



www.comptoir litteraire.com

présente

‘ ‘L’amour fou’ ’
(1937)

recueil de sept textes d’André BRETON

(170 pages)

pour lequel on trouve des résumés,

chacun suivi d’un commentaire,

puis un commentaire de l’ensemble (page 41).

Bonne lecture !

1

Breton évoque le fantasme qui le hante : une scène de théâtre est occupée par des «*boys*» d’une «*revue à grand spectacle*», sept ou neuf danseurs en habit noir assis sur un banc, qui «*portent les clés des situations*» qui le concernent, «*leur rôle étant de dévoiler cyniquement les mobiles de l’action*». Puis la scène est «*barrée d’un rang de femmes assises*», «*en toilettes claires*», elles aussi sept ou neuf. «*Entre un homme*» qui «*les reconnaît*» : «*ce sont les femmes qu’il a aimées, qui l’ont aimé*», et les «*boys*» sont les amants successifs qu’il a été. Il «*tente un rétablissement au trapèze traître du temps*». Breton révèle que cet homme n’est autre que lui-même.

Il constate la difficulté, même pour «*les poètes romantiques*», de n’avoir d’amour que pour un être, à cause des «*conditions sociales de la vie*». Il reconnaît que l’«*idée de l’amour unique procède d’une attitude mystique*». Il ne doute pas que «*le dernier visage aimé*» imprime ses traits à tout le rang de femmes ; ce qui ne veut pas dire que la femme aimée actuellement efface les amantes précédentes ; bien au contraire, l’amour unique actuel embrasse les amours antérieures, ce qui «*corrobore [...] la notion populaire de “type” de femme ou d’homme de tel individu*».

Il s’intéresse à la beauté nouvelle, «*envisagée exclusivement à des fins passionnelles*», et déclare : «*J’avoue sans la moindre confusion mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des œuvres d’art qui, d’emblée, ne me procurent pas un trouble physique.*» Après avoir évoqué tout un ensemble de souvenirs littéraires, il revient sur «*le mot “convulsive”*» par lequel il avait auparavant qualifié la beauté, pour y voir «*l’affirmation du rapport réciproque qui lie l’objet considéré dans son mouvement et dans son repos*», proposant alors comme exemples :

- «*la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge*» ;

- «*l'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique*».

Il vante «*la trouvaille, qu'elle soit artistique, scientifique, philosophique*», qui est «*le merveilleux précipité du désir*», qui «*est récréatrice de désir*», qui «*a le pouvoir d'agrandir l'univers*». Il considère que «*la vie quotidienne abonde, du reste, en menues découvertes de cette sorte, où prédomine fréquemment un élément d'apparente gratuité, fonction très probablement de notre incompréhension provisoire, et qui [lui] paraissent par suite des moins dédaignables.*»

Il indique qu'il faut être prêt à la survenue de l'amour, et même essayer de le susciter par des comportements magiques, en essayant d'obtenir une divination par la manipulation de cartes.

Or il rapporte un événement survenu «*le 10 avril 1934, en pleine "occultation" de Vénus par la lune*» : «*dans un petit restaurant*», il entendit le plongeur s'exclamer : «*Ici, l'Ondine !*», et la servante avoir cette «*réponse exquise, enfantine, à peine soupirée, parfaite : "Ah, oui, on le fait ici, l'On dîne !"*»

Il termine par cette phrase : «*La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas.*»

Commentaire

Dans ce texte de dix-huit pages, Breton passa de l'évocation d'une scène fantasmatique à des réflexions diverses sur l'amour, sur la beauté, sur la «*trouvaille*», etc., pour aboutir à une anecdote inattendue et anodine et, enfin, à une prise de position esthétique.

Au passage, on admire des fusées poétiques sans toutefois être sûr de les bien interpréter :

- «*L'oubli*» serait, par une belle antithèse, «*la bête féroce à tête de larve*» (page 6).

- Que faut-il voir dans «*le merveilleux petit soulier à facettes [qui] s'en allait dans plusieurs directions*» (page 6) ?

- Alors qu'il est dit que les «*boys*» et les «*femmes*» de la scène initiale forment «*deux impossibles tribunaux*», il apparaît ensuite que «*la même rivière tourbillonne, griffe, se dévoile et passe, charmée par les pierres douces, les ombres et les herbes*» et que «*l'eau, folle de ses volutes [est] comme une vraie chevelure de feu*» (page 6). On ne voit pas quelle est la liaison des idées entre les «*tribunaux*» et la «*rivière*» !

- Le «*trouble physique*» que doit procurer à Breton «*la beauté nouvelle*» serait «*caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson*» (page 9).

- Un exemple de «*beauté convulsive*» est donné par «*la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge*» (page 12).

- Le désir est décrit comme «*la bête aux yeux de prodiges*», qu'on peut «*espérer faire surgir à volonté*», «*forcer dans sa retraite*» (page 17).

Mais l'expression de Breton est souvent caractérisée ici aussi par la lourdeur, le manque de clarté et l'incohérence qu'il se plut à cultiver. On lit :

- «*Il se pourrait que [...] le jeu de substitution d'une personne à une autre, voire à plusieurs autres, tende à une légitimation de plus en plus forte de l'aspect physique de l'être aimé, et cela en raison même de la subjectivation toujours croissante du désir.*» (page 8) ; peut-on tenter cette clarification :

«*Il se pourrait qu'en matière d'amour le passage d'une personne à une autre, voire à plusieurs autres ait pour conséquence que s'impose d'autant plus l'aspect physique de l'être aimé, parce que le désir ne cesse de se préciser*» ?

- Dans «*la notion populaire de "type" de femme ou d'homme de tel individu*» (page 8), il faut, semble-t-il, comprendre : «*l'idée, qui est populaire, selon laquelle chaque individu apprécie tel ou tel "type" de femme ou d'homme*».

- «*L'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos*» (page 12) laisse perplexe car on se demande avec quoi «*l'objet*» a un «*rapport réciproque*», à quoi il serait lié !

- «L'attention se ferait plutôt briser les poignets que de se prêter une seconde, pour un être, à ce à quoi le désir de cet être reste extérieur.» (page 17) pourrait être traduit ainsi : «Chaque être ne peut absolument pas accorder son attention à autre chose que la satisfaction de son désir».

De plus, Breton assène au lecteur un ensemble d'allusions à des individus, des écrivains ou à des oeuvres dont beaucoup ne peuvent lui être connues :

- Les «boys» du début auraient «un antécédent» dans «l'”Haldernablou” de Jarry» (1894). C'est une pièce de théâtre d'inspiration homosexuelle, où Ablou est un jeune homme prisonnier d'un rêve et d'un parc où il rencontre d'étranges personnages qui tentent de l'enfermer un peu plus dans ce long sommeil.

- Les «poètes romantiques» cités sont Shelley, Nerval et Arnim (page 6). Mais, si sont bien connus les deux premiers, l'Anglais Percy Bysshe Shelley (1792-1822), auteur en particulier du poème “Prometheus unbound” (1820), et le Français Gérard de Nerval (1808-1855), auteur en particulier du recueil de sonnets “Les chimères” (1854), le troisième, l'Allemand Achim von Arnim (1781-1831), l'est beaucoup moins et n'est même devenu quelque peu connu que par l'initiative de Breton qui, en 1933, avait voulu faire redécouvrir cet écrivain au génie si singulier en publiant ses “Contes bizarres” qui furent d'ailleurs illustrés par sa compagne d'alors, Valentine Hugo.

- De Pierre Louÿs (page 10), écrivain de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, il cita un passage d'un «conte», hommage à l'amour courtois transposé à la Grèce antique intitulé “Dialogue au soleil couchant” (1903 où la jeune Melitta dit exactement au chevrier Arcas qui lui fait la cour : «Ma mère m'a défendu d'écouter aucun homme. Je suis ici pour garder mes brebis laineuses et leur faire brouter l'herbe jusqu'au soleil couchant. Je ne dois pas entendre la voix des garçons qui passent sur la route avec le vent du soir et les poussières ailées.»

- Page 10, avec les noms de Baudelaire, de Mallarmé (dont il cite : «Alors, comme la nuit vieillissait» qui est plus exactement : «Et maintenant, comme la nuit vieillissait», dans le texte de prose intitulé “Ulalume” [1863] qui était la traduction du texte, du même titre, de Poe), de Cros (Charles Cros [1842-1888]), de Nouveau (Germain Nouveau [1851-1920]) et de Paul Valéry, Breton rappelait ses premières admirations.

- Il leur avait vite préféré Rimbaud, dont il mentionne le «Mais que salubre est le vent» de son poème “La Rivière de Cassis” (page 10) qui fait partie de ses “Derniers vers”.

- Il préféra surtout celui auquel il donne son nom véritable, Isidore Ducasse (1846-1870), puis son pseudonyme plus connu, Lautréamont, qui fut l'auteur des “Chants de Maldoror” et des “Poésies” (page 11) ; Soupault le lui avait fait découvrir en 1917, et il allait être son grand modèle, l'impressionner par ses «beau comme» («Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection») qui «constituent le manifeste même de la beauté convulsive» (page 11).

- D'Apollinaire (page 11), Breton minimisa ici le rôle alors qu'il lui fut très proche, et que ce fut d'ailleurs le sous-titre de son drame, “Les mamelles de Tirésias” (1917), qui lui avait fourni le mot «surréaliste».

- Il est encore plus sévère pour Michel Féline, «poète par ailleurs plus qu'oubliable» (page 11) qui est le mystérieux auteur de “L'adolescent confidentiel” (1892).

- Parmi ces noms d'écrivains très célèbres ou obscurs, Breton s'est permis de glisser subrepticement celui de Vaché (page 11) alors que ce Jacques Vaché ne fut qu'un soldat qu'il rencontra, en 1916, à Nantes, un dandy nihiliste et suicidaire, qui avait la tranquille conviction de l'inutilité de toute action, pour lequel il éprouva un véritable «coup de foudre», estimant même que cela avait été la rencontre capitale de sa vie ; ils correspondirent jusqu'à son suicide en 1919, et ce n'est que l'édition de ses “Lettres de guerre” par Breton, la même année, dans la revue “Littérature” qui lui donne une certaine existence littéraire. Mais que peut dire ce nom au lecteur de “L'amour fou” qui ne serait que ce que Breton allait appeler plus loin «l'homme moyen» (page 126)?

- Page 11, Breton montra encore sa culture par la mention de :

- les «yeux d'Isis», la déesse égyptienne qui allait jouer un grand rôle dans “Arcane 17”, qui, ici, donne lieu à une citation que le lecteur doit évidemment pouvoir identifier ; indiquons-lui que «Et

l'ardeur d'autrefois» figure dans le sonnet de Nerval intitulé "Horus", Isis y étant sa mère qui manifeste sa «*fureur*» contre «le dieu Kneph» ;

- «*les yeux des femmes données aux lions*», les captives des Romains, comme en particulier la chrétienne Blandine, qui étaient soumises à cette mort dans l'arène, leurs yeux montrant donc leur «*effroi*» ;

- «*les yeux de Justine et de Juliette*», deux héroïnes de Sade, l'une dans '*Justine ou Les malheurs de la vertu*' (1791), qui, maltraitée de toutes les façons, a donc des yeux qui ne peuvent que marquer «*l'effroi*» ; l'autre dans '*L'histoire de Juliette ou Les prospérités du vice*' (1800) où, ayant appris que le seul but dans la vie est «de s'amuser sans se soucier aux dépens de quiconque», elle assassine de nombreuses personnes, s'engage dans pratiquement chaque forme de dépravation, et rencontre toute une série de libertins, ses yeux devant donc montrer «*l'extase*» !

- les yeux «*de la Matilde de Lewis*», l'héroïne du "*Moine*" (1796), le roman de Matthew Lewis, où cette Mathilde de Villanegas a pris le déguisement du moine Rosario pour être plus proche du saint homme qu'elle vénère, qu'elle séduit, lui révélant qu'elle est un «agent de l'enfer» avant, au terme de multiples péripéties, de provoquer sa chute ;

- les yeux «*de plusieurs visages de Gustave Moreau*», peintre que Breton aima depuis son adolescence, dont il allait célébrer «*la fée au griffon*» dans '*Arcane 17*'.

- Page 19, avec «*Énée portant son père*» est évoqué le fils du roi de Troie, Anchise, et d'Aphrodite, qui se conduisit héroïquement pendant la guerre de Troie, puis, qui, après la chute de la ville, la quitta en portant son père sur son dos. Plus loin dans le livre figure, avec cette légende, une photographie où figure un être (ou deux?) difficilement identifiable, dont un des pieds est posé sur une sphère tandis que l'autre jambe reste en l'air !

On remarque l'intérêt de Breton pour le surnaturel. Il indique qu'il faut être prêt à la survenue de l'amour, et même essayer de susciter l'apparition d'une femme grâce à ces pratiques magiques auxquelles il avoue avoir eu recours :

- «*Ouvrir une porte, la fermer, la rouvrir*» (page 17).

- «*Glisser une lame dans un livre choisi au hasard, après avoir postulé que telle ligne de la page de gauche ou de droite devait me renseigner d'une manière plus ou moins indirecte sur ses dispositions, me confirmer sa venue imminente ou sa non-venue, - puis recommencer à déplacer les objets, chercher les uns par rapport aux autres à leur faire occuper des positions insolites, etc.*» (pages 17-18).

- «*Interroger des cartes tout à fait hors des règles, quoique selon un code personnel invariable et assez précis*» pour «*obtenir pour le présent, pour l'avenir, une vue claire de ma grâce et de ma disgrâce*», en privilégiant «*la disposition des cartes en croix (au centre ce que j'interroge : moi, elle, l'amour, le danger, la mort, le mystère, au-dessus ce qui plane, à gauche ce qui effraye ou nuit, à droite ce qui est certain, au-dessous ce qui est surmonté)*. *L'impatience voulut que, devant trop de réponses évasives, j'eusse recours très vite à l'interposition, dans cette figure, d'un objet central très personnalisé tel que lettre ou photographie, qui me parut amener des résultats meilleurs puis, électivement, tour à tour, de deux petits personnages fort inquiétants que j'ai appelé à résider chez moi : une racine de mandragore vaguement dégrossie à l'image, pour moi, d'Énée portant son père et la statuette, en caoutchouc brut, d'un jeune être bizarre, à la moindre éraflure saignant comme j'ai pu le constater d'un sang intarissable de sève sombre*» dans lequel il voit «*un objet d'envoûtement*» : (pages 18-19). On trouve plus loin dans le livre une photographie montrant de telles cartes, dont est déjà retournée celle d'un roi tandis qu'une main gantée de noir en retourne une autre qui est celle d'une dame, avec la légende : «*Moi, elle*».

Breton croyait aussi en l'influence des astres, signalant ainsi que l'événement du «*10 avril 1934*» eut lieu «*en pleine "occultation" de Vénus par la lune*» (page 19), la conjonction des mots «*Vénus*» et «*lune*» ouvrant d'ailleurs la porte à une interprétation érotique puisque la déesse de l'amour est souvent représentée comme étant callipyge, c'est-à-dire comme ayant ce beau postérieur que, dans la langue populaire, on appelle justement «*la lune*» !

Devant ces enfantillages dans lesquels Breton se complaît, on peut se demander s'il faut vraiment prendre au sérieux ses autres idées ! Examinons-les cependant :

Il fait l'éloge de la «trouaille, qu'elle soit artistique, scientifique, philosophique». Elle est «*le merveilleux précipité du désir*», «*est créatrice de désir*», «*a le pouvoir d'agrandir l'univers*» (page 16). Comme il considère que «*la vie quotidienne abonde, du reste, en menues découvertes de cette sorte, où prédomine fréquemment un élément d'apparente gratuité, fonction très probablement de notre incompréhension provisoire, et qui [lui] paraissent par suite des moins dédaignables.*» (pages 16-17), on se demande pourquoi il ne parla pas ici du «*hasard objectif*», sujet sur lequel il n'a pourtant cessé de revenir, désignant par ce terme l'ensemble de ces coïncidences et de ces signes extérieurs qui annonceraient que la rencontre avec un être ou une chose est inévitable, ou qui la placent sous de tels auspices qu'on en peut espérer la plus grande exaltation possible ; ce seraient de curieuses rencontres entre le désir humain et les forces mystérieuses qui agissent en vue de sa réalisation, qui demanderaient qu'on obéisse aux signes qui nous sont faits, car, pour Breton, qui analysa longuement ces phénomènes dont il disait avoir été le bénéficiaire bouleversé, qui se livra à une prospection qui devint une activité passionnée, le monde est un cryptogramme où sont déchiffrables des présages et des avertissements, qui offre à chacun une «*forêt d'indices*» (page 17) qu'il est appelé à traverser.

Bien que rien ne l'indique, c'est dans cette perspective qu'il faut peut-être comprendre l'introduction intempestive de la scène du «*petit restaurant*» (pages 19-21). On y admire l'art de la description de celui qui, pourtant, l'avait condamnée dans le «*Manifeste du surréalisme*». On remarque le portrait de «*la servante*» et les allusions, qui relèvent peut-être de l'occultisme, données par le bijou : la «*Pierre de lune*» et le «*croissant*». Cependant, comment peut-on distinguer oralement «*Ici, l'Ondine !*», et «*ici, l'On dine !*». Surtout, on peut s'interroger sur la présence même de cette anecdote, le rôle qu'elle jouerait pour que l'écrivain puisse aboutir à son injonction finale !

Plus intéressante est la parabole des porteurs de clés :

Breton raconte qu'il voit fréquemment surgir dans ses rêves, évoluer sur son «*théâtre mental*» à la façon des figurants d'une revue à grand spectacle, des «*êtres théoriques*», en qui il voit des «*porteurs de clés*» dont il considère qu'«*ils portent les clés des situations*», qu'«*ils détiennent le secret des attitudes les plus significatives qu'il aurait à prendre en présence de tels rares événements qui [l'auraient] poursuivi de leur marque*». Se livrant quelque peu à cette «*psychanalyse*» dont il estime qu'elle «*aurait son mot à dire*», il s'emploie à élucider ce fantasme énigmatique. Il croit pouvoir reconnaître en ces personnages les différents hommes qu'il a été en aimant des femmes, pouvoir penser que cette parabole s'applique aux rencontres-types de sa vie.

Signalons qu'il a constamment employé le symbolisme de la clé, dans ses poèmes et ses textes théoriques ; qu'il était obsédé par l'Ouvert, comme il l'était par le Transparent ; qu'il croyait que le dynamisme intellectuel de l'être humain a pour fonction de s'attaquer à tous les systèmes de fermetures. Il allait évoquer, dans «*Arcane 17*», «*cette quête de l'esprit où toute porte qu'on réussit à ouvrir mène à une autre porte qu'à nouveau il faut s'ingénier à ouvrir*». Il lui semblait qu'il est nécessaire de posséder le plus grand nombre possible de clés. Mais il affirma qu'il n'est pas utile de chercher ces clés toutes seules : elles seraient inopérantes ; il faut chercher ceux ou celles qui les détiennent, quelquefois à leur insu. Ainsi, il s'intéressa aux êtres en tant qu'ils sont des «*porteurs de clés*», sans se cacher que ceux-ci forment une minorité. Les «*porteurs de clés*» ne sont pas nécessairement des amis, et vice versa ; tels êtres avec qui il eut des rapports de complicité intellectuelle et d'affection, ont eu une action moins déterminante sur son éthique que certains autres qui n'ont fait que passagèrement croiser sa route.

Breton propose une réflexion sur l'amour.

Lui, qui parla toujours noblement de l'amour, qui lui donna une dignité supérieure, affirma que les êtres y accèdent à un moment privilégié de leur existence, et qu'ils ne doivent pas en démeriter par une conduite prosaïque. Aussi, en véritable puriste de l'amour, défendait-il la doctrine de l'amour courtois, faisait même la promotion d'une stricte monogamie, de «*l'amour pour un être unique*», de ce

qui se produit «*tout au fond du creuset humain*», c'est-à-dire «*la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis*» ; cette fusion «*restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils.*» (pages 8-9).

Mais il reconnut ici que cette idée «*procède d'une attitude mystique*», constata la difficulté, même pour «*les poètes romantiques*», de n'avoir d'amour que pour un être, car «*dans bien des cas les conditions sociales de la vie font implacablement justice d'une telle illusion*» (page 7). Si, dans la scène fantasmagique qui le hantait, les «*boys*» de music-hall sont les amants successifs qu'il a été ; si «*les femmes assises*» sont les différentes femmes qu'il a aimées, il n'en affirme pas moins que, si «*le dernier visage aimé*» imprime ses traits à tout le rang de femmes, cela ne veut pas dire que la femme aimée actuellement efface les amantes précédentes ; il prétend que, bien au contraire, l'amour unique actuel embrasse les amours antérieures, et que cela «*corrobore [...] la notion populaire de "type" de femme ou d'homme de tel individu, homme ou femme, pris isolément*» (page 8).

En effet, Breton ne souhaitait pas refouler dans quelque coin de l'inconscient l'un des amants qu'il avait été, ni l'une des amantes qui l'avaient délaissé ou qu'il avait quittées. Au moment où il était uni à Jacqueline Lamba, il n'oubliait ni Simone Kahn, ni celle qu'il appela Nadja, ni Suzanne Muzard, ni Valentine Hugo ; de l'une à l'autre des femmes avec lesquelles il avait vécu, il se refusa à toute exclusion, la précédente ne disparaissant pas, même si son image avait pâli. Il allait affirmer plus loin : «*Ce que j'ai aimé, que je l'aie gardé ou pas, je l'aimerai toujours.* » (page 169). Et il pratiqua une certaine simultanéité dans la succession, employant des mots identiques pour parler de chacune. Cela l'obligea à une acrobatie dont il parla en disant qu'il tenta «*un rétablissement au trapèze traître du temps*» il «*tente un rétablissement au trapèze traître du temps*» (page 6).

Breton voulait que l'amour unique et réciproque auquel il aspirait, tel un pur diamant, à la fois brille de ses mille feux, et reflète les mille facettes des amours antérieures.

