

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

Mémoire de master 1 / Juin 2021

Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde.

Essyllt Garnier

Sous la direction de Philippe Martin
Professeur d'Histoire Moderne à l'Université Lyon 2 – co-responsable du master
Cultures de l'Écrit et de l'Image

Remerciements

Mes premiers remerciements vont vers Philippe Martin, mon directeur de recherche, qui a su être présent malgré la situation particulière et qui a répondu avec bienveillance à mes questions.

Je remercie également Nicolas Diochon pour m'avoir apporté son aide en cours d'année.

J'adresse mes remerciements à l'ensemble du personnel des bibliothèques de Lyon pour leur accueil et pour leur aide.

Enfin, merci à mes proches pour leur soutien et leurs relectures attentives.

Résumé :

L'étude qui va suivre porte sur l'utilisation du rêve dans le surréalisme. Ce mouvement révolutionnaire prône la valeur de la liberté par l'émancipation de l'homme. Durant la période de l'entre-deux-guerres, les surréalistes français découvrent de nouveaux moyens pour atteindre cette émancipation : l'automatisme et le rêve. Ces deux notions sont les piliers du surréalisme et permettent à l'homme de porter un nouveau regard sur lui-même et sur le monde. Nous allons centrer notre mémoire sur l'étude de la période des Sommeils, qui s'étend de septembre 1922 à février 1923. Durant ces quelques mois, les surréalistes ont réalisé de nombreuses expériences grâce au rêve, qui ont donné naissance à un nombre considérable de productions plastiques.

Descripteurs : Surréalisme, XX^e siècle, rêve, hypnose.

Abstract :

The study which is going to follow relates to the use of the dream in the surrealism. This revolutionary movement advocates the value of freedom through the emancipation of humans. During the period between the two world wars, the French surrealists discover new means to reach this emancipation: automatism and the dream. These two notions are the pillars of surrealism and allow humans to take a new look at themselves and the world. We will focus our thesis on the study of the « période des Sommeils », which extends from September 1922 to February 1923. During these few months, the surrealists carried out numerous experiments through dreams, which gave rise to a considerable number of plastic productions.

Keywords : Surrealism, 20th century, dream, hypnosis.

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION.....	9
PARTIE 1 : PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU SURREALISME.....	13
L'intégration du surréalisme dans un contexte historique.....	13
<i>La naissance des différents groupes surréalistes.....</i>	<i>13</i>
<i>... en réaction à un contexte oppressant.....</i>	<i>18</i>
<i>Un groupe fragilisé par de fortes dissensions.....</i>	<i>20</i>
Les différentes définitions du surréalisme.....	25
<i>La première définition du surréalisme.....</i>	<i>25</i>
<i>La définition de Maurice Nadeau.....</i>	<i>26</i>
<i>Un mouvement pluridisciplinaire et révolutionnaire.....</i>	<i>28</i>
L'influence des découvertes de l'époque sur les expériences surréalistes... 	30
<i>L'importance de la psychanalyse.....</i>	<i>30</i>
<i>La recherche d'une nouvelle perception de la réalité.....</i>	<i>32</i>
La fonction du rêve chez les surréalistes.....	34
<i>Le concept de surréalité.....</i>	<i>34</i>
<i>La définition surréaliste du rêve.....</i>	<i>35</i>
<i>Les expériences sur l'état de rêve.....</i>	<i>37</i>
PARTIE 2 : L'EXPLORATION SURREALISTE DE L'AUTOMATISME	
MÈNE À CELLE DU RÊVE.....	43
L'automatisme et le rêve : les deux piliers de la théorie surréaliste.....	43
<i>Comparaison entre la définition commune de ces concepts et celle proposée</i>	
<i>par les surréalistes.....</i>	<i>43</i>
<i>Les différentes expériences menées par les surréalistes.....</i>	<i>52</i>
<i>Le désir d'une liberté absolue.....</i>	<i>64</i>
La relation particulière entre texte et image mène à des expériences	
surréalistes singulières.....	66
<i>La relation surréaliste de complémentarité entre texte et image.....</i>	<i>66</i>
<i>La prédilection surréaliste pour les images fixes.....</i>	<i>80</i>
<i>Les traces laissées par ces expériences.....</i>	<i>86</i>
<i>Les limites de l'automatisme et du rêve.....</i>	<i>93</i>
Les désaccords entre les surréalistes quant à l'utilisation de l'automatisme	
et du rêve dans la recherche de liberté.....	99
<i>La définition initiale des deux concepts.....</i>	<i>99</i>
<i>...contre la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí.....</i>	<i>100</i>
PARTIE 3 : L'UTILISATION SURREALISTE DE L'HYPNOSE	
PRÉFIGURE SON UTILISATION CONTEMPORAINE.....	108
L'explication psychologique du phénomène de transe ressenti par les	
surréalistes lors des séances de sommeil.....	108
<i>La naissance de l'intérêt surréaliste pour l'hypnose.....</i>	<i>108</i>
<i>L'utilisation de l'auto-hypnose par les surréalistes.....</i>	<i>114</i>
La dangerosité des expériences surréalistes et leur lien avec des troubles	
psychologiques.....	117
<i>L'article de Jacques Lacan sur l'expérience paranoïaque.....</i>	<i>117</i>
<i>La dangerosité des séances de sommeil pousse André Breton à y mettre un</i>	
<i>terme.....</i>	<i>120</i>

La considération contemporaine de l'hypnose.....	124
<i>Comparaison entre les expériences surréalistes et les expériences contemporaines sur l'hypnose.....</i>	<i>124</i>
<i>L'utilisation de l'hypnose pour guérir des traumatismes.....</i>	<i>130</i>
<i>Une plus grande sensibilité à l'hypnose observée chez des personnes atteintes de traumatismes.....</i>	<i>135</i>
CONCLUSION.....	139
SOURCES.....	143
PRODUCTIONS ÉCRITES.....	143
<i>Livres et essais.....</i>	<i>143</i>
<i>Pamphlet.....</i>	<i>144</i>
<i>Dictionnaire.....</i>	<i>145</i>
<i>Recueil de textes.....</i>	<i>145</i>
<i>Manuscrit.....</i>	<i>145</i>
<i>Journaux et revues.....</i>	<i>145</i>
<i>Lettres.....</i>	<i>146</i>
PRODUCTIONS GRAPHIQUES.....	146
<i>Dessins.....</i>	<i>146</i>
<i>Photographies.....</i>	<i>147</i>
<i>Tableaux.....</i>	<i>147</i>
<i>Autre.....</i>	<i>148</i>
BIBLIOGRAPHIE.....	149
ANNEXES.....	153
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	167
TABLE DES MATIÈRES.....	169

Sigles et abréviations

CNRTL : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

URSS : Union des républiques socialistes soviétiques

PCF : Parti communiste français

AEAR : Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires

UIER : Union internationale des écrivains révolutionnaires

FIARI : Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant

BnF : Bibliothèque nationale de France

Éditions GLM : Éditions Guy Lévis-Mano

TSPT : Troubles du stress post-traumatique

INTRODUCTION

Le surréalisme est un mouvement de pensée qui a bouleversé les arts et la manière de concevoir le monde au XX^e siècle. Nous connaissons principalement ce mouvement grâce aux nombreuses productions écrites et plastiques réalisées par les surréalistes. Le surréalisme est né en réaction à un contexte historique oppressant, il connaît son apogée lors des deux Guerres mondiales. L'influence de la pensée surréaliste s'est ensuite imposée en Europe et sur le continent américain.

Lorsque nous allons parler de surréalisme dans cette étude, nous allons nous baser sur la distinction qui est faite par Maurice Nadeau, entre le comportement et le mouvement surréaliste. L'auteur différencie, dans son *Histoire du surréalisme*, le « comportement surréaliste »¹, qui représente une certaine façon de penser et d'agir, et le « mouvement surréaliste »², qui désigne les actions réalisées par les différents groupes. Ce mouvement révolutionnaire est éphémère, il connaît son apogée durant la période de l'entre-deux-guerres, avant de s'essouffler progressivement. Le comportement surréaliste, au contraire, est éternel selon Maurice Nadeau. Il est caractérisé par la manière dont une personne est capable de restructurer la réalité. Les artistes, et notamment les artistes contemporains, peuvent avoir un comportement surréaliste lorsqu'ils modifient, grâce à l'art, la perception que nous avons de la réalité.

L'étude qui va suivre est centrée sur les activités du groupe surréaliste français, ainsi que sur leurs collaborations avec certains artistes étrangers comme Man Ray ou Salvador Dalí. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur des ouvrages qui offrent une présentation générale du surréalisme, comme l'*Histoire du surréalisme*³ de Maurice Nadeau ou l'*Histoire du mouvement surréaliste*⁴ de Gérard Durozoi. *Le surréalisme et le rêve*⁵ de Sarane Alexandrian nous a également été utile pour étudier avec précision les expériences des surréalistes sur le rêve. Enfin, nous avons essentiellement étudié la période de l'entre-deux-guerres, qui est une période prolifique pour les surréalistes. Nous avons conclu ce mémoire sur une comparaison entre les expériences surréalistes et des expériences plus contemporaines dans le domaine de la psychanalyse.

¹ NADEAU Maurice, « Avertissement » dans *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945.

² *Ibid*

³ NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945.

⁴ DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Éditions Hazan, 2004.

⁵ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Éditions Gallimard, collection « Connaissance de l'Inconscient », 1972.

Il est important de comprendre que le surréalisme n'est pas seulement un mouvement artistique. Le groupe français, qui est unifié par André Breton dans les années 20, mène notamment de nombreuses actions politiques. Les membres qui le composent sont, pour la majorité, impliqués en politique. D'importantes figures du mouvement telles que Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault, se sont ainsi engagées dans le Parti communiste français (PCF). Leur engagement a parfois provoqué des divergences au sein du groupe, mais ils ont pu rester unifiés grâce à leur désir commun de liberté. La liberté est une valeur fondamentale du surréalisme, dont la pensée a souvent été qualifiée de « révolutionnaire ». André Breton et ses pairs considèrent qu'il existe une réalité bien plus grande que la réalité ressentie par les hommes : elle est nommée *surréalité*. Cette *surréalité* est définie dans le *Premier manifeste du surréalisme* comme étant « la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue »⁶. Ce nouvel état permet donc d'atteindre une forme de liberté ultime, inexplorée jusqu'alors.

Pour atteindre cet objectif révolutionnaire, André Breton et ses compagnons utilisent principalement deux outils : l'automatisme et le rêve. Les surréalistes sont principalement connus pour leur utilisation de l'automatisme et leur production fructueuse de textes automatiques. Le recueil des *Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault est, par exemple, l'une des œuvres surréalistes la plus célèbre. Cette œuvre est la première à mettre en pratique le principe d'écriture automatique, découvert en 1919 par ces deux auteurs. Le concept d'automatisme est essentiel dans la pensée surréaliste, comme en témoigne l'utilisation de l'expression « automatisme psychique pur »⁷ utilisée par André Breton dans la première définition du surréalisme. L'écriture automatique permet une mise en pratique de cette notion et la réalisation de productions écrites singulières. Selon le fondateur du surréalisme, cet exercice est basé sur une « dictée »⁸ de la pensée qui amène à la création de phrases qui ressemblent à celles qui sont produites par notre esprit à l'approche du sommeil. Cela démontre la grande fascination des surréalistes par rapport aux états de sommeil et de rêve.

