

✉ **Nom : BERRANGER**

Prénom : Marie-Paule



Coordonnées : Département de Littérature française et de Littérature comparée
Bât. L
Université de Caen Basse-Normandie
Esplanade de la Paix
14 000 Caen

Téléphone : 01 43 50 84 21

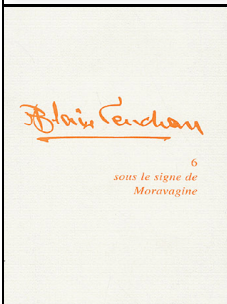
Mail : mariepaule.berranger@dbmail.com
marie-paule.berranger@unicaen.fr

✉ **BIBLIOGRAPHIE RECENTE (4 DERNIERES ANNEES) :**

✓ **Articles dans des revues avec comité de lecture (ACL) :**



“Valeur du mineur”, *La Valeur, Revue des Sciences Humaines*, Textes réunis par Dominique Vaugois, février 2007.



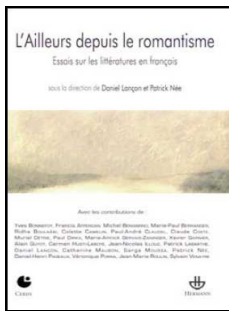
“Moravagine, ou l'épopée de l'idiotie contemporaine”, *Moravagine, Revue des Lettres Modernes*, Minard, printemps 2006, 18 p.

✓ **Articles dans des revues sans comité de lecture (SCL) :**

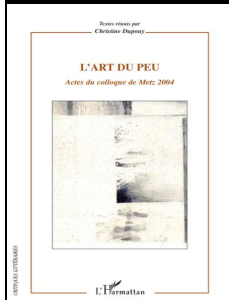


“La flèche du peau-rouge”, (sur le poète Achille Chavée), *Le Surréalisme de Belgique, Europe*, 2005.

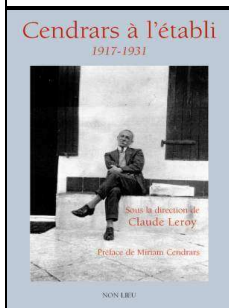
✓ Communications avec actes (ACT) :



« Les ailleurs de Blaise Cendrars », *L'Ailleurs depuis le romantisme*, Actes du colloque de Cerisy réunis par Patrick Née et Daniel Lançon, Hermann, 2009.

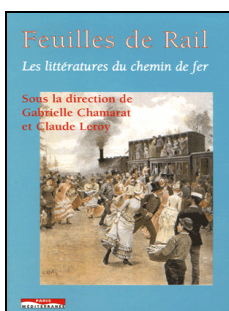


“L’aphorisme en poésie: de l’autorité de la parole au peu d’être”, *L’Art du peu*, Actes du colloque de Metz réunis par Christine Dupouy, L’Harmattan, 2008.



"L'Année 1924", dans *Blaise Cendrars à l'établi*, Textes réunis par Claude Leroy, Editions Non Lieu, Paris, 2008, 17 p.

“Arp effeuillé”, communication au colloque *Paris, Berlin, Moscou*, organisé par C. Leroy et W. Asholt à Cerisy-la-salle, Septembre 2004, publication en allemand dans *Die Blicke der Anderen Paris-Berlin-Moskau*, par W. Asholt et C. Leroy, Aisthesis Verlag, 2006, et en français dans *Paris-Berlin-Moscou, (Regards croisés 1918-1939)*, sous la direction de W. Asholt et C. Leroy, Ritm n°35, Paris X, 2006, 13 p.



“Fargue en gare”, communication au colloque *Feuilles de rail*, textes réunis par Gabrielle Chamarat et Claude Leroy, Paris-Méditerranée, 2006, 16 p.

“Qu’est-ce que c’est beau ? Qu’est-ce que c’est laid ? [...] Connais pas. Connais pas. Connais pas”, *Métamorphoses de la laideur*, RITM n° 36, Paris X-Nanterre, 2005, 17 p.

✓ Communications sans actes (COM) :

« Modernité de Blaise Cendrars », communication à Ottawa et Toronto, Canada, le 25 mai et le 27 mai 2009 (dans le cadre du Congrès 2009 des Enseignants de Français dans les Universités canadiennes)

Blaise Cendrars dans l’alphabet du monde, communication à Victoria, Canada, le 2 juin 2009

« Cendrars et les genres : l’élasticité de la poésie », communication à Clermont-Ferrand, janvier 2008

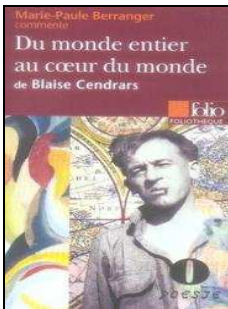
"Il y a collage et collage. Les pratiques d'intertextualités de Blaise Cendrars", communication au colloque de Palerme, "Blaise Cendrars, Textes et contextes », 10-12 mai 2007.

✓ Ouvrages scientifiques (ou chapitres) (OS) :

« L'imaginaire de la lettre chez Blaise Cendrars. Graphes et glyphes », in *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars*, Etudes réunies par Henryk Chudak, Universytet Warszawski, Varsovie, 2009.

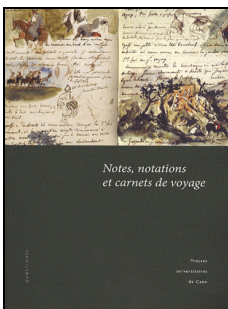
"L'Histoire de la Littérature vue par André Breton : la quête du *Criterion*", *Intellectuels surréalistes*, Etudes réunies par Maryse Vassevières, publication du Centre de Recherches sur le Surréalisme de Paris III, 2008.

✓ Ouvrages de vulgarisation (ou chapitres) (OV) :



Marie-Paule Berranger commente *Du Monde entier au cœur du monde*, Gallimard, Coll. Foliothèque, octobre 2007, 280 p.

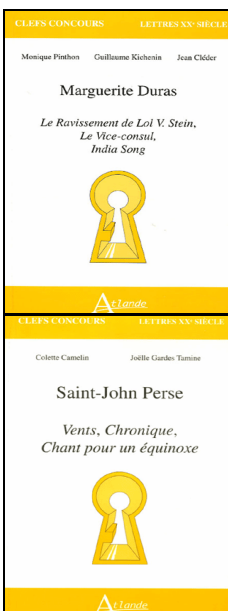
✓ Directions d'ouvrages (DO) :



Notes, notations, récits de voyage, PUC, Caen, collection Quæstiones, été 2009.

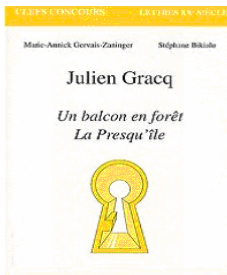
Directrice pour le XX^{ème} siècle de la collection Clés-Concours aux éditions Atlande (depuis 2004).

Volumes parus depuis 2005 :

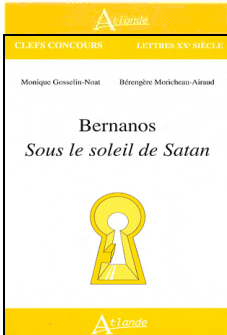


Le Ravissement de Lol. V. Stein, Le Vice-consul, India Song de Marguerite Duras, par Monique Pinthon, Guillaume Kichenin, Jean Cléder, septembre 2005.

Vents, Chronique, Chant pour un équinoxe de Saint-John Perse par Colette Camelin et Joëlle Gardes-Tamine septembre 2006.



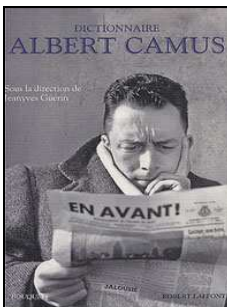
Un balcon en forêt, La Presqu'île de Julien Gracq, par Marie-Annick Zvaninger et Stéphane Bikialo, octobre 2007.



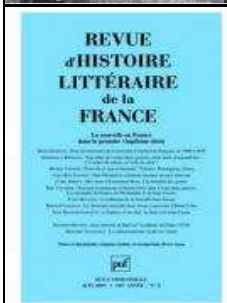
Sous le soleil de Satan par Monique Gosselin et Bérengère Moricheau, novembre 2008.

✓ Autres publications (AP) :

Articles et notices :



« Breton », « L'Homme révolté », « Lautréamont » dans le Dictionnaire Camus publié par Jean-Yves Guérin, 2009.



Compte-rendu de l'édition des œuvres complètes d'André Breton et de l'Album Breton en Pléiade dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, Juin 2009.

↳ PROJETS :

PUBLICATIONS EN COURS :

André Pieyre de Mandiargues sur son Belvédère", *Canon o anti-canon? A proposito del surrealismo*, colloque de l'université de Sienne organisé par Catherine Maubon, 29-31 janvier 2009. A paraître en 2009.