On trouve encore une réflexion sur la beauté :

Dans ce texte, Breton déclara s'intéresser à «*la beauté nouvelle, la beauté "envisagée exclusivement à des fins passionnelles"*», avouant «*sans la moindre confusion [son] insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des œuvres d'art qui, d'emblée, ne [lui] procurent pas un trouble physique.*»

Aussi mentionna-t-il «*des spectacles naturels*» qui l'avaient impressionné :

- «*Une de ces fantaisies de la nature qui, autour des cratères de l'Alaska, veut que la neige demeure sous la cendre*» (page 9).

- «*Dans une grotte du Vaucluse [...] une petite construction calcaire reposant sur le sol très sombre et imitant à s'y méprendre la forme d'un oeuf dans un coquetier. Des gouttes tombant du plafond de la grotte venaient régulièrement heurter sa partie supérieure très fine et d'une blancheur aveuglante. En cette lueur [lui] parut résider l'apothéose des adorables larmes bataviques. Il était presque inquiétant d'assister à la formation continue d'une telle merveille*» (page 12 : signalons que «*les larmes bataviques*» [ainsi appelées parce que c'est en Hollande qu'on a commencé à en faire] ou «*larmes de verre*», ou «*larmes du verrier*», sont réalisées en laissant tomber du verre en fusion dans de l'eau froide ; il s'agit ici de stalagmites délicates).

- Dans «*la Grotte des Fées près de Montpellier*» (en fait, à cinquante kilomètres au nord-ouest de la ville), un «*manteau minéral gigantesque, dit "manteau impérial", dont le drapé défie à jamais la statuaire et que la lumière d'un projecteur couvre de roses, comme pour qu'il n'ait rien à envier, même sous ce rapport, au pourtant splendide et convulsif manteau fait de la répétition à l'infini de l'unique petite plume rouge d'un oiseau rare que portaient les anciens chefs hawaïens*» (page 13 : constatons qu'il réunit donc ici son goût pour les merveilles de la nature et son goût pour les objets d'art des peuples exotiques que d'ailleurs il collectionnait).

- «*Les bouquets absolus offerts du fond des mers par les alcyonaires, les madrépores*» (page 14) : des variétés de coraux qu'on retrouve dans «*le pont de trésors de la "grande barrière" australienne*» (est insérée, avec cette légende, une photographie montrant des coraux, mais qui n'est pas très significative).

- «*Une grappe retirée d'une fontaine pétifiante*» (page 14).

- «*Les éventails de givre*» (page 15).

- Les beautés de «*tout le jardin : les résédas géants, les aubépines dont la tige, les feuilles, les épines sont de la substance même des fleurs*», dont «*les haies de mésange bleues de l'aragonite*» (pages 14- 5).

- «*Les tours de cristal de roche à la cime céleste et aux pieds de brouillard, d'une fenêtre desquelles, bleus et dorés, tombent les cheveux de Vénus (une plante)*» (page 14). Et il fit surtout «*l'éloge du cristal*», déclarant : «*L'oeuvre 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. Qu'on entende bien que cette affirmation s'oppose pour moi, de la manière la plus catégorique, la plus constante, à tout ce qui tente, esthétiquement comme moralement, de fonder la beauté formelle sur un travail de perfectionnement volontaire auquel il appartiendrait à l'homme de se livrer. 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. La maison que j'habite ma vie, ce que j'écris : je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près des cubes de sel gemme.*» (pages 13-14). Est insérée dans le texte une photographie de tels cubes avec la légende : «*La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris (sic)*». Dans le texte 7, Breton allait évoquer sa «*fameuse maison inhabitable de sel gemme*» (page 172).

Comme on l'a constaté, il reprit «*le mot "convulsive"*» (la convulsion est une contraction violente, involontaire et saccadée des muscles, qui se produit en particulier dans l'épilepsie), par lequel il avait auparavant (dans «*Nadja*», l'ultime phrase est : «*La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas*») pour définir sa conception de la beauté comme naissant d'activités désordonnées, irrationnelles, hors du contrôle du cerveau. Ici, il y voit «*l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos*», et propose comme exemples :

- «*la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge*» (page 12);

- «*l'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique*» (pages 15-16), qui, pour lui, permettait l'abandon le plus total à ces paroles qu'on entend parfois venir de l'intérieur de soi-même, et sans que la volonté y soit pour rien, surtout aux lisières du sommeil, paroles qui sont de véritables émanations de l'inconscient.

De ce fait, il s'oppose «*de la manière la plus catégorique, la plus constante, à tout ce qui tente, esthétiquement comme moralement, de fonder la beauté formelle sur un travail de perfectionnement volontaire auquel il appartiendrait à l'homme de se livrer*» ; il fait «*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.*» (pages 13-14).

Puis, procédant par induction, évoquant plusieurs faits apparemment disjoints, il en arriva, à la fin de ce texte, à compléter la définition donnée dans «*Nadja*» en édictant brusquement et solennellement cette nouvelle prescription esthétique encore plus impertinente, dérangement, provocatrice : «*La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas.*» (page 21). On comprend que la beauté, si elle est convulsive, soit «*explosante-fixe*», tantôt «*explosante*», tantôt «*fixe*» (est insérée dans le texte la photographie d'une danseuse à la robe virevoltante, intitulée «*Explosante fixe*»). Mais on s'attend alors à ce que les autres couples de la définition soient aussi formés de termes s'opposant ; or ce n'est pas le cas :

- avec «*érotique-voilée*», qui pourrait avoir été annoncé par la mention de la «*pleine "occultation" de Vénus par la lune*», qui n'apparaît pas contradictoire car une femme n'est-elle pas d'autant plus «*érotique*» (mot que Breton employa par volonté de provocation antibourgeoise, mais qui nous paraît bien bénin !) qu'elle est «*voilée*»?

- avec «*magique-circonstancielle*» où sont unis le refus de la raison et le refus de la permanence.

S'opposant donc à la conception classique, Breton voulut que la beauté soit le fruit du hasard, du rêve et des automatismes de pensée, qu'elle soit désordre, irrationalité.

Ainsi, dans le premier texte du recueil intitulé «*L'amour fou*», Breton suivit différentes pistes de pensées, et non seulement celle annoncée par le titre.

Il allait, dans le texte n°4, d'une part, évoquer le «*texte inaugural de ce livre*» en indiquant qu'il «*rend assez bien compte de [ses] dispositions mentales, affectives d'alors : besoin de concilier l'idée de l'amour unique et sa négation plus ou moins fatale dans le cadre social actuel, souci de prouver qu'une solution plus que suffisante, nettement excédente des problèmes vitaux, peut-être toujours attendue de l'abandon des voies logiques ordinaires.*» (page 63) ; d'autre part, reconnaître qu'il avait «*reproduit sans commentaire à la fin d'un texte essentiellement théorique*» le «*dialogue du 10 avril*», c'est-à-dire la scène du «*petit restaurant*» (pages 19-21), qualifiée de «*scène remarquablement alerte et mystérieuse*» (page 93).

Ce texte fut publié en 1934 dans la revue "Minotaure" sous le titre "La beauté sera convulsive", s'offrant donc explicitement comme la relance et l'élargissement de la conviction vibrante affirmée à la fin de "Nadja". Mais ce titre ne fut pas conservé dans le livre.

2

Breton commente les résultats d'une enquête qu'il fit, avec Éluard, auprès des lecteurs de la revue "Minotaure". Ils leur posèrent ces questions : «*Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie? Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle, l'impression du fortuit? du nécessaire?*»

Cela le conduisit à :

- donner différentes définitions du hasard ;
- exposer sa conception du «*magique-circonstanciel*» ;
- aspirer à «*la rencontre capitale*» ;
- affirmer la puissance du «*désir*».

Commentaire

Dans ce texte de sept pages, Breton se montra assez strictement un froid et lourd analyste, car il ne se permit guère d'effets littéraires que :

- en disant que la formulation employée pour l'enquête avait suivi «*le procédé de la douche écossaise*» (page 28) ;
- en pensant qu'amener les «*correspondants*» à «*déduire la "nécessité" de la rencontre du caractère "capital" qui lui était prêté par hypothèse*» était «*une lapalissade [vérité de La Palice, affirmation dont l'évidence toute formelle prête à rire] de haut goût*» (page 29) ;
- en personnifiant le désir pour le montrer, avec ses «*précautions*» et ses «*ruses*», en train de «*louvoyer dans les eaux pré-conscientes*» (page 32).

Auparavant, l'enquêteur (qui avait posé ses questions en décembre 1933), après avoir reconnu le faible nombre de réponses reçues, n'en affirmait pas moins que cela constituait «*un sondage intéressant de la pensée contemporaine*» (page 26) ; que cela permettait de déceler une «*inquiétude*» qui «*traduit*» «*le trouble actuel, paroxystique, de la pensée logique amenée à s'expliquer sur le fait que l'ordre, la fin, etc., dans la nature ne se confondant pas objectivement avec ce qu'ils sont dans l'esprit de l'homme, il arrive cependant que la nécessité [contrainte inéluctable] naturelle tombe d'accord avec la nécessité humaine d'une manière assez extraordinaire et agitante pour que les deux déterminations s'avèrent indiscernables*» (pages 26-27).

Puis il dissertait sur les sujets signalés plus haut.

Pour les différentes définitions du hasard (dont il parlait sans employer, comme il le fit pourtant si souvent, l'expression «*hasard objectif*»), il remonta à Aristote, cita d'autres penseurs pour en arriver à y voir «*la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain*» en indiquant, entre parenthèses, le souci qu'il avait eu alors de «*tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud*» (page 30), une allusion à l'entreprise qui fut la sienne dans les années trente où, surréaliste animé fondamentalement par l'intérêt pour

l'exploration de l'inconscient, il se voulut aussi un communiste se souciant de l'amélioration de l'état de la société.

Son souhait de voir que la «*rencontre, choisie dans le souvenir*» soit «*placée originellement sous le signe du spontané, de l'indéterminé, de l'imprévisible ou même de l'invraisemblable*» (page 30) correspondait bien à ce qu'il allait appeler plus loin «*le "magique-circonstanciel"*» (page 31), en reprenant donc le couple «*magique-circonstancielle*» par lequel, dans sa définition de la beauté donnée dans le texte 1, il avait voulu unir le refus de la raison et le refus de la permanence.

On remarque qu'il manifesta bien son égocentrisme quand, à la fin, considérant ce qu'il avait voulu faire, il évoqua «*l'anomalie dont portent trace [ses] précédents ouvrages*», et affirma: «*Ma plus durable ambition aura été de dégager cette inconnue aussi bien de quelques-uns des faits à première vue les plus humbles que les plus significatifs de ma vie*» (page 32).

Il faut constater que, dans le texte 2 de «*L'amour fou*», qu'il ajouta aux autres après coup (c'est ce que révèle la phrase : «*Au long de ce livre j'ai eu le loisir de...*» [page 31]), Breton ne traita pas vraiment le sujet que désigne le titre !

3

Après avoir exprimé la revendication, propre au surréalisme, de «*la découverte*», du «*désir*», de «*la rencontre*», Breton raconte que, au printemps 1934, il alla au «*marché aux puces*» avec Alberto Giacometti qui construisait alors la statue d'un «*personnage féminin*» [dont est donnée, plus loin dans le livre une photographie, avec cette légende : «*Je n'avais pas cessé de m'intéresser au progrès de cette statue*»] et dans lequel l'écrivain voyait l'expression d'un «*désir d'aimer et d'être aimé*» qui lui faisait craindre «*toute intervention féminine*» dans la vie de son ami.

D'abord, eux, qui avaient «*des préoccupations communes typiques*», ressentirent «*l'attraction du jamais vu*» devant «*un demi-masque de métal*» [dont est donnée, plus loin dans le livre une photographie, avec cette légende : «*Un descendant très évolué du heaume*»] que Giacometti acheta . Pour sa part, Breton emporta «*une grande cuiller en bois, d'exécution paysanne, mais assez belle [...], assez hardie de forme, dont le manche, lorsqu'elle se reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle.*» [ces derniers mots sont la légende d'une photographie qui fut insérée plus loin dans le livre].

Comme «*la trouvaille d'objet remplit rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi*», qu'elle a un «*rôle catalyseur*», le masque vint prendre la place du «*visage de la statue*». Et Breton, qui, à cause d'«*un fragment de phrase de réveil*» : «*le cendrier Cendrillon*», avait demandé à Giacometti de lui «*modeler une petite pantoufle qui fût en principe la pantoufle perdue de Cendrillon*», constata que la cuiller présentait cette «*silhouette*», que «*le bois d'abord ingrat acquérait par là la transparence du verre*», qu'elle avait «*un vague air de se déplacer par ses propres moyens*», devenait «*la citrouille-carrosse du conte*».

Dans un «*1er P.S. (1934)*», Breton signale que, alors qu'il se livrait à un jeu de «*définitions*», il avait constaté que l'une d'elles lui fit se rendre compte que la cuiller représentait un «*pénis*», tandis que Cendrillon «*symbolisait pour [lui] une femme unique, inconnue, magnifiée et dramatisée par le sentiment de [sa] solitude et de la nécessité d'abolir en [lui] certains souvenirs*», son «*besoin d'aimer*» l'amenant à s'identifier au « *fils du roi dans le conte, faisant essayer la pantoufle "la plus jolie du monde" à toutes les femmes du royaume*».

Dans un «*2e P.S. (1936)*», Breton signale d'abord que Joe Bousquet avait reconnu dans le masque un de ceux qu'il eut, au cours de la guerre de 1914-1918, à distribuer à ses soldats ; puis que ce masque avait, avant qu'il soit remarqué par lui et Giacometti, été manipulé par nulle autre que Suzanne Muzard, «*disparue pour [lui] durant des années*», ce qui lui fait citer Freud : «*"D'Éros et de la lutte contre Éros !"*», et conclure que «*l'"instinct de mort" longtemps dominant pour [lui] par suite de la perte d'un être aimé*» s'était opposé «*à l'instinct sexuel qui, quelques pas plus loin, allait trouver à se satisfaire dans la découverte de la cuiller*».

Commentaire

Dans ce texte de dix-huit pages, Breton mêla des considérations sur le surréalisme, des comptes rendus de «*trouvailles*» d'objets quelconques mais auxquels fut apportée une extrême attention, des réflexions assez confuses, d'une subtilité quelque peu oiseuse, prolongées encore quelque peu artificiellement par des postscriptums.

Cependant, Breton fit parfois surgir de beaux effets littéraires :

- Il évoqua «*l'instant où pour les premiers navigateurs une nouvelle terre fut en vue*», et celui «*où ils mirent le pied sur la côte*» (page 35).
- Il mit en garde contre le danger de «*laisser s'embroussailler les chemins du désir*» (page 36).
- Il mentionna des «*jardins de pierres précieuses de Montezuma*» (page 36).
- Il prétendit : «*J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente.*» (page 36).
- Il indiqua : «*Un beau jour du printemps de 1934 nous invita à porter nos pas vers le "marché aux puces"*» (page 36).
- Il personnifia une œuvre : «*Toute soumise à certaines données imprescriptibles - vipérine, étonnée et tendre - elle résistait..*» (page 38).
- Il décrivit un «*visage*», «*assez lent à s'éveiller du cristal de ses plans*» (page 38).
- Il appela le «marché aux puces» : «*la foire de la brocante*» (page 39).
- Il vit, dans le «*demi-masque de métal*», «*un descendant très évolué du heaume, qui se fût laissé entraîner à flirter avec le loup de velours*» (page 39).
- Il établit une analogie entre la rencontre de «*deux niveaux de réflexion très différents*» et «*ces brusques condensations atmosphériques dont l'effet est de rendre conductrices des régions qui ne l'étaient point et de produire les éclairs*» (page 43).
- Il osa l'hyperbole : «*la plus fabuleuse source d'images introuvables*» (page 46).
- Il personnifia la «*chance*» : elle «*est éparse dans le monde, qui sait, en pouvoir de s'épanouir sur tout, mais chiffonnée comme un coquelicot en bouton. Dès que nous sommes seuls à sa recherche elle repousse contre nous la grille de l'univers, elle joue pour nous duper sur la triste ressemblance des feuilles de tous les arbres, elle vêt le long des routes des robes de cailloux.*» (pages 46-47).
- À cette question : «*Qu'est-ce que l'automatisme?*», il répondit : «*Ce sont de grandes cuillers, des coloquintes monstres, des lustres de bulles de savon.*» (pages 48-49).

Mais, le plus souvent, le style est lourdement intellectuel, sinon jargonnant, quelque peu affecté («*Foin de toute captivité, fût-ce aux ordres de l'utilité universelle*» [page 36] - Breton nous dit que lui et Giacometti ont «*devisé*» [page 36]), parfois confus (que comprendre à : «*un très fin pinceau dégage ou parfait comme rien autre le sens de la vie*» [page 35]?).

Les événements mentionnés étaient arrivés à Breton et à des proches qui sont :

- Le sculpteur suisse Alberto Giacometti (1901-1966) qui, arrivé à Paris en 1922, découvrit le cubisme, l'art africain et la statuaire grecque, s'en inspira dans ses premières œuvres (dont l'une était, curieusement, intitulée «*Femme cuillère*»), des sculptures qui étaient alors en plâtre ; qui se rapprocha des surréalistes, adhéra officiellement au mouvement en 1931, créant alors des œuvres marquées par l'inquiétude, l'onirisme, l'incertitude, la violence, avant d'être exclu en 1935 !
- Le poète français Joe Bousquet (1897-1950) qui avait combattu pendant la Première Guerre mondiale où, d'ailleurs, il avait été «*atteint à la colonne vertébrale de la balle qui l'immobiliserait*» (page 51), qui allait l'obliger à demeurer alité le reste de sa vie à Carcassonne, ce qui ne l'empêcha pas de correspondre avec Éluard, Ernst, Tanguy et Breton (comme on le constate page 51), qui, d'ailleurs, le comptèrent comme un des leurs.
- Suzanne Muzard dont Breton était tombé amoureux le 1er novembre 1927 ; qu'il avait célébrée anonymement dans la dernière partie de «*Nadja*» ; qu'il avait dénoncée sous le nom de «X» dans «*Les vases communicants*», car elle s'était révélée une maîtresse capricieuse sinon cruelle ; qui le

poussa à divorcer, tandis qu'elle-même préféra épouser son précédent amant ; qui continua à le tourmenter jusqu'en 1931 ; d'où l'amertume qui marque son évocation page 52.

Au sujet des objets quelque peu étranges trouvés au «*marché aux puces*», qui sont décrits et qui, de plus (donc de façon superfétatoire !) sont montrés dans des photographies dont la mention figure dûment dans le texte (pages 37 et 53), Breton se demanda si leur apparition était vraiment inattendue, et, à travers de nombreuses circonvolutions, il se montra capable de leur attribuer un rôle, de leur trouver des significations profondes ; surtout, plus étrange encore, d'établir que leur irruption aurait coïncidé avec les préoccupations des deux artistes.

Le «*demi-masque*» permit à Giacometti de terminer la sculpture de femme sur laquelle il travaillait (pages 41-42).

La «*grande cuiller en bois [...] dont le manche, lorsqu'elle se reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle*» (page 40) permit à Breton de concrétiser l'idée qu'avaient fait apparaître «*un fragment de phrase de réveil*», des mots perçus dans le demi-sommeil, et qui formaient le calembour : «*le cendrier Cendrillon*» (page 43). Cela entraîne une réflexion sur «*Cendrillon*», le conte de Perrault. Mais il n'est peut-être pas assez connu pour que l'écrivain puisse se passer d'expliquer sa mention de «*l'équivoque euphonique du mot "vair"*» (page 44) : il faut savoir que le titre exact du conte est «*Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*», et que Perrault aurait pu être victime de la confusion due à l'homophonie de «*verre*» et de «*vair*», nom de la fourrure bigarrée, blanche et grise, du petit-gris avec laquelle on pouvait effectivement fabriquer une chaussure, tandis qu'avec du verre... (voir, dans le site, «[PERRAULT Charles](#)») ; son retour sur la question (page 49) n'apporte pas plus de lumière ! Surtout, Breton, qui était quelque peu frotté de psychanalyse, se plut, dans le «*ler P.S. (1934)*», à trouver au conte un «*contenu latent, sexuel*» (page 50) : il se lança dans une démonstration par laquelle il en arriva à considérer que la cuiller représentait un «*pénis*» ; que, pour lui, Cendrillon «*symbolisait [...] une femme unique, inconnue, magnifiée et dramatisée par le sentiment de [sa] solitude et de la nécessité d'abolir en [lui] certains souvenirs*», son «*besoin d'aimer*» l'amenant même à s'identifier au «*fils du roi dans le conte, faisant essayer la pantoufle "la plus jolie du monde" à toutes les femmes du royaume*». (page 50).

Breton continua l'éloge de la trouvaille qu'il avait déjà fait dans «*Les vases communicants*», dans un texte que, d'ailleurs, il cite page 41 : «*La trouvaille d'objet remplit ici le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu des scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi*». La «*trouvaille*» serait une manifestation de ce «*hasard objectif*» dont Breton a si souvent parlé, alors que, ici, les mots ne figurent pas ; il se contenta d'une distinction entre le «*hasard favorable*» et le «*hasard défavorable*» (page 46). Il insista plutôt sur le «*rôle catalyseur de la trouvaille*» (page 42), chez Giacometti, puis chez lui. D'autre part, il était important pour lui que, pour sa visite au «*marché aux puces*» (on sait, par la lecture de «*Nadja*», qu'il aimait fréquenter celui de Saint-Ouen), il ait été accompagné d'un ami, car, alors, il attribuait plus de sens aux «*trouvailles*» qu'il faisait ; elles passaient pour être moins accidentelles, moins hasardeuses. Il indiqua : «*J'observe en passant que ces deux trouvailles que Giacometti et moi faisons répondent à un désir qui n'est pas un désir quelconque de l'un de nous, mais bien un désir de l'un de nous auquel l'autre, en raison de circonstances particulières, se trouve associé. Je dis que ce désir plus ou moins conscient [...] n'entraîne de trouvaille à deux qu'autant qu'il est axé sur des préoccupations communes typiques. Je serais tenté de dire que les deux individus qui marchent l'un près de l'autre constituent une seule machine à influence amorcée. La trouvaille me paraît équilibrer tout à coup deux niveaux de réflexion très différents, à la façon de ces brusques condensations atmosphériques dont l'effet est de rendre conductrices des régions qui ne l'étaient point et de produire les éclairs.*» (pages 42-43).