Notre étude va se concentrer sur l'utilisation surréaliste du rêve. L'exploration du rêve par les surréalistes est une conséquence directe de l'intérêt qu'ils portent à

⁶ BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

⁷ *Ibid*

⁸ *Ibid*

l'automatisme. L'automatisme comme le rêve, sont considérés comme des outils de travail pour mener à bien les expériences surréalistes. Ces expériences sont de différentes natures, elles ont pour but de repousser les limites artistiques et psychiques connues. La majorité a lieu durant l'entre-deux-guerres, plus précisément durant la période des Sommeils, qui se déroule de septembre 1922 à février 1923. Le groupe surréaliste, influencé par les travaux de Sigmund Freud et de Pierre Janet notamment, décide d'étudier les mécanismes de l'inconscient. Pour ce faire, les surréalistes décident de se réunir le soir, chez André Breton, pour réaliser des séances de sommeil. Ces séances se déroulent selon un protocole très précis et les conditions dans lesquelles elles ont lieu permettent l'exploration de l'inconscient. De nombreuses productions plastiques sont réalisées par les personnes qui sont dans un état de sommeil particulier. Certains membres du groupe tels que Robert Desnos, sont admirés par leurs collègues grâce à la puissance poétique dégagée par leurs productions. Celles-ci nous permettent aujourd'hui de conserver des traces de cette période emblématique du surréalisme. Dans ce mémoire, nous allons analyser avec précision des œuvres de différentes natures telles que des textes automatiques, des photographies, des dessins ou encore des tableaux. Nous utiliserons également des témoignages, pour comprendre pleinement les enjeux de cette période de l'Histoire.

Toutes ces expériences surréalistes permettent donc au groupe de repousser les limites connues de l'inconscient. Elles représentent en quelques sortes, une mise en pratique des théories psychanalytiques défendues par Sigmund Freud, Pierre Janet et d'autres spécialistes contemporains des surréalistes. Les théories du groupe proposent une nouvelle conception de soi et du monde. Elles permettent de poser un regard nouveau sur la réalité, qui est considérée comme décevante par les hommes du XX^e siècle. Ces derniers connaissent des guerres d'une ampleur encore inégalée et sont enfermés dans ce contexte écrasant. Les travaux des surréalistes naissent en réaction à cette horreur : ils ont pour objectif de défendre la liberté, face à la montée du fascisme, et de proposer une nouvelle vision de la réalité.

Néanmoins, les expériences surréalistes n'ont pas toujours été prises au sérieux. Les séances de Sommeils notamment, ont souvent été comparées par les contemporains des surréalistes à des séances de spiritisme. André Breton nie ce rapprochement et affirme au contraire, la scientificité des expériences qu'il réalise avec ses collègues. Les surréalistes assurent que leurs travaux s'appuient sur les dernières recherches en psychanalyse et le groupe se met en relation avec des spécialistes tels que Jacques Lacan

pour donner de la crédibilité à ses découvertes. Ce psychanalyste défend notamment les méthodes utilisées par Salvador Dalí. En 1933, il publie un article dans le journal surréaliste le *Minotaure* pour affirmer son soutien. Le groupe surréaliste détient de nombreux journaux, qui ont pour objectif de diffuser leur pensée au plus grand nombre. Ce sont des moyens de communication importants, qui lui permet de partager ses idées, même lors des périodes les plus difficiles. Le journal *VVV* par exemple, a permis à André Breton de continuer à diffuser ses théories durant la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il avait trouvé refuge aux États-Unis.

Enfin, les surréalistes sont aujourd'hui considérés comme des précurseurs de la psychologie moderne. Le spécialiste Sarane Alexandrian développe cette idée dans *Le Surréalisme et le rêve*. Cet ouvrage, publié en 1974, propose une étude détaillée des expériences surréalistes et notamment des séances de sommeil. Dans le chapitre IV, l'auteur explique qu'André Breton et ses collègues ont utilisé des méthodes d'hypnose encore peu connues pour mener leurs expériences. Leurs découvertes vont dans le sens des travaux réalisés par les psychanalystes de l'époque sur l'hypnose. Tout cela a permis une reconsidération de l'hypnose, qui était jusqu'alors délaissée par les scientifiques. Nous allons voir qu'aujourd'hui, l'hypnose est considérée comme un véritable outil thérapeutique.

Tout cela nous amène à nous demander à quel point le rêve, tel qu'il est utilisé par les surréalistes, est une porte d'entrée vers une nouvelle conception de soi et du monde.

Nous allons commencer cette étude par une présentation générale du surréalisme, qui aura pour objectif de remettre en contexte les travaux et les expériences surréalistes. Ensuite, nous allons voir comment l'exploration de l'automatisme a permis au groupe de s'intéresser progressivement au rêve. Enfin, nous concluons ce mémoire sur une comparaison entre les expériences surréalistes et contemporaines sur l'hypnose, afin de démontrer que l'utilisation surréaliste de l'hypnose préfigure son utilisation contemporaine.

PARTIE 1 : PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU SURREALISME

L'INTÉGRATION DU SURREALISME DANS UN CONTEXTE HISTORIQUE

La naissance des différents groupes surréalistes...

Durant le XX^e siècle, le mouvement surréaliste a eu une influence globale, ce qui a donné lieu à la création de différents groupes. Les principaux représentants de cette nouvelle pensée en France sont Louis Aragon, Philippe Soupault et André Breton. Ce dernier étant d'ailleurs considéré, par la majorité de ses pairs, comme le fondateur du mouvement surréaliste, par le fait qu'il ait rédigé les *Manifestes* du surréalisme. Il est également qualifié par son contemporain Maurice Nadeau de « chef de la cohorte, en raison de son apport théorique »⁹.

Le groupe surréaliste prend rapidement de l'importance en France avec l'intégration régulière, à partir des années 20, de nouveaux membres tels que André Masson, Pierre Naville ou encore Jacques-André Boiffard. La majorité de ces surréalistes sont des poètes qui se placent eux-mêmes comme étant dans la lignée de Charles Baudelaire, Gérard de Nerval ou encore Arthur Rimbaud ; ces auteurs étant considérés à cette époque comme les précurseurs du surréalisme. Le terme « surréaliste » est né du sous-titre de la pièce de théâtre de Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias, drame surréaliste*, représentée pour la première fois le 24 juin 1917. Néanmoins, selon l'avis général, le début du mouvement surréaliste date en réalité de 1919 avec les débuts de la rédaction des *Champs magnétiques* d'André Breton et de Philippe Soupault. Alain et Odette Virmaux expliquent ainsi dans leur *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires de 1870 à 2010*¹⁰ que cette œuvre représente la première tentative d'écriture automatique et définit ainsi les fondements du surréalisme.

La France n'est cependant pas l'unique berceau du surréalisme, ce courant s'étant développé dans le même temps en Belgique grâce à des personnalités comme Nougé Goemans, Edouard Léon Théodore Masens et Marcel Lecomte. Il s'impose également en Yougoslavie avec Marko Ristic et Dusan Matic ou encore

⁹ NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945.

¹⁰ VIRMAUX Alain et Odette, *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires de 1870 à 2010, groupes, courants, pôles, foyers*, Paris, Éditions du Félin, 2012.

en Espagne avec des artistes tels que Joan Miró et Luis Buñel. Il est important de préciser par rapport à ce dernier point que l'avant-garde espagnole s'est créée dans un contexte autre que celui de la France. Le pays est confronté à une instabilité politique, causée en partie par le coup d'État de Primo de Rivera en 1923, suivi de celui de Franco en 1936, qui mènent à la guerre civile espagnole. Les surréalistes ne sont donc pas tous dépendants des théories que défend André Breton dans ses *Manifestes*, même si celles-ci permettent de structurer et normer ce mouvement de pensée encore naissant. Enfin, un second élan surréaliste peut être perçu à partir des années 1940, lorsque le fascisme envahit l'Europe. L'Amérique devient alors « un lieu d'accueil de la diaspora surréaliste »¹¹ selon Michel Murat. Le Mexique accueille notamment André Breton et sa femme alors qu'ils fuient la dictature et la guerre. Ils sont logés chez l'artiste Frida Kahlo qui est, elle-même, une figure fondatrice du surréalisme dans son pays. Néanmoins, il faut noter que les Latino-Américains considèrent André Breton comme un « partenaire » plutôt qu'un « maître » étant donné que la pensée révolutionnaire est « traditionnelle »¹² dans leurs pays et que les courants d'art moderne y sont déjà fortement ancrés.

Le groupe surréaliste français s'impose dans le monde artistique et politique, principalement durant l'entre-deux-guerres. Le groupe est réuni autour de la figure d'André Breton, mais il est relativement instable. En 1923, ce groupe n'est qu'une « constellation menacée d'éclatement »¹³ selon Étienne-Alain Hubert et Philippe Bernier. Cette instabilité est due à des divergences politiques et artistiques entre les surréalistes eux-mêmes ainsi qu'à des alliances avec d'autres personnalités imposantes comme Francis Picabia, avec qui André Breton est régulièrement en froid. La publication du *Premier manifeste du surréalisme* en 1924 est donc un moyen d'unifier les différentes positions des surréalistes et de donner ainsi de la crédibilité à leur mouvement. Ce qui devait tout d'abord être une simple préface de son œuvre *Poisson soluble* est devenu finalement l'un des plus grands textes théoriques sur le surréalisme. On trouve dans ce manifeste la première définition complète donnée au surréalisme ; cette description précise de ce mouvement de pensée permet de consolider le groupe. Cette définition a également pour but, selon E-A Hubert et P. Bernier, d'« écarter toute confusion

¹¹ MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2003.

¹² *Ibid*

¹³ BRETON André, *Œuvres complètes I*, Collection de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, édition de Marguerite Bonnet chez Gallimard, 1992.

avec l'engouement contemporain pour les phénomènes métapsychiques de transmission de pensée ou de communication avec les esprits »¹⁴. Certaines expériences surréalistes ont, en effet, parfois été comparées aux expériences de spiritisme, alors même que le groupe n'a jamais prétendu parler à des esprits.

Ce *Premier manifeste* permet également de préciser l'engagement politique des surréalistes qui sont pour la plupart très proches du Parti communiste. Les espoirs révolutionnaires portés par ces artistes sont clarifiés dans ce texte ainsi que leur désir de trouver une nouvelle conception du monde. Celle-ci ne peut être possible, selon eux, que par la prévalence de l'imagination sur la raison. C'est pourquoi, le *Manifeste* débute par une attaque de l'attitude réaliste ; cette dernière est considérée par André Breton comme étant « hostile à tout essor intellectuel et moral »¹⁵ à cause de sa rigidité. De cette manière, les romans sont également condamnés car ils représentent la vie quotidienne dans toute sa banalité, « les actions et les réactions [des personnages] sont admirablement prévues »¹⁶ par l'auteur, ce qui crée des romans dont les intrigues sont similaires. André Breton explique ainsi qu'il veut « qu'on se taise, quand on cesse de ressentir »¹⁷ car il ne sert à rien d'illustrer dans un roman les actes du quotidien, qui sont selon lui des « moments nuls »¹⁸ de la vie car ils ne sortent pas de l'ordinaire. Le surréalisme cherche donc à créer une nouvelle forme d'écriture, plus originale, qui s'éloignerait de l'écriture traditionnelle qui est considérée par André Breton et ses pairs comme étant périmée.