"Almanach surréaliste du quart de siècle", *L'année 1925*, colloque organisé par Claude Leroy à Paris X, 15 mars 2008. (Ritm, Nanterre, 2009)

"Les Ailleurs de Blaise Cendrars", communication au colloque de Cerisy, organisé par Patrick Née et Daniel Lançon, septembre 2008 (à paraître chez Hermann en 2009).

"André Breton chez les indiens", *Notes, Notations, Carnets de Voyage*, textes réunis par Marie-Paule Berranger, à paraître aux PUC, coll. Quaestiones, 2009.

Le roman à clefs dans les années vingt, communication dans le séminaire conduit par Myriam Boucharenc et Emmanuel Rubio, Paris X-Nanterre, à paraître dans la *Revue des Sciences humaines*, 2009.

Présentation de trois portraits de Blaise Cendrars (par Hayden, Gallien, Sima) dans *Portraits de Blaise Cendrars*, présentés et réunis par Claude Leroy, à paraître aux Presses Universitaires de Rennes en 2010

TRAVAUX EN COURS

LIVRES

Essai sur *Corps et biens* de Desnos, Gallimard, remise du manuscrit prévue en décembre 2009.

Publication des actes du colloque du Centenaire de la naissance d'André Pieyre de Mandiargues : *Plaisir à Mandiargues*, 14-17 mai 2009, études réunies par Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, prévue chez Hermann, en 2010

COMMUNICATIONS :

Cendrars entre tradition et antitradition, *Le centenaire du Manifeste futuriste : retour sur les avant-gardes européennes 1909-1914*, Congrès des romanistes allemands, *Romanistentag*, Université de Bonn, 28-30 septembre 2009

Ernest Pignon Ernest et la mémoire des poètes, Colloque *Littérature et mémoire* co-organisé par les universités de Caen et Goettingen, novembre 2009.

EN PROJET

Numérisation et annotation de deux textes de René Crevel dans le cadre du projet Hidil avec Paris IV

Journées d'étude en préparation :

L'écrivain critique, janvier 2010

Groupe d'études mandiarquiennes, automne 2010.

↳ UN ARTICLE REPRESENTATIF DE VOS RECHERCHES :

"L'Histoire de la Littérature vue par André Breton : la quête du *Criterium*", *Intellectuel surréaliste*, Etudes réunies par Maryse Vassevières, publication du Centre de Recherches sur le Surréalisme, Paris III, 2008.

L'Histoire de la littérature vue par André Breton : Les "balances illusives"

Breton n'est pas, ne veut pas être un historien de la littérature, encore moins l'auteur d'un manuel surréaliste. Sans doute faut-il préserver la distinction entre l'essai critique –qui présuppose toujours une histoire littéraire implicite- et la démarche de l'historien qui a d'autres impératifs méthodologiques. Breton du reste multiplie les dénégations :

"Mon projet *n'est pas* d'embrasser d'un regard impartial une plus ou moins grande étendue de l'histoire littéraire et artistique française. Les manuels, les anthologies, les ouvrages illustrés sur l'art du XIXe et du XXe siècle pris dans leur ensemble y pourvoient d'une manière suffisante et mon intervention n'est en rien de les doubler"¹

Il ne cesse pourtant de redessiner le canon, et la période de l'exil dote la réflexion sur le legs de la tradition française d'une nouvelle urgence politique. La conscience de vivre un moment critique implique l'abandon d'un inventaire systématique, à la manière des *Histoires de la Littérature*, et requiert des choix significatifs.

Je crois du reste que nous sommes parvenus à une époque où la crise générale des valeurs est si communément ressentie que nous avons moins besoin d'un tracé analytique épuisant en tous sens et d'un trait égal les démarches divergentes de l'activité créatrice que de la mise en évidence de véritables *lignes de force* et de la désignation au crayon rouge des incontestables *génératrices* valant au moins pour aujourd'hui. Je pense qu'il est grand temps de réagir contre la paresse d'un enseignement d'esprit tout académique qui

¹ Deuxième conférence d'Haïti, 11 janvier [?] 1946, *Œ.C.* III, p.214.

ressasse des appréciations auxquelles la sensibilité moderne ne trouve plus son compte, qui prétend même, entre les œuvres, dicter un choix et une hiérarchie que le recul historique s'oppose à sanctionner. [...]”².

Malgré le crayon rouge, emblème professoral, tout sépare l'écrivain de l'auteur de manuel :

“En ce qui concerne la littérature française, les ouvrages d'enseignement secondaire en particulier, demandent à être abordés avec une extrême prévention. Ce n'est pas trahir un grand secret de dire que la plupart des écrivains et artistes vivants, lorsqu'ils inventorient le patrimoine culturel de la France, sont très loin de partager l'avis de la plupart des professeurs de seconde et de première.”

La responsabilité du critique et de l'historien est tout autre que celle de l'artiste qui reste tributaire d'une logique de l'opposition générationnelle et du devoir d'originalité; l'historien doit rendre intelligibles les mutations, faire apparaître au-delà des proclamations de rupture nécessaires à la création, des continuités occultes. Breton, justement, ne se contente pas d'être un poète de la rupture: il a un besoin vital de choisir sa lignée; il y va de la réponse au "Qui suis-je ?" qui ne cesse pas de se poser avec l'achèvement de *Nadja* et, au-delà, de la légitimité de l'activité d'écriture. Les conférences d'Haïti se donnent une visée pédagogique ambitieuse sur fond de bilan existentiel: faire apparaître ce qu'occulte l'Histoire telle qu'on l'enseigne et qui seul peut permettre de situer le surréalisme comme résultante de forces éparses, de filiations souterraines, et lui conférer une absolue nécessité. Il s'agit bien là toujours de la question inaugurale: qu'est-ce qui peut arracher ma présence en ce monde à la pure contingence? En même temps qu'elle constitue une alternative à l'histoire bourgeoise de la littérature, la réécriture bretonienne de l'histoire de la littérature s'oppose à celle du Parti³ —et cet aspect polémique explique encore que la question soit urgente au lendemain de la seconde guerre, à l'heure où se comptent, en très *petite* monnaie parfois, les bénéfices de la Résistance

I- Le Canon: Hôtel des Grands Hommes

On n'habite pas impunément l'Hôtel des Grands Hommes en face du Panthéon. De fait, l'Histoire de la Littérature revue par André Breton s'ouvre comme celle des manuels sur une galerie des grands auteurs et, même si Breton met l'adjectif entre guillemets, il reconduit une conception de l'histoire littéraire identifiée à la série des grands noms. Les Conférences d'Haïti, récusent les vues panoramiques qui, “pour ne contrarier personne” et ne rien déranger, mentionnent au même titre les petits et les grands quand la critique est nécessairement discrimination. Le poète revendique un devoir de distinction, et s'estime en situation légitime pour l'exercer:

“Je me suis trouvé assez bien placé durant ces vingt-cinq dernières années pour pouvoir discerner, dans un assez large rayon autour de moi, quelles étaient les œuvres du passé dont la sève était épuisée, de celles dont la sève restait bouillonnante.”

Il partage avec Baudelaire, avec Cendrars, le goût des listes, mais il s'agit moins chez lui de projets d'œuvres à écrire, de titres à engranger, que de palmarès. La liste des précurseurs du surréalisme est fameuse dans le *Manifeste*, mais sans remonter au jeu des notations scolaires publié dans *Littérature*, il en est bien d'autres, listes des grands ascendants, des grands revenants, des fantômes les plus hantants : la liste est toujours à refaire, parce que la place respective des effigies change⁴ ; les bustes du panthéon surréaliste restent les mêmes mais leur taille

² *Œ.C III.*, p. 214.

³ “En quête d'une méthode offrant des garanties sous le rapport de la rigueur, j'ai été le premier à demander en 1929, à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires à Paris, que l'on entreprît d'établir un manuel *marxiste* d'histoire littéraire. Je dois dire que la réalisation de ce projet se heurta aux plus grands obstacles. En effet, aux yeux de Marx et Engels, qui en témoignent expressément, une œuvre comme *La Comédie humaine* de Balzac, en dépit de l'esprit foncièrement réactionnaire de son auteur, constitue sur l'esprit, les mœurs, aussi bien que l'économie d'une époque, un document de la plus haute importance, alors que telle autre œuvre, en dépit de l'esprit révolutionnaire qui l'anime — Marx et Engels en donnent pour exemple celle de Jules Vallès —, demeure du point de vue marxiste totalement négligeable. Pour atteindre cette hauteur de vue, il faut d'abord pouvoir s'élever au-dessus de toute passion partisane, et il est à craindre que bien peu d'hommes engagés dans la lutte sociale y parviennent.” (*Œ.C. III* p.216).