Comme, pour Breton, ce n'est pas seulement de la rencontre des êtres qu'il faut attendre des révélations bouleversantes sur la vie et la destinée ; comme l'univers des objets lui paraissait n'être pas moins riche en possibilités de ce genre ; comme le plaisir donné par l'objet trouvé était, pour lui, comparable à celui donné par l'image verbale ; comme il allait souvent à la recherche d'un objet en ayant une notion préconçue de ce qu'il voulait, et qu'il était alors surpris par «*la dissemblance même*

entre l'objet souhaité et la trouvaille» (page 16) ; comme il pensait que les désirs d'un individu, souvent très obscurs, ne sont pas tout entiers décelables dans l'analyse des rêves, mais se trahissent plus clairement par sa réaction devant un objet, par le fait qu'il prête attention à celui-là plutôt qu'à un autre, par la façon dont il l'interprète, qui lui permettrait, par induction, de savoir ce qu'il désire et ce qu'il est, il se livra à une prospection, autant d'objets naturels (racine, coquillage, pierre) que d'objets de fabrication artisanale, en fit une activité passionnée.

Il ne manqua pas non plus de continuer à faire la promotion du surréalisme qui, selon lui, aurait toujours voulu se tenir «à la pointe de la découverte», aurait toujours refusé de «laisser s'embroussailler les chemins du désir» ; il affirmait : «Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain [...] Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique.» (pages 35-36).

Il reste que, si, dans le texte 3 de «L'amour fou», Breton rapporta des événements d'intérêt vraiment secondaire, et s'étendit longuement sur les réflexions qu'ils lui inspirèrent, tout cela n'a aucun rapport avec le thème qu'indique le titre de l'ouvrage !

4

Breton annonce le «dévoilement d'un épisode singulièrement émouvant de [sa] vie» dont il entend faire une «observation médicale», bien qu'il lui semble difficile de saisir cette «représentation antérieure» qui provoque chez lui «un mélange de terreur et de joie paniques».

Évoquant «cette jeune femme qui venait d'entrer», qui était «scandaleusement belle», il fait son portrait. Puis il raconte ce qui s'est passé le 29 mai 1934, alors qu'il l'avait déjà vue «deux ou trois fois» dans «cette salle de café» de Montmartre. Elle «écrivait», et il imaginait qu'elle lui écrivait. Il l'attendit dans la rue, la suivit, jusqu'à ce qu'elle se retourne pour lui indiquer qu'effectivement elle lui avait écrit une lettre qu'il aurait dû recevoir. Puis elle le quitta en lui «donnant rendez-vous ce même soir, à minuit». Mais quand, «à deux heures du matin», ils sortirent du «Café des Oiseaux», il connut «une crise assez spéciale», tombant «dans un abîme de négations», éprouvant la plus «grande défaillance» de sa vie. Cependant, il obtint le secours du «bras» de sa compagne.

Ce fut ainsi qu'ils se trouvèrent «dans les petites rues du quartier des Halles» ; qu'ils passèrent devant «la Tour Saint-Jacques» qu'il avait évoquée dans un poème où il s'était intéressé aux «deux sens en français du mot "tournesol"» ; qu'ils allèrent «vers le Quartier Latin», tandis qu'il se sentait «libéré de ces liens qui [lui] faisaient croire à l'impossibilité de [se] dépouiller», qu'il eut «foi en [son] étoile nouvelle». Ils traversèrent «le Quai aux Fleurs», celles-ci, qui sont passées en revue, lui rendant «toute la jeunesse de la sensation», lui inspirant «tout le désir de reprendre [...] le chemin perdu au sortir de l'enfance» avec cette femme.

Il médite alors sur l'amour. Puis il raconte qu'«un des premiers matins qui suivirent cette longue promenade nocturne dans Paris», il éprouva irrésistiblement le besoin de se réciter «Tournesol», un poème qu'il avait écrit en 1923 ; il fit alors «une suite ininterrompue, fulgurante, de découvertes», constata de «bouleversantes concordances» entre ce qu'il avait vécu cette nuit-là et ce qu'il avait écrit dans ce poème «révélateur», «prophétique», dont il cite tout le texte, avant d'en donner un commentaire vers à vers, pour suivre «les deux itinéraires combinés du poème et de la promenade», pour se rendre compte que chaque image pouvait s'appliquer à un détail de la rencontre de cette nuit-là ; on y apprend que «la jeune femme» donnait, dans un «music hall» (où on l'appelait «Quatorze Juillet»), «un numéro de natation».

Puis Breton indiquait encore que «l'auto-analyse est, à elle seule, dans bien des cas, capable d'épuiser le contenu des rêves et que cette analyse, pour peu qu'elle soit assez poussée, ne laisse de côté aucun résidu qui permette d'attribuer à l'activité onirique un caractère transcendantal», qu'elle peut «parfois épuiser le contenu des événements réels, au point de les faire dépendre entièrement de

l'activité antérieure la moins dirigée de l'esprit.» Reconnaissant qu'il l'avait auparavant critiquée pour «*ne pas [se] couper les voies de l'action pratique*», il déclare qu'il y était revenu parce qu'il avait eu une conversation avec René Char et Paul Éluard au sujet de ces «*concordances*», de la dédicace du poème à Pierre Reverdy, et, surtout, à cause du «*dialogue du 10 avril*» où avaient été prononcés les mots : «*Ici, l'ondine*».

Enfin, Breton révéla : «*Le 14 août suivant, j'épousais la toute-puissante ordonnatrice de la nuit du tournesol*».

Commentaire

Dans ce texte de trente-six pages, Breton introduisit par une réflexion ce qui en fait l'essentiel : le récit de sa rencontre, en 1934, d'une «*femme*», et de la promenade qu'il fit avec elle, l'indication que cela avait été annoncé par un poème de 1923 dont est donné un commentaire qui confirme son caractère «*prophétique*».

Il manifesta donc de nouveau son goût des rencontres insolites, des coïncidences miraculeuses, de ces instants où les choses prennent un sens, de ces manifestations du «*hasard objectif*».

Cette «*femme*», nous savons qu'elle s'appelait Jacqueline Lamba, et nous savons aussi que :

- Elle était née en 1910 d'un père italien qui était mort alors qu'elle avait à peine trois ans et demi.
- Elle avait fréquenté le musée Galliera dont le père de son amie, Marianne Clouzot, était le conservateur.
- Elle avait suivi des cours de peinture, avait étudié à l'école de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, où elle avait rencontré Dora Maar, puis à l'école des Beaux-Arts dans l'atelier d'André Lhote.
- En 1927, à la mort de sa mère, victime de la tuberculose, elle vint habiter dans un foyer pour jeunes femmes tenu par des religieuses. Elle gagna sa vie en produisant des étalages pour différents grands magasins, en faisant des photographies dont certaines furent publiées par José Corti dans sa revue «*Du cinéma*».
- Si on lit : «*C'est par son cousin, avec qui je me suis trouvé naguère en contact d'idées, que, me confia-t-elle, elle avait entendu pour la première fois parler de moi ; c'est lui qui lui avait inspiré le désir de connaître mes livres, comme eux, à leur tour, lui avaient laissé le désir de me connaître.*», c'est qu'en effet, elle avait été initiée à la littérature d'avant-garde par son cousin, André Delons, qui fut proche du «*Grand jeu*» et de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), qu'elle désignait comme «*le seul de la famille à qui je parlais*» ; il lui prêta «*Nadja*» et «*Les vases communicants*». Il renforça aussi son inclination politique vers l'extrême-gauche ; aussi fréquenta-t-elle des étudiants communistes et gauchistes, chez lesquels son apparence physique ainsi que sa personnalité «*ardente et forte*» lui valurent le surnom de «*Quatorze Juillet*» auquel fait d'ailleurs mention Breton page 84 ; et elle adhéra même au parti communiste français.
- Elle alla enseigner le français à Cardiff, puis en Grèce.
- Revenue à Paris en 1932, elle avait été engagée comme décoratrice au grand magasin «*Les trois quartiers*».
- La nuit, elle était danseuse dans un ballet aquatique au «*Coliseum*», une ancienne piscine transformée en «*music-hall*».
- Le 15 décembre 1933, alors inconnue de Breton, elle lui écrivit une lettre pour lui demander de lui prêter l'édition qu'il avait des «*Cent vingt journées de Sodome*» de Sade.
- Le 29 mai 1934, comme Aragon lui avait signalé que pourrait lui plaire une femme «*scandaleusement belle*», il s'était rendu au «*Coliseum*», où, après avoir entendu une serveuse dire à un client : «*Ici l'on dîne !*», et avoir compris plutôt : «*Ici l'Ondine !*», il la vit donner son numéro où, entièrement nue, elle plongeait et dansait dans l'eau, ce qui lui permit de parler de son «*air de nager*» (plus loin dans le livre est insérée, avec cette légende, la photographie d'une femme nue nageant sous l'eau d'une piscine), de distinguer «*l'air de danser d'une femme qui marche*» et «*l'air de danser sous l'eau*» (page 87).
- Dans le texte, Breton indique qu'elle était «*très jeune*» (page 62) alors qu'elle avait en fait vingt-quatre ans. Il confirme ce que lui avait dit Aragon : elle est «*scandaleusement belle*» (page 62) ; il

l'appelle sa «*trop belle interlocutrice*» (page 67), sa «*belle vagabonde*» (page 69) ; il indique qu'elle était «*si blonde*» (page 72), qu'elle était «*si physiquement si attirante au crépuscule du matin*» (page 72). Mais on ne peut se la représenter vraiment qu'avec ces quelques éléments :

- un «*teint rêvé sur un accord parfait de rouillé et de vert*», qui «*jouait, en se fonçant encore du visage aux mains, sur un rapport de tons fascinant entre le soleil extraordinairement pâle des cheveux en bouquet de chèvrefeuille*» (page 61) ;

- des yeux qui «*jetaient leur long feu absent d'herbes sèches*» (page 64) ;

- un «*sourire*» qui «*laisse aujourd'hui le souvenir d'un écureuil tenant une noisette verte.*» (page 65) ;

- des «*cheveux de pluie claire sur les marronniers en fleurs*» (page 65) ;

- des «*boucles charmantes*» (page 68) ;

- «*le buste le plus gracieux qui soit*» (page 64) ;

- des «*chevilles pareilles à des boucles*» (page 68).

- Il la revit alors que, dans le café "Cyrano" de la Place Blanche, elle était en train d'écrire, et qu'il se plut à penser qu'elle lui écrivait, ce qu'effectivement elle faisait, sans que, d'ailleurs, la lettre lui soit jamais parvenue ; il l'attendit hors du café, elle sortit, il l'aborda, Elle lui donna un rendez-vous à minuit, après son spectacle.

- Breton indique alors : «*Ma confiance en moi subit une crise assez spéciale*» (page 65) ; il se demanda : «*De quoi suis-je capable en fin de compte et que ferai-je pour ne pas démeriter d'un tel sort?*» (page 66) ; il avoue : «*Je ne me rappelle pas avoir éprouvé de ma vie si grande défaillance.* » (page 67). S'il faut évidemment faire la part de son goût de l'hyperbole, on peut se demander si lui, le séducteur, ne s'est pas senti, un temps, inquiet devant la perspective d'une relation sexuelle avec cette «*trop belle interlocutrice*» (page 67). Mais, obtenant le secours du «*bras*» de sa compagne, il se sentit «*libéré de ces liens qui [lui] faisaient croire à l'impossibilité de [se] dépouiller*» (page 70), eut de nouveau «*foi en [son] étoile*» (page 70).

- Leur promenade les fit passer «*dans les petites rues du quartier des Halles*» (page 67 - ces mots sont la légende d'une photographie prise de nuit, qui figure plus loin dans le livre), devant «*la Tour Saint-Jacques*» (page 69 - avec la légende «*À Paris la Tour Saint-Jacques chancelante*» est insérée plus loin dans le livre une photographie, prise la nuit, du monument entouré d'un échafaudage) ; allant «*vers le Quartier Latin*» (page 70), ils traversèrent «*le Quai aux Fleurs*» (page 71), celles-ci, qui sont passées en revue, qui sont «*tout engourdies aussi par la nuit*» (ces mots servent de légende à une photographie, où rien n'est très discernable, et qui figure plus loin dans le livre) lui faisant percevoir que s'y «*concentre toute la volonté active de demain*» (page 71), lui rendant «*toute la jeunesse de la sensation*» (page 72), lui inspirant «*tout le désir de reprendre [avec cette femme] le chemin perdu au sortir de l'enfance*» (page 72).

- Si Breton évoqua «*l'émotion exprimée, à la nouvelle de cette rencontre, par la femme qui partageait [sa] vie à l'idée qu'[il pouvait] rechercher la société d'une femme nouvelle*», tout en «*supportant de bonne grâce qu'[il désirât] revoir une autre femme, à qui [il gardait] une grande tendresse*» (page 86), c'est qu'il vivait alors avec Valentine Hugo tandis qu'il n'avait pas rompu avec Suzanne Muzard !

- Le 14 août, à la mairie du IX^e arrondissement, Breton et Jacqueline Lamba se marièrent. Giacometti fut le témoin de Jacqueline Lamba, Éluard, celui de Breton, et Ray immortalisa cette journée par une photographie de Jacqueline posant nue au milieu des trois hommes, ce qui était inspiré par le tableau d'Édouard Manet, «*Le déjeuner sur l'herbe*».

Si Breton put se féliciter d'«*avoir tout à fait mis en valeur le conditionnement purement spirituel de cette merveilleuse aventure*» (page 93), si la rencontre s'était produite dans des conditions si troublantes qu'il avait longtemps hésité à les rendre publiques, il ne rendit pas bien cette trame d'événements pour la bonne raison qu'il écrivit cette fois encore, comme souvent, d'une façon trop brouillonne.

Ainsi, après avoir malencontreusement placée à la fin du texte 1 l'anecdote de «*Ici, l'on dine*» - «*Ici, l'ondine*», il ne sut pas mieux la mettre en valeur ici ! Par ailleurs, s'il fut habile de sa part d'introduire brusquement et mystérieusement dans la narration Jacqueline Lamba par la formule «*Cette jeune femme qui venait d'entrer*» (page 61), il continua cependant à l'employer deux fois plus loin (page 64)

pour mentionner qu'elle lui «*écrivait*», puis qu'elle lui donnait «*rendez-vous ce même soir à minuit*» (page 65) ; il est vrai que, avec cette répétition, le présent semble aboli : Breton est à la fois dans le temps passé, parce qu'il repense sans cesse à la rencontre, et dans l'avenir car il se projette dans une relation avec elle qu'il espère. On le voit aussi indiquer le pressentiment qu'il avait eu de la venue de cette femme : «*Je l'avais déjà vu pénétrer deux ou trois fois dans ce lieu : il m'avait à chaque fois été annoncé, avant de s'offrir à mon regard, par je ne sais quel mouvement de saisissement d'épaule à épaule ondulant jusqu'à moi à travers cette salle de café depuis la porte. Ce mouvement [...] que ce soit dans la vie ou dans l'art, m'a toujours averti de la présence du beau.*» (page 62).

D'autre part, si on apprécie quelques pointes de satire (le «*coup de foudre*» et la «*lune de miel*» sont traités de «*météorologie de pacotille*» (page 74), quelques élans oratoires («*Tourne, sol, et toi, grande nuit, chasse de mon cœur tout ce qui n'est pas la foi en mon étoile nouvelle !*» [page 70]), quelques éclairs de poésie (Le «*sourire*» de Jacqueline laisse «*le souvenir d'un écureuil tenant une noisette verte.*» [page 65] - «*La Tour Saint-Jacques sous son voile pâle d'échafaudages*» [page 69] - «*l'éperdu dans son galop nuageux autour de nous*» [page 69] - «*Le bon vent qui nous emporte ne tombera peut-être plus puisqu'il est dès maintenant chargé de parfums comme si des jardins s'étagaient au-dessus de nous*» [page 71] - la sensation est une «*fontaine claire où tout le désir d'entraîner un être nouveau se reflète et vient boire*» [page 72]), le style (parfois négligé : «*je suis pour qu'on cherche*» [page 60]) est marqué de trop d'affectation :

- Dès le début, on affronte des hyperboles : Breton nous fait part de sa crainte «*de tomber dans l'inconnu sans limites*», de sa crainte de l'impossibilité pour lui de «*frapper d'inconsistance*» «*toutes sorte d'ombres*» (page 57), tandis qu'une «*représentation antérieure*» (un souvenir) provoque chez lui «*un mélange de terreur et de joie paniques*» (page 59).

- Alors qu'auparavant, il avait évoqué le bras de Jacqueline qui lui avait «*éclairé délicieusement de sa pression le contour d'un sein*» (page 67), marchant ensuite avec elle «*dans les petites rues du quartier des Halles*», il «*éprouve d'autant plus rudement l'éclipse de ce sein, commandée par les difficultés de la circulation à deux parmi les camions*» (page 67) !

- Il appelle «*société d'une femme nouvelle*» (page 86) une autre liaison !

Surtout, Breton encombre le texte de trop de lourdes réflexions. On comprend que, dans l'introduction, après un début qui annonce une narration, on lise ensuite une longue dissertation (pages 57-61) sur «*l'irrationalité*» de «*certains événements*», sur «*la distinction du plausible et du non-plausible*», sur la critique de «*la pensée rationaliste*», sur «*la loi de production de ces échanges mystérieux entre le matériel et le mental*», sur «*la plus grande faiblesse de la pensée contemporaine*» qui réside «*dans la surestimation extravagante du connu par rapport à ce qui reste à connaître*».

Mais les réflexions sont ailleurs souvent intempestives et lourdes :

- Il fit part de son intérêt pour le poète Lautréamont dont il cite «*un passage*» en indiquant en note la référence : «*Les Chants de Maldoror, chant sixième*» (page 89).

- Il indiqua «*les deux sens en français du mot "tournesol" qui désigne à la fois cette espèce d'hélianthe, connue aussi sous le nom de grand soleil, et le réactif utilisé en chimie, le plus souvent sous la forme d'un papier bleu qui rougit au contact des acides*» (page 69), signalant plus loin : «*Il n'est pas jusqu'au virement du bleu au rouge en quoi réside la propriété spécifique du tournesol-réactif dont le rappel ne soit sans doute justifié par analogie avec les couleurs distinctives de Paris*» (page 70). Figure plus loin dans le livre la photographie de la fleur d'un tournesol, avec cette légende : «*Cette espèce d'hélianthe*».

- En parlant de la Tour Saint-Jacques, il laissa transparaître son goût de l'occulte, car il considérait que «*son voile pâle d'échafaudages, depuis des années maintenant, contribue à en faire le grand monument du monde à l'irrévélé*» ; que «*toute une existence violente s'organise autour d'elle pour nous comprendre, pour contenir l'éperdu dans son galop nuageux autour de nous.*» (page 69) ; il se faisait d'elle une «*idée complexe*», «*tant de sa sombre magnificence assez comparable à celle de la fleur qui se dresse généralement comme elle, très seule, sur un coin de terre plus ou moins ingrat que des circonstances assez troubles qui ont présidé à son édification et auxquelles on sait que le rêve*

millénaire de la transmutation des métaux est étroitement lié.» (pages 69-70), cette dernière notation étant une allusion aux recherches des alchimistes et, en particulier, celles d'un des plus célèbres d'entre eux, Nicolas Flamel, qui a d'ailleurs droit à une notice, page 84, au sujet d'une «*fameuse arcade à ses initiales*» qu'il «*fit dresser à la fin du XIVe siècle*», tandis que la Tour ne fut construite qu'au début du XVI siècle.

- La traversée du «*Quai aux Fleurs*» conduit Breton à déclarer, en s'adressant soudain à sa compagne : «*Cette profusion de richesses à nos pieds ne peut manquer de s'interpréter comme un luxe d'avances que me fait à travers elle, plus encore nécessairement à travers vous, la vie. [...] Vous ne faites qu'un avec cet épanouissement même.*» (page 72).

- Il nous indique que le parcours fut initiatique car, pour lui, la femme lui révéla les secrets enfouis, ceux qui échappent à la logique, et qui relèvent d'une sorte de concordance universelle et magique. La promenade est censée donner sens tant à sa vie qu'à sa poésie, les deux aspects étant d'ailleurs indissociables.

- Il commente ainsi la découverte du sens du poème «*Tournesol*» que lui fait faire le parcours initiatique effectué au côté de la femme : «*C'est comme si tout à coup la nuit profonde de l'existence humaine était percée, comme si la nécessité naturelle consentait à n'en faire qu'une avec la nécessité logique, toutes choses livrées à la transparence totale reliées par une chaîne de verre dont ne manquât pas un maillon.*» (pages 59-60). Et, même si, plus loin, il fait part de sa répugnance à «*l'auto-analyse*», qu'il avait pratiquée quand il était soucieux «*de l'action pratique*» «*sur le plan révolutionnaire*» (page 90), voilà qu'il déclare qu'il veut «*confronter l'aventure purement imaginaire qui a pour cadre le poème et l'accomplissement tardif, mais combien impressionnant par sa rigueur, de cette aventure sur le plan de la vie*» (page 80), et qu'il se livre bel et bien à l'analyse de son poème (pages 79-89) qu'on trouvera dans le site (dans «BRETON, ses poèmes»).