Le surréalisme, en tant que « mode d'expression pure »¹⁹, se présente comme étant une solution face à l'écueil que rencontre le roman au XX^e siècle. André Breton présente un contre-exemple aux romans de son époque en publiant *Nadja* en 1928, un récit autobiographique présentant sa relation de courte durée avec une femme qu'il considère comme étant une incarnation de la poésie. Cette incarnation passe notamment par le fait que cette femme ait librement choisi de se faire appeler Nadja, « parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement »²⁰. Cette rencontre bouleverse la vie d'André Breton, qui considère cette femme comme un « génie libre »²¹. Leur relation dure jusqu'à l'internement de Nadja en 1927. Le récit qu'André Breton fait de ces rencontres quotidiennes est empreint d'un trouble poétique

¹⁴ *Ibid*

¹⁵ BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

¹⁶ *Ibid*

¹⁷ *Ibid*

¹⁸ *Ibid*

¹⁹ *Ibid*

²⁰ BRETON André, *Nadja*, Paris, Éditions de La Nouvelle Revue française Collection blanche, 1928.

²¹ *Ibid*

qui incarne cette nouvelle écriture que défendent les surréalistes. La profondeur de l'œuvre se trouve dans le caractère inattendu des rencontres entre Nadja et André Breton, qui sont précisément détaillées dans ce récit. *Nadja* est ainsi considérée comme une œuvre majeure du surréalisme, représentant un hymne à la liberté contre le « règne de la logique »²² qui s'est imposé au XX^e siècle.

Le surréalisme est ainsi une certaine manière de lutter contre les procédés logiques, selon Gérard Durozoi. Enfin, le *Second manifeste du surréalisme* de décembre 1929 met en avant le postulat essentiel de l'existence de la *surréalité*. André Breton explique ainsi que « [tout] porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement »²³. La *surréalité* défendue par les surréalistes est définie comme étant l'association de la réalité et du rêve en une seule entité, qui est supérieure à la réalité ressentie. Afin de faire percevoir cette *surréalité* à leurs contemporains, André Breton et ses pairs ont laissé leur empreinte dans « toutes les formes de la vie moderne », selon Alain et Odette Virmaux²⁴, à l'exception peut-être de la musique. Le surréalisme est ainsi caractérisé par sa pluridisciplinarité, même si l'activité première des surréalistes était par dessus tout la poésie. De ce fait, le surréalisme est incarné par des œuvres d'art de différentes natures, comme les photographies de Emmanuel Radnitsky (dit Man Ray) ou les tableaux de Salvador Dalí. Finalement, les nombreux écrits théoriques d'André Breton et de Louis Aragon, ainsi que les revues surréalistes, ont permis d'encadrer ce mouvement.

Les revues surréalistes permettent la mise en pratique de la pensée surréaliste et sa diffusion auprès du grand public, la principale étant la revue *Littérature*, fondée par André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault en 1919. Cette première revue est un moyen de rassembler les fondateurs du surréalisme autour d'un projet commun. Le trio s'associe rapidement à différents collaborateurs, tels que René Crevel, Robert Desnos, Man Ray ou Francis Picabia, pour publier une première série de vingt numéros entre mars 1919 et août 1921. Une seconde série, composée de treize numéros, est publiée entre mars 1922 et juin

²² DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Éditions Hazan, 2004.

²³ BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1930.

²⁴ VIRMAUX Alain et Odette, *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires de 1870 à 2010, groupes, courants, pôles, foyers*, Paris, Éditions du Félin, 2012.

1924. À la suite du *Premier manifeste*, une seconde revue est créée, *La Révolution surréaliste*, dont le titre même précise l'ambition révolutionnaire de ses créateurs. Cette révolution, d'abord spirituelle, va à l'encontre des attitudes réaliste et matérialiste critiquées par André Breton en 1924 et défend la possibilité d'une nouvelle perception du monde. Ainsi, faut-il, selon les rédacteurs de cette seconde revue, créer une « nouvelle déclaration des droits de l'homme »²⁵ et aborder dans les revues des thèmes qui s'éloignent de la réalité vécue par tous. C'est pour cette raison que l'on retrouve, dans *La Révolution surréaliste*, des rubriques sur les *Rêves* et des *Textes surréalistes* accompagnées d'images. Cette revue met en pratique les idées défendues par les surréalistes en associant d'une manière originale des textes et des images. Werner Spies, le commissaire de l'exposition qui a été organisée par le musée Pompidou en 2002 sur *La Révolution surréaliste*, explique cette association de la manière suivante :

« À la fois autonomes et complémentaires, récit et image produisent le “surtexte” surréaliste, et cette forme d'expression totalement inédite, empreinte d'un souffle nouveau, donne corps au concept esthétique de Breton : la “beauté convulsive”. Quelque chose d'inchoatif, d'immédiat, vient à nous : le mot cherche sa transgression dans l'image, et l'image dans le mot. »²⁶

Les revues surréalistes permettent donc au groupe de faire des expériences et de développer une nouvelle manière de communiquer par l'association des images et des textes. Les images ne prennent pas le dessus sur l'écrit car elles sont utilisées de manière complémentaire. Cependant, nous ne pouvons pas dire qu'elles ne servent que d'illustrations car elles sont considérées par les surréalistes comme étant tout aussi importantes que les textes pour la compréhension de leur pensée. Ensuite, les revues surréalistes ont aussi pour rôle de préciser la position politique de leurs auteurs. Les prises de positions des surréalistes sont défendues dans leurs revues dans lesquelles ils affirment leur lutte antireligieuse ou leur position hostile à la guerre coloniale du Rif par exemple. Ces revues permettent aussi de regrouper les surréalistes qui sont partisans de la gauche militante et qui se rapprochent peu à peu du Parti communiste. Une autre revue, créée lors du second élan surréaliste, donne la possibilité aux surréalistes de se retrouver alors que la guerre fait rage. Cette revue, intitulée *VVV* pour « Victory », « View », et « Veil », est créée à New York en juin 1942 par André Breton et Max Ernst. Seuls quatre numéros de cette revue ont été publiés mais celle-ci a été essentielle à la création d'un groupe surréaliste en Amérique du Nord. Des textes comme *Prolégomènes*

²⁵ Numéro 1 de la revue *La Révolution surréaliste*, le 1er décembre 1924.

²⁶ SPIES Werner, Présentation de l'exposition du musée Pompidou sur *La Révolution surréaliste*, Paris, 2002.

à un troisième manifeste ou non²⁷ et *Situation du surréalisme entre les deux guerres*²⁸ d'André Breton y ont été d'abord publiés. *VVV* étant ainsi, tout comme l'étaient les revues surréalistes qui l'ont précédée, un moyen de communication et d'expansion de la pensée surréaliste dans le monde.

... en réaction à un contexte oppressant

Le mouvement et la pensée surréaliste se sont établis en réaction à une considération négative de la vie, par les hommes du XX^e siècle. Du point de vue des surréalistes, la façon de percevoir la vie à cette époque serait mauvaise à cause de son caractère restreignant. En effet, les surréalistes considèrent que les attitudes réaliste et matérialiste, qui sont notamment dues à la révolution industrielle, restreignent la façon de concevoir et de percevoir la vie. La Première Guerre mondiale ayant fragilisé l'économie de la France, la population voit baisser son pouvoir d'achat. L'inflation est élevée et les conditions de vie sont mauvaises pour une grande partie des Français. Le fait de percevoir la vie sous un nouvel angle permettrait, selon les surréalistes, d'entrevoir une réalité plus grande et moins obscure que la réalité éprouvée. De plus, la montée du fascisme en Europe durant l'entre-deux-guerres accélère le développement du surréalisme dont la défense de la liberté est l'une des caractéristiques principales. Pour répondre à leur désir de révolution, les fondateurs du mouvement entreprennent des démarches d'adhésion auprès de la Section française de l'Internationale communiste en 1921. Le communisme est en effet considéré par la majorité des surréalistes comme étant la solution pour extirper la population de la torpeur dans laquelle elle est plongée depuis la signature du Traité de Versailles. Ainsi, de nombreux surréalistes, tel que Pierre Naville, sont issus du Parti communiste ou décident d'y adhérer à partir de 1921, comme André Breton et Louis Aragon.

De cette manière, « [on] ne peut abstraire [...] le surréalisme de la situation historique par rapport à la tragédie de 1914 »²⁹ comme l'explique Michel Carrouges dans son œuvre sur *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Le désastre provoqué par la Première Guerre mondiale est la cause de l'émergence de

²⁷ BRETON André, *Prolégomènes à un troisième manifeste ou non*, New York, n° 1 de la revue *VVV*, juin 1942.

²⁸ BRETON André, *La Situation du Surréalisme entre les Deux Guerres*. Discours aux étudiants français de l'université de Yale, New Haven, 10 décembre 1942.

²⁹ CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

différents mouvements artistiques et philosophiques dont les points communs sont la défense de la liberté et l'envie de renouveau. De ce fait, le surréalisme est lui-même influencé par un mouvement artistique qui commence tout juste à s'essouffler dans les années 20 : le mouvement Dada. Tout comme les surréalistes, les dadaïstes sont de jeunes hommes lorsqu'éclatent les deux guerres mondiales. Rejetant les explications données par le positivisme et la religion, selon lesquels ces guerres seraient une « épreuve spirituelle » imposée par Dieu ou encore un « fléau [...] naturel »³⁰, les dadaïstes souhaitent trouver un moyen d'exprimer la catastrophe qu'ils ressentent. C'est pour cette raison que le mouvement Dada commence à se manifester en 1916 en Suisse et en Allemagne, se présentant comme une véritable « explosion spirituelle »³¹. La cause de cette explosion est, non seulement, la douleur causée par la guerre mais également la sensation de frustration causée par une paix qui est perçue comme étant fragile et éphémère. Cette paix ne suffit pas à ces jeunes gens qui ont risqué leur vie sur le champ de bataille et qui subissent à présent les conséquences économiques et sociales de la guerre. Michel Carrouges explique que les dadaïstes, tout comme les surréalistes « ne se [satisfont] pas du retour à la paix pour adhérer aux valeurs de la civilisation que la guerre [a] compromise et que pour eux elle [a] définitivement ruinée »³². Il est impensable pour eux de construire un monde nouveau et paisible alors que la guerre a été si dévastatrice. Ce souvenir traumatisant reste ancré dans leur mémoire et ils tentent, à travers l'art, d'exprimer leurs émotions et d'atteindre une forme de résilience par rapport à ce qu'ils ont vécu. Michel Carrouges explique ce bouleversement des arts dans le premier chapitre de son œuvre, consacré à la présentation générale du surréalisme :

« Le spectacle de ce monde soi-disant nouveau qui renaissait du déluge leur paraissait si dérisoire que la question de la mort posée par la guerre ne cessait encore de se poser dans toute sa violence. Au sortir du temps du feu, il était impossible de recommencer à peindre avec application des assiettes ou des héritières et de rimer des sonnets. Il ne pouvait plus être question d'orner les murs ou la mémoire. Dès lors qu'elle ne peut affronter victorieusement la mort et le néant, l'esthétique n'est rien. Les arts et la littérature risquaient d'être emportés par la même condamnation, ils ne purent se survivre que dans la mesure où il apparut qu'ils étaient capables de se transcender eux-mêmes, de dépasser leurs applications sentimentales et ornementales pour devenir les signes convaincants, et peut-être efficaces, d'une destinée supérieure de l'homme »³³.

