



Claudia-Simona Hulpoi

**Ces morts qui nous hantent.
Rimbaud, Lautréamont
et la naissance du Surréalisme:
une histoire de revenants ?**

SOME DEAD STILL HAUNT US. RIMBAUD, LAUTRÉAMONT AND THE BIRTH OF SURREALISM: A GHOST STORY?

ABSTRACT

When asked whether he really believed that the Bible was written by the Holy Ghost, G. B. Shaw gave a curious answer: not only the Bible, he said, but all the books must be the work of the Holy Ghost – that would be the unconscious in modern “mythology,” as Borges indicates in his *Art of Poetry*. Surrealism is definitely such an instance of shifting from psychoanalysis to religion – or rather, of dwelling in between. Actually, André Breton mixed the art of poetry and that of therapy like a genuine “medicine-man.” According to his own testimony, his discovery of Rimbaud’s and Lautréamont’s poems went far beyond reading. Literature here seems to be a vehicle for a Shamanic-like initiation experience, where the spirits of the dead share their wisdom to the neophytes. It is an eternal return to a primordial poetic tradition. Holy or not, some books still hold a ghostly healing potential.

KEYWORDS

Surrealism; Poetry; Psychoanalysis; Initiation; “Eternal Return”; Shamanism; Spirit Possession.

CLAUDIA-SIMONA HULPOI

Lycée de chorégraphie et art dramatique
« Octavian Stroia », Cluj-Napoca, Roumanie
claudia_hulpoi@yahoo.com

Qui suis-je ? Si par exception je m’en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante » ?¹

(André Breton, *Nadja*)

On pense rarement – ou pas du tout – au fait qu’en récitant, par exemple, le poème d’un autre, on vocalise son esprit. On devient, pour ainsi dire, des « médiums ». Vu sous ce prisme, tout texte serait susceptible d’une certaine qualité spectrale, voire « occulte ». Plus il est poétique, plus il y a de l’« âme » là-dedans. Borges n’envisageait-il pas les bibliothèques du monde comme abritant des « esprits enchantés » – ou des statues – que le lecteur « réveille », comme par magie, dès qu’il ouvre un livre et au fur et à mesure qu’il le parcourt² ? Les écrivains seraient-ils alors ces esprits qui nous hantent ? Obéissent-ils, peut-être, à une atavique loi de l’« éternel retour » ? Et puis nous-mêmes, en écrivant, assumons-nous à notre tour cette singulière condition de « revenants » ?

Avec André Breton (1896-1966), et selon ses propres témoignages, la « littérature » (il parle en fait d’« alibi littéraire »³) semble avoir atteint de telles régions. Dans ses entretiens radiophoniques avec André Parinaud (1952)⁴, deux des épisodes-clef indiqués par le fondateur du mouvement



surréaliste pour en expliquer la genèse relèvent certainement de ce domaine des « revenants » littéraires : il s'agit d'une expérience vécue à Nantes et datant de 1916, quand Breton avoue s'être senti littéralement (parce que littérairement c'est peu dire...) « possédé »⁵ par Arthur Rimbaud, et du « pacte »⁶ conclu à Paris, en 1918, avec « Monsieur le Comte », le Lautréamont d'outre-tombe. Déjà, le problème du surnaturel ne devrait même pas se poser : ici, c'est du surréalisme. La question s'insinue quand même : sacré ou profane ? « hystérie professionnelle »⁷ ou hystérie tout court ? Maladie initiatique ou psychique ? Ésotérologie ou psychanalyse ? Ou bien, l'art serait-il exempt de ces manichéismes ?

En effet, appliquer les rigueurs psychanalytiques et déceler chez André Breton quelque comportement psychotique c'est se rendre coupable de lèse-poésie. La « maladie » surréaliste, telle qu'elle se précisait dès son premier *Manifeste* (1924), a constitué par ailleurs le sujet d'une séance de la Société médico-psychologique, le diagnostic en étant établi par Dr. Pierre Janet ; la transcription de son intervention (faite par « un des secrétaires, Guiraud »⁸), publiée dans les *Annales Médico-Psychologiques. Journal de l'aliénation mentale et de la médecine des aliénés* (12^e série, t. II, novembre 1929), est scrupuleusement reprise par André Breton au tout début du *Second manifeste du surréalisme* (1930) :

Dr DE CLERAMBAULT : Je demande à M. le Professeur Janet quel lien il établit entre l'état mental des sujets et les caractères de leur production.

M. P. JANET : Le manifeste des surréalistes comprend une introduction philosophique intéressante. Les surréalistes soutiennent que la réalité est laide par définition ; la beauté n'existe que dans ce qui n'est pas réel. C'est

l'homme qui a introduit la beauté dans le monde. Pour produire du beau, il faut s'écarter le plus possible de la réalité.

Les ouvrages de surréalistes sont surtout des confessions d'obsédés et de douteurs⁹.

Le chef du surréalisme s'est toujours méfié de « la psychologie », du moins telle qu'elle était généralement comprise et pratiquée à l'époque – dans la littérature¹⁰ comme dans les hôpitaux¹¹. Il était en revanche attiré par ce qui, de quelque façon, la transcendait. Les implications de la psychanalyse freudienne (appelée initialement, et peut-être non pas par hasard, « méta-psychologie »¹²) dans l'élaboration des pratiques surréalistes sont, comme nous allons le voir, considérables, sinon décisives. Et pourtant la manière dont Breton s'y rapporte s'avère sélective, l'emploi des instruments psychanalytiques ne vise plus l'insertion du « sujet » dans la norme, mais une transgression consciente : le syntagme rimbaldien « dérèglement raisonné », si cher à Breton, définit sans doute le plus fidèlement son projet. Le régime inédit de l'art surréaliste serait alors à rapprocher plutôt des chants et des danses de ces corybantes, prêtres de Cybèle, qui, jusqu'aux temps de Platon, « guérissaient de la folie par la frénésie »¹³ ; aux dires du philosophe, l'effet en était « l'apparition d'une attitude de bon sens à la place des dispositions délirantes »¹⁴. Paradoxalement, ces malades surréalistes vivaient avec la conviction que ce n'étaient pas eux les vrais souffrants. Jacques Gaucheron voit dans la célébration par le groupe du cinquantenaire de l'hystérie de 1928 une manière de protester contre la manière dont les modernes comprenaient ce qu'on désigne communément par « folie »¹⁵. La transgression, la liberté, la spontanéité devaient constituer, selon Breton, les véritables valeurs d'un art censé améliorer la condition aliénée



de l'homme moderne. Ce que Ferdinand Alquié exprime admirablement par sa belle formule « le surréalisme n'aime pas perdre la raison : il aime tout ce que la raison nous fait perdre »¹⁶. Au milieu de l'hystérie générale de l'entre-deux-guerres, les surréalistes se voulaient des hystériques lucides.