- La réflexion sur l'amour se fit plus générale. Breton, faisant allusion au «*texte inaugural de ce livre*», rappelant ses *dispositions mentales, affectives d'alors : besoin de concilier l'idée de l'amour unique et sa négation plus ou moins fatale dans le cadre social actuel, souci de prouver qu'une solution plus que suffisante, nettement excédente des problèmes vitaux, peut être toujours attendue de l'abandon des voies logiques ordinaires*», affirmait : «*L'amour, entre tous les états par lesquels l'homme peut passer, est le plus grand pourvoyeur en matière de solutions de ce genre, tout en étant lui-même le lieu idéal de jonction, de fusion de ces solutions*», regrettait : «*Les hommes désespèrent stupidement de l'amour - j'en ai désespéré - ils vivent asservis à cette idée que l'amour est toujours derrière eux, jamais devant eux : les siècles passés, le mensonge de l'oubli à vingt ans. Ils supportent, ils s'aguerissent à admettre surtout que l'amour ne soit pas pour eux, avec son cortège de clartés, ce regard sur le monde qui est fait de tous les yeux de devins. Ils boitent de souvenirs fallacieux auxquels ils vont jusqu'à prêter l'origine d'une chute immémoriale, pour ne pas se trouver trop coupables. Et pourtant pour chacun la promesse de toute heure à venir contient tout le secret de la vie, en puissance de se révéler un jour occasionnellement dans un autre être.*» (page 63).

Définissant encore l'amour comme «*tout le désir de reprendre à deux [...] le chemin perdu au sortir de l'enfance*» (page 72), répétant que «*l'amour véritable*» est victime de «*l'adaptation plus ou moins résignée aux conditions sociales actuelles*», Breton ajoutait que «*la fantasmagorie [au sens d'«illusion néfaste»] de l'amour est uniquement fonction du manque de connaissance où l'on est de l'être aimé*» (car il «*passse pour prendre fin de l'instant où cet être ne se dérobe plus*») ; victime encore d'«*un reliquat le plus souvent atavique d'éducation religieuse, qui veille à ce que l'être humain soit toujours prêt à différer la possession de la vérité et du bonheur, à reporter toute velléité d'accomplissement intégral de ses désirs dans un "au-delà" fallacieux*». Mais il reconnaissait qu'il ne pouvait, à lui seul, combattre «*la conception moderne de l'amour*», qui s'exprime par la «*météorologie de pacotille*» (page 74) évoquée plus haut.

Enfin, Breton s'affirma bien le chef du surréalisme en se donnant cette haute et impossible mission : «*C'est seulement par la mise en évidence du rapport étroit qui lie ces deux termes, le réel, l'imaginatif, que j'espère porter un coup nouveau à la distinction, qui me paraît de plus en plus mal fondée, du subjectif et de l'objectif [dans une note, il renvoie à son texte intitulé «Le Message automatique», se trouvant dans son recueil «Point du Jour»]. C'est seulement de la méditation qu'on peut faire porter*

sur ce rapport que je demande si l'idée de causalité ne sort pas complètement hagarde. C'est seulement, enfin, par le soulignement de la coïncidence continue, parfaite, de deux séries de faits tenues, jusqu'à nouvel ordre, pour rigoureusement indépendantes, que j'entends justifier et préconiser, toujours plus électivement, le comportement lyrique tel qu'il s'impose à tout être, ne serait-ce qu'une heure durant l'amour et tel qu'a tenté de le systématiser, à toutes fins de divination possibles, le surréalisme.» (pages 74-75).

Dans le texte 4 de 'L'amour fou', Breton, s'il dévoila «un épisode singulièrement émouvant de [sa] vie», sa rencontre avec Jacqueline Lamba, en nourrit sa réflexion sur l'amour dans l'esprit même du surréalisme.

5

Breton raconte l'ascension du «pic du Teide à Tenerife». Elle se fit d'abord par «un ascenseur de plusieurs heures» par lequel on domine de «petites places lunaires». Il parle de Picasso et de «l'inconscient sexuel».

L'ascension continuant, il dépassa «la cime des flamboyants», «les dernières maisons groupées au soleil». Par un retour en arrière, il décrit les mœurs amoureuses du pays ainsi que le sacrifice du «taureau admirable» dans «l'arène» (d'où une réflexion sur le sang et sur le lait, qui est la sève de «cactées»).

Plus haut, il découvrit «la spirale du coquillage de l'île» et «l'assiette aveuglante de la mer». Il se souvint alors de l'espoir, qu'il avait à l'âge de quinze ans, de rencontrer une femme.

Plus haut encore, il vit «les plantations de bananiers noirs», de «grandes étendues de sable noir», «les grandes coulées de lave qui vont se perdre au cœur du volcan» qui lui donnèrent «l'illusion de recréer le monde d'un seul coup».

Il décrit alors, qui se trouve «au pied du Teide», «la vallée de la Orotava», «un pays de rêve», où il fut accompagné d'un «toi» que, plus loin, il appelle «Ondine» [qui était donc son épouse, Jacqueline Lamba]. Il y vit «l'arbre immense» qu'est «le dragonnier» (il compare cette «faune jurassique» à «la libido humaine»), «la tomate lilliputienne du pitanga», «une espèce autochtone de sempervivum» (il la compare à la «volonté [...] surréaliste [...] d'opérer [...] la synthèse du rationnel et du réel»), le «datura», «un banc qui fait le tour d'un arbre de plusieurs mètres de rayon», aux «tiges mi-aériennes, mi-souterraines».

Il signale que Engels et Freud avaient affirmé le progrès, sur les «rapports sexuels "désordonnés"», qu'est «l'amour sexuel individuel». Et voilà que, les mots «L'âge d'or» lui ayant «traversé l'esprit», il déclare considérer le «film de Buñuel et Dali» comme «la seule entreprise d'exaltation de l'amour total», mais reproche à Buñuel d'avoir accepté d'en donner «une version expurgée» sous le titre : «Dans les eaux glacées du calcul égoïste». Il affirme que l'amour éclaire «la marche de la terre».

Il indique que, lorsqu'il pratiqua «l'écriture automatique», il vit revenir «les mots "arbre à pain, à beurre» ; que l'utilisation de «la préposition à» avait été recommandée par Raymond Roussel. Il pense que, dans ce «jardin» qu'est la Orotava, «tous les arbres de type providentiel se sont précisément rendez-vous», et qu'y «périlissent à plaisir les grandes constructions morales et autres, de l'homme adulte, fondées sur la glorification de l'effort, du travail» ; que, parmi ces «grands arbres de rêve», il privilégie «le grand figuier impérial» dont la «vie insolite» l'amène à affirmer que «l'insolite est inséparable de l'amour», et à redire son amour à sa compagne. Devant ce «paysage passionné», il se dit certain de la perpétuation de l'union des deux amants jusqu'au «terme de leur vie même».

Il défend «la sensation» contre «les systèmes rationalistes», «l'invention» contre «la résolution», y voyant «l'attitude surréaliste», citant une justification donnée par un spécialiste des «sciences physiques». Il voudrait que «les contes» se réalisent, que «la surprise» soit «recherchée pour elle-même», que soit atteint l'«état de grâce» qu'est «la continuité parfaite de l'impossible et du possible». Et sa compagne, il veut la «réinventer», se considérant toutefois comme «la cause insignifiante» d'un mouvement se manifestant à travers l'espace et le temps.

Revenant au récit de l'ascension, il indique que, «à quinze cents mètres d'altitude», ils furent «happés par un nuage», ce qui l'entraîne à des considérations sur deux passages de Baudelaire, sur une scène de "Hamlet", sur «la leçon de Léonard» de Vinci, sur le surréalisme et son «interprétation paranoïaque», sur les images verbales dont Lautréamont avait donné le modèle.

Le nuage, qui lui semble «une superbe salle de bains de buée», lui fait célébrer «le désir», affirmer qu'il «désire» sa compagne «sans parvenir» jusqu'à elle, espérer la trouver et l'aimer, ce qui éclairerait «le monde entier».

Tout un retournement d'atmosphère survient quand sont traversées «les nappes violemment parfumées des fleurs» du «retama». Mais la terre est «calcinée et craquante», et plane «un milan immobile».

Est faite sur l'amour une longue digression dont on croit pourtant sortir quand est mentionné le «cirque des brumes». Mais non : il est encore question de l'amour et, soudain, de «l'épisode de la "Nouvelle Justine" du marquis de Sade qui a pour cadre l'Etna», puis de «l'attitude à avoir à l'égard de la nature», du «problème du mal».

Breton et sa compagne sont sur «le palier supérieur du Teide» et s'y réchauffent à un «feu de brindilles».

Il en vient à célébrer un hymne au Teide, terminant par cette phrase : «À flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé».

Commentaire

Ce texte de quarante et une pages est divisé en vingt paragraphes. Mais on ne peut guère en tenir compte parce qu'ils ne structurent pas du tout le déroulement, un nouveau propos intervenant intempestivement à l'intérieur d'un paragraphe, d'une phrase à l'autre, et se poursuivant souvent dans un autre !

De plus, comme on a pu le constater à la lecture du résumé, ce qui est, à prime abord, le simple récit de l'ascension d'une montagne est marqué par des retours en arrière, est constamment encombré de digressions parfois fort longues (alors strictement organisées : dans celle sur «l'amour», «les deux erreurs fondamentales» annoncées sont bel et bien exposées ensuite [pages 131-132]).

Nous savons que Breton et Jacqueline Lamba avaient fait, en compagnie de Péret et de Dominguez, en mai 1935, ce voyage aux Îles Canaries, pour visiter une exposition surréaliste tenue à Santa Cruz de Tenerife. Les Îles Canaries sont un archipel de l'Océan Atlantique, au large de la côte du Maroc, et sont un territoire espagnol. Ce sont des îles d'origine volcanique dont la plus grande et la plus peuplée est Tenerife, au centre de laquelle se trouve «la vallée de la Orotava» (page 103) où, dès 1788, le roi Charles III créa le "Jardin d'acclimatation de la Orotava" («le jardin climatologique de la Orotava» [page 104]) pour y acclimater les plantes récoltées dans les colonies espagnoles du Nouveau Monde, avant leur transfert dans les jardins royaux de Madrid et d'Aranjuez. La vallée de la Orotava est située au pied du «pico del Teide», un volcan qui s'élève à 3 718 mètres, qui a une forte activité éruptive, des coulées de lave très fluides.

De ce fait, bien qu'il ait, dans le "Manifeste du surréalisme", violemment condamné la description, Breton s'y livra ici abondamment, donnant même des renseignements précis dont on peut penser qu'ils lui avaient été fournis par le «très savant guide, M. Bolinaga» (page 104) qu'ils eurent. On trouve des notations sur :

- La géographie de l'île qui est découverte au cours de la montée :

Les plages sont composées de «grandes étendues de sable noir» (page 101 - plus loin dans le livre est insérée, avec la légende : «De sable plus noir encore», une photographie peu significative). Quand celui-ci est quitté, «plus on s'élèvera, plus on assistera au resserrement de ses tiges mères, les grandes coulées de lave qui vont se perdre au cœur du volcan» (page 102), comme si elles pouvait échapper à la pesanteur et remonter !

Le volcan qu'est le Teide n'est vu que très partiellement puisque «*l'ascenseur*» (page 97) permet aux visiteurs d'atteindre aisément l'altitude de 3355 mètres, endroit qui présente une «*coque calcinée et craquante*» (page 129). Mais Breton fait un aveu d'incapacité physique quand il mentionne «*le haut du pic que nous ne saurons atteindre*» (page 134). De ce fait, comme l'ascension n'a pas été poursuivie jusqu'au cratère sommital, qui, d'ailleurs, demeure enneigé, le tableau final est avant tout littéraire, la seule mention réaliste étant celle des «*fumerolles*» qui peuvent être aperçues de plus bas sur la pente, et vont d'ailleurs de soi dans le cas d'un volcan !

On apprend aussi que «*le sud de l'île*» est «*aride et désert*» (page 129).

En fait, le décor insulaire échappe à la rationalité de la carte topographique.

- La botanique :

On lit : «*Au pied du Teide [...] la vallée de la Orotava reflète dans un ciel de perle tout le trésor de la vie végétale, épars autrement entre les contrées.*» (page 103). Breton célèbre les «*frondaisons de l'âge d'or*» (page 107) de ce «*jardin*» exceptionnel, qui offre «*toute une féerie naturelle*», qui est «*un royaume végétal incomparable*», car «*le diamant de l'air des Canaries fait un seul bouquet de tout ce qui croît jalousement seul en tel ou tel point de la surface de la terre*» (page 108). La végétation lui paraît participer d'une vie sexuelle exubérante.

Dans la vallée de la Orotava, on trouve le «*plus grand dragonnier du monde*» (page 103). On apprend que «*l'arbre immense, qui plonge ses racines dans la préhistoire, lance dans le jour que l'apparition de l'homme n'a pas encore sali son fût irréprochable qui éclate brusquement en fûts obliques, selon un rayonnement parfaitement régulier. Il épaula de toute sa force intacte ces ombres encore vivantes parmi nous qui sont celles des rois de la faune jurassique.*» (page 103).

De plus, dans cette région, «*tous les arbres de type providentiel se sont précisément donné rendez-vous*» : «*l'arbre à pain*», «*l'arbre à beurre*», «*l'arbre à sel*», «*l'arbre à poivre*», «*l'arbre du voyageur*», «*l'arbre à savon*», «*l'arbre à saucisses*», «*grands arbres de rêve*» (page 115).

Au cours de l'ascension du pic de Teide, Breton, dans un enthousiasme allant crescendo, put constater que la montagne offre l'exemple de végétation d'étage supraméditerranéen le plus complet qui existe. Il vit :

- Les «*flamboyants*» aux «*mille rosaces enchevêtrées*» (page 98).

- «*Les floraisons martyres des cactées*», «*le chandelier à cent branches d'une euphorbe à tige aussi grosse que le bras mais trois fois plus longue, qui, sous le choc d'une pierre lancée, saigne abondamment blanc et se macule*» (page 100), les «*superbes hydres laitières*» (page 101) car les enfants leur font répandre leur sève blanche, leur «*lait*» (Breton considéra que : «*Rien de plus impossible que de ne pas y associer à la fois l'idée du lait maternel et celle de l'éjaculation*» [page 100]), qui sont «*exposées à tous les affronts et disposant d'un si terrible pouvoir de cicatrisation pour entretenir la pensée de la misère*» (page 100).

- «*Les plantations de bananiers noirs, aux fleurs d'usine*» (page 101).

- Les «*forêts que chassent ici les variétés multicolores d'orchis*», qui «*tournent rapidement à la brousse*» (page 102).

- «*La tomate lilliputienne du pitanga, au goût exquis de poison*» (page 104).

- Une «*espèce autochtone de sempervivum*» [ce mot latin, qui signifie «*toujours vivant*», désigne la joubarbe] qui jouit de la propriété effrayante de continuer à se développer en n'importe quelle condition» (page 105).

- «*Les lointaines lampes trop blanches du datura*» (page 107), sa «*fleur fascinante et fatale*» (page 109).

- «*Le grand figuier impérial, escaladé des racines au faite par une procession de petites montgolfières qui prennent selon leur exposition au soleil tous les tons de l'anémone de mer*» (page 116).

- «*L'herbe fine qui court [...] à l'arborescence.* » (page 118)

- Cette «*herbe d'énigme*» qu'est «*la sensitive*» (page 119), qui mérite bien son nom car, comme elle est du «*vif-argent*» (page 121), «*un contact involontaire avec un seul rameau*» provoque «*un abattage en règle*» (page 121).

- «*Les nappes violemment parfumées des fleurs d'un genêt blanc, le retama, seul arbuste qui croisse encore à cette hauteur*», qui «*accroche à la coque calcinée et craquante de la terre ses magnifiques bancs contournés de moules blanches qui dévalent à petits bonds vers le sud de l'île aride et désert*» (page 129) ; qui «*fait à profusion boucler ses fleurs*» ; qui présente «*cette floraison unique qu'on est tenté de prendre pour le bouillonnement radieux de la destruction*» (page 130).
- Du «*palier supérieur du Teide, l'œil ne découvre plus la moindre herbe*» (page 137).

- La faune :

Alors qu'elle est, paraît-il, très particulière, Breton ne vit en altitude qu'un oiseau bien connu : «*Tout là-haut, un milan immobile, les ailes déployées, semble être là depuis toujours pour proclamer l'impossibilité de toute vie parmi ces pierres.*» (page 130).

- L'ethnologie : Après s'être amusé du «*petit poignard de plaisir que les jolies femmes de Tolède gardent jour et nuit contre leur sein*» (page 97) car, selon une tradition bien établie, il est entendu que les Espagnoles sont prêtes à se venger rapidement de l'amant incompetent ou infidèle, Breton donna, au passage et souvent par des retours en arrière, quelques touches d'un tableau de mœurs des Canaries qui, pour lui, étaient un pays où «*l'âge d'or*» semblait s'être perpétué, où l'être humain se sentait toujours plus proche de ses instincts les plus profonds :

- Il nous montra les femmes de Santa-Cruz, qui sont «*en toilettes sombres*», qui «*ont ce regard ardent qui se dérobe pour se ranimer sans cesse ailleurs*» (page 98), «*les fiancées [qui] brillaient aux fenêtres [...] et leurs voix, alternant avec celles des jeunes hommes qui brûlaient en bas pour elles*» (page 99).

- Il évoqua la course de taureaux où «*l'homme, pour concentrer sur lui toute la fierté des hommes, tout le désir des femmes, n'a qu'à tenir au bout de son épée la masse de bronze au croissant lumineux [...] le taureau admirable, aux yeux étonnés*» (page 99), et fut sensible à la présence les enfants qu'on y a menés «*dans l'espoir qu'ils s'accoutumassent à répandre*» le sang (page 100).

- Il remarqua les maisons aux «*façades crépies de couleurs inconnues en Europe*» (page 101).

- Il nota que, du côté sud de l'île, «*les risques de glissement du terrain ont amené l'indigène à élever des barrières de pierre qui en épousent les moindres plis naturels, ce qui confère à une très grande étendue de paysage un aspect étagé, cellulaire et vide des plus inquiétants.*» (pages 129-130).

Il allait, dans le texte 7, évoquer les enfants qu'il avait «*vus courir nus dans les faubourgs de poivre de Santa-Cruz de Tenerife*» (page 173).

En fait, les souvenirs de Breton, s'ils accréditent la vérité des événements qui se sont déroulés, ne sont pas de simples documents plus ou moins pittoresques ; ils importent par la puissance d'invention des coïncidences qu'il préside et des sensations qu'il établit.

Le texte est marqué d'effets littéraires :

Une langue recherchée :

Breton se plut à choisir des mots ou ces expressions peu employés, sinon archaïques :

- «*augurales*» (page 127) : «annonciatrices» ;
- «*barbée de soie*» (page 104) : «entourée de pointes de soie» ;
- «*compagnie de perdrix*» (page 121) : «groupe de perdrix» ;
- «*confondre*» (page 120) : «troubler en déconcertant» ;
- «*contempteur*» (page 112) : «personne qui méprise, dénigre», «critique» ;
- «*contourné*» (page 129) : «entouré» ;
- «*de conserve*» (page 100) : «ensemble» ;
- «*désobliger*» (page 113) : «indisposer», «froisser», «vexer» ;
- «*égriser*» (page 138) : «polir par frottement» ;
- «*faire aigrette*» (page 138) : «donner la même impression qu'un bouquet de plumes légères» ;
- «*faire justice*» (page 133) : «anéantir» ;
- «*fumerolles*» (page 138) : «émanations de gaz à haute température s'échappant d'un volcan» ;

- «gréé», (page 118) : pour un bateau, «garni de voiles, de poulies, de cordages, etc.»
 - «*jurassique*» (page 103) : «de la période centrale de l'ère géologique secondaire», alors que la Terre était parcourue par les dinosaures donc très loin dans la préhistoire ;
 - «*lame de japon argenté*» (page 104) : le «japon» est un papier de couleur ivoire, originairement fabriqué au Japon ;
 - «*libido*» (page 103) : «recherche instinctive du plaisir sexuel» ;
 - «*ménure-lyre*» (page 121) : le ménure est un grand oiseau terrestre, aux ailes courtes et arrondies, à la longue queue déployée lors des parades nuptiales, ce qui lui a valu le surnom d'«oiseau-lyre» et le rôle de symbole de la poésie.
 - «*monogamie*» (pages 109,110) : «limitation à un seul conjoint au même temps».
 - «*obsidienne*» (page 102) : «roche magmatique vitreuse et noire» ;
 - «*point*» (page 100) : c'est le verbe «poindre» : «commencer à paraître» ;
 - «*sophisme*» (page 131) : «argument, raisonnement faux» ;
 - «*vif-argent*» (page 121) : nom qui avait été donné au mercure à cause de son extrême mobilité ;
 - «*vol nuptial*» (page 131) : «étape importante lors de la reproduction de la plupart des fourmis, des termites ainsi que de quelques espèces d'abeilles, où les reines vierges s'accouplent avec les mâles, puis se posent pour fonder de nouvelles colonies ou, dans le cas des abeilles, assurent la succession d'une colonie déjà existante».
- On peut remarquer aussi des néologismes personnels, comme l'adjectif «*départicularisé*» (page 98), l'adjectif verbal «*agitant*» (page 110), le nom «*l'espérable* » (page 102).

Breton osa des constructions contournées qu'on peut essayer de traduire :

- «*dans l'espoir qu'ils s'accoutumassent à répandre*» le sang (page 100) : «en espérant qu'ils s'habituent à répandre le sang» ;
- «*Rien de plus impossible que de ne pas associer*» (page 100) : «Il est tout à fait impossible de ne pas associer» - «On ne peut qu'associer» ;
- «*dans le jour que l'apparition de l'homme n'a pas encore sali...*» (page 103) : «au temps où l'apparition de l'être humain n'avait pas encore sali...».
- «*Il n'a pas cessé d'y avoir lieu, peut-être est-il plus que jamais de saison de rappeler que cette suffisance est une des fins de l'activité de l'homme ; que la spéculation économique et la spéculation psychologique, si ennemies l'une de l'autre qu'elles se montrent à notre époque, se rencontrent remarquablement pour tourner autour d'elle*» (page 109) : que faut-il entendre par «suffisance»? «elle», est-ce «l'époque»?
- «*un roulement de tambour [...] ne ferait qu'une au monde de toutes les compagnies de perdrix.*» (page 121) : «un roulement de tambour» aurait pour conséquence que toutes les perdrix du monde, effrayées, se réuniraient pour s'éloigner».
- «*Si vraiment le choix a été libre, ce ne peut être à qui l'a fait, sous aucun prétexte, de le contester.*» (page 134) : «Si le choix a été vraiment libre, celui qui l'a fait ne peut, sous aucun prétexte, le contester».
- «*cet amour de la nature et de l'homme primitif qui transportent l'œuvre de Rousseau*» (page 134) : «qui conduisent Rousseau à bien des transports» !