Ainsi, l'art ne peut plus simplement être un outil de représentation d'une réalité dont la banalité et la fragilité ont été révélées par les guerres. Les artistes qui ont connu

³⁰ *Ibid*

³¹ *Ibid*

³² *Ibid*

³³ *Ibid*

les guerres mondiales tentent donc de représenter d'une manière nouvelle le monde, tout en exprimant la grande confusion dans laquelle les combats les ont plongés. Il faut donc trouver une nouvelle manière de représenter la réalité par le prisme des œuvres artistiques, en tenant en compte de ce que les artistes ont vécu. L'art surréaliste a donc pour but de représenter autre chose que la fragilité et la banalité de la vie humaine. Les surréalistes, tout comme les dadaïstes, cherchent ainsi une « voie de salut », selon Michel Carrouges, dans les « instants d'extase et d'illumination » qui permettent à l'homme d'« être soulevé au-dessus de lui-même et de la vie ordinaire »³⁴. Cela éloigne les surréalistes de la vision traditionnelle de la réalité dont la beauté a été désenchantée par la guerre. Cette réinvention surréaliste des arts permet aux artistes de transcender les anciens codes artistiques ainsi que la réalité qu'ils considèrent comme décevante.

Peu après la dissolution du dadaïsme à cause de luttes internes en 1921, la parution de la nouvelle série de *Littérature* en mars 1922 prononce la rupture officielle du mouvement surréaliste avec le mouvement Dada. Le groupe surréaliste cherche à se singulariser et prend de l'ampleur grâce l'arrivée des membres de la revue *Aventure*, Robert Desnos, Roger Vitrac et René Crevel en 1922 et de ceux de la revue *L'Œuf dur*, Pierre Naville, Gérard Rosenthal (dit Francis Gérard) et Robert Enoch (dit Mathias Lübeck) en 1924.

Finalement, nous pouvons considérer que ces deux mouvements de pensée sont complémentaires. Alain et Odette Virmaux expliquent ainsi dans leur dictionnaire. que, selon les classifications proposées, « Dada figurerait la révolte, et le surréalisme la révolution »³⁵. En effet, le dadaïsme comme le surréalisme sont nés en réaction à la Première Guerre mondiale et à la paix fragile proposée par la société mais le surréalisme est allé encore plus loin que le mouvement Dada et a eu plus d'impact en laissant son empreinte dans de nombreux domaines.

Un groupe fragilisé par de fortes dissensions

Le surréalisme est donc fortement influencé par le dadaïsme et il est confronté aux mêmes difficultés qui ont mené à la dissolution de ce dernier. Les premières années du groupe surréaliste connaissent une série de scandales, en effet,

³⁴ *Ibid*

³⁵ VIRMAUX Alain et Odette, *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires de 1870 à 2010, groupes, courants, pôles, foyers*, Paris, Éditions du Félin, 2012.

ses adhérents n'ont pas peur de choquer la population par leurs publications et se refusent à suivre les codes moraux de l'époque. L'un des scandales les plus retentissants fut celui causé par la publication du pamphlet collectif *Un Cadavre* en 1924, dont les auteurs principaux sont Philippe Soupault, Paul Éluard, Pierre Drieu La Rochelle, Joseph Delteil, André Breton et Louis Aragon. Cet écrit est considéré comme scandaleux car il s'attaque à un homme mort et, qui plus est, à un homme politique qui a marqué la France.



Illustration 1: *Un Cadavre*, pamphlet du collectif surréaliste, 18 octobre 1924.

L'illustration ci-dessus est la première page du pamphlet *Un Cadavre*³⁶ ; ce premier écrit collectif du groupe surréaliste est publié le 18 octobre 1924 alors qu'Anatole France vient de mourir. D'une part, le format de ce pamphlet attire l'œil de par sa taille imposante, d'autre part, la mise en page ordonnée permet de rendre le texte lisible et l'utilisation de différentes typographies met en évidence les phrases les plus violentes. Ces choix d'impression accentuent la brutalité des propos qui ont choqué les contemporains des surréalistes. Nous pouvons, par exemple, remarquer au-dessus du texte le sous-titre « L'erreur » qui est souligné, ou encore, au centre du double-feuillet, la phrase « Un vieillard comme les autres », imprimée en gras. Cette dernière choque les Français de l'époque pour lesquels Anatole France est une figure emblématique de la

³⁶ *Un Cadavre*, double feuillet in-4° de quatre pages, impression en noir sur papier journal. Premier pamphlet surréaliste collectif publié à l'occasion de la mort d'Anatole France. Site de l'Association Atelier André Breton dans « Archives & papiers divers », url : <https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600100143070>

Troisième République. S'attaquer de cette manière à un mort est considéré comme étant de la profanation. L'esprit provocateur des surréalistes s'incarne pleinement dans le début du texte par la violence des termes choisis. La parole invectivante des surréalistes est présente sous différentes formes dans les textes qui composent ce pamphlet. Ainsi, Paul Éluard apostrophe le mort pour critiquer les écrivains qui lui ressemblent, en lui assénant « [t]es semblables, cadavre, nous ne les aimons pas »³⁷, tandis que Louis Aragon énonce³⁸ de manière indirecte son aversion en disant qu'il rêve de « gifler un mort »³⁸. André Breton, quant à lui, qualifie Pierre Loti, Maurice Barrès et Anatole France, qui viennent tous les trois de décéder, de « trois sinistres bonshommes : l'idiot, le traître et le policier »³⁹. Une fois que l'attaque à l'encontre d'Anatole France est menée, les propos invectivants disparaissent pour laisser place à une parole plus soutenue qui sert la défense des valeurs esthétiques du groupe.

Le groupe surréaliste est dirigé par André Breton à partir de 1926 et connaît, tout comme le groupe dadaïste, des séries d'exclusions et d'admissions. Dès 1926, les exclusions de Roger Vitrac et d'Antonin Artaud sont prononcées à cause de leurs actions politiques, tandis que Philippe Soupault et Giorgio de Chirico sont exclus à cause de leur engagement dans le Parti communiste. Cette implication politique représente, pour André Breton, une menace à l'unité du mouvement surréaliste ; par conséquent, ces quatre hommes sont exclus pour tenter de conserver une certaine stabilité dans le groupe. Une autre série d'exclusions a lieu en 1929 avec le départ de Desnos, Leiris, Masson, Prévert et Queneau mais de nombreux ralliements permettent de compenser ces départs avec notamment l'arrivée de Dalí, Magritte et Tzara la même année. Le groupe surréaliste est donc plutôt instable, même lors de son apogée durant la période de l'entre-deux-guerres. Les exclus du mouvement signent un second *Cadavre* en 1930. Ce texte, rédigé en réaction à la publication du *Second manifeste du surréalisme* est, cette fois-ci, un pamphlet dirigé contre André Breton. Cet écrit est prolongé par la publication, la même année, du *Troisième Manifeste du surréalisme* de Robert Desnos.

L'atmosphère de crise permanente, que nous venons d'évoquer, est accentuée, selon Michel Murat⁴⁰, par le climat troublé des années 30 avec, notamment, la

³⁷ Pamphlet surréaliste collectif *Un Cadavre*, Paris, publié à l'Imprimerie spéciale du Cadavre, 1924.

³⁸ *Ibid*

³⁹ *Ibid*

⁴⁰ MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2003.

montée du fascisme en Europe. Le groupe surréaliste est divisé sur les questions du communisme et de la nécessité d'une révolution. Louis Aragon et André Breton, qui avaient exclu, en 1926, plusieurs surréalistes du groupe à cause de leur engagement politique, intègrent à leur tour le Parti communiste en 1927. Néanmoins, tous les organismes politiques en faveur d'une révolution n'agissent pas comme une même entité. En effet, les tensions sont constantes avec le Parti communiste français (PCF) et l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) que de nombreux surréalistes ont rejoint à sa création en 1932. L'AEAR est une branche de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires (UIER) fondée en novembre 1927 à Moscou. L'UIER et l'AEAR ont pour objectif de mettre en pratique les principes littéraires qui ont été définis par le congrès de Kharkov en 1930 et qui se rapprochent beaucoup des principes défendus par les surréalistes. L'AEAR se positionne contre la montée du fascisme en Allemagne à partir de 1933 et les surréalistes suivent également cette voie en intégrant le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes l'année suivante. Nous pouvons dire que les artistes de l'AEAR sont très proches de la pensée marxiste car ils défendent l'idée d'une révolution prolétarienne grâce au développement d'un art révolutionnaire. Cette révolution aurait pour but de renverser le système inégalitaire et élitiste qui s'est ancré en France et serait possible grâce à « l'interpénétration de l'art et de la littérature révolutionnaires et prolétariens » pour permettre un « rapprochement des intellectuels et des ouvriers »⁴¹. Les surréalistes se reconnaissent donc dans cette pensée selon laquelle il n'y a ni art ni littérature qui soit neutre.

Cependant, des divergences continuent de se développer entre cette association et les surréalistes, mais également à l'intérieur même du groupe surréaliste. Ces divergences peuvent être liées aux moyens à mettre en œuvre pour mener la révolution ou bien au rapport que des surréalistes entretiennent avec l'URSS. André Breton s'éloigne ainsi de l'AEAR lorsqu'il prend position contre la littérature prolétarienne en faisant paraître, dans sa revue, la violente critique de l'URSS par Ferdinand Alquié et en dénonçant publiquement les procès de Moscou organisés par Staline entre 1936 et 1938. Le fondateur du surréalisme se met en relation avec les trotskistes à partir de 1936 et il rédige un manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* avec Léon Trotski. Ce texte fonde la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (FIARI). Enfin, les divergences qui menacent la stabilité et l'unité du groupe surréaliste sont

⁴¹ VAILLANT-COUTURIER Paul, *Ceux qui ont choisi. Contre le fascisme en Allemagne. Contre l'impérialisme français*, publié par l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires, 1933.

également liées à la question de la mise en place effective ou non d'une révolution. Les piliers du mouvement comme André Breton ou Louis Aragon sont d'avis que la révolution doit être incarnée essentiellement par l'art et la littérature. Ainsi, comme l'explique Maurice Nadeau dans son *Histoire du surréalisme* :

« La Révolution est dans les idées. La conception que s'en font les surréalistes leur permet de mépriser tout pragmatisme, toute activité concrète matérielle. Plus encore : ils trouvent cette activité déshonorante. Il faut prendre acte de cette position, qui n'est pas seulement celle d'Aragon, si l'on veut comprendre l'évolution ultérieure »⁴².

La révolution recherchée par les surréalistes est de nature sociale et le rôle du surréalisme dans l'action politique se précise à partir de la création de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* qui succède à *La Révolution surréaliste* en 1930. Cette nouvelle revue est créée alors que de nouveaux désaccords ont lieu entre les membres du groupe surréaliste par rapport à l'engagement des artistes dans la Révolution communiste. André Breton explique précisément cela dans ses *Entretiens*, réalisés par André Parinaud entre 1913 et 1952 :

« De toutes les publications surréalistes, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, dont les six numéros s'échelonnent de 1930 à 1933, est de loin la plus riche, au sens où nous pouvions l'entendre, la mieux équilibrée, la mieux construite et aussi la plus vivante (d'une vie exaltante et dangereuse). C'est là que le surréalisme a donné toute sa mesure de flamme : durant un temps, les uns et les autres n'ont vu que cette flamme et n'ont pas eu peur de s'y consumer »⁴³.

Néanmoins, malgré les dissensions entre les membres, le groupe continue de développer des projets communs avec, par exemple, la création d'un Bureau de recherches surréalistes en 1925. Ce Bureau, surnommé « la Centrale », se situe rue de Grenelle et est établi dans un atelier appartenant à Pierre Naville. Ce lieu d'expérimentation a permis la création d'actions collectives grâce à la réunion de plusieurs artistes surréalistes en un même lieu.