⁴ “L'histoire littéraire s'obstine, par ailleurs, à préciser qu'il s'agit là d'œuvres de *premier plan*, pratiquement tout ce qu'il importe de connaître pour se pénétrer de la sensibilité d'une époque. Elle a toujours l'air de ne mentionner *d'autres noms* que pour être complète, en ayant bien soin de spécifier qu'il s'agit là de *petits* romantiques, sans qu'on puisse savoir à quel critérium répond cette hiérarchie. Ceci est d'autant plus inacceptable que les œuvres qui sont aujourd'hui sujettes à investigations sans cesse reprises et dont l'influence s'exerce d'une manière croissante sur la pensée et l'art vivant sont précisément celles de la *seconde* catégorie, alors que celles de la première, Hugo à part, je le répète, ont cessé d'être

varie. Il reste significatif que dès la préhistoire du groupe, pour se situer dans un projet commun, il faille sonder la cote attribuée par chacun aux grands auteurs de la tradition littéraire et philosophique, mettre en crise l'idée d'absolue table rase. Le jeu "Ouvrez-vous ?" paru dans *Médium*⁵, en novembre 1953 le confirme, une nouvelle histoire de la littérature implique évidemment un nouveau canon, c'est-à-dire de nouveaux bustes et quelques déboulonnages de statues:

- Non, les "grands hommes" que vous nous proposez, à de rares exceptions près, ne sont pas les nôtres. Leur ombre ne couvre qu'une infime partie de la terre que nous *reconnaissons*. Rendez-nous compte, mais tout de suite, n'est-ce pas, de ce que vous avez fait en route de l'interrogation majeure de l'être humain. D'où vient que vous nous passez des images d'Epinal retraçant l'histoire indifférente de vos rois et, en plus pâle encore, les tribulations de votre Sorbonne de malheur? Assez d'histoire élémentaire, que nous cachez-vous? Le gnosticisme, en mauvaise part, c'est encore aujourd'hui si vite dit. N'allons pas même si loin, vous avez résolu de nous émouvoir au sort d'André Chénier : pas sensibles. Ce qui nous intéresserait dans le même temps est de savoir d'où venait et où allait Martinez de Pasqually. Plus près encore nous vous voyons bien vous étendre sur Renan; pourquoi êtes-vous muets sur Saint-Yves d'Alveydre?⁶

Les listes de Breton s'infléchissent en fonction des destinataires et de l'urgence du moment. S'il s'agit pendant la guerre de faire valoir l'"imprescriptible" puissance de réveil de la littérature française à un public américain qui pourrait conclure de l'occupation nazie à son innocuité, le canon s'ouvre aux grands révolutionnaires. Aux côtés de Rousseau, d'Hugo, dans l'entretien avec Granell, apparaissent Saint Just, Delacroix, Courbet, la même liste de noms vient en réponse à l'enquête de Pierre Mabille (New York, 16 juin 1941) réaffirmer avec force que "ce n'est pas le génie français qui est battu"⁷: "Le surréalisme n'a pas attendu ce jour pour préciser sa position à l'égard du legs culturel : non seulement il a pris soin de se justifier comme aboutissement inéluctable de l'art d'hier, mais encore il n'a cessé, dans les vingt années qu'il a derrière lui en France, de marquer sa dissidence par rapport aux pouvoirs établis." Au fil du temps et des lectures (celle de Viatte, de René Alleau, notamment), les "supérieurs inconnus", comme Breton les nomme en 1948, dévident le fil rouge d'un contre-canon ésotérique qui va de Nerval, Bertrand, dont la cote a considérablement monté depuis les *Pas perdus*, Petrus Borel, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Jarry jusqu'à Roussel et Kafka. D'autre part les écrivains réformateurs, précurseurs du socialisme sont de mieux en mieux placés : Saint-Simon [1760-1825], Le Père Enfantin, "toujours actuel", Fourier -"Il est immense et son importance est loin d'être mesurée aujourd'hui" (p. 264). Notons que cet hommage vibrant à Fourier, en janvier 1946, suit l'écriture de l'*Ode à Charles Fourier*, commencée à l'été 1945, montrant, s'il était besoin, cette parfaite capillarité qui lie la création poétique et l'activité critique de Breton, contre les frontières génériques qui, selon lui, disqualifient les histoires de la littérature.

Le crayon rouge –faut-il dire le couteau- de Breton semble avoir largement redessiné le canon de la littérature au XX^{ème} siècle; bon nombre de ses choix semblent aujourd'hui avalisés par les manuels du secondaire : le roman noir, Hugo, Nerval, Rimbaud, Lautréamont et les petits romantiques se sont frayés un chemin dans l'institution. Breton, choisit également son XVIII^{ème} siècle : Sade est indiscutable, Rousseau aussi, il cite les Encyclopédistes, et ouvre sa porte à Diderot, aux Grands Conventionnels, "à condition de les étayer du XVIII^{ème} siècle allemand de Kant et de Goethe" ; puis, passant d'un bond en-deça du XVII^{ème} dont il ne retient que Pascal, remonte vers François Villon —on sait par ailleurs quel prix lui accordent Desnos et Tzara. Il veut bien accueillir avec Villon Maurice Scève, à condition de les "étayer du XVI^{ème} siècle anglais de Shakespeare et des élisabéthains".

Où en est le canon scolaire, exactement quand Breton fait ses humanités ? Martine Jey⁸ montre qu'entre 1880 et 1925, le XVII^{ème} occupe 54,45 % du corpus, le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} chacun un peu plus de 15% des textes étudiés. Elle montre que la progression du Romantisme dans les programmes se fait lentement en trois

interrogées en profondeur et ne fournissent pour ainsi dire aucun aliment à l'inquiétude spirituelle d'aujourd'hui. A l'origine de cette erreur d'optique, de conséquence monumentale, je crois qu'on pourrait déceler aisément la crainte qu'ont inspirée aux esprits bien pensants la révélation et la diffusion de certaines des propositions romantiques les plus extrêmes : il est bien probable que dans l'esprit de ceux qui écrivent l'histoire, il s'agit moins *d'exalter* tout ce qui répond à une aspiration nouvelle que de la *conjur*er, ici encore la routine qui veut que les ouvrages critiques s'écrivent les uns *d'après* les autres, la routine a fait le reste." (*Œ.C III.*, p.219)

⁵ La réponse de Breton (*Médium* nouvelle série n°1), est publiée dans les *Œ.C. III.*, p.1100, avec des notes d'E.-A. Hubert p. 1466-1467.

⁶"La lampe dans l'Horloge", février 1948, *Œ.C. III.*, p.784.

⁷ *Œ.C.III.*, p. 176.

⁸ *La littérature au lycée : Invention d'une discipline*, 1998. Elle se fonde dans cet article sur un corpus d'Histoires littéraires entre 1880 et 1925, dans lequel figurent Doumic (1893), Brunetière (1898), Lanson (1895), Pellissier (1902), Mouchard (1905), Des Granges (1925), Nisard.

étapes : en 1880 par quelques morceaux choisis du XIX^{ème}, en 1895 Lamartine et Hugo figurent à la rubrique Chefs d'œuvre poétiques, en 1923 et 1925, Vigny, Musset puis de nombreux extraits d'historiens, d'essayistes, et enfin de grands romanciers font leur entrée. Etabli sur les classes de 3^{ème}, seconde et rhétorique, le palmarès des auteurs, à la fin du XIX^{ème} siècle, place Hugo, *ex aequo* avec Lamartine, le premier auteur du XIX^{ème} siècle étudié -il est quand même au 16^{ème} rang. Après 1880 Hugo remonte au 10^{ème} rang, mais Doumic, Lanson, Brunetière dressent de lui un portrait au vitriol ; cela frôle chez Lanson l'exécution publique, et sa note de 1912 fait preuve d'un repentir modéré⁹.