La phrase : «*La pierre incandescente de l'inconscient sexuel, départicularisée au possible, tenue à l'abri de toute idée de possession immédiate, se reconstitue à cette profondeur comme à nulle autre, tout se perd dans les dernières qui sont aussi les premières modulations du phénix inouï*» (page 98) est non seulement bancal mais absconse.

Des touches d'ironie :

Breton se moqua des «*révolutionnaires de pacotille obstinés à tout soumettre à leurs fins de propagande immédiate*» (page 112), ce qui était une attaque contre les communistes avec lesquels il n'avait cessé de guerroyer ces années-là.

Il ne craignit pas de «*désobliger les rieurs et les chiens*» (page 113), désignés auparavant comme «*les pires contempteurs*» de la pensée de Buñuel et de la sienne (page 112).

Il répéta l'histoire, qu'on lui avait racontée, d'«un mycologue d'Europe» qui, devant «le grand figuier impérial», avait cru «avoir découvert une nouvelle espèce de champignons» (page 116).

Des traits d'humour :

Breton, le plus souvent sérieux comme un pape (n'était-il pas celui du surréalisme?), se dérida tout de même pour :

- S'amuser du jeu de mots et de l'allitération : «à la barbe de Barbe-Bleue» (page 108).
- Se plaire à l'«hénaurme» de cette prétention : «on retrouve les traces de la faune jurassique dès que l'on scrute la libido humaine» (page 108).
- Imaginer que, dans la salle de bains qu'est le nuage, «le froid fait passer sur [ses] ongles une lime de quatre-vingt-dix mètres», il note, entre parenthèses : «au centième je n'aurais plus d'ongles» (page 128).

D'habiles paradoxes :

Breton dit à Jacqueline : «Parce que tu es unique, tu ne peux manquer pour moi d'être toujours une autre, une autre toi-même.» (page 117).

Alors qu'il se trouve dans l'exceptionnel paysage des hauteurs du Teide, il affirme : «C'est la première fois que j'éprouve devant le jamais vu une impression de déjà vu aussi complète» : c'est que, comme on l'apprend plus loin, cela lui rappelle «les "jardins gobe-avions" de Max Ernst» (page 130).

Des antithèses :

- Orphée aurait «entraîné côte à côte le tigre et la gazelle» (page 107), aurait donc obtenu l'harmonie entre principes opposés.

- Le «Teide» est «bouche du ciel en même temps que des enfers» (or le terme «Teide» proviendrait d'un mot de la langue des indigènes, les Guanches, qui signifie «enfer») ; le volcan est «capable de porter aux nues la beauté naturelle et de tout engloutir» (pages 137-138).

- Breton indique : «Les grands lacs de lumière sans fond succèdent en moi au passage rapide des fumerolles» du volcan (page 138).

Des hyperboles :

Elles permirent à l'écrivain de rendre la luxuriance à la fois de la nature et de l'imagination, le caractère inépuisable d'une totalité, l'exploration inventive et précieuse des étagements de la pensée et de la poésie.

On constate une exagération des nombres :

- par l'emploi de «cent» : «le chandelier à cent branches d'une euphorbe» (page 100) ;
- par l'emploi à plusieurs reprises de «mille» : «les mille rosaces enchevêtrées» des «flamboyants» (page 98) - «les mille rayons» qui éclairent «la marche de la terre» (page 113) - «les mille impondérables Virginies» de la végétation (page 115) - la «pièce où» la compagne est «mille» (page 128) - «les mille angles que peut prendre [...] l'image fidèle de celle que [Breton] aime.» (page 133) - les «mille yeux d'enfants braqués sur le haut du pic» (page 134) - «les mille gueules hurlantes d'hermines» du volcan (page 138).

Joue un rôle analogue cette formulation : «Au soleil sèchent autant de sorties de bain que tu étais répétée de fois [= mille fois] dans la chambre trouble.» (page 129).

D'autre part :

- Aux Canaries, se perçoivent les «parfums déchaînés de la nuit de mai» (page 99).
- C'est «jusqu'au vertige» que Breton «contemple» «les mains» de sa compagne qui «planent sur le feu de [sa] vie» (page 137).
- Dans l'élan oratoire final, il prononce une puissante apostrophe, une formidable oraison où son exaltation est telle qu'il se donne au Teide, qu'il s'identifie à lui, qu'il lui demande de le «guider vers tout ce qu'[il a] à connaître, à aimer», qu'il le voit comme le centre du monde : «Toutes les routes à l'infini, toutes les sources, tous les rayons partent de toi» (page 138).

Des élans oratoires :

Une constante exaltation conduit à ces envolées :

- «*Sable noir, sable des nuits qui t'écoules tellement plus vite que le clair, je n'ai pu m'empêcher de trembler lorsqu'on m'a délégué le mystérieux pouvoir de te faire glisser entre mes doigts.*» (page 102).
- «*Amour, seul amour qui soit, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle.*» (page 108).
- «*Le désir, seul ressort du monde, le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître, où puis-je être mieux pour l'adorer qu'à l'intérieur du nuage?*» (page 127).
- «*Teide admirable, prends ma vie ! Tourne sous ces mains rayonnantes et fais miroiter tous mes versants. [...] Daignent tes artères, parcourues de beau sang noir et vibrant, me guider longtemps. [...] Puisse ma pensée parler par toi, par les mille gueules hurlantes d'hermines en quoi tu t'ouvres là-haut au lever du soleil !*» (pages 137-138).

Des éclairs poétiques :

- On lit, en tête même du texte, que le pic du Teide «*est fait des éclairs du petit poignard de plaisir que les jolies femmes de Tolède gardent jour et nuit contre leur sein*» (page 97).
- Les femmes de Santa-Cruz ont «*ce regard ardent qui se dérobe pour se ranimer sans cesse ailleurs comme un feu courant sur la neige*» (page 98).
- «*La pierre incandescente de l'inconscient sexuel*» serait un «*phénix inouï*» (page 98).
- Les «*flamboyants*» sont «*comme autant d'incendies qui se fussent épris des maisons*» (page 98).
- Le taureau est «*la masse de bronze au croissant lumineux*» (page 99), ce dernier désignant les cornes.
- Grâce à l'altitude prise, Breton admira «*la spirale du coquillage de l'île*», «*l'assiette aveuglante de la mer*», «*le paon immense de la mer [qui] revient faire la roue à tous les virages*» (page 101), ce qui rend le miroitement de l'eau sous les effets conjugués du soleil et des nuages.
- «*Les blancs navires [qui] rêvent dans la rade [sont des] Arianes de par toute leur chevelure d'étoiles et leur aisselle de climats*» (page 101).
- Les façades colorées des maisons sont «*comme une main de cartes aux dos merveilleusement dépareillés [...] uniformément déteints par le temps depuis lequel le jeu est battu*» (page 101).
- Les plages de l'île sont des «*voilettes interchangeableables entre l'eau et la terre, pailletées d'obsidienne sur leur bord par le flot qui se retire*» (page 102).
- Le «*génie de la beauté*» présente soit «*ses ailes claires*», soit «*ses ailes sombres*» (page 108).
- Jacqueline a des «*yeux d'aubier*» (page 108).
- Les «*incertitudes*» entre l'homme et la femme sont «*un vrai lâcher d'oiseaux-mouches qui seraient allés se faire lisser les plumes jusqu'en enfer*» (page 116).
- L'amour de Breton pour Jacqueline «*rit dans les étincelles de toutes ses forges quotidiennes*» (page 117).
- Il imagine que, après sa mort, «*l'horloge à fleurs des campagnes, belle comme [sa] pierre tombale dressée, se remettra en marche sur la pointe des pieds pour chanter les heures qui ne passent pas.*» (page 117).
- L'union des deux amants est vue comme un «*bateau gréé de mains d'enfant*», qui «*épuise la bobine du sort*» (page 118), c'est-à-dire qui ne se soumet pas à la position finale que prendra cette toupie quand elle s'immobilisera, au «*terme de leur vie même*» (page 118).
- La «*surprise*» est «*l'émotion de tenir et en même temps de sentir s'échapper le ménure-lyre*» (page 121).
- «*Un contact involontaire avec un seul rameau de la sensitive*» provoque «*un abattage en règle comme celui d'une boule de neige lancée en plein soleil sur un jeu de quilles de neige.*»

- Ou encore un roulement de tambour qui brusquement ne ferait qu'une au monde de toutes les compagnies de perdrix.»* (page 121).
- «*Le vif-argent de la sensitive incline sa harpe sur l'horizon*» (page 121), la «*harpe*» représentant à la fois la forme et la transparence de la plante.
 - Le nuage est une «*superbe salle de bains de buée*» où doit se trouver «*un meuble à tiroirs, dont les tablettes supportent des boîtes étonnantes*», «*un miroir parmi tous ces plâtras*», des «*robinets qui continuent à cracher de la vapeur*», une «*baaignoire d'écume de mer*», d'«*admirables appareils nickelés*». Breton indique : «*Je joue aux quatre coins avec les fantômes.*» (pages 128-129). Il parle aussi du «*cirque des brumes*», de «*l'immense tente merveilleusement rapiécée de jour*» (page 133), de «*la chambre emplie de duvet de cygne*» (page 134).
 - Breton «*caresse les ours blancs sans parvenir jusqu'à*» sa compagne (page 128).
 - Son union à sa compagne produira «*une chaîne d'illuminations*», et entraînera «*une multitude de couples qui sauront indéfiniment se faire un diamant de la nuit blanche*» (page 129).
 - Il se voit comme un «*homme aux cils d'oursin qui pour la première fois lève les yeux sur la femme qui doit être tout pour lui dans une rue bleue*», «*un homme qui pour atteindre celle qu'il aime est condamné à déplacer une pyramide faite de son linge.*» (page 129).
 - Le «*retama*» présente de «*magnifiques bancs contournés de moules blanches*» (page 129), qui sont aussi des «*bancs de miel*» pailletés «*de bleu et d'or*» (page 134).
 - L'idée que «*l'amour s'exposerait à se ruiner dans la mesure où il poursuit sa réalisation même*» est illustrée par ces images : «*Une ombre descendrait plus dense sur la vie par blocs proportionnés à chaque nouvelle explosion de lumière*» - «*Le grand vol nuptial provoquerait la combustion plus ou moins lente d'un être aux yeux de l'autre*» (page 131).
 - L'amour est un «*dieu*», et il faudrait «*s'exposer sans défense*» à son «*regard foudroyant*» (page 132) ; il balaie «*d'une lumière de phare les clairières toujours nouvelles de la vie*» (page 134).
 - Au moment où Breton évoque «*le haut du pic que nous ne saurons atteindre*», il mentionne l'installation d'un «*trapèze*» (page 134) qui s'expliquerait par la mention faite précédemment du «*cirque des brumes*» ; de ce «*trapèze*», les deux amants s'élanceraient et se rattraperaient dans cette haute voltige du hasard et du désir.
 - L'absence de l'amour est rendue par «*les vrais ciels vides*», «*les flottaisons [...] sur la Mer Morte*», «*le désert des fleurs*» (page 137).
 - Le goût de la nature serait «*un grand iris de feu*» (page 137).
 - Le «*Teide*» serait fait «*de la chair des méduses*» et, avec lui, Breton ne voudrait faire «*qu'un seul être*», «*de la chair des méduses*» (page 137).
 - Le volcan est qualifié de «*bouche du ciel en même temps que des enfers*» (pages 137-138).
 - Il «*couve mystérieusement sa puissance*» dans «*l'aveuglante roseraie de la folie mathématique*» car ses éruptions forment un nuage, qui est comparé à des roses, et, comme elles se produisent de façon irrégulière, elles ne répondent pas à des calculs mathématiques (page 138).
 - Vu comme un immense corps vivant, le volcan a des «*artères parcourues de beau sang noir et vibrant*» (page 138).
 - Il porte «*l'arche florale*» (page 138) qui pourrait être l'arche salvatrice des Hébreux, ici constituée par «*les nappes violemment parfumées des fleurs*» du retama ; mais cette «*arche*», comme celle des Hébreux, est menacée par le «*foudroiement*» que peut toujours faire fulgurer Yaveh de même que le volcan peut toujours exploser.
 - Le volcan est comparé à ces deux célèbres diamants : le «*Deria-i-Noor*» (mots qui, en persan, signifient : «mer de lumière»), et le «*Koh-i-Noor*» (mots qui, en persan, signifient «montagne de lumière»).

Le texte présente surtout différents thèmes qu'on peut envisager dans l'ordre d'une importance de plus en plus grande :

La complaisante attention portée par Breton à sa personne :

Succombant ici aussi à sa constante autocélébration, il se montra parfois véritablement ridicule, par exemple quand :

- Il alléguait une immense sensibilité : «*Sable noir, sable des nuits qui s'écoules tellement plus vite que le clair, je n'ai pu m'empêcher de trembler lorsqu'on m'a délégué le mystérieux pouvoir de te faire glisser entre mes doigts.*» (page 102).

- Il prétendait à une perpétuelle puérité : «*Je sais bien que je ne suis que cet homme tout enfant [...] L'enfant que je demeure par rapport à ce que je souhaiterais être n'a pas tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal.*» (page 108).

À d'autres endroits, au contraire, il affirma sa puissance : son arrivée dans des «*zones ultra-sensibles de la terre*» (désignée ainsi parce qu'elles sont dépouillées) lui donne «*l'illusion de recréer le monde d'un seul coup*», en faisant le partage entre «*tout ce qui peut être retiré*» et «*tout ce qui peut être donné*» (page 103).

Voulant que, plus que les mystères de la nature, ce soit sa propre personnalité humaine qui retienne l'attention, il fit de l'ascension du volcan sa propre ascension vers un état de voyance qui l'aurait fait accéder à sa propre connaissance et à la connaissance du monde.

À la fin, il manifesta son immense orgueil puisque, au comble de l'exaltation, non seulement il s'écria : «*Teide admirable, prends ma vie !*» (page 137), mais il s'identifia au volcan dont le feu intérieur serait semblable à celui qu'il sentait en lui : «*C'est mon coeur qui bat dans tes profondeurs inviolables, dans cette aveuglante roseraie de la folie mathématique où tu couves mystérieusement ta puissance.*» (page 138).

Son étalage de références culturelles :

Alors que Breton avait, en 1919, proclamé : «*Tuer l'art est ce qui me paraît le plus urgent*», alors qu'il avait voulu la mort de la culture, de la littérature, il se plut ici à présenter, çà et là et avec une certaine désinvolture, un vaste panorama culturel dont on peut essayer de rassembler les éléments en les classant dans un certain ordre chronologique :

-Le Sphinx, celui d'Égypte, est évoqué quand il est dit que, aux Canaries, dans «*la nuit de mai*», se perçoit «*un murmure inquiétant, vertigineux comme celui que peut signaler sur la soie des déserts l'approche du Sphinx*» (page 99).

-Orphée (page 107) est passé dans «*ces frondaisons de l'âge d'or*» qu'on trouve dans la vallée de la Orotava, et il aurait «*entraîné côte à côte le tigre et la gazelle*».

-Ariane est la princesse crétoise qui permit à Thésée de sortir du labyrinthe, et à laquelle, sans qu'on en comprenne la raison, sont comparés «*les blancs navires qui rêvent dans la rade*» (page 101).

-Le monde des contes est évoqué quand il est indiqué que «*le jardin climatologique de la Orotava*» est «*prêt à défendre la réalité éternelle de tous les contes, cette princesse folle de palmes*» ; d'où les mentions de :

- Barbe-Bleue car «*l'enfant*» que fut Breton pouvait craindre «*la barbe de Barbe-Bleue*», tandis que l'adulte qu'il est aime Jacqueline «*à la barbe de Barbe-Bleue*» (page 108 - on remarque l'allitération plaisante).

- Le «*lapin d'"Alice in wonderland"*», «*la table de repas même d'Alice*» qui «*devait se servir pour ses messages*» de «*la longue feuille pointue*» du «*pitanga*» (page 104) sont des allusions au conte de Lewis Carroll où un lapin blanc apparaît à la petite fille qu'est Alice.

-Léonard de Vinci dont il est indiqué :

- d'une part, le tableau, «*la fameuse Sainte-Anne du musée du Louvre*» (en fait, '*La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*'), a été étudié par Oscar Pfister (pasteur et pédagogue suisse [1873-1956]) qui, selon Freud, aurait décelé, dans le drapé, bizarrement arrangé et malaisé à comprendre, de la Vierge, la «*signification cachée*» du «*vautour*» (page 123) ; ce serait «*une image-devinette inconsciente*» ;

- d'autre part, «*la leçon*» qui «*est loin d'être encore comprise*» : il «*engageait ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant longuement un vieux mur*» (page 124) : ils devaient y voir ainsi apparaître un tableau tout constitué.

-«*Le château étoilé*» (page 138) qui est mentionné dans la dernière phrase du texte : «*À flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé*», qui est représenté, d'une façon pas très significative (on croirait voir un dessin d'enfant !), par une photographie insérée plus loin dans le livre. La phrase est, de prime abord, hermétique. Pour la comprendre, il faut savoir que Breton et Jacqueline, qui étaient venus à Prague en mars-avril 1935, pour une exposition internationale du surréalisme, avaient visité, près de la ville, sur un versant de la Montagne Blanche, dans le magnifique parc Obora Hvězda, le "Pavillon d'été Hvězda" ou "Pavillon de l'étoile", lieu magique et empreint de mystère, qui est un exemple intéressant de l'architecture hermétique de la Renaissance. Son concepteur, l'archiduc Ferdinand du Tyrol (1529-1595), vice-gouverneur de Bohême, second fils de l'empereur d'Autriche, Ferdinand 1er, s'était engoué de magie et de symbolique des étoiles. C'est pourquoi le pavillon a une structure en forme d'étoile à six branches de quarante mètres de hauteur et de quarante mètres de diamètre, qu'il se distingue par une disposition et une cohésion parfaites reflétant des règles mathématiques, une certaine conception du cosmos ; le rez-de-chaussée abrite des salles dans les branches de l'étoile, donnant toutes sur une pièce centrale à douze côtés, et où on peut admirer plus de trois cents panneaux de stuc représentant pour la plupart des scènes de l'Antiquité et de la mythologie grecque ; à l'étage, on peut admirer la salle des fêtes qui présente une mosaïque de plus de cinq cents mètres carrés, de forme étoilée, identique à celle du bâtiment. Breton crut pouvoir prétendre que le pavillon avait été «*construit en pierre philosophale*» ; c'est qu'il s'était lui-même engoué d'alchimie ; mais la pierre philosophale est une hypothétique substance qui fait l'objet des recherches des alchimistes, et qui aurait trois propriétés essentielles : changer les métaux vils en métaux précieux, guérir les maladies, prolonger la vie humaine au-delà de ses bornes naturelles. Il est étonnant que l'ensemble du texte ait paru, dans le numéro 8 de juin 1936 de la revue "Minotaure", sous le titre " *Le château étoilé*", et auparavant, en avril 1936, sous le titre "*El castillo estrellados*", dans la revue "Sur" de Buenos Aires. Les lecteurs non initiés à la littérature de Breton ont dû être tout à fait décontenancés !

-Shakespeare : Il est question de :

- "*Hamlet*" : Breton commente «*une scène dramatique célèbre*» où on sourit «*de pitié*» devant «*la veulerie*» du «*pauvre Polonius, qui, par crainte de déplaire à Hamlet, veut bien consentir à ce qu'un nuage ait la forme d'un chameau... ou d'une belette... ou d'une baleine*», alors que cela ferait découvrir les «*mobiles psychologiques profonds qui, tout au long du drame, font agir Hamlet*», qui est en proie à une «*agitation paroxystique*» (page 123). Et Polonius se trouve encore épinglé plus loin, quand lui est comparé «*l'homme moyen*» qui «*est prêt de bonne foi, à sanctionner l'interprétation qu'on lui propose*», à éprouver «*à partager l'illusion d'un autre un candide plaisir*» (page 126).

- "*Roméo et Juliette*" : Breton repousse l'idée que «*Juliette continuant à vivre ne serait pas toujours plus Juliette pour Roméo*» (page 131).

-Sade : Breton mentionne «*l'épisode de la "Nouvelle Justine" du marquis de Sade qui a pour cadre l'Etna*», et où deux personnages, «*en rigoureuse protestation contre cet amour de la nature et de l'homme primitif qui transportent l'œuvre de Rousseau*», «*se mettent en devoir de perpétrer le mal en collaboration étroite avec la nature*». Il admire ces «*mots si génialement assemblés, susceptibles par*

leur assemblage de provoquer une émotion aussi intense et aussi durable», s'étend sur des détails de «l'affabulation» où est mis en valeur «le magnétisme terrestre» (pages 134-136).

-Goethe qui se demandait : «Ai-je pour Wieland de l'amour ou de la haine» (page 136), alors qu'il l'avait initié à la franc-maçonnerie avant de lui reprocher d'avoir entièrement altéré le caractère de l'antiquité grecque dans une de ses pièces de théâtre, puis de faire son éloge après sa mort en 1813.

-Engels qui, «dans *"l'Origine de la Famille"*», s'exprima sur «*"l'amour sexuel individuel"*» (page 109).

-Marx auquel fut empruntée la formule «*Dans les eaux glacées du calcul égoïste*» qu'on trouve dans *"Le manifeste du parti communiste"* (page 112).

-Baudelaire dont sont mentionnés deux passages :

- «*La fin du premier poème du "Spleen à Paris" [c'est évidemment plus exactement "Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)]*, où il semble n'avoir multiplié les points de suspension [...] que pour que passent réellement sous les yeux les nuages» (pages 122-123).

- «*Cette strophe du "Voyage" :*

*"Les plus riches cités, les plus grands paysages
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux
De ceux que le hasard fait avec les nuages
Et toujours le désir nous rendait soucieux !"*»

que Breton commenta ainsi : «*Le dernier vers, tout en les chargeant de sens, fait écho d'une manière si troublante aux trois premiers*» (pages 127-128).