Notre choix herméneutique (qui n'est, bien sûr, qu'un parmi tant d'autres possibles) se retirera par conséquent dans un espace où la naissance du surréalisme est assimilable tantôt à une histoire de « revenants », tantôt à une histoire de « l'éternel retour ». Ce dernier schéma explicatif trouve en Mircea Eliade un théoricien des plus avisés. Pour Eliade, les scénarios initiatiques régissant la vie des sociétés archaïques sont toujours actifs dans l'inconscient de l'homme moderne, qui les actualiserait surtout au niveau de la vie imaginaire et onirique, mais aussi « dans certains types d'épreuves réelles qu'il affronte, dans les crises spirituelles, la solitude et le désespoir que tout être humain doit traverser pour accéder à une existence responsable, authentique et créatrice »¹⁷. C'est ce qu'il désigne par « Histoire théophanique », un concept développé dans *Le Mythe de l'éternel retour* (1949)¹⁸.

Philippe Lavergne atteste l'existence d'un « mythe personnel » chez Breton et décèle sous cette « apparence charnelle du mythe » une certaine « nostalgie du sacré », mais observe à juste titre que ce sacré devient « profondément laïcisable », « poétique », ou bien il peut être lu comme une variété du « mystère moderne »¹⁹. L'élaboration du surréalisme, dont le « destin » se confond en grande partie avec celui de son fondateur, se prête donc à l'acception éliadienne de l'initiation moderne. Dans *Entretiens*, la chronohistoire des « épreuves réelles » est constamment filtrée par l'instance subjective de celui qui les raconte et en explique le contexte ou la signification : qu'ils relèvent du domaine politique, social,

culturel ou personnel, les épisodes qui se succèdent dans sa biographie trouvent chez Breton une justification à la fois intime et transpersonnelle. D'où la sensation qu'au fur et à mesure qu'ils adviennent, les événements s'intègrent d'eux-mêmes à un projet se tissant ainsi subtilement, comme à l'insu de celui qui, pourtant, le conçoit. Le scénario de la formation du mouvement surréaliste, tel qu'il est remémoré dans *Entretiens*, semble consister dans une série de rencontres régies par ce « hasard, divinité plus obscure que les autres »²⁰. Et les interférences livresques sont sans doute, surtout pour un écrivain, des plus importantes. Une coïncidence terminologique frappante nous amène à rapprocher les « rencontres » de Breton avec l'œuvre de Rimbaud et de Lautréamont du registre initiatique transposé par Mircea Eliade dans le contexte moderne : les deux termes employés par Breton pour décrire ses expériences de 1916 et 1918, à savoir « possession » et « pacte », sont précisément ceux indiqués par Pierre A. Riffard²¹ comme caractéristiques d'un type d'ésotérisme (idéal, car il se trouve rarement à l'état pur) qualifié d'« extatique »²², qu'il rattache à la tradition chamanique. Dans *La poésie moderne et le sacré* (1945) Jules Monnerot trouvait des analogies distinctes entre la « sensibilité » ou la « réceptivité élective »²³ chez les surréalistes et chez les chamans de l'Amérique du Nord, de Sibérie et d'Australie (protagonistes du *Chamanisme et techniques archaïques de l'extase* de Mircea Eliade) :

Faute de subir comme nous l'implacable dictature totalitaire du quotidien, les « primitifs » reconnaissent hautement la possibilité et la réalité d'une expérience *autre* qui n'est pas chez eux hors la loi, exterminée. Au lieu qu'il y ait exclusion du surnaturel par le quotidien, il y a continuité de l'un à



l'autre... Et si l'on distingue et s'il faut distinguer les deux expériences, c'est tout aussitôt pour ajouter que l'une baigne dans l'autre, comme si ces hommes vivaient sur la ligne d'intersection incessamment mobile de deux règnes, toujours, et de façon plus ou moins sensible à chaque instant [...]. Ainsi pour ces sauvages, le seul monde que le « parfait civilisé » [...] veuille reconnaître n'est pas le monde total et n'est pas le seul monde. Rêves, mythes, visions provoquées ou non, phénomènes insolites, coïncidences, « hasards objectifs », présages, prodiges, rencontres, témoignent d'autres présences, et de la présence de « l'autre »²⁴.

La manière dont le surréalisme tente de régler le dysfonctionnement de l'homme moderne est formulée par Jules Monnerot dans les termes de cette récupération du « primitif » à même de rétablir la « continuité de l'un à l'autre »²⁵ périclitée à l'âge moderne. On retrouve ce même point de vue dans *La religion surréaliste*²⁶, une conférence prononcée en 1948 par Georges Bataille. Le surréel devient ainsi, sinon un synonyme, du moins, et pour employer un vocable cher à Mircea Eliade, un « camouflage » moderne du sacré. Dans *l'Avant-propos de Chamanisme et techniques archaïques de l'extase* (1951), ce dernier pose justement le problème de la récurrence de certaines structures de la vie spirituelle, à savoir les « expériences extatiques de certains privilégiés »²⁷, qui se manifestent spontanément et en dehors des canons religieux en vigueur, à des niveaux, moments, endroits distincts dans l'histoire des mentalités. Mircea Eliade interroge en fait ces « spécialistes du sacré »²⁸, « techniciens du sacré »²⁹, « manipulateurs du sacré »³⁰ ou « grands spécialistes de l'âme humaine »³¹

pour mettre en évidence des principes de la vie intérieure toujours à l'œuvre dans l'inconscient de l'individu moderne et pour les lui proposer comme possible sujet de méditation.

Dans la tradition des sociétés archaïques le chaman est un grand initié – un sage fou, un malade qui guérit, un possédé qui libère. Il remplit principalement le rôle de « *medicine-man* », mais dispose aussi de quelques autres « prestiges magico-religieux » : il est sorcier, clairvoyant, mystique, psychopompe, prêtre et... poète ; bref, « il lui incombe de maintenir et de garantir l'équilibre spirituel de la société toute entière »³². Le chaman est un « spécialiste de l'âme » : c'est par sa perte que s'explique chez lui toute maladie. La rythmicité du tambourinement et de la danse marquent l'itinéraire d'un voyage en quête de ces âmes, prisonnières de quelque « démon » ou simplement égarées aux « enfers » : « Seul le chaman peut entreprendre une telle guérison car lui seul 'voit' les esprits et sait comment les exorciser ; lui seul reconnaît la fuite de l'âme et est capable de la rejoindre, en extase, et de la rendre à son corps »³³. À la différence de l'alchimiste et du yogin, qui peuvent s'initier à leurs sotériologies exclusivement à la suite d'un apprentissage, le chaman doit nécessairement suivre un « appel ». Surtout dans le cas du chaman guérisseur, l'élection est indispensable : « N'est pas *medicine-man* qui veut »³⁴. Le signe du choix lui est annoncé dans le rêve : « celui qui désire devenir chaman déclare que l'esprit d'un chaman défunt lui est apparu en rêve lui ordonnant de prendre sa succession. Il est de règle que cette déclaration, pour paraître plausible, soit accompagnée d'un dérèglement mental assez poussé »³⁵. C'est le début de sa « maladie-vocation »³⁶ ; qu'il s'agisse de trances béatifiques, de rêves inquiétants, d'hallucinations morbides ou d'excès comportementaux, ces « terreurs initiatiques »³⁷ représentent la validation du



« changement de régime religieux »³⁸ et conditionnent la consécration du néophyte au cercle des initiés dans « le mystère de la rupture de niveau »³⁹. La « carrière » du chaman se poursuit comme une quête continue de « pouvoirs »⁴⁰, un processus d'affinement de ses « organes mystiques »⁴¹.