Rien d'étonnant donc à ce que la réécriture de l'Histoire de la Littérature commence chez Breton par une attaque en règle de la position dominante du XVII^{ème} siècle dans les manuels¹⁰ et par la réévaluation du romantisme. Breton ne cherche pas à modifier l'image du XVII^{ème} par souci d'exactitude, ni à corriger le canon qui exclut la préciosité au profit du classicisme : tout cela n'est pour lui que poésie mondaine et littérature courtisane. Il clame son indifférence à Molière comme aux virtuosités du vers racinien, son dédain de La Fontaine, - son image de La Fontaine restant celle d'Aragon dans le *Traité du Style*. Se livrant à une violente diatribe contre "ce siècle de courtisans" dans lequel "la soumission obséquieuse au pouvoir absolu d'un homme" n'a d'égal que "la soumission à toute épreuve à un certain nombre de canons artistiques", Breton décrète donc "petit" ce prétendu grand siècle où "la poésie végète" et dénonce l'idéologie qui fonde sa renommée : "Non plus on y songe, plus on se convainc que le XVII^{ème} siècle doit d'être réputé "grand siècle" à une grande part de considérations extra-culturelles" écrit-il, —ce que corrobore la lecture de Lanson¹¹. En 1946, il expose les présupposés politiques de la valorisation du XVII^{ème} siècle dans les Histoires de la Littérature française :

"Je dis que l'attitude de pâmoison, réclamant la démission critique, qu'il est assez couramment de règle de voir adopter à l'égard de la production littéraire du XVII^{ème} siècle français, décèle beaucoup moins un goût de l'équilibre et de la mesure, comme on veut nous le faire croire, qu'elle ne cache un désir de fixation à une période de l'histoire où la revendication populaire ne pouvait se faire jour. Je dis que cette attitude, portée d'ailleurs à l'extrême par les précollaborationnistes d'Action française dans les années qui mènent à la guerre —vous vous souvenez de l'un d'eux intitulant un de ses livres : *Le Stupide XIX^{ème} siècle* —, constitue un des symptômes cardinaux du comportement réactionnaire."¹²

Ce qui rend irréfutable ce constat : "La vérité est que l'histoire littéraire est à réécrire." La réécriture de l'Histoire commence par la réévaluation du Romantisme, la complète réécriture du siècle passé victime d'un complot idéologique :

"Je comptais vous dire que l'image scolaire qu'on nous invite à nous faire du romantisme est une image *truquée*. L'usage des catégories nationales et des absurdes tiroirs qui servent à séparer les genres littéraires empêche de se faire du mouvement romantique une idée d'ensemble. C'est ainsi qu'affleurent tout

⁹ "L'homme moralement est assez médiocre : immensément vaniteux, toujours quêtant l'admiration du monde, toujours occupé de *l'effet*, et capable de toutes les petites choses pour se grandir, n'ayant ni crainte ni sens du ridicule, rancunier impitoyablement contre tous ceux qui ont une fois piqué son moi superbe et bouffi, point homme du monde, malgré cette politesse méticuleuse qui fut une de ses affectations, grand artiste avec une âme très bourgeoise, laborieux, rangé, serré, peuple surtout, par une certaine grossièreté de tempérament, par l'épaisse jovialité et par la colère brutale, charmé du calembour et débordant en injures : nature, somme toute, vulgaire et forte, où l'égoïsme intempérant domine. [...] Mais quelle intelligence a-t-il? Hélas! Il faut avouer que ce très grand poète est incapable de définir et de raisonner. Il lâche d'énormes contresens quand il veut faire le critique, d'énormes contradictions quand il veut faire le théoricien. Ses idées littéraires sont vagues et troubles. Ses idées philosophiques, politiques, sociales, son déisme, son républicanisme, son "démocratisme", sont des idées moyennes, sans originalité, tout à fait imprécises et médiocrement cohérentes.[...]" Cette exécution se poursuit de la p. 1050 à la page 1054. La 11^{ème} édition comporte deux additifs en note : "Ce portrait me paraît aujourd'hui avoir besoin de retouches. Il a été écrit sous l'influence du réquisitoire artificieux et fortement documenté de Biré. Les publications de documents et surtout de lettres qui ont été faites en ces dernières années, ont tourné en général à l'avantage du caractère de Victor Hugo. Je suis d'autre part de plus en plus sensible à sa poésie: soit que je m'habitue à ses défauts et outrances, soit que mon goût s'élargisse, je l'accepte mieux qu'autrefois tel quel, et j'y trouve de plus en plus de choses qui me saisissent et me touchent [...] p. 1051. J'emprunte mes références à un exemplaire de Lanson en usage dans les années trente, qui n'est pas daté; postérieur à la 12^{ème} édition (la 11^{ème} date de 1912) dont il reconduit les notes de repentir, notamment sur Hugo, il mentionne une réédition de *Charmes* de Valéry qui date de 1926.

¹⁰ A de très rares exceptions près je les ai [les artistes vivants] toujours vus *s'inscrire en faux* contre l'idée systématiquement répandue que le XVII^{ème} siècle français marque la période indéniable de culmination d'une courbe qui s'avèrerait en dépression foudroyante à la fin du XIX^{ème} siècle. Pour ma part, je serais porté à admettre que c'est plutôt l'inverse qui est vrai." (*E.C III.*, p. 214-215)

¹¹ "Psychologie et science, art de penser et art de raisonner, c'est ce dont il (le XIX^e) ne s'inquiète guère, et c'était précisément ce qui faisait l'intérêt, la valeur, l'originalité du XVII^{ème} siècle, la meilleure moitié de ce qui faisait l'intérêt, la valeur et l'originalité du XVIII^{ème} siècle. [...]. La littérature du XVIII^{ème} siècle prenait pour modèle les anciens et le XVII^{ème} siècle français : le romantisme leur substitue le moyen-âge et les étrangers." (p. 932)

¹²*E.C. III*, p.216

gratuitement à la surface des œuvres poétiques d'un intérêt tout à fait épisodique — Lamartine, Musset, Vigny, Gautier —, ceci au préjudice d'œuvres d'une toute autre classe comme celle de Nerval, ou *d'œuvres-ferments* comme celles d'Aloysius Bertrand, de Pétrus Borel, et que l'immense majorité des lecteurs ne se fait aucune idée des liens qui unissent les grands poètes authentiquement romantiques de France et d'Allemagne, non plus que ces mêmes grands poètes, d'une part, aux philosophes qui sont leurs contemporains — je pense surtout à Fichte, à Hegel, à Schelling —, d'autre part à la pensée ésotérique de tous les temps. De même, on évite, peut-être avec plus grand soin encore, de mentionner les rapports étroits qui existent, par exemple, entre Victor Hugo, et ceux qu'on a appelés les *écrivains réformateurs* de son temps, relégués encore par l'histoire bourgeoise dans la catégorie tenue à distance des “précurseurs du socialisme”¹³.

S'opposant au “stupide XIX^{ème} siècle” d'un Léon Daudet, le “splendide XIX^{ème} siècle” de Breton ouvre les frontières de la littérature française à l'Allemagne, à l'Angleterre à une époque où Lanson et des Granges réservent quelques allusions réticentes aux influences étrangères qui ne contribuent pas peu, selon eux, à discréditer le romantisme. La remise en cause des frontières disciplinaires, génériques et géographiques procède en fait d'un seul et même refus qui commence par celui de la périodisation en vigueur. Dans les entretiens avec Parinaud il voit, non sans acuité, l'ombre portée du XIX^{ème} siècle s'allonger sur le XX^{ème} siècle, jusqu'en 1913, date de naissance réelle du XX^{ème} siècle. L'idée que chaque siècle présente “une physionomie caractéristique” lui apparaît comme une construction *a posteriori* : attaquer l'image scolaire du XIX^{ème} siècle c'est en briser la fallacieuse unité, morceler ce qui fait bloc ; réécrire le Romantisme c'est distinguer “ce qui importe et ce qui est négligeable”, — Hugo, Nerval, les petits romantiques, Rimbaud, Lautréamont contre Lamartine, Vigny, Musset, “les grandes têtes molles” ; de même Breton oppose un symbolisme authentique fondé sur le merveilleux à un symbolisme frelaté par un hermétisme artificiel, qui fait du mystère une sorte de label.

[...] Que le ciel poétique soit alors constellé, je ne vois comment on peut y contredire sans mauvaise foi. Mais on peut débattre de la grandeur respective des astres et s'intéresser particulièrement à ceux qu'anime un mouvement de révolution. De ce point de vue encore, je ne crains pas de dire que l'histoire du romantisme, telle qu'elle s'enseigne, est à refaire de fond en comble. L'image que les manuels nous proposent du romantisme est entachée d'un vice de structure fondamental : elle laisse systématiquement dans l'ombre ou éclaire mal les forces génératrices du mouvement romantique, en particulier lorsqu'il lui faudrait le découvrir hors de France, elle grossit démesurément l'apport de quelques poètes tels Lamartine, Musset, Vigny, voire Gautier dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne sont pas *essentiels* à ce mouvement. Hugo à part, dont l'importance ne saurait être surfaite, l'histoire littéraire fait un cas disproportionné d'œuvres poétiques qui ont été bien plus *portées* par le romantisme qu'elles n'ont été *déterminantes* du romantisme”¹⁴

L'histoire littéraire selon Breton fait parfois penser à un système de poulies et de machineries cachées dans les cintres qui permettent de monter et descendre de lourds bustes de marbre, d'escamoter les dieux, de mettre en lumière le spectacle de la littérature. Chaque recueil d'essais reprend inlassablement la logique secrète des affinités électives, réévalue les grands ascendants en leur demandant raison de leur œuvre à l'aune des derniers développements de l'histoire du monde. On connaît l'instabilité de la cote d'Apollinaire, de Rimbaud ; seuls Jarry, Lautréamont, Arnim restent au sommet. Rimbaud s'éclipse quand Novalis et Arnim se rencontrent autour de la notion-clé du poète-voyant, qui est, dit Breton, le dernier-mot du romantisme allemand :

[...] l'histoire littéraire prête généralement à Rimbaud l'initiative de la déclaration : “Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant”, et fait à tort partir d'elle une façon de penser et de sentir qui lui est antérieure de plus d'un demi-siècle” [cette remarque déjà présente en 1933 est reprise en 1946].