-Lautréamont qui est cité pour sa création d'images verbales «*douées d'une force de persuasion rigoureusement proportionnée à la violence du choc initial qu'elles ont produit*» (page 127).

-Rimbaud, à qui est attribué une «*bonne auberge*» (page 115) qu'en fait on ne trouve pas dans son œuvre, sauf, à la rigueur dans son poème intitulé *"Au Cabaret-Vert"*.

-Freud dont il est dit qu'il s'exprima sur «*l'amour sexuel*» (page 110), et qui fut encore évoqué plus loin quand fut signalée son «*admirable communication*» : *"Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci"* (page 123).

-Picasso dont est rappelée «*la très jeune fille*» qu'il «*a peinte il y a trente ans*» (page 98) : c'est la *"Jeune femme en chemise"*, tableau dont la photographie est d'ailleurs reproduite plus loin dans le livre.

-Raymond Roussel qui est cité pour «*la découverte de la technique qui semble l'avoir mis en possession des clés mêmes de l'imagination : "Je choisissais un mot puis le reliais à un autre par la préposition "à"*» (page 114).

-Le «*film de Buñuel et Dalí*», *"L'âge d'or"*, qui fut «*la seule entreprise d'exaltation de l'amour total*», Breton reprochant à Buñuel d'avoir accepté d'en donner «*une version expurgée*» sous le titre : *"Dans les eaux glacées du calcul égoïste"* (pages 111-113).

-Indiqué en note «*cet autre film prodigieux, triomphe de la pensée surréaliste, qu'est "Peter Ibbetson"*» : c'était, sortie en 1935, l'adaptation hollywoodienne, par Henry Hathaway, du roman de George du Maurier, qui était l'histoire de deux amants qui, séparés dès l'enfance, communiquent dans leurs rêves... jusque dans la mort (page 111).

-Max Ernst (1891-1976), peintre et sculpteur allemand qui fut dadaïste puis surréaliste, qui avait créé des «*"jardins gobe-avions"*» (page 130 - on les voit sur une photographie qui se trouve plus loin dans

le livre), qu'il décrit lui-même comme des «jardins voraces, dévorés à leur tour par une végétation qui surgit des débris d'avions piégés», cette image d'un jardin nourricier, à son tour «dévoré», témoignant de l'ambivalence du regard qu'il portait sur une nature pour lui à la fois protectrice et pleine de menaces, tandis que Breton (qui indique à sa compagne : *«Alors ta vie et la mienne tournaient déjà autour de ces jardins dont il [Ernst] ne pouvait supposer l'existence et à la découverte desquels il repartait chaque matin»*) en fit figurer une photographie. S'il ajouta qu'il trouvait son ami *«toujours plus beau sous son masque de milan»* (page 130), ce fut peut-être parce que, juste auparavant, il avait mentionné cet oiseau qui planait dans les hauteurs du Teide !

-M. Juvet , auteur de *«la Structure des nouvelles théories physiques»* (page 120).

Son rejet de la religion :

Breton affirme que l'amour ne pourra être vraiment vécu qu'après qu'on ait *«à l'échelle universelle fait justice de l'infâme idée chrétienne du péché. Il n'y a jamais eu de fruit défendu. La tentation seule est divine.»* (page 133).

Il statue plus loin : *«Le problème du mal ne vaut d'être soulevé que tant qu'on n'en sera pas quitte avec l'idée de la transcendance d'un bien quelconque qui pourrait dicter à l'homme des devoirs»*. Il repousse *«la représentation exaltée du "mal" inné»* (page 136).

Sa critique de la société contemporaine :

-Breton fait ce reproche : *«Sous le ciel de l'Europe», «le sociologue» «se borne à promener un regard embué de la gueule fumeuse et grondante des fabriques à l'effroyable paix rétive des champs.»* (page 109), mais il n'indique pas quel devrait être son objet d'étude. En effet, la phrase qui suit ne semble pas liée, et est si contournée qu'elle est confuse : *«Il n'a pas cessé d'y avoir lieu, peut-être est-il plus que jamais de saison de rappeler que cette suffisance est une des fins de l'activité de l'homme ; que la spéculation économique et la spéculation psychologique, si ennemies l'une de l'autre qu'elles se montrent à notre époque, se rencontrent remarquablement pour tourner autour d'elle»* (page 109).

-À *«L'âge d'or»*, le *«film de Buñuel et Dalí»*, est opposé *«l'âge de boue que traverse l'Europe»* (page 112), et est dénoncée l'intolérance de *«la censure espagnole»* à l'égard du film (page 111).

-Dans le jardin de la Orotava *«périclitent à plaisir les grandes constructions morales et autres, de l'homme adulte, fondées sur la glorification de l'effort, du travail»* (page 115).

-L'amour ne pourra être vraiment vécu qu'après *«la destruction des bases économiques de la société actuelle»* (page 132), Breton étant donc en faveur d'une révolution, même s'il se moqua des *«révolutionnaires de pacotille obstinés à tout soumettre à leurs fins de propagande immédiate»* (page 112), ce qui était une attaque contre les communistes ; même s'il dénonça *«quelque entorse qu'on cherche aujourd'hui à faire subir à la pensée marxiste»* (page 110). En effet, il marqua bien son respect pour Engels et Marx, *«les auteurs du "Manifeste Communiste"»* (page 110).

Sa promotion du surréalisme :

Breton fit une première allusion aux thèmes du mouvement dont il était l'animateur quand il compara une *«espèce autochtone de sempervivum»* à la *«volonté désespérée d'aujourd'hui, qui peut être qualifiée de "surréaliste" [...] d'opérer à chaque instant la synthèse du rationnel et du réel, sans crainte de faire entrer dans le mot "réel" tout ce qu'il peut contenir d'irrationnel jusqu'à nouvel ordre»* (pages 105-106).

Puis il signala qu'il *«n'a pas tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal»* (page 108), ce dont on peut déduire que ce rejet est une autre préoccupation des surréalistes.

Plus loin, il mentionna sa pratique de *«l'écriture automatique»* pour signaler que la préposition *«à»* est *«le véhicule de beaucoup le plus rapide et le plus sûr de l'image»* (page 114), ce qu'il avait d'ailleurs lui-même prouvé, en particulier dans son poème de 1932, *«L'union libre»*.

Voulant célébrer la sensation, il proclama cette évidence : *«On n'en finira jamais avec la sensation»*. Mais il s'agissait surtout pour lui de pouvoir poursuivre par une condamnation des *«systèmes rationalistes»* qui *«tentent, sinon de la réduire à l'extrême, tout au moins de ne pas la considérer dans*

ses prétendues outrances» ; d'affirmer : « Ces outrances sont, il faut bien le dire, ce qui intéresse au suprême degré le poète » ; de s'employer à une opposition entre « la méthode de "résolution" » et « la méthode d'"invention" », celle-ci étant privilégiée par celui qui « a le goût des grands accidents de terrain ou autres », qui y voit « l'attitude surréaliste telle qu'elle a toujours été définie » ; d'apporter pour preuve ce que M. Juvet écrit dans « La structure des nouvelles théories physiques » : « C'est dans la surprise créée par une nouvelle image ou par une nouvelle association d'images, qu'il faut voir le plus important progrès des sciences physiques, puisque c'est l'étonnement qui excite la logique, toujours assez froide, et qui l'oblige à établir de nouvelles coordinations ». Breton estime que : « Il y a là de quoi confondre » les adversaires du mouvement surréaliste. Aussi affirme-t-il : « La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement » ; aussi prône-t-il « l'intrication en un seul objet du naturel et du surnaturel », l'opposition entre « la nécessité naturelle » et « la nécessité humaine ou logique », « la continuité parfaite de l'impossible et du possible » (pages 119-121).

En étant venu à mentionner « la leçon de Léonard » (Léonard de Vinci), que celui-ci aurait donnée à ses élèves (regarder longuement un vieux mur jusqu'à ce qu'ils y voient apparaître un tableau tout constitué), Breton put alors indiquer qu'ainsi aurait été résolu le problème « du passage de la subjectivité à l'objectivité », c'est-à-dire le passage de ce qui est né dans l'esprit à son expression à l'extérieur, passage qui se ferait à travers un « écran » qui serait « le désir » (le désir d'objectiver son monde intérieur). Il put avancer ensuite que cette « leçon » aurait été retenue par le surréalisme dans sa conception de l'inspiration : « Le surréalisme n'est pas parti d'elle, il l'a retrouvée en chemin et, avec elle, ses possibilités d'extension à tous les domaines qui ne sont pas celui de la peinture », dont le domaine de la littérature. Aussi vanta-t-il à nouveau « les nouvelles associations d'images », activité qui nécessite « l'acceptation sans réserve d'une passivité plus ou moins durable » car « l'homme saura se diriger le jour où, comme le peintre, il acceptera de reproduire sans y rien changer ce qu'un écran approprié peut lui livrer à l'avance de ses actes. Cet écran existe. Toute vie comporte de ces ensembles homogènes de faits d'aspect lézardé, nuageux, que chacun n'a qu'à considérer fixement pour lire dans son propre avenir. Qu'il entre dans le tourbillon, qu'il remonte la trace des événements qui lui ont paru entre tous fuyants et obscurs, de ceux qui l'ont déchiré. Là - si son interrogation en vaut la peine - tous les principes logiques mis en déroute, se porteront à sa rencontre les puissances du hasard objectif qui se jouent de la vraisemblance. Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de désir. » (pages 124-125).

Si Breton déclara ensuite que « l'exercice purement visuel de cette faculté » (celle d'objectiver son monde intérieur) a été « dite quelquefois paranoïaque » (page 125), c'est qu'il ne voulut pas nommer Dali parce qu'il s'était brouillé avec lui. Mais le peintre catalan avait défini une « méthode paranoïaque-critique », basée sur l'objectivation critique des images obsédantes (ce qui justifierait le mot « paranoïaque ») qui surgissent à la conscience quand celle-ci passe à un état crépusculaire. D'un simple « objet de la réalité », on pourrait faire « une remarquable image-devinette » « qui nous entretient, sans erreur possible, du seul objet réel, actuel, de notre désir » (pages 126-127). Mais on peut aussi, comme l'avait fait Lautréamont, créer ainsi des « images verbales » qui sont « appelées à prendre le caractère de choses révélées », ce qui arrivera le « jour où l'on aura trouvé le moyen de ses libérer à volonté de toute préoccupation logique ou morale » (page 127).

Sa conception de l'amour :

Breton accorde bien l'importance qu'elle mérite à ce qui est le fondement de l'amour : « la libido humaine » (page 103), « la pierre incandescente de l'inconscient sexuel » (page 98). Aussi faut-il revenir à cette phrase non seulement bancale mais absconse : « La pierre incandescente de l'inconscient sexuel, départicularisée au possible, tenue à l'abri de toute idée de possession immédiate, se reconstitue à cette profondeur comme à nulle autre, tout se perd dans les dernières qui sont aussi les premières modulations du phénix inouï » (page 98), pour la décortiquer et essayer de dégager les idées qui s'y bousculent : « l'inconscient sexuel » est un « phénix inouï » parce qu'il renaît sans cesse ; il est « départicularisé au possible » et « tenu à l'abri de toute idée de possession immédiate » parce qu'il ne se fixe alors sur aucun « objet » (comme on disait au XVII^e siècle !). Ailleurs, Breton célèbre « le désir, seul ressort du monde, le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître » (page 127).

Il nous apprend ce qui fut pour lui «*la limite de l'espérable à quinze ans, aller à l'inconnu avec une femme au crépuscule sur une route blanche*» (page 102).

Puis il affirme de nouveau la prééminence de «*l'amour physique*» quand il lui apparaît que la vallée de la Orotava est «*quelque chose comme l'immense vestibule de l'amour physique tel qu'on souhaiterait le faire sans s'y reprendre jamais*» (page 107). Et alors il s'exalte : «*Amour, seul amour qui soit, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. Un jour viendra où l'homme saura te reconnaître pour son seul maître et t'honorer jusque dans les mystérieuses perversions dont tu t'entoures.*» (page 108).

Il signale ensuite que :

- Engels avait affirmé le progrès, sur les «*rapports sexuels "désordonnés"*», qu'est «*"l'amour sexuel individuel" né de cette "forme supérieure des rapports sexuels qu'est la monogamie, le plus grand progrès moral" accompli par l'homme [le mâle seulement?] dans les temps modernes*» ; il avait même prophétisé que «*la propriété privée une fois abolie [...] loin de disparaître, la monogamie sera plutôt pour la première fois réalisée*» ; il avait «*insisté à plusieurs reprises sur le caractère exclusif de cet amour qui [...] s'est enfin trouvé*» (pages 109-110) ;

- Freud avait indiqué que «*l'amour sexuel [...] rompt les liens collectifs créés par la race, s'élève au-dessus des différences nationales et des hiérarchies sociales, et, ce faisant, contribue dans une grande mesure au progrès de la culture.*» (page 110).

Curieusement, Breton en conclut que «*l'activité poétique*» serait un «*moyen éprouvé de fixation du monde sensible et mouvant sur un seul être*» (pages 110-111). C'est que, pour lui, l'amour favoriserait le «*comportement lyrique*», et que, tout comme la poésie, il supposerait, chez celui qui s'y livre, «*l'entrée en transe*».

Il indique aussi : «*L'insolite est inséparable de l'amour, il préside à sa révélation aussi bien en ce qu'elle a d'individuel que de collectif. Le sexe de l'homme et celui de la femme ne sont aimantés l'un vers l'autre que moyennant l'introduction entre eux [ouille !] d'une trame d'incertitudes sans cesse renaissantes, vrai lâcher d'oiseaux-mouches qui seraient aller se faire lisser les plumes jusqu'en enfer.*» (page 116).

Il s'exalte encore en célébrant un amour qui serait «*défi éclatant au cynisme de plus en plus général, injure inexpiable à l'impuissance physique et morale d'aujourd'hui*» (page 113) ; en affirmant : «*La recreation, la recoloration perpétuelle du monde dans un seul être, telles qu'elles s'accomplissent par l'amour, éclairent en avant de mille rayons la marche de la terre. Chaque fois qu'un homme aime, rien ne peut faire qu'il n'engage avec lui la sensibilité de tous les hommes. Pour ne pas démeriter d'eux, il se doit de l'engager à fond.*» (page 113) ; en édictant ces commandements dignes du plus sévère des moralistes officiels pourtant honnis, sinon de Yaveh lui-même : «*Éprouver le besoin de varier l'objet [de son amour], de le remplacer par d'autres, c'est témoigner qu'on est prêt à démeriter, qu'on a sans doute déjà démerité de l'innocence. De l'innocence au sens de non-culpabilité absolue. Si vraiment le choix a été libre, ce ne peut être à qui l'a fait, sous aucun prétexte, de le contester. La culpabilité part de là et non d'ailleurs.*» (page 133). Il répète son éloge de «*l'amour réciproque*» qu'il voyait comme «*un dispositif de miroirs qui [lui] renvoient, sous les mille angles que peut prendre pour [lui] l'inconnu, l'image fidèle de celle qu'[il] aime, toujours plus surprenante de divination de [son] propre désir et plus dorée de vie.*» (page 133). Il souhaite : «*Que le don absolu d'un être à un autre, qui ne peut exister sans sa réciprocité, soit aux yeux de tous la seule passerelle naturelle et surnaturelle jetée sur la vie*» (page 118) ; que cette union des deux amants dure jusqu'au «*terme de leur vie même*» (page 118). Et il proclame encore que l'amour est «*porteur des plus grandes espérances qui se soient traduites dans l'art depuis des siècles*» (page 132).

Or Breton avait, après avoir vécu avec d'autres femmes qui avaient, en leur temps, été dûment élues, rencontré celle qui était désormais le «*seul être*» qui comptait, la femme, Jacqueline Lamba, qu'il avait même épousé, avec laquelle il était venu dans les Canaries, et avait monté vers le sommet du Teide. auquel, d'ailleurs, il attribuait une magie érotique puisque, pour lui, il «*est fait des éclairs du petit poignard de plaisir que les femmes de Tolède gardent jour et nuit contre leur sein*» (page 97). Aussi, s'adressant souvent à «*celle qu'il aime*» (page 102), à celle «*qui glisse près de [lui]*» (page 104), dont

il admire les yeux au «*feuillage de mimosa*» (page 119), les «*mains enchanteresses*», «*transparentes*» (page 137), qu'il appelle «*Ondine*» (page 108), fait-il de l'ascension le symbole de l'amour grandissant entre lui et elle ; fait-il aussi de l'exubérance sensuelle du «*paysage passionné*» (page 117), qui est foisonnant d'espèces végétales, la métaphore de la jouissance amoureuse du couple, en pleine harmonie avec les grandes forces de la nature. Il connaît des transports, des ravissements, des hallucinations. Animé d'un enthousiasme sacré, ne s'appartenant plus, il voit l'image de la femme aimée se répercuter dans la végétation aperçue :

-Il lui dit : «*Songe au présent exorbitant que serait, jaillie d'un assez petit pot de terre, une lettre d'amour*» écrite sur une feuille de «*pitanga*» (page 104).

-Il souhaite la «*rejoindre dans la fleur fascinante et fatale*» du *datura* (page 109).

-Il considère que l'herbe peut s'épaissir «*au point de dérober à deux regards qui se cherchent et se perdent le reste du monde*», toutes les empreintes de la misère : «*les traces de peinture à la chaux, la cuvette ébréchée, les hardes, la pauvre chaise*» (page 118), parce qu'il «*joue à croire résolu dans ce cadre*» «*le problème de la vie matérielle de l'homme [seulement le sien?]*» (page 116).

-Il lui déclare : «*Mon amour pour toi n'a fait que grandir depuis le premier jour : sous le figuier impérial il tremble et rit dans les étincelles de toutes ses forges quotidiennes. [...] À travers la diversité de ces fleurs inconcevables, là-bas, c'est toi changeante que j'aime en chemise rouge, nue, en chemise grise.*» (page 119).

-La présence du «*rétama*» lui permet de marquer le caractère unique et rare de ses sentiments.

Toujours le thuriféraire d'un amour réciproque et unique, il fait à Jacqueline Lamba cette solennelle promesse : «*Aucune autre femme n'aura jamais accès dans cette pièce où tu es mille.*» (page 128).

Si, ce qui pourrait étonner, il se propose de la «*réinventer*», de même qu'il veut «*voir se recréer perpétuellement la poésie et la vie*» (page 122), c'est que, pour lui, la femme aimée ouvre la voie vers une relation privilégiée au monde, qu'elle magnifie et transfigure.

Cependant, s'il chante «*le désir*» (page 127) qui le porte vers sa compagne, il ne peut pourtant l'atteindre, tout en espérant : «*Je finirai bien par te trouver et le monde entier s'éclairera à nouveau parce que nous nous aimons*» (pages 128-129). L'amour n'est donc pas assuré pour celui qui s'était pourtant dit certain de la perpétuation de l'union des deux amants jusqu'au «*terme de leur vie même*» (page 118), «*jusqu'à la fin des temps*».

C'est peut-être la raison pour laquelle, dans une digression nettement intempestive, refusant d'admettre la réalité des expériences sentimentales qu'il avait déjà faites ; qui passèrent, passent et passeront inéluctablement par ces étapes : exaltation de la rencontre, aléas de la vie en commun, cruelle séparation ; qui n'avaient pu manquer de l'alerter, il s'emploie à repousser comme un «*sophisme*» l'idée que :

- «*l'accomplissement de l'acte sexuel s'accompagnerait nécessairement d'une chute de potentiel amoureux entre deux êtres, chute dont le retour les entraînerait progressivement à ne plus se suffire*» ;

- «*l'amour s'exposerait à se ruiner dans la mesure où il poursuit sa réalisation même*» ;

- «*l'être, ici, serait appelé à perdre peu à peu son caractère électif pour un autre, serait ramené contre son gré à l'essence*» (page 131) ;

- ne peut être invoquée «*l'excuse d'accoutumance, de lassitude*» (page 133).

Il dénonce «*deux erreurs fondamentales*» qui sont à l'origine de ce pessimisme, et les expose ensuite :

-l'une est «*sociale*», l'amour ne pouvant vivre qu'après «*la destruction des bases économiques de la société actuelle*» ;

-l'autre est «*morale*», «*le plus grand nombre des hommes [les mâles seulement?] étant incapables de se libérer dans l'amour de toute préoccupation étrangère à l'amour, de toute crainte comme de tout doute*» [pages 131-132].

Il entend «*s'appliquer à rien de mieux qu'à faire perdre à l'amour cet arrière-goût amer, que n'a pas la poésie, par exemple.*» (pages 132-133).

Pour effacer cette touche sombre, dans l'hymne final, Breton retrouve son exaltation pour confondre son amour avec le volcan ; pour, du même mouvement, les voir s'opposer : ils sont «*faits à perte de vue pour [s'] égriser*» (page 138).

Le texte 5 de '*L'amour fou*' est le plus riche du recueil, tant par l'intérêt documentaire qu'il présente, les qualités littéraires qui y sont déployées, que par les thèmes de réflexion qui y sont proposés, les positions qui y sont affirmées.

Il avait d'abord été publié en juin 1936 dans le n° 8 de la revue "Minotaure" sous le titre '*Le Château étoilé*'.

6

Breton mentionne le mythe de Vénus, «*à la fois cruel et beau*», car, pour lui, il «*exprime une vérité commune éternelle*» : «*le triomphe de l'amour vivant*». Or il dit avoir «*trop souvent éprouvé les méfaits de la discorde à l'intérieur même de l'amour*» ; elle survient «*presque toujours à la faveur d'un caprice de l'un ou l'autre*». Écrivant '*L'amour fou*', il veut découvrir les «*causes occasionnelles*» de cette discorde, sans admettre «*l'opinion [...] que l'amour s'use*». Il s'est rendu compte que c'est «*un piège*» à cause d'un événement récent.