Peut-on dire que le surréalisme « chamanise » en plein Paris du XX^e siècle ? Pas forcément. D'autre part, comme Mircea Eliade le précise, « il est toujours profitable de comparer et de montrer ce qu'un élément magico-religieux analogue à un certain élément chamanique a donné ailleurs, intégré dans un autre ensemble culturel et avec une autre orientation spirituelle »⁴². Et il y a en effet de tels éléments dans la technique et l'esthétique surréalistes et, finalement, dans sa « mythologie ». Invité par André Parinaud à indiquer un événement distinct de sa biographie qui pourrait constituer un premier signe de sa vocation ultérieure, le chef du surréalisme répond :

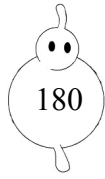
Ma foi...vous savez qu'il est assez difficile de remonter le cours de sa propre sensibilité. On voit bien ce qu'on est *devenu*, au cours de la vie quels événements ont marqué, mais ce qui se dérobe toujours, ce qui reste plus ou moins voilé, c'est ce qui a pu catalyser ces événements, c'est ce « quelque chose » qui a fait que la vie mentale a pris telle ou telle tournure. Comme certains occultistes l'ont fait observer, la lumière ou le feu est indispensable à la production de certaines opérations chimiques, et pourtant la formule qui rend compte de telles opérations omet de parler de ce feu, de cette lumière, sans quoi rien ne s'effectuerait. C'est évidemment une lacune. Sous le rapport de la sensibilité je pense qu'il en va de même⁴³.

Breton indique ensuite la psychanalyse comme possible moyen d'élucider cette

« lacune » biographique : « Seule, la psychanalyse pourrait peut-être en rendre compte en portant très loin ses incursions dans mon enfance »⁴⁴. Mais c'est une piste qu'il ouvre seulement, sans s'y engager plus loin. En revanche, l'évocation du symbolisme hermétique nous introduit déjà dans l'atmosphère des anciennes sotériologies. L'élément marquant le thème de l'élection « chamanique » ne tarde pas à se préciser. Breton identifie ses premiers souvenirs liés à l'incubation du destin surréaliste avec la sensation d'une indéfinissable « sollicitation » de l'ailleurs – c'est un « appel diffus » vers le « hasard des rues », ou bien un « démon » s'entêtant à distraire l'attention de l'adolescent de 17 ans qui suivait en 1913 des cours le vouant – « pur et simple alibi... »⁴⁵ – à une carrière médicale. « Ma présence physique sur ces bancs de l'amphithéâtre ou à ces tables de laboratoire est loin d'impliquer la même présence de l'esprit. [...] Ce n'est pas facile à expliquer. En vérité, pour moi la sollicitation est ailleurs »⁴⁶, se souvient Breton.

Arthur Rimbaud, auquel le surréalisme a dédié un véritable culte, peut certainement en être considéré l'« ancêtre ». Comme pour marquer l'importance de sa contribution à la genèse de la sensibilité surréaliste, le nom de Rimbaud est évoqué par Breton immédiatement après l'épisode de l'« appel » : « En 1913, je ne connais de Rimbaud que quelques pièces d'anthologie ». Les *Illuminations*, il ne les lira qu'en 1916, en pleine Grande Guerre, lorsqu'il travaillait dans un hôpital de Nantes. C'est l'époque des « possessions » :

... ce temps à Nantes [...] est aussi celui où je m'initie véritablement à Rimbaud, où j'en viens à l'interroger en profondeur et à y mettre toute passion. [...] À travers les rues de Nantes, Rimbaud me possède entièrement : ce



qu'il a vu, tout à fait ailleurs, interfère avec ce que je vois et va même jusqu'à se substituer ; à son propos je ne suis plus jamais repassé par cette sorte d' « état second » depuis lors [...]. Je ne peux donner une idée plus raisonnable de ces choses. Tout mon besoin de savoir était concentré, était braqué sur Rimbaud. [...] J'étais comme sous le coup d'un envoûtement...⁴⁷

Rimbaud était un adolescent de 17 ans seulement lorsqu'il écrivait les deux fameuses « lettres du voyant » contenant les principes d'un art poétique dont le caractère novateur consistait apparemment dans la redécouverte d'un ancien art de la « voyance ». La lettre adressée à Georges Izambard le 13 mai 1871 fait allusion aux « tortures » et aux « terreurs » qui initiaient jadis le néophyte à la voyance chamanique et aux états extatiques ou le « je » devient « on » ou « autre » : « ...je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant : vous ne comprenez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. – Pardon du jeu de mots. – Je est un autre »⁴⁸. La formule « Je est un autre » réapparaît dans la seconde des deux « lettres du voyant », plus élaborée que la première, envoyée à Paul Demeny le 15 mai 1871 :

Car Je est un autre. [...] Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène [...]. La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre

connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend [...]. Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. [...] Ineffable torture où il a besoin de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finira par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !⁴⁹

Dans *Arcane 17* (1947) Breton partageait son enthousiasme d'avoir trouvé dans les documents attestant les lectures ésotériques de Rimbaud (fournis par *La Symbolique de Rimbaud* d'Auguste Viatte) « la preuve irréfutable »⁵⁰ qui rattachait ce dernier à la tradition occulte. Un article de Frédéric Le Dain nous indique que Paul Claudel (dédaigné par les surréalistes, entre autres, pour son bigotisme⁵¹) catégorisait le même Rimbaud comme « un mystique à l'état sauvage » : « Je suis un de ceux qui l'ont cru sur parole »⁵², disait-il. En vrai « initié », Rimbaud semble réussir à concilier les « esprits d'en haut » et les « esprits d'en bas »⁵³... L'article de Frédéric Le Dain, qui commençait par mettre en doute l'objectivité de « l'Histoire littéraire » (« cette longue suite de malentendus, car elle est souvent une façon d'enfermer les auteurs sous des étiquettes rassurantes »), conclut à propos de l'inimitié notoire entre Claudel et Breton : « les étiquettes rassurantes masquent des convergences profondes ». Le témoignage d'André Breton sur ses « possessions » rimbaldiennes devient en outre un argument que la « *religio mentis* » transmise par des textes initiatiques dont parle Mircea Eliade⁵⁴



ou, dans les termes de Frédéric Le Dain, la communication « hypnotique » et d'une « sensibilité presque matérielle » qui se fait à travers le *logos* poétique doué d'une certaine « rythmicité » incantatoire est, apparemment, possible :

[...] au cours d'une longue journée de marche sur les routes, entre l'âme et le corps assujettis à un despote rythmique se produit une solution de continuité ; une espèce d'hypnose « ouverte » s'établit, un état de réceptivité pure fort singulier [...] ; les mots fortuits qui montent à la surface de l'esprit, le refrain, l'obsession d'une phrase continue forment une espèce d'incantation qui finit par coaguler la conscience, cependant que notre miroir intime est laissé, par rapport aux choses du dehors, dans un état de *sensibilité* presque matérielle. Leur ombre se projette *directement* sur notre imagination et *vire* sur son iridescence. Nous sommes mis en communication. C'est ce double état du marcheur que traduisent *Les Illuminations*⁵⁵.