“L'extraordinaire floraison du roman anglais de la fin du XVIII^{ème} siècle connu sous le nom de roman noir” est une valeur stable depuis le Manifeste de 1924, jusqu'à "Comète surréaliste" et aux *Entretiens* de 1952. Dans "Limites Non frontières du surréalisme" Breton se dit frappé du profond oubli qui a englouti des œuvres qui ont connu un “si prodigieux succès” de leur temps et exercé une “très singulière fascination” sur “les esprits les plus difficiles”. Le point de vue subjectif permet de hausser dans la hiérarchie les auteurs invisibles pour le canon scolaire : en 1946 une place de choix est accordée à l'Abbé Constant — le père Enfantin — Breton énumère ses œuvres, devenues “assez rares pour qu'on puisse se demander si nulle puissante organisation n'a pu s'ingénier à les faire disparaître”.

Les aléas de la "durée de l'œuvre", et de sa reconnaissance, le portent à méditer sur le statut de Lautréamont, toujours absent des histoires littéraires les plus répandues dans les années trente auxquelles je me suis référée (Lanson, Des Granges). Il note en 1936 que “le passant sublime, le grand serrurier de la vie moderne, Lautréamont, n'est aperçu, de toute la génération symboliste que par Bloy et Gourmont qui le désignent

¹³ Quatrième conférence, *Œ.C. III*, p. 256.

¹⁴ *Œ.C III*, p. 219.

expressément comme un fou” et qu’il est “à peine question de lui de nos jours”. En 1952 il continue de se demander comment un écrivain aussi considérable que Lautréamont peut rester invisible de toute une génération et apparaître brusquement tout en haut de la pyramide¹⁵. De Charles Cros, on ne mentionne, remarque-t-il que “la fleur de liseron sur laquelle devait prendre modèle son premier phonographe”. Et l’on sait que contre “Laforgue heureusement déclinant, qui siffle”, Breton joue la carte d’un “Corbière grelottant de contradictions et de rancunes, mais visité de longs pressentiments.”

Non content de distinguer le bon grain de l’ivraie, au sein d’un siècle, au sein d’un mouvement, Breton choisit à l’intérieur d’une œuvre et s’en prend à la falsification qui défigure Hugo “le plus connu de tous et en même temps le plus méconnu.” Il soupçonne même une conspiration dans le silence qui frappe “Ce que dit la bouche d’ombre”. Nul doute que le “Hugo pittoresque”, “le Hugo sentimental” qui, selon Marcel Raymond est le Hugo que perçoivent ses lecteurs en 1860, n’est pas “le visionnaire, le prophète, le *primitif*” dont, dit-il, on s’écartait alors ; et on a pu constater que Lanson s’en écarte encore avec véhémence. Breton constate le silence gêné qui entoure les expériences spiritistes de Hugo et qui expliquent selon lui l’occultation officielle de la dernière partie de l’œuvre :

“Sur ce point encore, la critique rationaliste a fort bien organisé le silence, alors que son premier devoir eût été d’homologuer cette étrange aventure, ne fût-ce que pour en tirer des éléments d’appréciation nouveaux sur la technique de l’inspiration aussi bien que sur la psychologie du poète”¹⁶.

Si l’on se reporte aux histoires littéraires qui ont cours dans les lycées juste avant la 2nde guerre mondiale, on est vite édifié sur le statut marginal accordé à Nerval¹⁷, Rimbaud¹⁸ par Lanson et Des Granges. La comparaison avec la notule consacrée à Anna de Noailles¹⁹ confirme la hiérarchie qui a cours dans les années trente. La conclusion de Lanson se livre à d’intéressants développements sur les “chapelles” ; justement, le mot est repris par Breton dans ses entretiens avec Parinaud, mais, par un renversement polémique, il en donne pour exemple ceux mêmes que Des Granges place au sommet de la littérature contemporaine:

[Avant la guerre 14], la plus large audience était réservée à des versificateurs du type Rostand ou Anna de Noailles et à quelques barbouilleurs de salon. Le goût des œuvres de qualité n’excédait pas les limites d’un petit nombre de “chapelles”: Rimbaud et Mallarmé, voire Baudelaire et Nerval, étaient tenus par le public à grande distance; lazzi sur Seurat, gorges chaudes sur le douanier Rousseau. On n’en est heureusement plus là”²⁰.

II Critérium et critères

Si l’activité d’évaluation qui a toujours été vitale chez Breton s’emballe à partir des années 40, c’est non seulement parce que Breton en exil se sent mis en demeure de faire connaître et défendre sa culture, et qu’il est

¹⁵ *OE.C. III*, p. 451.

¹⁶ Deuxième conférence d’Haïti, p. 232.

¹⁷ Lanson lui consacre cette note appelée au nom de Béranger (qui occupe trois pages) : “Malgré mon aversion pour les énumérations de noms, je ne puis m’empêcher d’inscrire ici Gérard de Nerval (1808-1855), le traducteur de Faust (1828), romantique d’imagination et de vie, qui sombra dans la folie, délicieux écrivain pourtant, de la plus saine tradition du XVIII^e siècle, qui sut trouver la couleur, sans renoncer à la finesse, à l’esprit, à l’élégance dans la prose exquise de ses récits de voyage et de ses contes (Sylvie, 1854). [p. 968]

¹⁸ De Rimbaud, Lanson ne parle également qu’en note, note appelée au nom de Verlaine : “—Il faut nommer Jean-Arthur Rimbaud (1854-1891), Les Illuminations, 1886, Œuvres, 1898. Il fut un des ouvriers de la première heure du symbolisme; il en demeure l’un des représentants les plus purs. Il renonça trop tôt.” [p. 1130]. Dans le manuel de Des Granges, en 1937 la cote de Rimbaud s’améliore: “[...] Talent vigoureux, Rimbaud excelle à trouver des images violentes et étranges, d’un goût parfois douteux. On sent chez lui l’influence de Baudelaire ; mais il n’a rien de vague ni de morbide : tout en lui a du relief et de la netteté, et il a su parfois allier de la façon la plus imprévue le réalisme et la poésie. S’il n’eût de bonne heure renoncé à écrire, Rimbaud fût peut-être devenu un très grand poète.” (p. 764). Dans son chapitre “La Littérature contemporaine”, son influence est reconnue, même si la dernière ligne semble décocher aux surréalistes le coup de pied de l’âne.

¹⁹ Mme de NOAILLES (1876-1933), après les recueils dont nous avons parlé plus haut, a publié Les Forces éternelles et le Poème de l’amour, où elle renouvelle de la façon la plus poignante l’expression de ses regrets, de ses angoisses, et parfois de ses retours à une calme résignation. Son style s’est affermi, sans rien perdre de sa souplesse ni de sa grâce. La voilà définitivement placée parmi les premiers poètes de ce temps, et tout à fait “hors classe” comme “poétesse”. (p. 905).

²⁰ *OE.C. III*, p. 632.

invité à le faire, mais encore parce qu'il sent bien qu'une période vient de se clore, et que toute transformation du surréalisme implique un examen de conscience : l'idée de la responsabilité de l'écrivain devant l'histoire ne date pas de Sartre. *L'Histoire du Surréalisme* de Nadeau publié au second semestre 1945, puis les mises en accusation de Sartre, et enfin ce que Breton ressent comme une trahison de Camus, précipitent les bilans. Or évaluer le surréalisme c'est d'abord définir des critères de jugement qui, s'ils sont valides, doivent permettre de réétalonner l'ensemble de la littérature des siècles passés.

Le mot-clé est celui de **critérium** : Breton, très tôt, se dit en quête du critérium, singulier, indiscutable, à partir duquel la pesée des œuvres s'effectuerait automatiquement. Il n'attend plus en 1946 que le PC fasse preuve de l'objectivité nécessaire, pour "faire primer sur les intentions politiques les critères de qualité et de valeur". Il propose donc de réécrire l'histoire de la Littérature, en attendant que les hommes soient moins partisans. Sur quels principes?