«*Le 20 juillet 1936*», «*tous deux*» se trouvèrent déposés par l'autobus près de Lorient, au «*Fort-Bloqué*», «*une morne étendue de sable et de galets*» qu'ils eurent envie de «*quitter au plus vite*», d'autant plus que, chacun étant animé par «*le déplorable amour-propre*», ils allaient «*de plus en plus séparément*», lui étant vite fatigué et surtout «*mal disposé*» par «*la présence d'une maison apparemment inhabitée*», puis «*d'un petit fort désaffecté*». Il était irrité au point de «*jeter des pierres*» à des «*oiseaux de mer*», d'avoir «*le désir panique de rebrousser chemin*». Mais enfin apparut «*une plage*» à la «*courbe harmonieuse*».

Les parents de Breton lui apprirent qu'ils étaient passés près de «*la maison de Michel Henriot*», «*la villa du Loch*». Il «*ouvre une parenthèse*» pour indiquer que, pour lui, Cézanne est avant tout «*le peintre de "La Maison du pendu"*» où il montra «*son aptitude particulière à apercevoir des halos*». Ses parents lui rappelèrent que, dans cette maison, «*une jeune femme avait été tuée*», que son mari, Michel Henriot, avait d'abord prétendu avoir été alors absent, avant d'avouer avoir commis le meurtre sous le coup de «*l'exaspération que lui causait depuis longtemps le refus de sa femme de céder, sur le plan sexuel, à ses instances*». Puis «*toute une suite d'investigations*» révéla la personnalité inquiétante de celui qui avait fait «*le choix tardif du métier d'éleveur de renards*», qui aurait pu vouloir toucher une assurance-vie. Comme il «*avait coutume de tirer au fusil, par plaisir, les oiseaux de mer*», Breton se reproche son propre geste contre eux, d'autant plus qu'il avait, enfant, été impressionné par une image montrant «*le très jeune Louis XV massacrant ainsi, par plaisir, des oiseaux dans une volière*», et que «*les renards argentés [le] laissaient rêveur*». Comme le «*petit fort*» avait été habité par les Henriot pendant qu'était construite «*la villa du Loch*», il avait le sentiment de s'être trouvé dans «*le théâtre antérieur d'une tragédie des plus particulières*» où s'était accomplie une «*malédiction*». Il se demandait si «*le miroir de l'amour entre deux êtres est sujet à se brouiller du fait de circonstances tout à fait étrangères à l'amour*». De plus, il était frappé par le fait qu'il avait justement relu les romans '*la Renarde*' et '*la Femme changée en renard*', qui avaient donc «*joué un rôle surdéterminant*», «*provoqué [dans son couple] un état affectif en totale contradiction avec les sentiments réels*», donné le sentiment d'être «*victime d'une machination*».

Étant allé, «*quelques jours plus tard*», revoir les lieux, il n'avait plus du tout eu la même impression.

Commentaire

Ce texte de vingt pages est organisé en huit sections :

- Les deux premières sont une très classique introduction, classique par le recours à la mythologie, à l'histoire de Vénus blessée par Diomède ; par la reprise de l'idée tout à fait courante selon laquelle le mythe «*exprime une vérité commune éternelle*» (page 142) ; par la constatation que «*la discorde [...]*

entre les amants [...] s'insinue presque toujours à la faveur d'un caprice de l'un ou l'autre» (page 143).

- Dans la troisième section est rapporté un événement banal dûment daté et situé ; est décrit un triste paysage (qui n'incite pas à faire du tourisme en Bretagne !).

- La quatrième section contient un début d'explication de l'événement.

- Survient une parenthèse dont on s'amuse de voir que Breton prend soin de la signaler alors que, le plus souvent, il laisse sa plume sortir du sujet avec la plus grande désinvolture !

- Dans la cinquième section est poursuivie l'explication.

- Dans la sixième section est signalé un fait prémonitoire.

- Enfin, la septième section est un retour à la plate réalité.

Alors que Breton s'était, dans le *'Manifeste du surréalisme'*, déclaré hostile à l'affabulation, il raconta ici un événement qui lui était arrivé en lui donnant une couleur romanesque, en créant une véritable intrigue, le texte ayant même un aspect qu'on pourrait qualifier de policier (il traite d'une *«affaire criminelle des plus singulières, des plus pittoresques»* [page 151] dont les tenants et les aboutissants sont peu à peu dévoilés) ; pouvant même être comparé à une nouvelle fantastique sur le thème de *«la malédiction»* (page 158), de la maison maléfique, des *«émanations délétères s'attaquant au principe même de la vie morale»* (page 158), *«d'une machination des plus savantes de la part de puissances qui demeurent, jusqu'à nouvel ordre, fort obscures»* (page 160), où, après irruption de l'étrange dans la vie réelle, on revient calmement à celle-ci !

Cet événement était arrivé au couple que Breton formait avec son épouse, Jacqueline Lamba. Mais celle-ci, qui avait été célébrée dans le texte 5 (sans toutefois être nommée), se trouve ici assez maladroitement et assez cavalièrement incluse dans *«tous deux»* (qui survient abruptement page 146), *«nous»*, *«notre»*, *«la nôtre»*, etc..

Sont laissés dans la même indéfinition les parents de Breton qu'il désigne seulement par le *«on»* de : *«On me remettait donc en mémoire»* (page 154). Nous savons que sa mère, Marguerite Le Gougues, était de Lorient ; que, enfant, il avait passé de nombreuses vacances en Bretagne ; que, à la déclaration de la guerre, le 3 août 1914, il était à Lorient chez ses parents.

C'est que, ici aussi, Breton se plut à parler avant tout de lui, à se mettre en valeur :

-Il s'apitoie sur sa faiblesse physique (*«La marche [il est vrai «pieds nus»* (page 148)], *sans but bien déterminé sur le sable sec se fit très vite pour moi assez décourageante»* [page 147]), sur sa pusillanimité (il se conduit *«d'une manière si déraisonnable»* [page 150]) ; il ressent vite un *«désir panique de rebrousser chemin»* [page 149] dont on peut se demander s'il fut réel ou s'il ne participe pas de son goût de l'exagération, de l'hyperbole.

-Avec fausse modestie, il indique : *«Mon don d'observation n'est pas remarquable en général»* (page 149) alors que, en fait, c'est avec une grande précision qu'il décrit les lieux, cette attention mise à la description venant, une fois de plus, contredire la condamnation qu'il en avait faite dans le *'Manifeste du surréalisme'*. Comme la villa lui sembla être dans un *«halo»*, il crut pouvoir se permettre la *«parenthèse»*, tout à fait superflue, sur Cézanne, sur *«son aptitude particulière à apercevoir ces halos»* (page 153), en particulier dans son tableau intitulé *'La Maison du pendu'* dont est d'ailleurs donnée, plus avant dans le livre (!), une photographie en noir et blanc. Au passage, il cita aussi le *«film de Chaplin : "Une vie de chien"»* (page 152).

-Il révèle sa fascination pour une image montrant *«le très jeune Louis XV massacrant ainsi, par plaisir, des oiseaux dans une volière»* (page 157) sur laquelle il allait revenir dans *'Arcane 17'*.

-Il ne manqua pas de succomber à son goût :

-Des mots recherchés : *«la matérialité et l'intellectualité»* (page 142) - *«moyen de communication»* (page 147) au sens de «passage» - *«portant de roc»* (page 150 : un «portant» est un «montant qui soutient un élément de décor» ; plus loin, Breton allait parler du *«théâtre antérieur d'une tragédie des plus particulières»* [page 158]) - *«faire état de»* (page 151) - *«guignolesque»* (page 152 : de «guignol», marionnette comique) - *«chemineau»* (page 154 : «vagabond») - *«l'expiration de circonstances»* (page 158) - *«rôle surdéterminant»* (page 159) - *«entrer en composition avec»* (page 159) - *«efforts gymnastiques »* (page 161).

-Du style affecté et contourné : «*pâtir à se mêler à*» (page 142) - «*flèches [...] si serrées que bientôt à ne plus se voir*» (page 143) - «*faire justice de*» (page 145) - «*l'ingratitude profonde du site*» (page 148) - «*la prodigieuse avarice du sol*» (page 149) - «*abrogeant toute nécessité de préliminaires*» (page 156).

Ce souci de la qualité de la langue n'empêcha pourtant pas Breton de commettre ce solécisme courant : «*chacun de notre côté*» (page 150).

-En poète, il usa de personnifications : «*la passion, aux magnifiques yeux égarés*» (page 142) - «*l'égoïsme odieux s'emmure en toute hâte dans une tour sans fenêtres*» (page 143) - «*l'amour bat de l'aile*» (page 144) ; il suscita de belles images : «*D'un amour mort ne peut surgir que le printemps d'une anémone*» (page 142) - les «*griefs [...] s'aiguisent sur la pierre du silence [...] C'est par-dessus les têtes, puis entre elles, une pluie de flèches empoisonnées*» (page 143) - «*un vent de cendres emporte tout*» (page 144) - «*la première éclaircie*» (page 145) - «*un squelette de crabe [...] fit l'effet d'être le muguet du soleil*» (page 147) - «*le miroir de l'amour se brouille*» (page 158).

-Il tint à marquer son intérêt pour la minéralogie (avec cette indication tout à fait superflue : «*il vaut mieux s'hypnotiser sur le spath d'Islande*» [page 154 - «*minéral cristallisé à structure lamellaire*»]), pour l'astrologie («*la conjonction de Vénus et de Mars à telle place dans le ciel de ma naissance*» [page 143], «*le Cancer*» [page 147]).

-Il se fit encore le promoteur du surréalisme :

- Dressant la liste des «*épaves*» qui auraient pu être trouvées (les désigner n'aurait donc pas été nécessaire !) sur la plage (pages 146-147), il produisit un de ces typiques inventaires qui mêlent délibérément des objets sans rapport apparent les uns avec les autres, auxquels se plurent les surréalistes, qui en firent une forme poétique, le plus connu étant celui de Prévert, dans le poème de ce titre (voir, dans le site «[PRÉVERT - "Paroles"](#)»). Breton signala que «*tous ces éléments pouvaient concourir à la formation d'un de ces objets-talismans dont reste épris le surréalisme*» (page 147).

- Sans employer dans ce texte l'expression, il vit bien une manifestation du «*hasard objectif*» dans le fait que, alors que Michel Henriot, qui avait justement un «*profil de renard*» (page 155) s'était consacré à «*l'élevage de renards argentés*» (page 154), que, pour lui-même, «*les renards argentés le laissaient rêveur*» (page 157), on avait prêté à Jacqueline «*deux romans anglais*» :

- «*'La Renarde', de Mary Webb*» qui, paru en 1917 sous le titre «*Gone to earth*», montre Hazel Woodus, une jeune fille farouche et indépendante, vivant avec son père dans la campagne anglaise, aimant y vagabonder librement, en compagnie de sa petite renarde apprivoisée, alors que ces terres appartiennent à Jack Reddin, le hobereau local dont les instincts chasseurs la révoltent, auquel, après lui avoir cédé, elle échappe pour trouver un refuge chez le pasteur, qui l'épouse pour la sauver, avant que cependant, la nature étant impérieuse, elle ne résiste pas à celui qui l'a appelée «*comme le pluvier appelle au temps des nids*», avoue-t-elle, car les «*signes*» sont contre elle, la «*Meute de la Mort*» semble la poursuivre lorsque les chiens s'acharnent sur la piste de la renarde, et que toutes deux se précipitent vers la mort qui les délivre.

- «*'La Femme changée en renard', de David Garnett*» qui, paru en 1922, sous le titre «*Lady into fox*», raconte qu'est soudain métamorphosée en renarde l'épouse d'un gentleman anglais, qui la garde d'abord près de lui, et lui reste même attaché lorsqu'elle fuit dans la forêt, lorsqu'elle s'unit à un autre renard, lorsqu'elle a des renardeaux dont il s'occupe, et qui est même blessé lorsqu'elle meurt tuée par des chiens de chasseurs. Comme Henriot avait «*un profil de renard*», on peut se demander si sa mère n'aurait pas été elle-même une «*femme changée en renard*» !

-Le tableau qui est donné de la famille Henriot est l'occasion pour Breton de poursuivre sa critique de la bourgeoisie ; en effet, le père de Michel est un magistrat sévère (qui a «*le surnom de procureur Maximum*» [page 155], qui, de ce fait, affiche «*l'indifférence et la morgue toutes*

professionnelles» [page 156], père absent qui drapait son incurie d'allures de rigorisme, homme de loi incapable de faire la loi chez lui) ; la mère est «*névropathique [...] éprise de tir*», d'«*une faiblesse extrême pour son enfant*» (page 156) ; de plus, le mariage du fils répondit au «*désir sordide des parents de voir s'équilibrer non deux êtres mais deux fortunes*» (page 156). D'où le commentaire ironique de Breton : «*C'est là une belle page à la gloire de la famille bourgeoise*» (page 156).

-S'il déclare : «*Je ne me dissimule pas ce qu'une telle façon de voir, aux yeux de certains esprits positifs, peut avoir de moyenâgeux*» (page 158), en fait, refusant d'être «*positif*», c'est-à-dire rationnel, il accepte de paraître «*moyenâgeux*», c'est-à-dire croyant au surnaturel, aux présages, aux prémonitions, aux manifestations du «*hasard objectif*», aux «*malédiction*» (page 158), aux «*lieux maléfiques*» (page 160), aux «*émanations délétères s'attaquant au principe même de la vie morale*» (page 158), aux «*machinations des plus savantes de la part de puissances qui demeurent, jusqu'à nouvel ordre, fort obscures*» (page 160), aux «*murs*» devenus «*transparents*» pour les âmes assez sensibles pour mériter d'accéder aux mystères !

Surtout, Breton, dans ce livre intitulé «*L'amour fou*», en reprenant parfois des termes employés dans le texte 5 pour célébrer l'amour, tint à promouvoir encore sa conception idéaliste de l'amour, à reprocher à l'amoureux : «*De par le don absolu qu'il a fait de lui-même, il est tenté d'incriminer l'amour là où c'est seulement la vie qui est en défaut.*» (page 145). L'amour est donc abstraitement révérend (à la façon dont les Anciens vénéraient Vénus !), et sont, en fait, méprisés ceux qui ont à le vivre. On aimerait rappeler à Breton ce qu'il aurait pu retenir de celui qui fut un temps son maître, auquel il avait d'ailleurs dédié le poème «*Tournesol*», Pierre Reverdy, ce qu'il a fait savoir : «*Il n'y a pas d'amour, il n'y a que des preuves d'amour.*»

Ceux qui ont à vivre l'amour, à donner des preuves d'amour sans se gargariser de grands principes, sont deux couples, la situation du premier étant dramatisée dans celle du second, Breton ayant donc pu vouloir parler de son propre roman familial à travers le cas de la famille Henriot. On a donc :

-D'une part, Breton et sa femme, chez qui, du fait de la durée dans le quotidien, s'étaient glissés une usure, une lassitude du sentiment, une mésentente et même un éloignement («*Nous cheminions de plus en plus séparément*» ; il était «*de plus en plus mal disposé*», avait «*un air sûrement consterné*» [page 148] - lui, qui se voulait pourtant représentant de l'amour courtois, était «*prêt à rentrer seul*» [page 150]) qui se manifestent du fait de cette sinistre promenade sur une plage bretonne dont la platitude contraste avec, dans le texte précédent, l'exubérance de la vallée de la Orotava et l'altitude du pic du Teide, et dont le nom, «*le Fort-Bloqué*» (page 146), est évidemment porteur de sens. Si, sans en être sûr, Breton attribue à sa femme aussi le «*déplorable amour-propre*» [pages 150-151]) dont il est affligé, on peut cependant admettre que, étant devenus en quelque sorte otages de la mer, ayant dû passer par l'étroit défilé qu'elle leur ménageait, devant cette réalité dans laquelle ils s'étaient jetés, chacun en fit inconsciemment le reproche à l'autre. Puis ils auraient été comme aimantés par la maison maléfique. Mais, en fait, encore une fois, Breton ne parle que de lui, que de l'impression que lui a donnée cette «*maison*» qu'il avait «*aperçue dans un brouillard qui n'était que le [sien]*», reconnaît-il, dont il avait subi l'influence secrètement maléfique. Il se vit en Henriot, constatant que, tandis que celui-ci tuait volontiers, au fusil, les oiseaux de mer, il leur avait lui-même jeté «*des pierres*» (page 148).

-D'autre part, le couple de Michel Henriot, «*la personnalité*» (page 156) de celui-ci étant, étudiée avec soin : «*hérédité névropathique du côté de la mère [...] complexion maladive, grande médiocrité intellectuelle non exempte de bizarrerie [...] mariage conclu plus qu'à la diable, sur la foi d'annonces de journaux [...] sans «préliminaires», sans «recherche des affinités»* (page 156). Même si «*un examen psychanalytique n'a pas été pratiqué*» (page 156), Breton donne des éléments qui permettent de penser que le coup parti du fusil du fils a été, d'une manière ou d'une autre, tiré, du moins armé, par la mère dont l'agressivité indique à quel point elle a pu être castratrice, la soumission du fils au féminin ayant toutefois ses limites : se sentant agressé dans sa masculinité par sa femme, il a fait preuve de violence, se vengeant ainsi de toutes les humiliations maternelles.

En conséquence, il ne semble pas que, pour lui, puisse être employé le mot «*amour*» : il n'est question, chez lui, que de simple désir sexuel frustré : d'ailleurs il a avoué que, s'il a tué sa femme, c'est qu'«*il avait obéi à l'exaspération que lui causait depuis longtemps le refus de sa femme de céder, sur le plan sexuel, à ses instances*» (page 155).

Si, à la suite du désaccord survenu entre lui et sa femme, Breton put conclure que cela est souvent dû à des «*circonstances totalement étrangères à l'amour*» (page 158) ; que «*le fort*» avait provoqué dans son couple «*un état affectif en totale contradiction avec les sentiments réels*» (page 160) ; qu'ils avaient été «*victimes d'une machination*» (page 160) ; que l'amour fou, malgré tout l'espoir qui l'anime d'être éternel, peut se briser un jour contre un obstacle, il reste qu'il a aussi affirmé que, pour lui, le «*mythe de Vénus*», «*à la fois cruel et beau*», montre que, «*d'un amour mort ne peut surgir que le printemps d'une anémone*», que «*c'est au prix d'une blessure exigée par les puissances adverses qui dirigent l'homme que triomphe l'amour vivant*» (pages 142-143). Voilà donc le surréaliste qui, dans son idéalisation de l'amour, en vint à penser que la souffrance est bonne en elle-même, qu'elle est utile, se montra donc adepte d'un dolorisme proche du dolorisme chrétien !

Dans le texte 6 de «*L'amour fou*», Breton put montrer que l'amour, qu'il ne cessait d'idéaliser, pouvait passer par de douloureuses épreuves.

7

Breton adresse une lettre à «*Écusette de Noireuil*». Il fait un tableau du jour «*de 1952*» où elle sera «*tentée d'entr'ouvrir ce livre*» ; où elle aura «*tout à attendre de l'amour*» ; où elle «*sera prête alors à incarner cette puissance éternelle de la femme*». Mais il reconnaît qu'il ne peut prévoir son «*avenir*». Il pense que les mots «*l'amour fou*» lui éclaireront «*le mystère de [sa] naissance*». Elle, qui n'a maintenant «*que huit mois*», ne pourra, quand elle aura alors «*seize ans*», lui reprocher de lui avoir donné une naissance qui avait été dûment décidée, même s'il subissait alors la «*misère*» et osait «*une terrible imprudence*». Il indique qu'il s'adresse à elle «*seule*» alors qu'il est en proie aux «*déchirements du cœur*» ; qu'au-dessus de lui «*s'affrontent*» les mots «*toujours et longtemps*». Il évoque son intérêt pour «*un certain "point sublime"*» dont il ne s'est «*jamais écarté*» car il avait voulu être un «*guide [...] dans la direction de l'amour éternel*». Et, s'il sait que «*l'amour a maille à partir avec la vie*», il affirme que celui-ci «*doit vaincre*».

Il dit à sa fille qu'il l'a demandée à «*la beauté*» qui est, «*dans toute la force du terme, l'amour*». S'il se soucie du «*devenir humain*», c'est qu'il se soucie de «*cette réalité en devenir vivant qui est*» sa fille dont il admire la main.

Il indique que, «*en septembre 1936*», «*seul*» avec sa fille, s'il était tenté d'aller combattre en Espagne, elle le retenait, même s'il rejette «*l'idée de famille*». Il réaffirme que sa naissance avait été le fruit de «*l'amour le plus sûr*». Il ne voulait pas s'«*éloigner*» d'elle pour entendre ses réponses aux questions qu'il lui ferait. Enfin, il souhaite, à cette «*créature humaine dans son authenticité parfaite*», «*d'être follement aimée*».

Commentaire

On peut essayer de déterminer les circonstances de la composition du texte, qui en expliquent bien des éléments.

Même si Breton ne le dit pas nettement, on comprend qu'il s'adresse à sa fille, Aube, à laquelle sa femme, Jacqueline Lamba, (dont il avait raconté, dans le texte 4, la surprenante rencontre ; dans le texte 5, le voyage aux Canaries alors qu'elle était devenue sa deuxième femme) avait donné naissance le 20 décembre 1935, en un temps où entre eux régnait «*l'amour le plus sûr de lui*» (page 174). Ce qu'il ne dit pas plus nettement, c'est que, comme ils étaient en désaccord au sujet de l'éducation à donner à ce bébé, Jacqueline l'avait quitté, en août 1936, pour se réfugier à Ajaccio. Furieux et en proie aux «*déchirements du cœur*» (page 169), il était donc resté «*seul*» (page 172)

avec Aube, qui était âgée de huit mois. C'est ainsi qu'il rapporte une situation, tout à fait courante de l'évolution d'un couple, qu'il avait vécue «*en septembre 1936*».

On remarque que, manifestant ainsi son ressentiment, il ne mentionne jamais le nom de la mère de l'enfant : on ne voit qu'une allusion à «*la Nuit du Tournesol*» (page 169) qui a fait l'objet du texte 4 ; peut-être est-elle désignée par «*la perle noire, la dernière*», à laquelle sa «*faiblesse*» «*l'attache*» (page 170)? il indique qu'il a demandé sa fille à «*la beauté dans toute la force du terme, l'amour*» [page 171] et non à Jacqueline qui est éludée aussi quand il prétend à sa fille : «*Vous êtes issue du seul miroitement de ce qui fut assez tard pour moi l'aboutissement de la poésie.*» (page 168).