Le surréalisme n'est donc pas vraiment représenté par son groupe mais plutôt par l'aspect révolutionnaire de sa pensée. La notoriété du mouvement surréaliste est à son apogée durant la période de l'entre-deux-guerres et les surréalistes sont, malgré leur attitude volontairement choquante, soutenus par la majorité des intellectuels. Cela est palpable, notamment au travers de l'ampleur

⁴² NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945, p82.

⁴³ BRETON André, *Entretiens*, Paris, Éditions Gallimard, 1973.

que prend l’Affaire Aragon après la publication de son poème *Front rouge* en 1931. Ce dernier, rédigé par Louis Aragon après son retour du congrès de Kharkov, est accusé d’être une incitation au meurtre et un écrit de propagande. Le « je » poétique appelle le prolétariat à saccager sur l’Élysée et l’Arc de Triomphe. Il décrit une violente révolution dans laquelle « le coup porté [par le prolétariat] sera mortel »⁴⁴ (voir Annexe 1). Du fait de ce poème provocateur, Louis Aragon risque plusieurs années d’emprisonnement mais André Breton lance une pétition en sa faveur défendant l’idée qu’on ne peut condamner un poète pour ses écrits. Même « Front Rouge » est clairement violent, la défense d’une pensée ne peut mener à l’emprisonnement de l’artiste, selon son collègue. La pétition de soutien reçoit plus de trois cents signatures de la part de nombreux intellectuels tels que Blaise Cendrars, Marcel Duchamp ou encore Pablo Picasso.

Le mouvement surréaliste, bien que fragilisé par ces divergences internes, ne subit pas le même sort que le mouvement Dada et son prestige devient international. Comme nous l’avons abordé auparavant, le surréalisme s’est développé dans le même temps en France et en Belgique mais il connaît rapidement une expansion au-delà de l’Europe. Le mouvement est affaibli par la guerre mais ses membres trouvent refuge aux Antilles et sur le continent américain. Un petit groupe surréaliste se reforme à New York grâce à la création de la revue *VVV*. Par la suite, le surréalisme retrouve ponctuellement une raison d’être dans la lutte contre le colonialisme après la Seconde Guerre mondiale même si la vigueur du mouvement est amoindrie. À la mort d’André Breton en 1966, les surréalistes peinent à s’allier. Le groupe « [accueille] avec enthousiasme »⁴⁵ les événements de mai 1968, selon Michel Murat, mais ce regain d’énergie n’évite pas la dissolution en 1969, par Jean Schuster, du surréalisme dit « historique »⁴⁶.

LES DIFFÉRENTES DÉFINITIONS DU SURRÉALISME

La première définition du surréalisme

Le surréalisme s’impose plusieurs domaines tels que l’art, la politique ou encore la philosophie. Il est donc difficile de le définir précisément. André Breton, contrairement à certains de ses pairs comme Yvan Goll, n’a pas une « interprétation extensive » du

⁴⁴ ARAGON Louis, « Front rouge », n°1 de la revue *Littérature de la Révolution mondiale*, Paris, 1931.

⁴⁵ MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2013.

⁴⁶ DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Éditions Hazan, 2004.

surréalisme. Selon le fondateur du mouvement, tout le monde ne peut pas devenir surréaliste ; en effet, il faut une « exigence de rigueur absolue »⁴⁷ pour créer des œuvres d'art qui puissent être qualifiées de surréalistes. André Breton décide de donner une définition précise de ce qu'est le surréalisme dans son *Premier manifeste* en 1924. Cette définition, bien que parodique, permet de se faire une première idée claire de ce qu'est le surréalisme, tel qu'il a été pensé par ses fondateurs. La définition est la suivante :

« SURRÉALISME – N. m., automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. »⁴⁸

L'accent est mis sur le concept de l'automatisme, qui a été beaucoup étudié et mis en pratique par les surréalistes grâce à la découverte de l'écriture automatique. Cette dernière est une forme d'écriture dictée par la pensée, qui permet d'illustrer son « fonctionnement réel »⁴⁹. Les phrases peuvent être désordonnées et leur sens abstrait mais l'écriture automatique est considérée par les surréalistes comme un moyen efficace pour accéder à la *surréalité* qu'ils convoitent. Cette *surréalité* est définie par André Breton dans son *Premier manifeste* comme étant « la résolution [...] [des] deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue »⁵⁰. La première expérience d'écriture automatique publiée par les surréalistes est l'œuvre de Philippe Soupault et d'André Breton, *Les Champs magnétiques*, parue en mai 1920.

La définition de Maurice Nadeau

Nous allons dans ce travail de recherche, nous baser sur la définition du surréalisme que propose Maurice Nadeau dans son *Histoire du surréalisme*. Ce choix s'explique par le fait que Maurice Nadeau est un contemporain du mouvement et qu'il a donc connu personnellement ses fondateurs. Ainsi, sa définition personnelle se présente comme étant la plus pertinente car elle respecte de près celle qui était défendue par les fondateurs du mouvement. Selon Maurice Nadeau, il est fondamental de faire la différence entre le « mouvement

⁴⁷ *Ibid*

⁴⁸ BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire André Breton, 1924.

⁴⁹ *Ibid*

⁵⁰ *Ibid*

surréaliste »⁵¹ et le « comportement surréaliste »⁵² lorsque que l'on parle du surréalisme. Dans son « Avertissement » à l'*Histoire du surréalisme*, l'auteur insiste sur le fait que le « comportement surréaliste » est éternel alors que le « mouvement surréaliste » est principalement un mouvement de l'entre-deux-guerres. Ainsi, « il y a eu [...] un mouvement surréaliste, dont la naissance coïncide, en gros, avec la fin de la Première Guerre mondiale, et la fin avec le déclenchement de la deuxième »⁵³. Ce mouvement se distingue par la prolifération d'œuvres et d'expositions révolutionnaires surréalistes, comme les différentes Expositions internationales du surréalisme, qui ont eu lieu à partir de 1938. Cette période de l'entre-deux-guerres est donc la période durant laquelle le mouvement surréaliste s'impose dans divers pays d'Europe et d'Amérique, avec, notamment, la circulation des textes et des artistes à cause de la guerre.

Cependant, Maurice Nadeau met en opposition à cette période limitée dans le temps, ce qu'il nomme « l'état surréaliste » ou le « comportement surréaliste » qui est une « certaine disposition, non pas à transcender le réel, mais à l'approfondir »⁵⁴. Cette expérience peut être menée par quiconque connaissant les principes surréalistes, et cela à toute époque. Ainsi, d'une part certains artistes, comme le Marquis de Sade ou Charles Baudelaire, ont tout d'abord perçus comme des précurseurs du surréalisme, tandis que d'autre part, le surréalisme a été considéré comme une des influences les plus importantes sur la croissance des arts américains, avant l'apparition du Pop Art.

De plus, l'auteur de l'*Histoire du surréalisme* rejoint la pensée de André Breton lorsqu'il inscrit le surréalisme dans une réalité plus grande, de nature économique et sociale. Le surréalisme est un nouveau mode d'expression qui permet d'atteindre une nouvelle conception du monde grâce à l'art, notamment. Pour ces deux auteurs, l'acte poétique est un acte révolutionnaire en lui-même car il permet de modifier notre rapport à la réalité. Enfin, la pensée surréaliste peut s'appliquer, selon eux, à tous les domaines de la vie. Ainsi, André Breton écrit dans le *Premier manifeste du surréalisme* que « Héraclite est surréaliste dans la dialectique... Lulle dans la définition... Baudelaire dans la morale... Rimbaud dans la vie pratique, et ailleurs... »⁵⁵.

⁵¹ NADEAU Maurice, « Avertissement » dans *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945.

⁵² *Ibid*

⁵³ *Ibid*

⁵⁴ *Ibid*

⁵⁵ BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire André Breton, 1924.

Un mouvement pluridisciplinaire et révolutionnaire

Dans la majorité des définitions du surréalisme, l'accent est mis sur son rapport à la réalité et la révolution. Ainsi, Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand expliquent, dans *Les 100 mots du Surréalisme*⁵⁶, que cette nouvelle façon de penser bouleverse la manière commune de vivre et de percevoir la réalité. Ce bouleversement témoigne de l'aspect révolutionnaire de la pensée surréaliste. Les surréalistes sont portés par le désir de liberté, ce dernier s'illustre par leur lutte contre la montée du fascisme en Europe ou, plus tardivement, par leur opposition au colonialisme. Ces intellectuels défendent l'idée d'une révolution par l'art, ce qui explique que l'on est parfois tenté de résumer les caractéristiques fondamentales du surréalisme par la triade suivante « Liberté, Amour, Poésie »⁵⁷. La pluridisciplinarité du surréalisme et son rapport aux arts sont également des points récurrents dans les différentes définitions du surréalisme.

Aujourd'hui, le surréalisme est considéré comme l'« héritier du symbolisme » et est un mouvement littéraire et pictural à part entière, comme l'expliquent Alain et Odette Virmaux. Il est le « continuateur de l'explosion Dada »⁵⁸ car il a mis en pratique l'esprit de révolte des dadaïstes à travers les différents arts.

Dans son ouvrage sur *Le Surréalisme*⁵⁹, publié en 1962, Patrick Waldberg précise également la place qu'occupent les arts dans la pensée surréaliste. Il avance que l'un des projets principaux de la pensée surréaliste est de réinventer la littérature ; cela passe d'abord par la condamnation du roman dans le *Premier manifeste*, puis par la publication du récit *Nadja* d'André Breton en 1928. Cette œuvre se présente comme le modèle d'une nouvelle écriture. La réinvention de la littérature passe également par le renouvellement des genres avec la création des *poèmes-objets* d'André Breton ou des *romans-collages* de Max Ernst. Ces associations singulières entre les différents arts permet de créer quelque chose de nouveau et ainsi de séparer les genres traditionnels par un « champ magnétique »⁶⁰. Les surréalistes se sont également intéressés à la question du cinéma et de la

⁵⁶ ARON Paul et BERTRAND Jean-Pierre, *Les 100 mots du Surréalisme*, Paris, Éditions Que sais-je ?, 2012.

⁵⁷ VIRMAUX Alain et Odette, *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires de 1870 à 2010, groupes, courants, pôles, foyers*, Paris, Éditions du Félin, 2012.

⁵⁸ *Ibid*

⁵⁹ WALDBERG Patrick, *Le Surréalisme*, Genève, Éditions Skira, 1959.

⁶⁰ BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire André Breton, 1924.

photographie grâce aux œuvres de Luis Buñel et de Man Ray, notamment. On observe ainsi une omniprésence de l'image et le développement d'un nouveau rapport entre l'image et le texte dans les œuvres surréalistes. Cela explique la présence de textes accompagnés d'images dans la rubrique *Textes surréalistes* de *La Révolution surréaliste*. L'un ne va pas sans l'autre et les textes sont écrits dans le but d'être lus tout en étant accompagnés par les images, ce qui crée un nouveau rapport à la littérature et à l'écriture. Néanmoins, la présence du surréalisme est moindre dans les domaines du théâtre et la musique, malgré la création de quelques pièces de théâtre de la part d'Alfred-Jarry ou de Vitrac.