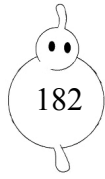
On sait qu'au III^e siècle av. J.-C. Aristote fonda une école philosophique – péripatéticienne (du grec *peripatein*, « se promener ») – où l'assimilation du savoir par le disciple avait une composante kinesthésique essentielle. Dans l'article de Frédéric Le Dain, l'inspiration poétique est envisagée comme une transmutation du « corps-esprit-langage-sensibilité-imagination » dans une sorte de poème des pas flairant d'autres pas. « Est-il si difficile que cela, se demande Le Dain, de penser que, dans certaines circonstances, un poète – plutôt que 'la poésie' – 'inspire' un autre poète [...] ? Alors, peut-être, avons-nous le sentiment de mettre nos pas dans les pas de quelqu'un d'autre. Et, pas à pas, nous découvrons notre empreinte »⁵⁶. Est-il si difficile que cela, nous demandons-

nous, de percevoir dans la rythmicité voyageuse et initiatique que Breton perçoit dans les *Illuminations* des échos venant de plus loin que l'époque péripatéticienne de la pensée rationnelle, à savoir du temps des chants et des tambourinements chamaniques ? Nous citons dans ce sens, comme « preuve irréfutable », l'une des *Illuminations* rimbaldiennes, « À une raison » :

Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie. Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux hommes et leur en-marche. Ta tête se détourne: le nouvel amour ! Ta tête se retourne: le nouvel amour ! « Change nos lots, crible les fléaux, à commencer par le temps », te chantent ces enfants. « Élève n'importe où la substance de nos fortunes et de nos vœux », on t'en prie. Arrivée de toujours, tu t'en iras partout⁵⁷.

Dans la « psychophorie »⁵⁸ chamanique, dans le spectacle de leur monde « où tout semble possible, où les morts reviennent à la vie et les vivants meurent pour ressusciter ensuite, [...] où les 'lois de la nature' sont abolies et où une certaine 'liberté' surhumaine est illustrée et rendue présente d'une manière éclatante », Mircea Eliade décelait l'une des premières sources du lyrisme universel (un lyrisme, disait Claudel, « à l'état sauvage ») :

Quand il prépare sa transe, le chaman bat le tambour, appelle ses esprits auxiliaires, parle un « langage secret » ou le « langage des animaux », imitant les cris des animaux et surtout le chant des oiseaux. Il finit par obtenir un « état second » qui met en branle la création linguistique et les rythmes de la poésie lyrique. Aujourd'hui encore, la création poétique reste un acte de parfaite



liberté spirituelle. [...] L'acte poétique le plus pur s'efforce de recréer le langage à partir d'une expérience intérieure qui, pareille en cela à l'extase ou à l'inspiration religieuse des « primitifs », révèle le fond même des choses. C'est à partir des créations linguistiques de cet ordre, rendues possibles par l'« inspiration » pré-extatique, que les « langages secrets » des mystiques et les langages allégoriques traditionnels se sont cristallisés plus tard⁵⁹.

Pour Breton aussi la création est l'acte de « remonter aux sources de l'imagination poétique »⁶⁰, d'y saisir et de fusionner avec un rythme lointain, originaire, de mettre les pas dans les pas d'un « autre » : « *il ne s'agit que de calquer* »⁶¹, dit-il dans le premier *Manifeste*. La phrase rimbaldienne « Je est un autre », dont Breton s'avoue fasciné, pourrait acquérir dans ce contexte le sens d'une mise en relation avec une conscience poétique atavique. D'où l'« impression de déjà entendu »⁶² qui frappe Breton dans toute nouveauté significative, d'où le sentiment de la singulière « lucidité »⁶³ des délires automatiques. *Le silence d'or* insiste en plus sur la nécessité de préserver la faculté incantatoire de la poésie, et cela au nom du « retour aux principes »⁶⁴ : « j'estime que la musique et la poésie ont tout à perdre à ne plus se reconnaître une souche et une fin commune dans le *chant*, à permettre que la bouche d'Orphée s'éloigne chaque jour un peu de la lyre de la Thrace »⁶⁵, affirme Breton. L'écriture automatique serait une telle tentative de récupération de la « musique intérieure » d'un langage qui réussirait ainsi à communiquer, de manière « sensible » et « organique », par-delà sa sémantique :

La « parole intérieure », que le surréalisme poétique s'est plu électivement à manifester [...] est absolument

inséparable de la « musique intérieure » qui la porte et la conditionne très vraisemblablement. Comment en serait-il autrement puisque la parole intérieure telle qu'elle est enregistrée par « l'écriture automatique » est assujettie aux mêmes conditions acoustiques de rythme, de hauteur, d'intensité et de timbre que la parole extérieure, quoique à un degré plus faible ? En cela elle s'oppose du tout au tout à l'expression de la pensée réfléchie, qui ne garde plus aucun contact organique avec la musique et ne la recherche plus occasionnellement que par luxe⁶⁶.

L'« illumination » poétique viendrait de la capacité de ce langage à « *ré-unifier l'audition et la vision* »⁶⁷, c'est-à-dire à créer des images devenant étrangement « visibles » à la lecture⁶⁸. Sans prononcer le nom de Rimbaud, Breton y évoque implicitement son art de « se faire voyant ». Dans *Devant le rideau*, il remarque en outre « l'aise extrême, comme pré-extatique »⁶⁹ que procure la lecture des vers rimbaldiens.

Rimbaud n'est pas d'ailleurs le seul dont Breton flaire les « pas » : « On comprend mal, affirme-t-il, que ce qui tout à coup vaut à Rimbaud cet excès d'honneur ne vaille pas à Lautréamont la déification pure et simple »⁷⁰. Le scénario de l'« appel » serait sans doute incomplet si on ne rappelle pas le rôle d'Isidore Ducasse, *alias* le Comte de Lautréamont. Il est d'ailleurs contemporain de Rimbaud (qui composait ses « lettres du voyant » une année seulement après la mort de Ducasse), sa vie étant tout aussi fulgurante, la création – intense et infusée des mêmes accents de « mystique sauvage ». La dévotion surréaliste pour Lautréamont commence en 1918, dès que Breton découvre, avec Soupault et Aragon, l'œuvre de « Monsieur le Comte » : « Lautréamont [...] nous avait tous trois transportés », se souvient Breton dans ses



Entretiens. « Rien, pas même Rimbaud, ne m'avait agité à ce point... Aujourd'hui encore, je suis absolument incapable de considérer de sang-froid ce message fulgurant qui me paraît excéder de toutes parts les possibilités humaines »⁷¹. Le « message » transmis par l'œuvre du Comte y est présenté comme subjuguant à la manière d'un « pacte » :

Pour savoir jusqu'où pouvait aller notre exaltation à son propos, il n'est que de se rappeler ces lignes de Soupault : « Ce n'est pas à moi, ni à personne (entendez-vous, Messieurs, qui veut mes témoins ?) de juger M. le Comte. On ne juge pas M. de Lautréamont. On le reconnaît au passage et on le salue jusqu'à terre. Je donne ma vie à celui ou à celle qui me le fera oublier à jamais ». Cette déclaration en forme de *pacte*, sans hésitation, je l'aurais contresignée. [...] Pour nous, il n'y eut d'emblée pas de génie qui tint devant celui de Lautréamont⁷².