Il donne même à sa fille un autre nom que celui que les époux avaient choisi ; nom dont il indique qu'il a une «*forme anagrammatique*» (page 171) ; dont il prétend s'être rendu compte, après coup, que les mots qui le composent, qui représentent «*l'amour*», se trouvent page 65 : on y lit que le «*sourire*» de Jacqueline après «*la Nuit du Tournesol*» lui avait laissé «*le souvenir d'un écureuil tenant une noisette verte*» ; c'est donc des mots «*écureuil*» et «*noisette*» qu'était né «*Écusette de Noireuil*», Breton n'ayant pas songé que cet œil noir était plutôt de mauvais présage !

Ce texte de neuf pages, qui est prétendument une lettre écrite par Breton à sa fille «*seule*» (page 169), qui est en fait une lettre ouverte, a été bien conçu pour «*finir ce livre*» (page 169), dont le titre est même cité («*L'amour fou*» [page 166]). Il est divisé en trois sections, entre lesquelles ne se dessine pas une réelle progression, l'attention portée par Breton à sa fille l'amenant à répéter les mêmes indications dans lesquelles, cependant, viennent interférer, souvent de façon intempestive et prolongée (le développement entre tirets de la page 171), des réflexions qui sont, avant tout, l'habituelle autocélébration qu'on trouve chez lui.

Le texte est marqué aussi de son habituelle exaltation, à travers nombre d'effets littéraires.

L'expression est souvent recherchée, contournée. On trouve :

- Des mots anciens : «*lampe votive*» (page 166) : «*lampe allumée pour solliciter l'intercession d'un saint*» - «*advenir*» (page 166) - «*tournemain*» (page 171) : «*action de tourner la main*» (Littré).
- De traditionnelles formulations affectées, sinon solennelles : «*passer à toutes brides*» (page 166) - «*faire trêve*» (page 167) - «*démêler trace de tristesse*» (page 169) - «*avoir maille à partir*» (page 170) - «*entrer en composition avec*» (page 170) - «*se connaître cette raison d'être*» (page 171) - «*frapper d'inanité*» (page 171) - «*la non-vanité du témoignage*» (page 172) - «*avoir une oreille pour*» (page 173).
- Des formulations étonnantes : «*porter euphoniement*» (page 165 – on ne comprend pas) - «*étoiler la page d'un livre*» (page 172) - «*Indigence, tout à coup, de la fleur*» (page 172).
- Des formulations peu compréhensibles :
 - «*Vous veniez de fermer un pupitre sur un monde bleu-corbeau de toute fantaisie*» (page 166), il semble que soit dépeint le monde de l'école, mais pourquoi «*de toute fantaisie*»?
 - «*Ces mots : "L'amour fou" seront un jour seuls en rapport avec votre vertige*» (page 166).
 - «*Vous êtes issue du seul miroitement de ce qui fut assez tard pour moi l'aboutissement de la poésie*» (page 168).

Inversement, Breton se montra quelque peu négligent quand il écrivit : «*Je voulais en finissant ce livre vous expliquer*» (page 169) : on s'attendrait à ce que ce verbe transitif soit suivi d'un complément !

Il usa de différentes figures de style :

- L'antithèse : «*ce fil qui est celui du bonheur, tel qu'il transparait dans la trame du malheur même*» (page 173).
- L'hyperbole : la «*terrible imprudence*» avec laquelle Breton (Jacqueline est oubliée !) osa donner naissance à un enfant (page 168) - les deux «*imprudences*» qui lui auraient fait frôler un «*précipice*» (page 168) - le «*suprême espoir de conjuration*» qu'il met en sa femme (page 170).
- La personnification : «*Toujours et longtemps, les deux grands mots ennemis qui s'affrontent dès qu'il est question de l'amour n'ont jamais échangé de plus aveuglants coups d'épée qu'aujourd'hui au-*

dessus de moi», la métaphore du tournoi étant poursuivie quand il est question de celui «*de ces mots qui porte les couleurs*» de Breton (page 169).

On admire des éclairs de poésie :

- «*Le titre*» du livre «*sera porté par le vent qui courbe les aubépines*» (page 165).
- En 1952, «*tous les rêves, tous les espoirs, toutes les illusions danseront [...] à la lueur [des] boucles*» (page 165) de la jeune fille. Est imaginé un mélange de Moyen-Âge et de monde contemporain : «*Les cavaliers mystérieux et splendides passeront à toutes brides, au crépuscule, le long des ruisseaux changeants. Sous de légers voiles vert d'eau, d'un pas de somnambule une jeune fille glissera sous de hautes voûtes, où clignera seule une lampe votive. Mais les esprits des joncs, mais les chats minuscules qui font semblant de dormir dans les bagues, mais l'élégant revolver-joujou perforé du mot "Bal" vous garderont de prendre ces scènes au tragique.*» (page 166). Et la jeune fille pourra se profiler «*en silhouette solaire*» (page 166).
- La «*toute petite enfant [est] faite à la fois comme le corail et la perle.*» (page 167).
- Breton considère que l'imprudencence qu'il a mise à braver la misère est «*le plus beau joyau du coffret*» (page 168) qui, peut-être, contiendrait les bijoux que sont ses mérites.
- Il déclare que, de l'imprudencence de la faire naître, l'enfant est «*le souffle parfumé*» (page 168).
- Il voulait que, entre les deux «imprudences», «*une corde magique fût tendue, tendue à se rompre au-dessus du précipice pour que la beauté allât [la] cueillir comme une impossible fleur aérienne, en s'aidant de son seul balancier.*» (page 168).
- Du mot «*toujours*», «*l'étoile faiblit*» sur «*le sable blanc du temps*» (page 169).
- Le sablier est vu comme «*réduit à un filet de lait sans fin fusant d'un sein de verre*» (page 169), ce qui est plus intéressant que la photographie de Man Ray qui en est donnée.
- Il définit sa femme comme «*la perle noire, la dernière*» (page 170).

Si on a pu, par la tendresse grave qui les imprègne, estimer que ces pages sont parmi les plus belles que Breton ait jamais écrites, il reste qu'elles sont essentiellement un madrigal, un texte qui est comme empreint de cette galanterie insinuante qu'il sut toujours mettre en œuvre pour séduire les femmes, et, ici, sa fille (quand elle aura «*seize ans*» !). On se demande quel texte il aurait écrit s'il avait eu un fils !

Il lui déclare : «*Vous vous êtes trouvée là comme par enchantement, et si jamais vous démêlez trace de tristesse dans ces paroles que pour la première fois j'adresse à vous seule, dites-vous que cet enchantement continue et continuera à ne faire qu'un avec vous, qu'il est de force à surmonter en moi tous les déchirements du cœur.*» (page 169) - «*De l'amour je n'ai voulu connaître que les heures de triomphe, dont je ferme ici le collier sur vous.*» (page 170).

Il ne cesse de lui faire part de son admiration : «*Ma toute petite enfant, qui n'avez que huit mois, qui souriez toujours, qui êtes faite à la fois comme le corail et la perle.*» (page 167). Il admire en particulier sa main, dont il dit, à la fois emphatiquement et humblement, qu'elle «*frappe presque d'inanité tout ce qu'[il avait] tenté d'édifier intellectuellement*» (page 171), avant de la célébrer : «*Cette main, quelle chose insensée et que je plains ceux qui n'ont pas eu l'occasion d'en étoiler la plus belle page d'un livre ! Indigence, tout à coup, de la fleur. Il n'est que de considérer cette main pour penser que l'homme fait un état risible de ce qu'il croit savoir. Tout ce qu'il comprend d'elle est qu'elle est vraiment faite, en tous les sens, pour le mieux.*» (pages 171-172). Pour lui, Aube a été «*l'accomplissement de la nécessité naturelle*» ; elle est «*passée du non-être à l'être en vertu d'un de ces accords réalisés qui sont les seuls pour lesquels il [lui] a plu d'avoir une oreille.*» Il lui dit encore : «*Vous étiez donnée comme possible, comme certaine au moment même où, dans l'amour le plus sûr de lui, un homme et une femme vous voulaient.*» (pages 173-174). Il la sacralise enfin en «*créature humaine dans son authenticité parfaite*» (page 174).

Pourtant, à un autre endroit, lui, qui était pourtant féru de psychanalyse, ne voit en elle qu'un «*inconscient*», tandis qu'il est «*le conscient*». L'un et l'autre «*existaient en pleine dualité tout près l'un de l'autre, se tenaient dans une ignorance totale l'un de l'autre et pourtant communiquaient à loisir par un seul fil tout-puissant qui était entre [eux] l'échange du regard.*» (page 172).

Finalement, il lui «souhaite d'être follement aimée», comme par un sursaut qui survient quand il se rappelle qu'il s'agit de terminer le livre intitulé 'L'amour fou'!

En fait, le texte ne fut encore, pour Breton, qu'une autre occasion de parler de lui, de continuer son autocélébration, chaque éloge fait à sa fille servant d'ailleurs à sa propre louange.

Si on le voit reconnaître avec humilité «l'incapacité où [il a] été quelquefois de [se] montrer à [la] hauteur» de son «grand espoir» (page 170), le plus souvent se manifeste son orgueil. On remarque ainsi sa mention habilement voilée d'«un peintre qui fut des tout premiers amis» de sa fille, et qui a eu une «époque bleue» (page 167) ; c'est évidemment Picasso. On remarque encore sa naïve allusion à sa «fameuse maison inhabitable de sel gemme» (page 172) qui est le rappel de la «maison» faite de «cubes de sel gemme» qu'il avait évoquée dans le texte 1 (page 14), mais dont on ne voit cependant pas ce qui aurait pu la rendre «fameuse» !

Surtout, comme «bien longtemps [il avait] pensé que la pire folie était de donner la vie», il se plaît à révéler qu'il en avait «voulu à ceux qui [la lui] avaient donnée (page 167), ces parents pour lesquels il n'avait d'ailleurs guère montré de considération dans le texte 6. En 1936, son avis sur le sujet n'est plus aussi clair : tantôt, il écrit : «J'ai craint, à une époque de ma vie, d'être privé du contact nécessaire, du contact humain avec ce qui serait après moi. Après moi, cette idée continue à se perdre mais se retrouve merveilleusement dans un certain tournemain que vous avez comme (et pour moi pas comme) tous les petits enfants.» (page 171) ; tantôt, il marque son hostilité à la paternité bourgeoise, qui fait peser une autorité soupçonneuse sur l'enfant, puisque le voeu qu'il forme pour sa fille est précisément celui qu'un bourgeois, avide de biens matériels, ne saurait faire : «Je vous souhaite d'être follement aimée.» (page 174). Et, si son indifférence à la paternité va de pair avec son rejet de la famille, qui donne lieu à cette adjuration : «Qu'avant tout l'idée de famille rentre sous terre !» (page 173), il la prononçait allégrement sans se rendre compte qu'il venait bel et bien d'en fonder une, et qu'il aurait désormais à y consacrer une part de ses énergies, à devenir enfin un adulte !

Il tient à faire savoir que, avec une grande générosité, il avait voulu la naissance d'un enfant malgré son «assez grande misère», dont il dit : «Cette misère, je n'étais d'ailleurs pas braqué contre elle : j'acceptais d'avoir à payer la rançon de mon non-esclavage à vie, d'acquitter le droit que je m'étais donné une fois pour toutes de n'exprimer d'autres idées que les miennes. [...] Elle apparaissait comme la conséquence à peu près inévitable de mon refus d'en passer par ou presque tous les autres en passant, qu'ils fussent dans un camp ou dans un autre.» (pages 167-168), se drapant ainsi orgueilleusement dans les plis de la toge d'un libre penseur, ou dans les haillons de poète maudit, en tout cas d'hommes vivant en marge de la société.

Pourtant, lui qui s'était voulu communiste, ne pouvait manquer d'être inquiet devant l'état de la société du temps. Ainsi, il marque bien son pessimisme : «Il semble que c'est l'insupportable qui doit advenir.» (page 166). En effet, «en septembre 1936», il lisait «les journaux qui relataient plus ou moins hypocritement les épisodes de la guerre civile en Espagne» (page 172), prétendant : «Ma vie alors ne tenait qu'à un fil. Grande était la tentation d'aller l'offrir à ceux qui, sans erreur possible et sans distinction de tendances, voulaient coûte que coûte en finir avec le vieil "ordre" fondé sur le culte de cette trinité abjecte : la famille, la patrie et la religion.» (pages 172-173) ; il désignait ainsi les communistes et les républicains espagnols. Mais il se contenta de cette rodomontade, de sa facile commisération («J'aimais en vous tous les petits enfants des miliciens d'Espagne, pareils à ceux que j'avais vus courir nus dans les faubourgs de poivre de Santa-Cruz de Tenerife. Puisse le sacrifice de tant de vies humaines en faire un jour des êtres heureux !» [page 173 - figure, plus avant dans le livre, une photographie montrant des enfants misérables, avec la légende : «Tous les petits enfants des miliciens d'Espagne» sans que rien ne permette de confirmer le lieu et le temps]), alors que d'autres écrivains (Malraux, Orwell, Koestler, Dos Passos, Hemingway...) allaient combattre en Espagne. Il avait une bonne raison de ne pas s'engager : il devait en effet, d'autant plus en l'absence de sa mère s'occuper de sa fille à laquelle il déclare : «J'ai voulu encore que tout ce que j'attends du devenir humain, tout ce qui, selon moi, vaut la peine de lutter pour tous et non pour un, cessât d'être une manière formelle de penser, quand elle serait la plus noble, pour se confronter à cette réalité en devenant vivant qui est vous.» (page 171) !

Enfin, on le voit aussi imaginer ce que pourrait être la vie en 1952, en faire tout un tableau ; mais c'est en poète épris de fantaisie verbale (page 166) et non en futurologue patenté.

Il fait sentir aussi que sa grande mission à lui est la défense de «*la poésie*» dont il dit qu'il s'y est «*voué dans [sa] jeunesse*», qu'il a «*continué à [la] servir, au mépris de tout ce qui n'est pas elle*» (pages 168-169) ; qu'il doit continuer à se consacrer à sa fonction d'indicateur «*d'un certain "point sublime"*» (il l'avait défini dans le «*Second manifeste du surréalisme*» comme «*un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement*», et, en août 1932, il pensa l'avoir vu dans les gorges du Verdon !) dont il ne s'est «*jamais écarté jusqu'à le perdre de vue, jusqu'à ne plus pouvoir le montrer*» ; en 1952, dans ses «*Entretiens*», il allait l'appeler «*point suprême*» !). Ayant «*choisi d'être ce guide*», il «*s'est astreint en conséquence à ne pas démeriter de la puissance qui, dans la direction de l'amour éternel, [lui] avait fait voir et accordé le privilège plus rare de faire voir.*» Et, du même mouvement, il s'attribue ce satisfecit : «*Je n'en ai jamais démerité*» (pages 169-170).

Breton revendique donc bien ici son titre de pape du surréalisme, même s'il ne cite pas le mouvement. On retrouve le théoricien quand, reprenant une déclaration du texte 2 («*La nécessité naturelle tombe d'accord avec la nécessité humaine d'une manière assez extraordinaire et agitante pour que les deux déterminations s'avèrent indiscernables*» [page 59]), il stipule ici que «*la conciliation*» de «*la nécessité naturelle*» et de «*la nécessité humaine, la nécessité logique*» lui apparaît «*comme la seule merveille à la portée de l'homme, comme la seule chance qu'il ait d'échapper de loin à la méchanceté de sa condition*» (page 173).

Cependant, il s'inscrit plus nettement dans la trame qu'indique le titre du livre, «*L'amour fou*», quand il affirme la «*puissance éternelle de la femme, la seule devant laquelle [il ne se soit] jamais incliné*» (page 166) ; quand il se félicite de n'avoir «*jamais cessé de ne faire qu'un de la chair de l'être qu'[il] aime et de la neige des cimes au soleil levant*» (page 170), le corps de la femme se fondant avec la nature ; quand il se veut un «*guide [...] dans la direction de l'amour éternel*» (page 170) ; quand, même si la récente déconvenue avec Jacqueline l'oblige à un certain réalisme, il célèbre l'amour dans un hymne superbe mais animé par un idéalisme invétéré :

- «*"Toujours" et "longtemps", les deux grands mots ennemis qui s'affrontent dès qu'il est question de l'amour, n'ont jamais échangé de plus aveuglants coups d'épée qu'aujourd'hui au-dessus de moi. [...] De ces mots, celui qui porte mes couleurs, même si son étoile faiblit à cette heure, même s'il doit perdre, c'est "toujours". Toujours, comme dans les serments qu'exigent les jeunes filles. "Toujours", comme sur le sable blanc du temps [...] 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.*» (page 169).

- «*Je ne nie pas que l'amour ait maille à partir avec la vie. Je dis qu'il doit vaincre et pour cela s'être élevé à une telle conscience poétique de lui-même que tout ce qu'il rencontre nécessairement d'hostile se fonde au foyer de sa propre gloire. Du moins cela aura-t-il été en permanence mon grand espoir, auquel n'enlève rien l'incapacité où j'ai été quelquefois de me montrer à sa hauteur.*» (page 170).

- «*Cette aspiration aveugle vers le mieux suffirait à justifier l'amour tel que je le conçois, l'amour absolu, comme seul principe de sélection physique et morale qui puisse répondre de la non-vanité du témoignage, du passage humains.*» (page 172), expression de l'espoir que les conflits qu'est appelé à connaître l'amour incarné soient transcendés.

Aussi Breton ne peut-il, en lui annonçant qu'elle sera «*appelée à souffrir aussi*» (page 169), manquer de vouloir faire de sa fille sa disciple : «*Laissez-moi croire que ces mots : "L'amour fou" seront un jour seuls en rapport avec votre vertige*» (page 166) et, à la fin, lui souhaiter «*d'être follement aimée*» (page 174).

Le texte 7 de «*L'amour fou*», fausse lettre qui est un madrigal adressé par Breton à sa fille, une autocélébration et un hymne à l'amour, est l'habile conclusion du livre.

Commentaire sur l'ensemble

Ce fut en 1937 que Breton, renouant avec le type d'inspiration et d'écriture qui avaient présidé à "*Nadja*", décida de composer un autre recueil de textes autobiographiques qui étaient dispersés dans l'espace et dans le temps, indépendants et disparates, ayant été rédigés de l'hiver 1933 à la fin de 1936. S'ils sont hétérogènes, ils ont généralement pour thème la célébration de l'amour, d'où le titre de l'ensemble : "*L'amour fou*". Mais, dans le texte 2, qui fut ajouté aux autres après coup, Breton ne traita pas vraiment le sujet. Et le texte 3, qui avait d'ailleurs paru sous forme d'essai ("*Équation de l'objet trouvé*") dans la revue "Documents" (juin 1934), est tout à fait hors du sujet.

Tous écrits à la première personne, nés d'événements vécus par l'auteur entre 1934 et 1936, marqués du sceau d'une urgence de la relation, donnant tous les symptômes de la spontanéité, ces textes souvent décousus font se mêler différents registres, sans souvent qu'aucune transition ne soit ménagée. Ils constituent un collage de genres (même le genre épistolaire), de motifs, d'écritures : narration d'anecdotes, observations médicales, associations d'idées, fantasmes, effusions lyriques, éclairs de poésie où, le verbe étant en fusion, l'image éclate dans son énigmatique fulgurance ; mais aussi méditations philosophiques, spéculations théorisantes (en particulier pour la promotion du surréalisme), parce que Breton considérait que l'expérience dont il faisait part n'était pas seulement personnelle, mais témoignait de sentiments universels et éternels. Il ne voulut pas se limiter à raconter une aventure intime, mais convaincre ses lecteurs qu'ils peuvent tous la connaître.

D'un texte à l'autre, on peut déceler un fil conducteur, la méditation sur l'amour, de l'amour courtois, de l'amour unique, sa célébration qui aboutit dans l'hymne final qui justifie vraiment quelque peu le titre : "*L'amour fou*". Breton affirma que cet amour, le vrai, le fou, auquel il n'a cessé de croire, est une passion qui se caractérise par «*l'éperdu*», c'est-à-dire par des mouvements d'exaltation lyrique en face de l'être aimé, et qui, malgré l'obstacle que sont les «*conditions sociales de la vie*», se réalise dans «*le délire de la présence absolue*», dont il souhaite la continuité, mais qui ne peut être vraiment atteint tant que persiste au fond des consciences l'idée du péché. Pour lui, «*l'amour fou*» est l'expérience surréaliste suprême dans la mesure où il réunit le réel et l'imaginaire, la poésie et la vie ; qu'il réalise la synthèse entre l'amour unique et les amours multiples, chaque femme aimée étant la médiatrice qui, se confondant avec la nature, révèle à l'homme les secrets enfouis, ceux qui échappent à la logique ; qu'il permet à l'être humain de s'éveiller au monde, qui se lit comme un poème, car il est considéré comme un vaste et sidérant univers de signes, unis par une sorte de concordance universelle et magique.

Ces textes furent prépubliés en revue, à l'exception du dernier ; les cinq premiers dans "Minotaure", et le sixième dans "Mesures".

L'ensemble parut le 2 février 1937 chez Gallimard dans la collection "Métamorphoses", illustré de vingt planches photographiques en noir et blanc (de Man Ray, Brassai, N-Y-T, Dora Maar, Rogi-André, Cartier-Bresson), dont des reproductions de tableaux (de Picasso, Ernst), car, une fois de plus, après "*Nadja*", Breton prétendait refuser la description, et entendait déléguer cette fonction à des photographies qui, malheureusement, pour des raisons de réalisation technique du livre, sont placées après ou avant le passage qu'elles doivent illustrer.

Breton offrit le manuscrit à Jacqueline.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, à cette adresse :

andur@videotron.ca.

Vous voudrez peut-être accéder à l'ensemble du site :

www.comptoir litteraire.com