Enfin, le surréalisme s'intéresse au rapport de l'homme à la réalité qui l'entoure. Ainsi, le « surréalisme n'est pas une philosophie, au sens scolaire du mot, il lui importe peu de démontrer des thèses en échafaudant des séries de raisonnements abstraits. Il est plongé en pleine vie et non dans la zone des abstractions »⁶¹, selon Michel Carrouges, dans le premier chapitre de son œuvre sur le surréalisme. Le surréalisme est une philosophie dans la mesure où, par exemple, ce mouvement permet de mettre en pratique des théories nouvelles sur l'inconscient. En effet, il est important pour les surréalistes de pouvoir mettre en pratique leur pensée, notamment par l'art, afin de découvrir une nouvelle réalité, qu'ils considèrent comme supérieure à la réalité ressentie. Le surréalisme n'est donc pas seulement un mouvement empirique mais demande à la fois de l'action et de la réflexion. Cela explique qu'André Breton ait dispensé un grand nombre de conférences telle que la célèbre *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, prononcée le 1^{er} juin 1934 à Bruxelles. De même, les œuvres d'art, mais surtout les essais comme le *Traité du style* de Louis Aragon ou les différents manifestes d'André Breton, sont nécessaires pour expliquer et illustrer cette nouvelle façon de penser et ensuite l'appliquer dans la vie courante. Le surréalisme peut donc être considéré comme une philosophie car il propose une « nouvelle conception du monde »⁶².

⁶¹ CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

⁶² *Ibid*

L'INFLUENCE DES DÉCOUVERTES DE L'ÉPOQUE SUR LES EXPÉRIENCES SURRÉALISTES

L'importance de la psychanalyse

Le surréalisme ne s'est pas créé *ex nihilo*, comme l'explique Maurice Nadeau dans son œuvre. La naissance d'un mouvement surréaliste s'explique notamment par les découvertes scientifiques et psychologiques de l'époque. Nous pouvons ainsi considérer que les découvertes d'Einstein sur la relativité et celles des psychanalystes sur l'inconscient sont les premières causes du développement de nouvelles visions du monde. Les surréalistes se sont notamment inspirés de différentes études sur le rêve pour la création de leurs œuvres d'art. Le rêve est considéré par ces artistes comme étant la clé qui permet de recomposer leur rapport au monde et c'est pour cette raison qu'il est devenu un de leurs outils de travail.

Ainsi, les études sur l'inconscient et le rêve, réalisées au cours du XIX^e et du XX^e siècle, ont impacté les expériences des surréalistes. Sébastien Muller explique dans un chapitre dédié à la considération de la folie dans la société qu'il y a deux périodes clairement distinctes au cours du Xx^e siècle⁶³. La première est celle du positivisme scientifique, qui commence à se développer en Europe dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Le positivisme scientifique affirme que l'esprit scientifique « dur » doit prôner sur la métaphysique. La seconde est celle portée par les considérations et les découvertes d'Arthur Schopenhauer et de Pierre Janet sur le subconscient. Ces nouvelles considérations se développent à la fin du XIX^e siècle et vont prendre de l'ampleur avec les travaux de Sigmund Freud sur l'inconscient et le rêve.

Cependant, il est important de noter que l'origine du concept d'inconscient remonte au milieu du XIX^e siècle, comme le précise Régine Plas dans son article paru dans la revue *Sciences Humaines* en 1993⁶⁴. Ce concept naît des recherches philosophiques, psychophysiologiques et psychopathologiques du XIX^e siècle. Ainsi, l'inconscient est tout d'abord considéré par Schopenhauer comme une forme de volonté, une volonté qui serait selon Eduard von Hartmann, universelle. Enfin,

⁶³ MULLER Sébastien, « Folie et société : quelques mots d'histoire » dans *Comprendre le handicap psychique*, Nîmes, Éditions Champ Social, 2011, pp 11-24. url: <https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/comprendre-le-handicap-psychique--9782353711321-page-11.htm>

⁶⁴ PLAS Régine, « L'inconscient avant Freud » dans le n°29 de la revue *Sciences humaines*, Auxerre, 1993, pp 18-20.

les études de Freud sur l'interprétation des rêves ont également influencé les expériences surréalistes, cependant, il est importante de noter que pour André Breton, le rêve n'est pas une « réalité psychique particulière et distincte »⁶⁵ telle qu'elle est décrite par Freud, mais est inhérent à la réalité. Ainsi, les travaux sur le rêve et sur l'inconscient d'une manière générale sont antérieurs aux expériences surréalistes, ces dernières représentant en quelque sorte une mise en pratique des théories philosophiques et psychanalytiques développées avant eux. Cette relation entre les travaux des spécialistes du XIX^e et les expériences surréalistes, se voit également par l'omniprésence de l'automatisme en relation avec l'inconscient. Pierre Janet explique ceci dans l'Introduction à sa thèse sur *L'automatisme Psychologique : Essai de Psychologie Expérimentale sur les Formes Inférieures de la Vie Mentale*⁶⁶.

« [Une] activité élémentaire, soit qu'elle ait été constatée chez les animaux, soit qu'elle ait été étudiée chez l'homme même par les médecins aliénistes, a été désignée par un nom qu'il faut lui conserver, celui d'activité automatique. [...] On désigne, en effet, sous le nom d'automatique un mouvement qui présente deux caractères. Il doit d'abord avoir quelque chose de spontané, au moins en apparence, prendre sa source dans l'objet même qui se meut et ne pas provenir d'une impulsion extérieure ; une poupée mécanique qui marche seule sera dite un automate, une pompe que l'on fait mouvoir à l'extérieur ne pourra pas en être un. Ensuite, il faut que ce mouvement reste cependant très régulier, et soit soumis à un déterminisme rigoureux, sans variations et sans caprices. Or, les premiers efforts de l'activité humaine ont précisément ces deux caractères : ils sont provoqués et non pas créés par les impulsions extérieures ; ils sortent du sujet lui-même, et cependant ils sont si réguliers qu'il ne peut être question à leur propos du libre arbitre réclamé par les facultés supérieures. »

Cet essai de psychologie expérimentale est né de recherches sur le somnambulisme provoqué menées à l'hôpital du Havre entre 1882 et 1888. Dans cette thèse, Pierre Janet décrit des comportements humains qu'il qualifie d'automatiques comme le somnambulisme, les pratiques spirites, le rêve, etc. Dans cet extrait, Pierre Janet insiste ici sur le caractère automatique des actions dictées par l'inconscient et de ce point de vue, il démontre qu'il n'y a pas de grande différence entre les automatismes des êtres humains et ceux des animaux. Janet explique également que ces « premiers efforts de l'activité humaines [...] sortent du sujet lui-même » et que ces comportements sont incontrôlables. Nous allons voir par la suite que cette présentation des automatismes psychologiques se rapproche nettement de la définition du rêve telle qu'elle est donnée par Paul Éluard et André Breton dans leur *Dictionnaire abrégé du surréalisme*.

⁶⁵ FREUD Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, traduction de Hélène Legros, Paris, Gallimard, Idées, 1925.

⁶⁶ JANET Pierre, Introduction de sa thèse *L'automatisme Psychologique : Essai de Psychologie Expérimentale sur les Formes Inférieures de la Vie Mentale*, Paris, Éditions Alcan, 1889.

Finalement, nous pouvons dire que la pensée surréaliste s'enrichit de ces découvertes et s'inspire des méthodes scientifiques de travail. L'écriture automatique et les différents jeux utilisés par les surréalistes étant considérés par Maurice Nadeau comme des expériences linguistiques ou des expériences de pensée.

La recherche d'une nouvelle perception de la réalité

L'intérêt que les surréalistes portent à l'inconscient se place dans une fascination plus globale par rapport à tout ce qui déforme ou s'éloigne de la réalité. De cette manière, ils se sont également inspirés d'expériences réalisées par leurs prédécesseurs comme celle décrite par Rimbaud dans sa *Lettre du voyant* de 1871. Le poète explique pouvoir dépasser la réalité en se faisant « voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. [Découvrant] toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie »⁶⁷. Selon Michel Carrouges, ce type d'expérience permet de « faire éclater les cadres normaux des sensations »⁶⁸ et d'atteindre cette *surréalité* recherchée par le groupe surréaliste. Rimbaud décrit également dans un autre ouvrage, intitulé *l'Alchimie du verbe*, une autre expérience qui lui permet de dépasser la réalité : celle de « l'hallucination simple »⁶⁹. Dans ce texte, il explique être capable de voir « très franchement une mosquée à la place d'une usine, une



école des tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères »⁷⁰.

Ces expériences de désarticulation de la réalité ont suscité l'intérêt des surréalistes, qui se sont servis de ces témoignages de Rimbaud mettre en place des expériences et développer des jeux qui consistent à jouer avec la réalité. Le cadavre exquis, par exemple,

Illustration 2: Cadavre exquis à l'encre, aux crayons noirs et de couleur, 17 mai 1927. rôle une partie de la phrase qui doit être composée d'un sujet, d'un verbe et d'un complément, sans savoir ce

⁶⁷ RIMBAUD Arthur, Lettre de Rimbaud à Paul Demeny du 15 mai 1871 (ou « Lettre du voyant »)

⁶⁸ CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

⁶⁹ RIMBAUD Arthur, « L'Alchimie du verbe » dans *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique (M.-J. Poot et compagnie), 1873.

⁷⁰ *Ibid*

que le précédent a écrit. Lorsque les éléments sont présentés les uns après les autres, cela ne paraît n'avoir aucun sens mais c'est l'image poétique qu'ils renvoient qui permet de trouver une unité à la phrase. Le cadavre exquis peut aussi prendre la forme d'un dessin, réalisé par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles ne voie la partie dessinée par la personne qui l'a précédée. La première phrase obtenue par ce procédé a donné son nom au jeu: « Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau ».

L'illustration ci-dessus est extraite du site de l'Association Atelier André Breton, représente un cadavre exquis dessiné par Max Morise, Man Ray, André Breton et Yves Tanguy. Il a été réalisé à l'encre, aux crayons noir et de couleur, et est daté du 17 mai 1927⁷¹.

Ce dessin est composé d'une multitude de symboles qui n'ont pas de relation première entre eux. Nous pouvons par exemple observer un casque de chevalier pour représenter la tête d'une personne. Le corps est ensuite composé d'une forme de blason dessiné au crayon noir, puis d'une tour dessinée en couleur. Les jambes sont ensuite elles-mêmes divisées en deux, celle de gauche se terminant sur une pair de chaussures à talons tandis que celle de droite se finit par la représentation d'une botte violette. Tous ces éléments n'ont donc pas directement de points communs entre eux mais une certaine unité est formée par leur mise en relation, qui crée finalement un personnage excentrique.

Enfin, André Breton et quelques uns de ses pairs sont aussi fascinés par la folie. Cette dernière étant finalement l'état qui éloigne le plus l'homme de la réalité initialement perçue. Cet intérêt à la folie est abordé dans l'œuvre *Nadja* d'André Breton. La femme qui est présentée dans ce récit autobiographique a fortement marqué la vie de l'auteur et témoigne de sa fascination pour la folie. En effet, la jeune femme a parfois des comportements peu communs, elle a par exemple choisi elle-même la manière dont elle souhaitait se faire appeler. Elle est finalement internée en février 1927. Cependant, il est important de préciser que le surréalisme ne cherche pas à imiter la folie, il « n'est pas pur délire, mais exploration du délire, ce qui est bien différent », comme le précise Michel Carrouges dans son ouvrage⁷². Finalement, nous pouvons dire que l'irrationalité qu'explorent les surréalistes se rapproche de la dialectique hégélienne de l'Être, du Non-Être et du Devenir. Dans un article sur *Le surréel et l'inconscient*, paru dans la revue *Topique* en 2012, le chercheur Laurent Carrive explique que « l'irrationnel que visent

⁷¹ BRETON André, MORISE Max, RAY Man, TANDUY Yves, Cadavre exquis à l'encre, aux crayons noir et de couleur daté du 17 mai 1927, site de l'Association Atelier André Breton, url: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100341770>

⁷² CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

les surréalistes n'est pas du tout le contraire du rationnel, ni d'aucune manière son opposé. Il se situe hors de la rationalité »⁷³.