Les seuls ouvrages qu'il a laissés, *Les Chants de Maldoror* (1869) et *Poésies* (1870), font curieusement écho à *Une Saison en Enfer* (1873) et aux *Illuminations* (1886) de Rimbaud. Que ce soit dans les régions « infernales » ou « célestes », l'auteur se sert de la parole pour interroger le « cœur de l'homme [...] un livre que j'ai appris à estimer »⁷³. La poésie, loin de représenter « un genre littéraire », est vivante, efficace, immédiate : « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique »⁷⁴. Tout comme Rimbaud, qui plaidait pour « les psaumes d'actualité »⁷⁵ contre la littérature des « fonctionnaires », pour Lautréamont le poète n'est pas un « fabricant d'odes », mais il se doit de redécouvrir et de réassumer le rôle qu'il avait dans les sociétés traditionnelles : « Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu »⁷⁶. La même « nostalgie des

origines » qui chez Rimbaud faisait du poète « le Savant » est présente chez Lautréamont dans la formule de la « poésie-science » : « La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie. Je ne chante pas cette dernière. Je m'efforce de découvrir sa source »⁷⁷. Quand J.-M. Le Clézio affirme : « L'histoire de la littérature devrait être celle de la vie humaine. *Les Chants de Maldoror* seraient alors le premier texte »⁷⁸, on pense tout naturellement qu'*Une saison en enfer* de Rimbaud devrait lui suivre. La plupart des commentaires de Le Clézio s'appliquent d'ailleurs tout aussi bien au rôle de Rimbaud dans l'histoire de la littérature et de la pensée moderne : « Précurseur du surréalisme, de la psychanalyse, de l'écriture à la recherche de l'écriture. Le poète de la conscience, et aussi de la limite de la conscience. [...] Une aventure, mais une aventure réelle. Une pensée sauvage »⁷⁹. Cette « œuvre primitive »⁸⁰, que Le Clézio relègue au domaine de la « pré-littérature »⁸¹, ferait de Lautréamont le « prophète de la poésie libérée », un « symbole de la rébellion contre l'ordre établi, du cri contre le langage prison »⁸².

Il y a, en ce qui concerne le « péripatétisme » de la relation entre Breton et Lautréamont, un détail qui renvoie à l'expérience quasi-médiumnique de « mettre les pas dans les pas d'un autre » signalée par Frédéric le Dain. La kinesthésie est, dans ce cas, réduite à l'acte d'écrire : pour publier les *Poésies* de Lautréamont dans la revue *Littérature* (il s'agit des quatre premiers numéros, de mars à juin 1919), Breton a dû les copier lui-même du seul exemplaire connu alors, qui se trouvait à la Bibliothèque nationale⁸³. L'évocation de cet épisode dans ses *Entretiens* ne va pas plus loin, mais on peut imaginer que, pour le jeune André Breton penché sur les vers du Comte, la *transcription* avait une part de *transe*, de « dictée automatique », plus significative que



celle de l'écriture. Cette danse-promenade où le « mot à mot » remplace le « pas à pas » doit avoir eu sur lui un effet fusionnel au moins aussi fort que l'expérience de la « possession » éprouvée à Nantes en 1916.

Sans être apparemment tout aussi fusionnelle⁸⁴, la relation avec Sigmund Freud allait jouer un rôle également important dans la germination du surréalisme. André Breton découvre l'œuvre du médecin viennois, à peine connue alors en France, la même année des « possessions » rimbaldiennes. C'était donc en 1916, juste avant son transfère à Nantes, lorsqu'il travaillait en tant qu'assistant du médecin Raoul Leroy au centre neuropsychiatrique de la IIe armée de Saint-Dizier, où l'on envoyait les évacués du front pour des troubles mentaux. C'est le père de la psychanalyse qui révélera à Breton l'autonomie de cette dimension pulsionnelle et abyssale de la psyché, ainsi que ses relations avec la vie consciente. En 1921 (qui est aussi l'année de la rupture avec l'esprit « exaspéré », « paroxystique » et « l'insolente liberté »⁸⁵ du mouvement Dada), Breton est allé à Vienne pour le rencontrer personnellement. Leur entretien sera publié par la suite – « parce que la mode est cet hiver à la psycho-analyse »⁸⁶ – dans la même revue *Littérature* : *Interview du professeur Freud* dépeint, à part l'atmosphère d'un cabinet « avec des appareils à transformer les lapins en chapeaux »⁸⁷, les grandes lignes d'une conversation qui résonnerait plutôt avec la *Cantatrice chauve* d'Ionesco : « ...je ne tire de lui que des généralités comme : 'Votre lettre, la plus touchante que j'aie reçue de ma vie' ou 'Heureusement, nous comptons beaucoup sur la jeunesse' »⁸⁸.

De Freud, Breton n'emprunte pas tant la vision que la rigueur technique, indispensable dans l'approche de l'inconscient et des « terreurs initiatiques » qu'en supposait l'exploration de « ce que les occultistes appellent des *paysages dangereux* »⁸⁹. Quand, dans le

même *Manifeste du surréalisme*, Breton affirme : « Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination »⁹⁰, il le fait en connaissance de cause, c'est-à-dire qu'il en était averti par ce qu'il avait pu observer chez les patients de Saint-Dizier. « J'ai gardé, de mon passage par le centre de Saint-Dizier, une vive curiosité et un grand respect pour ce qu'il est convenu d'appeler les égarements de l'esprit humain. Peut-être aussi ai-je appris à m'y prémunir contre ces égarements, eu égard aux conditions de vie intolérables qu'ils entraînent »⁹¹, se souvient-il dans *Entretiens*. Cette expérience allait lui fournir un point de départ pour les futures investigations et pratiques surréalistes, avec la différence que la technique freudienne y connaîtra ce que Breton appelle « une amplification des *fins* » :

C'est là [...] que j'ai pu expérimenter sur les malades les procédés d'investigation de la psychanalyse, en particulier l'enregistrement, aux fins d'interprétation, des rêves et des associations d'idées incontrôlées. On peut déjà observer en passant que ces rêves, ces catégories d'associations constitueront, au départ, presque tout le matériel surréaliste. Il y aura seulement amplification des *fins* en raison desquelles ces rêves, ces associations doivent être recueillis ; interprétation, oui, toujours, mais avant tout *libération* de contraintes – logique, morale et autres – en vue de la récupération des pouvoirs originels de l'esprit...⁹²

