en elle et seulement en elle me semble résider à l'état de transparence absolue l'autre prisme de vision dont on refuse obstinément de tenir compte, parce qu'il obéit à des lois bien différentes dont le despotisme masculin doit empêcher à tout prix la divulgation. De la tête aux pieds Mélusine est redevenue femme. Il faut être singulièrement aveugle pour ne pas voir ici le renoncement de l'homme à sa toute-puissance et qualifier ladite femme de servile, alors qu'elle éclaire le chemin de liberté, qu'elle redonne tout espoir à son partenaire tout en reprenant goût à la vie, qu'elle est la révélation ici et maintenant.

Breton savait fort bien qu'on ne décrète pas le mythe, aussi s'est-il contenté de le ressusciter, de lui redonner son actualité, en empruntant les traits accumulés par ses prédécesseurs, Nerval, Jarry, et tant d'autres, en inversant les éléments les plus négatifs pour chanter la lumière du désir, de l'amour et de la paix retrouvée.

*

Comme dans la vie d'André Breton, l'aspiration à la transparence se heurte à divers obstacles, la présente exposition a dû intégrer les œuvres du peintre symboliste Henri Martin, saint patron de ce Musée. Deux solutions s'offrent alors au visiteur : les contourner en fermant les yeux, ou bien les contempler en cherchant ce qui peut d'elles se concilier avec le parcours proposé jusqu'à présent.

Certes, le surréalisme n'a pas ménagé son prédécesseur immédiat dans la succession des courants artistiques, le symbolisme. Breton le reconnaît, mais à qui la faute ? demande-t-il à son intervieweur : « La critique de notre temps est très injuste envers le symbolisme. Vous me dites que le surréalisme ne s'est pas donné pour tâche de le mettre en valeur : historiquement, il était inévitable qu'il s'opposât à lui, mais la critique n'avait pas à lui emboîter le pas. C'était

à elle de retrouver, de remettre en place la courroie de transmission. » (*Entretiens*)

Pour ma part, j'y vois comme un phénomène de hasard objectif, la rencontre avec le fondateur du surréalisme dans un même lieu, non pas des fresques qui ornent les galeries de la Sorbonne, peintes par Henri Martin, que Breton a dû voir lorsqu'il fréquentait cet établissement pour obtenir son premier diplôme universitaire, et qui sont loin d'être sans valeur, mais du moins des tableaux de la même manière. Mais il faut aller plus loin, et se dire que le surréalisme est naturellement issu du symbolisme, comme son continuateur et son négateur. En termes hégéliens, on dirait qu'il est la négation de la négation, c'est-à-dire sa transformation. Après le réalisme, le symbolisme comme négation, et enfin le surréalisme comme contestation du précédent, restauration du premier terme, lui-même transformé. Je ne parle pas seulement du surréalisme belge, qu'une mémorable exposition nous fit voir sous cet angle, mais de toute la production littéraire et picturale de ce mouvement. Qui a défendu passionnément Mallarmé, Rimbaud et même Huysmans et Germain Nouveau, sinon André Breton ? qui a le mieux parlé des tableaux de Gustave Moreau, d'Odilon Redon et aussi de Filiger (sur lequel il a poursuivi l'enquête initiée par Jarry), sinon le même poète mué en critique d'art ? Défense de la nécessité intérieure contre la nécessité extérieure, obsession de la transparence contre tous les obstacles, la démarche est toujours la même, reprise avec ténacité depuis Jean-Jacques Rousseau.

C'est à dessein que j'ai repris au sujet d'André Breton le titre d'une étude de Jean Starobinski s'appliquant à Jean-Jacques Rousseau, tant ils me semblent avoir parcouru, à des époques différentes, dans un même souci d'unité du corps et de l'esprit, le même chemin vers la liberté.

Henri BEHAR

Bibliographie d'Henri Béhar sur André Breton :

Les Pensées d'André Breton, (avec la collaboration de Maryvonne Barbé et de Roland Fournier), Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, 362 p. « Bibliothèque Mélusine »

André Breton ou le surréalisme même. Études réunies par Marc Saporta avec le concours d'Henri Béhar, éd. L'Age d'Homme, 1988, 200 p. « Bibliothèque Mélusine »

André Breton le grand indésirable, (1990), Paris, Fayard, 2005, 542 p.

André Breton, *Arcane 17*, fac-similé du manuscrit original, édition préparée et présentée par Henri Béhar, Paris, Biro éditeur, 2008 (édition de luxe en 2 volumes sous coffret, l'un contenant le fac-similé, 18 x 23,5 cm, 48 pages, quadrichromie ; l'autre : « D'un poème objet » et la transcription par HB, le texte d'André Breton, 18 x 23,5 cm, 240 pages, noir) ; édition courante en un volume relié 17,5x24 cm, 254 p. + D ill.

Dictionnaire André Breton, sous la direction d'H.B., Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2012, 1049 p.

Le Surréalisme par les textes (avec Michel Carassou), (1984), Classiques Garnier, 2014, 314 p.

Histoires littéraires, Dossier André Breton (dir. H.B.), 2013, n° 53, 192 p.