[...] La nécessité de faire primer sur les intentions politiques les critères de *qualité*, de *valeur*, prête de nouveau à des discussions à n'en plus finir, écarte beaucoup d'espoirs d'objectivité. Toujours est-il que nul n'a réussi encore à mener à bien une tâche de cet ordre et que si l'histoire littéraire, comme je l'affirmais, doit être réécrite, ce doit être, au moins en attendant, sur des principes moins rigoureux mais plus *maniabiles*. Il me semble que le premier des ces principes est celui qui se fait jour dans le titre même d'un ouvrage du philosophe italien Benedetto Croce: ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel. Ce qui est vivant et ce qui est mort... Cette volonté de discrimination qui ne s'applique ici qu'à une œuvre philosophique déterminée, demanderait non seulement à être étendue à d'autres œuvres de premier plan, mais encore à être généralisée à tout mouvement intellectuel nettement circonscrit, et, par-delà sans doute, à chaque siècle, puisque nous aimons que chaque siècle présente une physionomie caractéristique. Cette tâche de mise au point jamais définitive devrait être reprise à chaque génération: elle ménagerait, je crois, bien des surprises, et éviterait de lourdes bévues. [...] ²¹

Au critérium se substituent donc les critères, chacun de ces deux termes ayant des emplois spécifiques. On trouve le mot critérium en 1937 quand il s'agit de mesurer l'impact international du surréalisme par l'exposition de Londres : elle va avoir "valeur de critérium" dit Breton, et renseigner sur l'objectivation et l'internationalisation des idées surréalistes qui touch[ent] ici à leur point critique". L'adjectif *critique* renvoie à la fois à la discrimination évaluative et à la notion médicale de crise salutaire ou fatale, et son association à "critérium" est significative ; l'idée d'un seuil qui amène un changement radical est bien ce que Breton cherche à définir dans les œuvres auxquelles il s'intéresse. Dans "Comète surréaliste", on retrouve le terme au sens de "principe permettant de porter un jugement d'appréciation" (DHLF). "Criterium" et "critère" se rattachent au verbe grec signifiant séparer, trier, trancher, décider, faire passer en jugement. C'est aussi, selon le dictionnaire, ce qui fait que toutes choses ne sont pas indifférentes. Justement, lorsque Breton tente d'explicitier ses critères à propos de *Cahier d'un retour au pays natal* il note que Césaire permet de "sortir à grandes guides de l'indifférent", ce qui fait bien de son œuvre un moment critique de la poésie.

Lorsque le fil secret qui lie les auteurs du panthéon de Breton se situe plus explicitement du côté de la tradition ésotérique, vers 1946, le terme de critère, marqué encore par sa définition scientifique, se voit souvent remplacé par celui d'indices : le **critère** de valeur impliquait l'énoncé d'un décret, un geste de décision, tandis que l'**indice** suppose que la valeur soit en dépôt, latente, et non plus produite par le discours d'appropriation comme le montre le texte que Breton consacre à Fulcanelli et à ses analyses des inscriptions mystérieuses du château de Dampierre.

Les métaphores magnétiques montrent les œuvres comme des lieux hantés, vivant d'une vie énigmatique hautement symbolique que leur aura seule décèle ; le critère est en quelque sorte le Nord de cette "boussole mentale" qui cherche à établir un "aiguillage intellectuel". Aimantée, l'œuvre se révèle par sa "puissance d'attraction, de sollicitation et même d'agitation." Cet indice est plus fortement présent dans les conférences d'Haïti, où se conjuguent les effets du vaudou, des récents événements politiques, électrisants, et de la lecture d'Auguste Viatte. Déjà l'histoire de la littérature se présente, à la manière de l'exposition de 1947, comme un parcours mystérieux en lumière nocturne, d'autel en autel, où des figures longtemps éclipsées reviennent dispenser une lueur fuligineuse. Si le critérium se situe ainsi du côté de l'attraction magnétique, du "champ psychologique total", les critères eux sont plus précis. Par ordre décroissant d'importance : la force de refus, le don prophétique, la valeur toujours actuelle, l'originalité, le génie de la jeunesse, l'émotion qui cède bientôt à la force dynamique de l'œuvre, à sa capacité motrice, à son rayonnement prophétique.

²¹ OE.C.III p.217.

Je passe rapidement sur ce critère de l'émotion, qui était déjà présent chez Du Bos en 1719. Breton défend en 1937 "la fraîcheur d'émotion de l'enfance"²² et s'en sert pour réhabiliter le roman gothique, mais ce critère est lui-même critiqué dans un entretien fort intéressant mené par André Parinaud entre Breton, Ponge et Reverdy²³ ; Breton rejette alors l'émotion au profit de l'exaltation : le signe ascendant apparaît désormais comme le critère commun de la réussite de l'œuvre et de la qualité de l'image poétique, tandis que l'émotion reste liée aux circonstances de son émergence, moins susceptible de rester "toujours actuelle"

Le mot "génie" n'a pas disparu sous la plume de Breton. Il fait observer lors de son discours au Savoy²⁴ que le surréalisme a la foi absolue dans le génie de la jeunesse et que les œuvres de génie dont il se réclame sont comme par hasard le fait d'adolescents ou d'hommes très jeunes : Lautréamont, Jarry, Saint-Just, Novalis, Seurat, Rimbaud. Néanmoins la jeunesse n'étant pas un critère suffisant, il s'en remet à celui, plus répandu, d'originalité, en juin 1941, au lunch du Rescue Committee²⁵ ; un mois plus tard il reprend cette idée dans "Originalité et liberté" : l'originalité est le "suprême antidote au poison des temps que nous vivons", inséparable d'une absolue liberté de création qui en est la condition." —déclaration stratégique en un lieu où il est suspect. Toujours prête à "bondir de l'œuvre d'art dans la vie"²⁶ elle seule semble susceptible de conférer aux œuvres "des chances exceptionnelles de durée et d'influence". L'originalité reste, lors de la 2^{ème} conférence d'Haïti (1946), le premier critère de valeur :

"L'originalité en art, peut être tenue pour le principal facteur de portée. L'originalité, contrairement à ce que pense le profane, est en général bien loin de reposer sur un don inné. Beaucoup plus souvent, elle est un produit de culture. Pour s'élever à l'originalité: 1° il faut que l'artiste dispose d'un sens exceptionnel de la qualité grâce auquel il commence par faire un choix rigoureux et électif dans les œuvres de ses prédécesseurs [...]; 2° il faut que l'artiste dispose d'une énergie exceptionnelle de refus: quitte à passer pour difficile, il doit impitoyablement rejeter ce qui se présente à lui comme déjà vu, déjà senti, déjà exprimé sous une forme approchante. Il faut braver à tout prix la crainte de l'incompréhension qui n'est jamais que provisoire."²⁷

Il faut donc "s'élever à l'originalité" qui exige de l'artiste "un sens exceptionnel de la qualité". Une "rhétorique du fait singulier" annonce dans les essais de Breton la rencontre avec les œuvres d'exception ; tout lecteur de Breton est familier de ces formules superlatives et comparatives solennelles : "Daumier est selon moi le seul artiste jusqu'à ce jour qui ait réussi à [...]", "Nul plus que", "Nul autre œuvre poétique plus que celle de...". Ces signes d'élection soulignent la valeur absolue de la singularité qui reste depuis le fameux préambule de *Nadja* la seule justification de l'œuvre et de l'être. En 1947 dans "Comète surréaliste" il fustige la répétition avec ou sans variante : "Quel pourcentage d'œuvres d'un seul se justifie sous l'angle de la vision neuve de l'événement ?"

De fait, la modélisation, qui est constitutive de l'établissement d'un genre, l'idée même de paradigme, sont sapées par cette exigence d'originalité entendue radicalement. L'œuvre digne de ce nom est par définition inimitable. On reconnaît l'originalité d'une œuvre à la force des protestations qu'elle soulève, à l'incompréhension des contemporains, la haine du public étant proportionnelle à la valeur, c'est-à-dire à la force de refus. Pour illustrer ce caractère nécessairement non-consensuel de l'œuvre, et prévenir les quolibets qui pourraient accueillir certaines de ses projections, Breton cite assez stratégiquement en Haïti "notre ami Philippe Thobi-Marcélin" [1904-1975], un essayiste, poète et romancier haïtien découvreur d'Hector Hyppolite qui lui permet de rappeler que l'hostilité accompagne toute innovation en peinture, que l'œuvre neuve "irrite et soulève comme un essaim de guêpes les tenants du passé."