Les affinités et les divergences entre la doctrine surréaliste et la théorie psychanalytique sont examinées par S. Dresden dans une étude intitulée justement « Psychanalyse et surréalisme ». Une de ses observations indique que l'intérêt parallèle pour l'ésotérisme rapprocherait Breton plutôt de C. G. Jung



que de Sigmund Freud, envers lequel le chef du surréalisme se fait ainsi tout aussi « coupable » que son disciple renié⁹³. Le surréalisme refuse pourtant de *choisir* entre les deux voies, tandis que « Freud était en fait attaché à un strict positivisme et à un déterminisme qui n'acceptaient pas les contradictions »⁹⁴. *Homo sapiens* ou *homo demens*? Breton semble avoir fait de son mieux pour les raccommoier. L'esthétique surréaliste a en effet essayé d'assimiler tant l'enseignement de Sigmund Freud que les repères d'une tradition ésotérique maintes fois invoquée par le chef du surréalisme. Le *Manifeste* de 1924 affirmait déjà, à côté de l'intérêt pour les découvertes freudiennes, le penchant surréaliste pour les anciens registres de la connaissance : « Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir tout ce qui peut se taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère ; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage »⁹⁵. La disposition ésotérique – en ce qu'elle a aussi d'expérimental, de manifestation positive – devient explicite dans le *Second manifeste du surréalisme* où, malgré la « tendance parasite [...] qui voudrait qu'à son tour le surréalisme finisse par des chansons », Breton se montre ouvertement en faveur de l'exploration des phénomènes métapsychiques (cryptesthésie, capacités médiumniques) liés aux exercices surréalistes d'écriture automatique, de « voyance » poétique et à l'expérience du hasard objectif⁹⁶. Les « valeurs lyriques » deviennent ici des instruments d'exploration méthodique « d'une existence autre que celle que nous pensons mener » :

Ces produits de l'activité psychique, aussi distraits que possible de la volonté de signifier, aussi allégés que possible des idées de responsabilité toujours prêtes à agir comme freins, aussi indépendants que possible de tout ce qui n'est pas la vie passive de l'in-

telligence, ces produits que sont l'écriture automatique et le récit des rêves présentent à la fois l'avantage [...] de permettre un reclassement général des valeurs lyriques et de proposer une clé qui, capable d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiples fonds qui s'appelle homme, le dissuade de faire demi-tour, pour des raisons de conservation simple, quand il se heurte dans l'ombre aux portes extérieurement fermées de l'« au-delà », de la réalité, de la raison, du génie et de l'amour⁹⁷.

Devant le rideau, un texte par lequel Breton annonçait l'exposition de 1947 d'un surréalisme déjà mûr, insiste sur « la persistante vitalité d'une conception ésotérique du monde » : « Ainsi les grands mouvements émotionnels qui nous agitent encore, la charte sensible qui nous régit procéderaient-ils, qu'on le veuille ou non, d'une tradition tout à fait différente de celle qu'on enseigne : sur cette tradition le silence le plus indigne, le plus vindicatif est gardé »⁹⁸. On pourrait peut-être dire que pour le surréalisme la poésie devait jouer auprès de la modernité le rôle des anciennes traditions ésotériques, ou bien ce nouveau lyrisme aurait dû « recréer par d'autres voies » un espace où cette tradition puisse toujours s'adresser à la sensibilité moderne :

Quoi qu'il en soit, nous entendons laisser aux spécialistes de l'occulte la responsabilité de décider, toutes pièces en mains, si un certain nombre d'œuvres poétiques, de celles sur lesquelles se concentre l'attention moderne, ont été conçues en liaison étroite avec ce que les adeptes tiennent pour « la première doctrine *religieuse, morale et politique* de l'humanité », ou si elles en dérivent de manière plus ou moins consciente,



ou si elles tendent – tout intuitivement – à la recréer par d'autres voies⁹⁹.

L'art poétique de Breton et sa recherche des « pouvoirs originels de l'esprit » nous font en effet penser plutôt au *medicine-man* des sociétés traditionnelles qu'au médecin moderne. Une singulière « phrase organique » révélée à Breton juste après la guerre nous donne une idée de ce qui pourrait représenter le fonctionnement actuel de la « psychophorie » chamanique :

Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus, nettement articulée au point qu'il m'était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase [...], phrase qui me parut insistante, phrase oserai-je dire *qui cognait à la vitre*. J'en pris rapidement notion et me disposais à passer outre quand son caractère organique me retint [...], c'était quelque chose comme : « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre » mais elle ne pouvait pas souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle l'était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps¹⁰⁰.

Le « *medicine-man* » André Breton diagnostiquait alors – par une « phrase » hallucinée issue des tréfonds de la poéticité thérapeutique – la maladie de son siècle, dont les *Entretiens* nous fournissent l'explication en registre psychanalytique:

Tout l'enseignement de Freud [...] était pour nous de représenter le danger mortel que cette coupure, que cette scission entre les forces dites de la raison et les passions profondes, bien décidées à s'ignorer mutuellement, font courir à

l'homme. La seule ressource était, bien entendu, de s'opposer aux prétentions exorbitantes de cette « raison » qui, à nos yeux, avait usurpé la place de la raison véritable et aussi de soustraire au processus de refoulement, qui les rend d'autant plus nocifs, les impulsions et les désirs¹⁰¹.

En effet, l'objectif maintenu par Breton dès le premier *Manifeste* était de faire en sorte que la « fenêtre » *donne sur* cet « autre » de l'homme, le connaît et par là même le maîtrise, au lieu de retrancher – avec une brutalité, on pourrait dire, « civilisée » – sa part d'irrationnel. Michel A. Parmentier remarquait dans ce sens que pour Breton l'aventure poétique et l'expérience médicale s'entremêlent au point de se confondre : « le problème se pose essentiellement pour Breton dans une perspective clinique, [...] son point de départ est un diagnostic porté sur l'état pathologique de l'homme occidental, cet état étant déterminé par le conflit entre les facultés dites rationnelles et celles dites irrationnelles, entre le désir qui régit ces dernières et le principe de réalité »¹⁰². Persuadé qu'une conscience en veille répressive peut nuire tout autant qu'un inconscient déchaîné, le surréalisme se veut une plongée maîtrisée dans l'irrationnel, un « dérèglement raisonné » à but thérapeutique. « Avez-vous une âme ? », nous interroge Julia Kristeva au tout début des *Nouvelles maladies de l'âme*¹⁰³. « L'homme moderne est en train de perdre son âme. Mais il ne le sait pas, car c'est précisément l'appareil psychique qui enregistre les représentations et leurs valeurs signifiantes pour le sujet. Or, la chambre noire est en panne. [...] Âme, es-tu là ? [...] La psychanalyse n'a pas nécessairement les réponses, mais elle est la seule à les chercher »¹⁰⁴. Julia Kristeva relativise elle-même par la suite ce monopole de la psychanalyse sur les incursions animiques. André Breton



ne lui accorderait non plus l'exclusivité de l'accès à cette « chambre noire ». Il en va de même pour Mircea Eliade : la lecture de *Chamanisme et techniques archaïques de l'extase* nous apprend que depuis des milliers d'années ces questions n'ont pas trop changé dans leur substance. Apparemment, l'âme peut se perdre. À chaque époque ses « démons » – et ses « chamans ».