L'irrationnel recherché par les surréalistes représente le « véritable dépassement »⁷⁴ que présente Hegel dans son *Introduction à l'esthétique* de 1979. Ainsi, l'irrationnel n'est pas le contraire de la rationalité car on ne peut définir l'irrationnel qu'en ajoutant une négation au rationnel. L'irrationalité est une forme de transcendance de la rationalité, c'est ce que décrit ce dépassement défini par Hegel. Le dépassement hégélien est donc incarné par la *surréalité* et l'art est un moyen efficace de l'atteindre. De cette manière, l'imagination artistique, telle qu'elle est définie par les surréalistes, est débarrassée de tout message ou ornement et doit être un objectif ultime en soi.

LA FONCTION DU RÊVE CHEZ LES SURRÉALISTES

Le concept de *surréalité*

Dès la rédaction du *Premier manifeste* en 1924, André Breton met en évidence la place importante du rêve dans la nouvelle conception du monde défendue par son groupe. Le rêve se présente comme un élément nécessaire pour accéder à la *surréalité* car, comme nous l'avons dit, la *surréalité* est l'association de la réalité perçue et du rêve. S'inspirant des études menées par Freud sur ce sujet, notamment dans l'ouvrage *L'interprétation des rêves*, publié en 1899, les surréalistes considèrent que le rêve permet de mettre en évidence « les mécanismes obscurs de l'esprit »⁷⁵. Le rêve est un « appel à un « au-delà » du monde physique » et il permet ainsi de découvrir une réalité plus étendue que la réalité ressentie.

Patrick Waldberg explique dans son ouvrage sur le surréalisme, que « l'art surréaliste, tournant le dos à la réalité visible, s'est efforcé de rechercher l'intime configuration de ce monde inconnu, pressenti par les poètes »⁷⁶. Cet autre monde reposerait donc beaucoup plus sur une forme d'intuition poétique que sur la simple

⁷³ CARRIVE Laurent, « La vie et la norme dans le mouvement surréaliste. » dans *Le surréel et l'inconscient*, revue *Topique*, Éditions L'Esprit du temps, 2012, pp 175-186.

⁷⁴ HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique / Le beau*, Paris, Flammarion, 1979.

⁷⁵ WALDBERG Patrick, *Le Surréalisme*, Genève, Éditions Skira, 1959.

⁷⁶ *Ibid*

vision de la réalité telle que nous la percevons. Ce monde inconnu correspond au « dépassement »⁷⁷ décrit par Hegel ou à la *surréalité* telle qu'elle est définie par André Breton dans le *Premier manifeste*. Selon la doctrine surréaliste, cette association permet à l'homme d'avoir une meilleure compréhension de soi et du monde. Dans *Les Vases communicants* en 1932, André Breton écrit que « le monde du rêve et le monde du réel ne font qu'un »⁷⁸, ainsi, en comprenant le fonctionnement du rêve, les surréalistes ont accès à une forme de totale liberté. Cette idée d'accès à la liberté par le rêve est également défendue dans les revues surréalistes ; par exemple, les auteurs de *La Révolution surréaliste* écrivent en décembre 1924 que « le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté »⁷⁹. Le rêve répond donc à la fois à la recherche de liberté des surréalistes et à leur désir de révolution, en se présentant comme un outil d'accès et de compréhension de la *surréalité*, tout comme l'était l'*hallucination simple* de Rimbaud.

La définition surréaliste du rêve

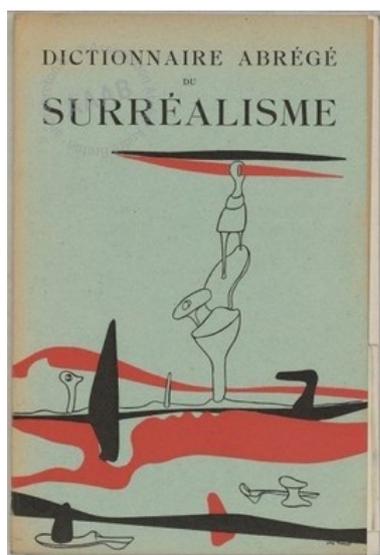


Illustration 3: Première de couverture du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* par André Breton et Paul Éluard, publié par la galerie des Beaux-Arts en 1938.

Une synthèse des différents points de vue des surréalistes par rapport au rêve est donnée dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de Paul Éluard et André Breton, publié en 1938 par la galerie des Beaux-Arts⁸⁰. L'image ci-jointe est tirée du site de

⁷⁷ HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique / Le beau*, Paris, Flammarion, 1979.

⁷⁸ BRETON André, *Les Vases communicants*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1932.

⁷⁹ Numéro 1 de la revue *La Révolution surréaliste*, publiée le 1^{er} décembre 1924.

⁸⁰ BRETON André et ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, publié par la galerie des Beaux-Arts, 1938, format in-8° broché, présentation sur le site de l'Association Atelier André Breton, url:

l'Association Atelier André Breton et représente la couverture du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, publié par la galerie des Beaux-Arts en 1938. Cette édition originale sur papier couché est au format in-8° et ses dimensions sont de 18,00 x 24,00 x 1,00 cm. Elle est tirée de la série réalisée pour l'Exposition internationale du Surréalisme de 1938 à Paris. Ce volume contient de nombreuses reproductions photographiques de tableaux et de documents surréalistes comme l'indiquent les membres de l'association sur leur site. La couverture est illustrée par le peintre et dessinateur surréaliste Yves Tanguy.

Ce *Dictionnaire* donne la définition des principaux concepts du surréalisme au travers de citations d'auteurs se rapprochant de ce mouvement de pensée. Ces auteurs peuvent être contemporains du surréalisme ou considérés comme des précurseurs de cette façon de pensée par les fondateurs du mouvement. La définition du « rêve » est la suivante :

« RÊVE. – « Le rêve n'est rien d'autre qu'une poésie involontaire. » (L. H. v. Jacob.) « Des signes assez nombreux nous avertissent que la psyché du sommeil reparait par intermittence dans la veille, et qu'inversement la psyché diurne participe à la vie endormie. » (J. V. Troxler.) « En vérité, il y a plus d'une tête qui nous instruirait davantage avec ses rêves réels qu'avec ceux de sa fantaisie. » (Jean-Paul.) « Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent de la mort. » (Nerval.) « Rien ne vous appartient plus en propre que vos rêves. Sujet, forme, durée, acteur, spectateur – dans ces comédies, vous êtes tout vous-mêmes ! » (Nietzsche.) « Que le poète ne s'est-il pas prononcé plus nettement encore en faveur de la nature, pleine de sens, des rêves ! » (Freud.) « ... faire valoir ce qui peut exister de commun entre les représentations de la veille et celle du sommeil. C'est seulement, en effet, lorsque la notion de leur identité sera parfaitement acquise que l'on parviendra à tirer clairement parti de leur différence, de manière à renforcer de leur unité la conception matérialiste du monde réel. » (A. B.) « Il n'y a plus de semblables dans cette solitude... je suis cette vie infinie : un être dont les origines remontent au-delà de tout ce que je puis connaître, dont le sort dépasse les horizons où atteint mon regard... La solitude de la poésie et du rêve nous enlève à notre désolante solitude. » (A. Béguin.) »⁸¹.

Cette définition du rêve est composée de huit citations, majoritairement d'écrivains ou de philosophes. Les surréalistes ont également pris le soin d'insérer une citation de Freud, dont les théories représentent le fondement de la considération surréaliste du rêve. Ces citations mettent en avant le fait que l'intérêt porté au rêve n'est pas nouveau. Ainsi, se trouvent dans cette définition des

<https://www.andrebretton.fr/work/56600100257141>

⁸¹ BRETON André et ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, publié par la galerie des Beaux-Arts, 1938.

citations de philosophes du XVIII^e et XIX^e siècles comme Ludwig Heinrich von Jakob, Ignaz Paul Vital Troxler ou encore Friedrich Nietzsche. La reprise de ces propos témoigne du caractère philosophique de la pensée surréaliste et de la nouvelle considération du rêve qu'elle propose d'étudier. Cette nouvelle considération est philosophique par le fait qu'elle permette le développement d'une nouvelle vision de l'homme et du monde. De plus, nous retrouvons tout au long de cette définition l'importance du caractère involontaire du rêve et son lien avec la poésie. Ce caractère involontaire est essentiel pour comprendre la part incontrôlable qui se trouve dans les expériences d'écriture automatique ou de sommeils. Le rêve est ainsi décrit comme étant un outil pour mener à bien des expériences. Ces dernières permettent de mettre en pratique les théories psychanalytique de Freud et de ses congénères. Cependant, il ne s'agit pas seulement d'interpréter les rêves mais de le considérer comme un acte poétique en soi. Notons quand même que même si l'acte de rêver est involontaire, Nietzsche met en avant la possibilité d'être acteur de ses actions dans ses rêves, beaucoup plus que dans la réalité. De cette manière, l'homme atteint une forme de liberté en rêvant. Enfin, nous pouvons dire que cet acte poétique que constitue le rêve permet de dévoiler les mécanismes inconscient de l'être. Le rêve est donc un accès à une forme d'au-delà et c'est dans ce sens qu'il est présenté par Nerval comme étant une frontière entre la vie et la mort. Albert Béguin en conclut que le rêve est une porte d'accès à la « solitude de la poésie », cette dernière permettant de sortir de la solitude humaine dans laquelle tout homme est plongé. L'état de rêve est donc un état poétique, qui permet d'accéder à une liberté inconnue mais sublime.

Les expériences sur l'état de rêve

La pensée surréaliste a ainsi un lien étroit avec le rêve et la disposition dans laquelle se trouve l'esprit lorsque nous rêvons. André Breton a décidé d'explicitier ce rapport entre la doctrine surréaliste et l'état de rêve dans son texte théorique *Entrée des médiums*, publié en 1924 dans *Les Pas perdus*. Cette première définition du surréalisme, qui précède celle donnée par le *Premier manifeste*, est la suivante :

« Par ce mot [surréalisme] nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter »⁸².

⁸² BRETON André, « L'Entrée des médiums » dans *Les Pas perdus*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Les Documents bleus », 1924.

Pour mettre en pratique cette théorie sur l'utilité du rêve dans la nouvelle conception de soi et du monde, les surréalistes ont mis en place des séances de sommeil hypnotique à partir de 1922. Cette phase d'expérimentation ne dure que peu de temps et se déroule de septembre 1922 à février 1923. Les surréalistes eux-mêmes ont qualifié ces quelques mois d'expériences de « période des Sommeils ». Bien que pouvant être considérée comme une expérience avortée, cette période est essentielle dans le développement de la pensée surréaliste car elle représente un « prélude »⁸³ au surréalisme selon un article de Dominique Rabourdin, paru le 5 avril 2016 sur le blog *En attendant Nadeau*. Cette période des Sommeils est définie de la manière suivante dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : « Il s'agissait d'aller chercher au fond du sommeil hypnotique les secrètes réponses du subconscient »⁸⁴. Ces expériences sont donc, en quelque sorte, une mise en pratique des découvertes psychanalytiques des siècles précédents sur le rêve et l'inconscient.