D'autres critères, corollaires de ceux-ci, sanctionnaient dès les annotations de 1930 portées sur *Les Champs magnétiques* la réussite d'un énoncé, comme "le rire absolument sauvage" ; le rire reste à l'ordre du jour dans les Conférences d'Haïti et j'y insiste parce qu'il me semble qu'on intègre trop rarement ce critère quand on parle du surréalisme. "C'est une déviation de l'esprit dit "civilisé" de penser que le rire, en présence d'une œuvre d'art, doit prendre nécessairement un caractère désobligeant" constate Breton:

"L'esprit moderne est ainsi fait que le rire, lui répond au contraire du caractère de provocation de l'œuvre considérée et qu'à son tour ce caractère de provocation lui répond de l'originalité même de cette œuvre qui se caractérise extérieurement par le côté jamais vu." (p. 322-323).

²² "Une œuvre d'art digne de ce nom est celle qui nous fait retrouver la fraîcheur d'émotion de l'enfance. Elle ne le peut qu'à la condition expresse de ne pas tabler sur l'histoire en cours, dont la résonance profonde dans le cœur de l'homme ne doit être attendue que du recours systématique à la fiction." *Limites non-frontières du surréalisme*, 1937 (p. 667)

²³ Entretien avec P. Reverdy et F. Ponge. 19 octobre 1952, *Œ.C.* III p. 1079.

²⁴ *Œ.C.* III, p. 148.

²⁵ *Ed.cit.* p. 181.

²⁶ *Ed. cit.* p. 245.

²⁷ *Œ.C.* III, p.218.

La question du critère se pose dès lors que le style, la pureté formelle, la performance verbale sont exclus des critères de jugement²⁸: faire l'histoire des œuvres à partir de leurs qualités d'écriture c'est dit joliment Breton "se passionner pour la carrosserie sans s'occuper du moteur, sans s'intéresser aux ressorts"²⁹. Le génie verbal, loin d'être un critère de qualité, devient même "un empêchement" chez Hugo, toujours susceptible de "submerger", de desservir ses idées; c'est le genre de critère qui amène à privilégier "L'Art d'être grand-père" sur "La Fin de Satan"; la facilité formelle implique presque toujours un relâchement de l'exigence: Musset en est disqualifié, Prévert aussi. Attentif à la facture des vers de Nerval, il récuse l'exercice ludique pur qui reste le péché majeur en poésie: le quatrain postal discrédite Mallarmé, le jeu de mots altère même parfois la valeur de Hugo, de Nerval, laissant seulement deux indiscutables: Rimbaud, Lautréamont.

La poésie s'évalue d'abord en fonction de l'attitude ontologique; dans les *Entretiens*, Viélé-Griffin, René Ghil, Saint-Pol Roux, Valéry sont mesurés à l'aune du détachement d'un Jacques Vaché, ou encore de l'itinéraire d'un Germain Nouveau. Le critère, spécifiquement surréaliste, celui d'authenticité³⁰, en totale cohérence avec *La Confession dédaigneuse*, de 1924, qualifie l'œuvre qui est "témoignage total, qui répond d'un total engagement", c'est-à-dire une vie qui est œuvre, indissolublement. Ce critère permet de distinguer Rimbaud de Mallarmé: "Rimbaud est rigoureusement inséparable de sa vie" tandis que la vie de Mallarmé s'efface au profit de son œuvre.

"[...] On s'aperçoit très vite que des considérants d'ordre inhabituel tendent ici à primer tous les autres: c'est ainsi que les êtres dont la vie ne saurait être séparée de l'œuvre jouissent, sous le rapport de l'attraction, d'une manifeste supériorité sur les autres."³¹

A la différence des histoires de la littérature qui séparent la vie et l'œuvre, Breton allègue volontiers l'anecdote biographique comme critère de l'œuvre, mesurant l'aura du poète à sa capacité à "devenir légendaire". Il peut donc à la fois récuser de façon novatrice le jugement esthétique, et louer "le grand critique Sainte-Beuve"³² pour avoir su "capter l'insolite", "se montrer sensible à l'atmosphère gothique" de l'œuvre d'Aloysius Bertrand. Breton n'hésite pas, à recourir au témoignage indirect sur l'auteur, voire à la rumeur³³; dans les Conférences d'Haïti une anecdote montre le supérieur désintéressement de Seurat³⁴ et Breton postule que cette attitude n'est pas distincte de la qualité de son œuvre picturale. Tout ceci procède de la conviction fondatrice du surréalisme dès *Les Pas perdus*, qu'être poète c'est répondre sur sa vie d'une exigence souveraine et d'une insatisfaction devant le monde tel qu'il est, qui s'exprimera indifféremment en tableau, en poème, ou bien en une trajectoire de vie. Le ciel de naissance, l'enfance et les premières traces de rébellion, la force de caractère d'un artiste suscitent l'exemplum, l'anecdote édifiante, ainsi de l'illustration de l'incorruptibilité poussée jusqu'à la mort chez Petrus Borel, alors qu'aucune phrase, aucun texte de lui ne sont finalement cités. Dans *Martinique Charmeuse de serpents* l'éloge d'Aimé Césaire est l'occasion de préciser ce qu'est l'authenticité en poésie: "L'enjeu, tout compte tenu du génie propre de Césaire, était notre conception commune de la vie." La poésie vécue —seule authentique— se distingue ainsi de la "poésie simulée, d'espèce vénéneuse qui prolifère constamment autour d'elle" et qui est seulement virtuosité verbale.

D'autres critères, en fonction des urgences de l'histoire, mais aussi des stratégies, et des lieux où Breton prend la parole, fondent l'évaluation; dans "Comète surréaliste", en 1947, et dans "Seconde arche", ils sont nombreux et flous: c'est l'esprit dans lequel [une œuvre] a été conçue, "le pouvoir visionnaire dont elle témoigne", "le sentiment de vie organique qui s'en dégage", "le secret d'une symbolique nouvelle qu'[une œuvre] porte en elle", les "signes qui attestent sa vitalité sur les plans les plus divers"³⁵). Dans ce flou apparaît quand même une constante: l'idée de la vitalité *actuelle* de l'œuvre. Évaluer c'est faire la part —déterminer le seuil critique— entre ce qui est vivant et ce qui est mort.

Revenants et prophètes

²⁸ "Beaucoup de ceux qui entendent parler pour la première fois du surréalisme s'inquiètent de savoir quel critérium permet de décider qu'une œuvre plastique est surréaliste ou non. Est-il besoin de répéter que ce critérium n'est pas d'ordre esthétique?" ("Comète surréaliste" 1947), *La Clé des Champs*, Œ.C. III p.754.

²⁹ Conférences de Haïti II, Œ.C. III, p. 228.

³⁰ "Mon admiration ne va qu'à des hommes dont les dons (d'artiste entre autres) sont en rapport avec le caractère. C'est vous dire que je n'admire pas plus M. Céline que M. Claudel par exemple." (Le Procès Céline, Œ.C. III p. 1004)

³¹ "Ouvrez-vous?", Notes publiées dans *Médium*, n°1, Œ.C. III, p.1101.

³² Ed.cit. p. 264.

³³ Voir le "on m'assure que Flaubert", ou encore l'anecdote sur Hugo et Juliette Drouet dans *Nadja*.

³⁴ Ed. cit. p.245.

³⁵ Ed. p. 755 à 760.

J'ai mentionné l'enquête "Ouvrez-vous ?" qui doit permettre selon Breton d'introduire "une nouvelle dimension dans les rapports que nous entretenons avec les figures du passé"³⁶. La petite présentation qui l'accompagne comporte des métaphores révélatrices. Faire entrer ou éconduire les fantômes qui frappent à notre porte, ces survenants, revenants, cadavres qui restent au placard, nous ramène à la question de Benedetto Croce : "qu'est-ce qui est vivant et qu'est-ce qui est mort dans l'œuvre de Hegel ?" auquel Breton emprunte son tout premier critère pour décider de la valeur actuelle d'une œuvre :

Seuls la routine et les partis pris souvent délibérés s'opposent en effet à ce qu'on fasse la part de ce qui est vivant et de ce qui est mort, aussi bien dans une œuvre récente, disons celle de Marcel Proust, que dans un cycle ancien comme celui de la table ronde. Tant qu'on n'y sera pas venu, l'aiguillage intellectuel de chacun sera considérablement retardé. On n'y remédiera qu'en faisant intervenir un principe qui en dernière analyse, se ramène au précédent, principe du reste assez général pour s'appliquer à la révision de toutes les valeurs : une œuvre d'art, pas plus que toute autre production de l'esprit, ne doit être considérée en soi, c'est-à-dire pour ses mérites intrinsèques (selon des critères toujours contestables), ni même étroitement en fonction de son adéquation aux circonstances historiques qui l'ont vu naître, mais bien en fonction de ce qu'elle garde ou ne garde pas *pour nous*." (p.217)