Les « ancêtres » Rimbaud et Lautréamont ont sûrement initié André Breton à ce « mystère de la rupture de niveau » en lui donnant accès à des structures profondes de la tradition poétique. Sigmund Freud, de son côté, lui a mis à disposition une technique à même de l'orienter dans cet « au-delà » ou « enfer » scientifiquement maîtrisable appelé « inconscient ». André Breton leur doit en grande partie son statut de « spécialiste du sacré » moderne. Les *Entretiens* font par ailleurs mention de nombre d'autres « maîtres initiateurs », dont Paul Valéry, Apollinaire, Tristan Tzara sont parmi les plus notoires. Le surréalisme s'est nourri de toutes ces rencontres, elles sont aussi la plus plausible réponse à la question « Qui suis-je ? » qu'André Breton se posait dans *Nadja*. Une autre nous est fournie par Michel Foucault dans une interview donnée à la mort du fondateur du surréalisme: « Breton c'était, c'est un mort tout-puissant »¹⁰⁵. Évidemment, il n'est pas le seul.

Bibliographie primaire

André Breton, *La Clé des champs*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979.

André Breton, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*, Paris, Gallimard, 1969.

André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1973.

André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964.

André Breton, « Interview du professeur

Freud », in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1988.

André Breton, *Les Pas perdus* (1924), in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1988.

André Breton, *Les Vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, 1955.

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris, Gallimard, 1973.

Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, Paris, Librairie Générale Française, 1998.

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Librairie Générale Française, 1998.

Bibliographie secondaire

Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977.

Jerry Adler, « Freud in our midst » in *Newsweek. Freud is (not) dead*, March 27th 2006.

Frédéric Le Dain, « Arthur Rimbaud. La marche de l'opéra fabuleux », apostille sur l'inspiration poétique » in *Temporel. Revue littéraire et artistique*, no. 3, 9 mars 2007 [<http://temporel.fr/Arthur-Rimbaud-La-marche-de-l>].

Georges Bataille, « La religion surréaliste », in *Œuvres complètes VII*, Paris, Gallimard, 1976.

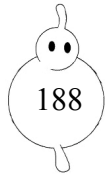
Jorge Luis Borges, *L'Art de poésie*, trad. par André Zavriev, Paris, Gallimard, 2002.

Jorge Luis Borges, *Frumuse ea ca senza ie fizică*, București, Paideia, 1998.

Ioan Petru Culianu, « Religia și creșterea puterii », in Gianpaolo Romanato, Mario G. Lombardo, Ioan Petru Culianu, *Religie și putere*, trad. par Maria-Magdalena Angheliescu et Șerban Angheliescu, Polirom, Iași, 2005.

Mircea Eliade, *Chamanisme et techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968.

Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses II*, Paris, Payot, 1994.



Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959.

Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri*, in *Eseuri*, trad. par Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Științifică, 1991.

Michel Foucault, « André Breton. C'était un nageur entre deux mots » in *Arts et loisirs*, no. 54, 5-11 octobre 1966.

Sigmund Freud, *Métapsychologie*, trad. par Marie Bonaparte et Anne Bermann, Paris, Gallimard, 1940.

Jacques Gaucheron, « Les hommes primitifs », in *Europe. Le Surréalisme*, 46e année, no. 475-476, nov.-dec, 1968.

Julia Kristeva, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993.

Philippe Lavergne, *André Breton et le mythe*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré*, Paris, Gallimard, 1945.

Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme suivie de documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1964.

Michel A. Parmentier, « André Breton et la question de l'unité du psychisme », in *Australian Journal of French Studies*, 20 (1), January-April 1983.

Pierre A. Riffard, *L'Ésotérisme*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1990.

Alain et Odette Virmaux, *André Breton. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.

Notes

¹ C'est le tout début de *Nadja* (1928), peut-être le plus connu des ouvrages d'André Breton. Il joue ici surréalistement du sens du proverbe « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es », où le verbe « fréquenter » est signifié par « hanter ». « Je dois avouer

que ce dernier mot m'égare », continue-t-il, « tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être pour être *qui* je suis ». (André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 11).

² Jorge Luis Borges, « Poezia sau frumusețea ca senzație fizică » in *Frumusețea ca senzație fizică*, București, Paideia, 1998, p. 87.

³ André Breton, *Second manifeste du surréalisme in Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1973, p.

⁴ André Breton, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*, Paris, Gallimard, 1969.

⁵ *Ibidem*, p. 36.

⁶ *Ibidem*, p. 48.

⁷ Mircea Eliade, *Chamanisme et techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968, p. 42.

⁸ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, p. 75.

⁹ *Ibidem*, p. 73.

¹⁰ V. André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, p. 15-17.

¹¹ V. André Breton, *Nadja*, p. 137-146.

¹² Sigmund Freud, *Métapsychologie*, trad. par Marie Bonaparte et Anne Bermann, Paris, Gallimard, 1940.

¹³ Pierre A. Riffard, *L'Ésotérisme*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1990, p. 152.

¹⁴ Platon, *Les Lois* (VII, 791 a) apud Pierre A. Riffard, *L'Ésotérisme*, p. 152.

¹⁵ Jacques Gaucheron, « Les hommes primitifs » in *Europe*, 46e année, no. 475-476, nov.-dec, 1968, p. 20.

¹⁶ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, p. 118.

¹⁷ Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur*



quelques types d'initiation, Paris, Gallimard, 1959, p. 270.

¹⁸ Mircea Eliade, *Mitul eternei reînțoarceri in Eseuri*, trad. par Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Științifică, 1991, p. 79-86.

¹⁹ Philippe Lavergne, *André Breton et le mythe*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 20-21.

²⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, p.22.

²¹ Pierre A. Riffard, *L'Ésotérisme*, p. 219-220.

²² Les trois autres types sont « métaphysique », « opératif » et « symbolisant » (*Ibidem*, p. 220-224).

²³ Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré*, Paris, Gallimard, 1945, p. 141.

²⁴ *Ibidem*, p. 106-107.

²⁵ *Ibidem*, p. 106.

²⁶ Georges Bataille, « La religion surréaliste » in *Œuvres complètes VII*, Paris, Gallimard, 1976, p. 381-405.

²⁷ Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p. 15.

²⁸ *Ibidem*, p. 396.

²⁹ *Ibidem*, p. 44.

³⁰ *Ibidem*, p. 22.

³¹ *Ibidem*, p. 25.

³² *Ibidem*, p. 195.

³³ *Ibidem*, p. 180.

³⁴ *Ibidem*, p. 68.

³⁵ *Ibidem*, p. 31.

³⁶ *Ibidem*, p. 43.

³⁷ *Ibidem*, p. 84.

³⁸ *Ibidem*, p. 46.