Au critère formel, intrinsèque de la réussite esthétique de l'œuvre se substitue celui de l'impact renouvelé : l'œuvre, hantante revient, toujours présente. Mais on voit Breton exploser quand Aimé Patri lui demande d'appliquer ce critère au surréalisme:

Mort ou vivant? Pardonnez-moi, je trouve que c'est là une question myope, une question étroitement réglée sur l'utilité, l'efficacité. Nous mourons précisément de ne répondre qu'à de telles questions. Si je me souviens, la mode en a été lancée par Benedetto Croce: Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel. Il y aura bientôt quarante ans de cela et vous savez quelle eau rougie et quelle eau sale a passé sous ce pont. Certes en 1948, il serait encore expédient et commode de pouvoir dire ce qui est mort, ce qui est vivant chez Hegel entre autres, mais je crains que nos balances ne soient illusoires. Et que me diriez-vous de la question: Qu'est-ce qui est mort et qu'est-ce qui est vivant dans le marxisme? Jusqu'à nouvel ordre, nous sommes, en tant qu'humains de pauvres hères tout d'une pièce menés par une passion sur laquelle, chemin faisant, la routine a toute prise. Choisir, discriminer *a posteriori* serait le rêve. Mais vous savez bien que la postérité ne choisit pas, ou si peu." (*Œ.C.* III, p. 603)

Pourtant c'est bien ce critère qu'il proposait deux ans auparavant de généraliser à l'évaluation de tout mouvement intellectuel, et qu'il appliquait lui-même au romantisme... Une œuvre digne de figurer dans le panthéon de Breton se reconnaît à ce qu'elle manifeste une "aspiration nouvelle à son époque" porteuse de solutions pour l'avenir. Ainsi de l'œuvre de Fourier :

"Nulle œuvre n'apparaît comme celle-ci tout entière tournée vers l'avenir. Il semble véritablement qu'aucun écran opaque ne s'interpose entre l'œil de l'auteur et les temps qu'il considère en avant de lui, que ces temps soient très proches ou extrêmement reculés. Cette faculté de Fourier, qui n'est rien moins que le don prophétique porté chez lui au suprême degré, lui a, il faut bien le dire, aliéné un grand nombre d'esprits qui ne lui ont jamais pardonné d'avoir attenté au sens commun."³⁷

Le pouvoir de rayonnement d'une œuvre est fonction de son coefficient de liberté³⁸. "Modeler la sensibilité d'aujourd'hui" est un critère nécessaire³⁹, mais le don prophétique devient au fil du temps un critère supérieur. Une hiérarchie de la valeur se dessine entre les œuvres "révélatrices de notre temps" (6^{ème} conférence) et celles, plus rares, qui "par certaines implications qui sont en elles" "engagent le temps à venir"⁴⁰. L'œuvre, à l'instar des livres à l'enseigne de la galerie Gradiva en 1937, participe de "ce qui peut nous faire agir non plus en arrière, mais en avant." Il s'agit de repérer ce qui est conducteur, et le même critère vaut pour la littérature et pour l'œuvre plastique : la justification de l'œuvre est en avant d'elle-même, dans sa "force de refus".

³⁶. Balzac reste désormais derrière la porte en raison du Chaos, Barbey d'Aurevilly entre, "parce que difficile de faire autrement", Chateaubriand est admis, pour le bleu sombre, mais pas Mallarmé, "à cause des ronds de jambe", Marx est recalé "par fatigue" dit Breton ; Baudelaire est accueilli par un Breton "ému jusqu'aux larmes", Brisset par un Breton intrigué, Huysmans "avec les marques de la plus grande connivence, malgré", Verlaine recalé ("abject"), Stendhal est sauvé par les femmes.

³⁷ Quatrième conférence d'Haïti, éd.cit., p. 266.

³⁸ Ed. cit. p. 297.

³⁹ Sous cet angle, le surréalisme a fait ses preuves: "[...] nul ne conteste plus qu'il a été une des forces composantes de la mentalité de notre époque." (p. 625)

⁴⁰ Ed.cit.p. 295.

Si Breton continue à penser les œuvres en termes d'engendrement et de filiation, d'arbre généalogique avec des branches mortes et des branches porteuses, il superpose au modèle biologique un modèle psychanalytique : la part inconsciente de la culture, les solidarités latentes attendent pour se manifester un critique un peu psychanalyste, sensible à la logique inconsciente qui relie les œuvres, opérant le retour du refoulé : "Un certain nombre d'œuvres longtemps étouffées reviennent et revendiquent, qu'il le sache ou non, par sa voix". Etablir des lignées de pensée en reliant des astres dispersés dans l'espace et le temps fait de l'histoire de la littérature un art de révélation. Evaluer Marcel Duchamp revient à chercher les noms qui, de place en place, s'inscrivent sur la même ligne, à se demander de quelles lignes de force il est la résultante, où conduisent les lignes qui passent par lui, quelles irradiations le traversent⁴¹. La métaphore est récurrente : trait, repère orthonormé dans lequel se dessine une courbe ascendante, "système de coordonnées à mon usage", les œuvres sont des "forces génératrices" et des résultantes dans un système physique où s'exerce une nécessité qui ne se confond pas avec la causalité positiviste. Une ligne apparaît qui devient lignée ou lignage quand on relie les figures phares, les éclaireurs, les astres qui brillent d'une lumière particulière dans la nuit de l'esprit. Le fil rouge, la ligne ne connaissent évidemment pas les limites nationales ou linguistiques : Walpole, Radcliffe, Lewis, Mathurin, Hugo, Balzac, Baudelaire, Young, Lautréamont sont sur la même. L'oreille très subtile de Breton se guide sur des résonances. Ainsi entre *Aurélia* et une lettre de Baudelaire, il rebondit sur une expression, un mot commun, pour établir de ces liens en fil de toile d'araignée dont il a le secret, ténus mais solides. Ces mots-passerelles, ces mots magiques qui constituent le déclic révélateur d'affinités occultes, sont fils d'Ariane dans le chaos. La théorie des Correspondances reste dit Breton "le meilleur fil conducteur qui mène [à l'œuvre de Baudelaire] et qu'on doit faire repartir d'elle si l'on veut assurer la "continuité du message poétique jusqu'à nous."⁴². L'idée de la "clé hiéroglyphique du monde" qui préexiste "plus ou moins consciemment à toute haute poésie, que seule peut mouvoir le principe des analogies et correspondances" lie, selon Breton, poètes, érudits occultistes et "vraisemblablement la plupart des inventeurs scientifiques". La liaison entre les œuvres s'établit sur des affinités occultes et commande une cartographie en profondeur des sous-couches géologiques qui, pour reconnaître le territoire Hugo ou le continent Rimbaud, suppose l'extraction du Père Enfantin ou d'Eliphas Lévi ; situer l'œuvre de Baudelaire c'est la replacer en contexte, pas seulement par rapport à ce qui précède, à ce à quoi elle répond, mais surtout par rapport à ce qu'elle rend possible.

Le processus de fermentation et d'engendrement qui préside au devenir d'une œuvre n'a aucune raison d'obéir à la succession générationnelle, ni à une causalité directe. Les lois de la pensée qui décident de la durée des œuvres et de "leur actualité pour nous" font subir de curieuses torsions à la chronologie. Le surréalisme se définit ainsi sans cesse comme ferment occulte qui se manifeste à travers les temps sous des formes diverses. "Il n'a pas de propriétaire et souffle où il veut" dit Breton. Comme l'esprit divin. "Pouvoir de rayonnement", "lumière irrépressible", Breton emploie lui-même les métaphores de l'ombre et de la lumière, de l'éclipse, et de la lueur, de l'ombre portée, et de la lumière nocturne. Les métaphores de l'électricité et du magnétisme font de cette Histoire des œuvres et des idées une extension de la théorie de l'image telle qu'elle s'énonce dans le Manifeste de 1924 : de l'une à l'autre, c'est le même modèle de la révélation lumineuse produite par des réalités distantes. L'Histoire de la littérature corrigée par Breton devient un vaste poème parcouru de correspondances, de signaux, de réponses lointaines qui, de consonances en affinités secrètes, se constitue de citations indifférentes à la nature du texte, au genre. "Booz endormi", tel sonnet de Nerval, un vers de Mallarmé, une illumination de Rimbaud, un chant de Lautréamont, un regard enchanté d'Apollinaire : la littérature selon Breton est une collection d'instantanés parfaits, un poème-collage qui se nourrit d'une lecture désœuvrante pour, de décantation en sublimation, faire surgir de l'histoire insatisfaisante des œuvres, le Grand Œuvre.

⁴¹ "Témoignage 45", p.145.

⁴² Cette phrase de 1946 est confirmée deux ans plus tard dans l'entretien avec Claudine Chonez.