³⁹ *Ibidem*, p. 211.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 68.

⁴¹ *Ibidem*, p. 262.

⁴² *Ibidem*, p. 24.

⁴³ André Breton, *Entretiens*, p. 17.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 35-36.

⁴⁸ Arthur Rimbaud, « Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1971 » in Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 144.

⁴⁹ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1971 » in Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, p. 149-151.

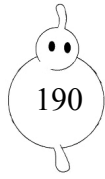
⁵⁰ André Breton, *Arcane 17*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 168.

⁵¹ V. « Lettre ouverte à M. Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon » in Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme suivie de documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1964, p. 214-215.

⁵² Paul Claudel, *Œuvres en prose*, La Pléiade, p.514 et 521 *apud* Frédéric Le Dain, « Arthur Rimbaud. La marche de l'« opéra fabuleux », apostille sur l'inspiration poétique » in *Temporel. Revue littéraire et artistique*, no. 3, 9 mars 2007 [<http://temporel.fr/Arthur-Rimbaud-La-marche-de-l>].

⁵³ Mircea Eliade, *Chamanisme et techniques archaïques de l'extase*, p. 158.

⁵⁴ « Ce nouveau type d'initiation, individuelle et purement spirituelle, rendue possible par la lecture attentive et la méditation d'un texte ésotérique, s'est développé [...] surtout après le triomphe du christianisme. C'est la conséquence, d'une part, du prestige considérable dont jouissaient les 'Livres saints', réputés d'origine divine, et, d'autre part, après le V^e siècle de notre ère, de la disparition des mystères et des autres organisations secrètes. Dans la perspective de ce nouveau modèle d'initiation, la transmission des doctrines ésotériques n'implique plus une 'chaîne initiatique' : le texte sacré peut être oublié pendant des siècles ; il suffit qu'il soit redécouvert par un lecteur compétent pour que son message redevienne intelligible et actuel ». (Mircea Eliade, « Synchrétisme et créativité à l'époque hellénistique : la promesse du salut » in *Histoire des croyances et*



- des idées religieuses II* (1978), Paris, Payot, 1994, p. 288).
- ⁵⁵ Paul Claudel, p. 517, *apud* Frédéric Le Dain, « Arthur Rimbaud. La marche de l'opéra fabuleux », apostille sur l'inspiration poétique ».
- ⁵⁶ Frédéric Le Dain, « Arthur Rimbaud. La marche de l'opéra fabuleux », apostille sur l'inspiration poétique »
- ⁵⁷ Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 104.
- ⁵⁸ Mircea Eliade, *Chamanisme et techniques archaïques de l'extase*, p. 194.
- ⁵⁹ *Ibidem*, p. 396-397.
- ⁶⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, p. 31.
- ⁶¹ *Ibidem*, p. 35.
- ⁶² André Breton, *Les Vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, 1955, p. 106.
- ⁶³ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, p. 54.
- ⁶⁴ André Breton, « Le Silence d'or » in *La Clé des champs* (1953), Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, p. 99.
- ⁶⁵ *Ibidem*, p. 95-96.
- ⁶⁶ *Ibidem*, p. 97-98.
- ⁶⁷ *Ibidem*, p. 96.
- ⁶⁸ *Ibidem*, p. 98.
- ⁶⁹ André Breton, « Devant le rideau » in *La Clé des champs*, p. 117.
- ⁷⁰ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, p. 133.
- ⁷¹ André Breton, *Entretiens*, p. 48.
- ⁷² *Ibidem*
- ⁷³ Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 301.
- ⁷⁴ *Ibidem*, p. 302.
- ⁷⁵ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1971 » in Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, p. 146.
- ⁷⁶ Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, p. 303.
- ⁷⁷ *Ibidem*, p. 314.
- ⁷⁸ J.-M. Le Clézio, « Préface » in Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, p. 11.
- ⁷⁹ *Ibidem*, p. 11.
- ⁸⁰ *Ibidem*, p. 7.
- ⁸¹ *Ibidem*, p. 13.
- ⁸² *Ibidem*, p. 9.
- ⁸³ André Breton, *Entretiens*, p. 51-52.
- ⁸⁴ Alain et Odette Virmaux identifient des similarités au niveau du tempérament de Freud et Breton. Il s'agirait d'une certaine intransigeance (visible chez André Breton surtout depuis le *Second manifeste du surréalisme*) qui caractérise les deux « héros fondateurs » : « Il n'est pas nécessaire de connaître à fond l'histoire de la psychanalyse pour savoir qu'elle aussi fut jalonnée d'excommunications : disciples et collaborateurs d'abord choyés étaient un jour ou l'autre impitoyablement rejetés (Breuer, Adler, Jung, etc.). Freud était le guide absolu, il fallait marcher à ses côtés, ou sinon c'est la psychanalyse tout entière qui était compromise, menacée, vouée à disparaître. Le parallélisme est frappant, mais on se gardera de le pousser trop loin. » (Alain et Odette Virmaux, *André Breton. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 49).
- ⁸⁵ André Breton, *Entretiens*, p. 60.
- ⁸⁶ André Breton, « Interview du professeur Freud » in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1988, p. 255.
- ⁸⁷ André Breton, *Les Pas perdus in Œuvres complètes I*, p. 255.
- ⁸⁸ *Ibidem*, p. 256.
- ⁸⁹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, p. 64.
- ⁹⁰ *Ibidem*, p. 10.
- ⁹¹ André Breton, *Entretiens*, p. 38.
- ⁹² *Ibidem*, p. 36-37.
- ⁹³ En fait, aujourd'hui il peut paraître curieux que Sigmund Freud ait pu s'instituer comme représentant, incisif de surcroît, du positivisme scientifique. Dans un article de



2006 commémorant son 150^e anniversaire, on répondait aux questions « Freud est-il mort ? Sinon, qu'est-ce qui le tient encore en vie ? » en indiquant avant tout sa contribution en « poète » aux sciences actuelles de la psyché : selon Jerry Adler, et au moins aux États-Unis, « Freud est à présent pris au sérieux plutôt comme figure littéraire que scientifique ». (Jerry Adler, « Freud in our midst » in *Newsweek. Freud is (not) dead*, March 27th 2006, p. 36).

⁹⁴ S. Dresden, « Psychoanalysis and Surrealism » in Peregrine Horden (dir.), *Freud and the Humanities*, New York, St. Martin's, 1985, p. 121.

⁹⁵ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, p. 17.

⁹⁶ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, p. 139.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 121-122.

⁹⁸ André Breton, « Devant le rideau » in *La Clé des champs*, p. 114-115.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 115.

¹⁰⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, p. 34-36.

¹⁰¹ André Breton, *Entretiens*, p. 108.

¹⁰² Michel A. Parmentier, « André Breton et la question de l'unité du psychisme » in *Australian Journal of French Studies*, 20 (1), January-April 1983, p. 51.

¹⁰³ Julia Kristeva, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, p. 9.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 14-15.

¹⁰⁵ Michel Foucault, « André Breton. C'était un nageur entre deux mots » in *Arts et loisirs*, no. 54, 5-11 octobre 1966, p. 8.