Les principaux participants à ces séances étaient René Crevel et Robert Desnos, ce dernier fut ensuite surnommé le « prophète du surréalisme » par ses pairs du fait de la puissance de ses visions. Ces séances de sommeil divisent une nouvelle fois le groupe surréaliste, Francis Picabia refusant notamment d'assister aux séances. Sarane Alexandrian cite une correspondance entre Francis Picabia et Pierre de Massot dans son ouvrage, Picabia expliquant que « Paris est la ville Océan, il y a beaucoup de vent et les naufrages y sont fréquents »⁸⁵. Pour lui ces expériences sont de la pure folie et se rapprochent beaucoup trop au spiritisme pour qu'on leur accorde du crédit. Cependant, André Breton ne considère pas que ces expériences soient liées au spiritisme et que la parole poétique qui s'en dégage ait une quelconque valeur prophétique. Le but principal du fondateur du surréalisme au travers de ces expériences de Sommeil est d'interroger l'inconnu afin de découvrir les liens entre la réalité et le rêve. Ainsi, ces expériences peuvent être de différentes natures : les surréalistes expérimentent des expériences de demi-sommeil, de rêves éveillés et de rêve collectif. Durant ces phases de sommeil,

⁸³ RABOURDIN Dominique, « Miracle les yeux fermés : les dessins hypnotiques de Robert Desnos », publié sur le blog *En attendant Nadeau*, le 5 avril 2016.

⁸⁴ BRETON André et ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, publié par la galerie des Beaux-Arts, 1938.

⁸⁵ Correspondance entre Francis Picabia et Pierre de Massot - cité par ALEXANDRIAN Sarane dans *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Éditions Gallimard, 1973.

certaines sont capables de répondre à des questions qui leur sont posées ou même de dessiner ce qu'ils perçoivent.

Dans son ouvrage sur *Le surréalisme et le rêve*, Sarane Alexandrian précise l'importance des conditions dans lesquelles sont réalisées ces expériences. Il est ainsi essentiel que les sujets soient dans l'obscurité, réunis autour d'une table, les mains à plat en chaîne. Lorsque ces conditions sont réunies, « on attend le silence en concentrant ses pensées »⁸⁶ afin de tendre son être vers le rêve grâce à une forme d'auto-persuasion. De cette manière, l'intuition poétique est en quelque sorte forcée afin d'atteindre son point culminant. C'est pour cette raison que certains rêves retranscrits ou dessins réalisés durant ces phases de Sommeil par les rêveurs, sont considérés par les surréalistes comme des œuvres à forte empreinte poétique. Cette phrase d'expérimentation perd cependant rapidement son élan et commence à perdre de son intensité dès novembre 1922, alors qu'André Breton est en voyage en Espagne avec sa femme et Francis Picabia. Paul Éluard reprend la direction des séances mais il explique à André Breton dans une lettre datant du 14 novembre 1922 que les séances perdent en qualité.

« Ici, nous continuons les petites séances, les bonnes petites séances, mais moins bonnes qu'avant puisque vous n'êtes pas là. Crevel aussi nous manque beaucoup. Dimanche Limbour s'est endormi. Pleurs, trépignements, désir de s'en aller, coups, il griffe, il mord, il veut avaler les sous qu'il a dans sa poche. Puis Desnos s'endort et le questionne. Réticences, réponses vagues et très à côté. Desnos s'arrache les cheveux de désespoir, assure qu'il est plein de bonnes intentions, veut nous distraire et nous faire rire, fait des grimaces, demande son pardessus, son chapeau, pour s'en aller, déclare qu'il ne se réveillera plus, que ce n'est pas utile. Et tout le ton de Desnos un peu ivre. Sa passion de dessiner ne diminue pas. Il a fait des dessins étonnants que vous avez dû recevoir »⁸⁷.

Une partie des rêves réalisés lors de ces séances de sommeil ont été retranscrits par André Breton et Louis Aragon dans *La Trajectoire du rêve* et *Une vague de rêves*. La première œuvre a été publiée longtemps après l'expérience, en 1938, et la seconde se rapproche plus de la période des Sommeils avec une première publication en octobre 1924, juste avant celle du *Premier manifeste*. André Breton regroupe, lors d'un séjour au Mexique, plusieurs récits de rêves et expériences menées à la fin de l'année 1922, qui composent ensuite l'œuvre *La Trajectoire du rêve*, publiée chez Guy Lévis-Mano. Ces récits de rêves sont accompagnés d'illustrations, qui sont directement liées aux récits par le fait qu'elles ont été majoritairement dessinées lors des phases de Sommeil.

⁸⁶ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, chapitre IV « Les chercheurs de sommeil », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

⁸⁷ ÉLUARD Paul, Lettre à André Breton, datée du 14 novembre 1922.

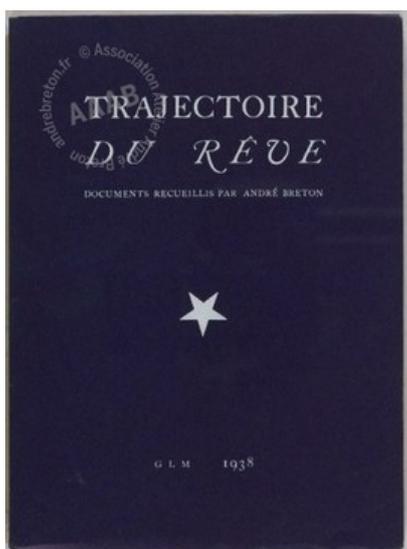


Illustration 4: Première de couverture de *Trajectoire du rêve* par André Breton, publié aux éditions Guy Lévis-Mano en 1938.

On y trouve également dix-huit illustrations par Giorgio de Chirico, Max Ernst, Yves Tanguy, Man Ray, Salvador Dalí, André Masson, René Magritte, Oscar Dominguez et Maurice Henry. Ce cahier est le septième des Cahiers GLM. et il se trouve ici sous une couverture spéciale témoignant du fait que ce soit un tirage de tête. Cet exemplaire est donc l'un des trois cents exemplaires numérotés sur vélin bibliophile. La notice Sudoc de ce document indique que c'est une édition originale, in-12°, brochée. Ses dimensions sont de 12,00 x 19,00 cm, il fait 126 pages et contient des illustrations sous forme de planches.

Les éditions Guy Lévis-Mano ont été essentielles dans l'édition de la poésie du XX^e siècle comme l'explique Sandy Rémy, dans son mémoire sur « L'œuvre typographique et éditoriale de Guy Lévis Mano : un acte d'allégeance à la poésie »⁹⁰. D'une manière générale, les maisons d'édition s'adaptent au progrès et à l'industrialisation en construisant des structures éditoriales hiérarchisées. Ces structures permettent de développer une « économie d'abondance » dans le

⁸⁸ BRETON André, *La Trajectoire du rêve*, septième cahier des Cahiers GLM., Paris, Éditions Guy Lévis-Mano, 1938.

⁸⁹ BRETON André, *La Trajectoire du rêve*, septième cahier des Cahiers GLM, sous couverture spéciale portant le titre « Trajectoire du rêve ». Tirage de tête sur vélin bibliophile. Paris, Éditions Guy Lévis-Mano, 1938. Description par les membres de l'Association Atelier André Breton, url : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100097021>

⁹⁰ REMY Sandy, « L'œuvre typographique et éditoriale de Guy Lévis Mano : un acte d'allégeance à la poésie », mémoire de master, Lyon, 2009, url : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/40475-l-oeuvre-typographique-et-editoriale-de-guy-levis-mano-un-acte-d-allegeance-a-la-poesie.pdf>

domaine du livre, selon les termes de Sandy Rémy, afin de répondre aux attentes culturelles de la population. Les avancées techniques s'imposent dans tous les domaines économiques et les maisons d'édition ne font pas exception. Elles accélèrent leurs tirages grâce aux machines à papier et presses à cylindre. Cependant, l'auteur de ce mémoire met en avant les difficultés que rencontrent ces maisons d'édition durant cette période, notamment à cause du crash boursier de 1929. Ainsi, la poésie n'est pas mise à l'honneur par les structures éditoriales car elle attire moins de lecteurs par rapport à d'autres ouvrages comme les romans par exemple. La maison d'édition de Guy Lévis Mano est l'une des seules structures éditoriales à défendre l'édition de la poésie, c'est pour cette raison qu'un grand nombre de poètes de l'époque se sont adressés à lui pour éditer leurs œuvres. De cette manière, Guy Lévis Mano veut « [donner] un empire à la poésie »⁹¹ en éditant les œuvres de nombreux surréalistes comme Paul Éluard, André Breton ou encore André Masson. Guy Lévis Mano est lui-même poète, imprimeur-typographe et éditeur, ce qui peut expliquer en partie ce souhait de mettre en avant les œuvres poétiques de ses contemporains. Sandy Rémy souligne le fait que les poètes vont chercher auprès de Guy Lévis Mano la qualité de ses ouvrages « dont la typographie atteignait une perfection à laquelle les grands éditeurs tels Gallimard ou Grasset ne pouvaient prétendre »⁹². En effet, cette maison d'édition est connue à l'époque pour la lisibilité des ouvrages qu'elle édite grâce à la pureté de ses mises en page et à l'utilisation d'une typographie traditionnelle.

Nous pouvons finalement affirmer que ces diverses expériences surréalistes témoignent de l'importance de l'empirisme dans le surréalisme. En effet, les membres de ce groupe se basent sur leurs expériences pour mettre en évidence les mécanismes de l'inconscient. Bien qu'influencés par les ouvrages de Freud et de ses pairs, les surréalistes n'ont pas exactement suivi leur méthodologie pour mener à bien leurs séances de sommeil. Pour les surréalistes, le rêve ne doit pas seulement être interprété dans le but de découvrir les désirs inconscient d'une personne. Il doit surtout être utilisé comme un moyen pour découvrir une nouvelle expérience poétique qui permet elle-même d'atteindre la *surréalité*. Leurs expériences sont donc une manière de mettre en pratique les théories défendues par leurs prédécesseurs et de défendre l'utilisation du rêve dans la vie pratique. Le rêve est ainsi un outil qui permet d'avoir une nouvelle vision de soi et du monde. Les surréalistes défendent donc l'utilité du rêve, qui n'est plus

⁹¹ BOUSQUET Joë dans une lettre à Guy Lévis Mano, datée du 20 novembre 1938. Cité par Antoine Coron dans son article « Un artisan de belles formes vraies », Les éditions GLM, Paris, Bibliothèque nationale, 1981, p. VII

⁹² REMY Sandy, « L'œuvre typographique et éditoriale de Guy Lévis Mano : un acte d'allégeance à la poésie », mémoire de master, Lyon, 2009.

seulement considéré comme une activité incontrôlable et inutile qui se déroule pendant la nuit. Les séances de sommeil ont ainsi permis à André Breton de faire sa « grande découverte », selon Michel Carrouges, qui « fut de se mettre à l'écoute du rêve, en pleine veille, afin de percevoir en plein jour ces phrases nocturnes »⁹³. L'utilisation du rêve en plein jour permet ainsi aux surréalistes de développer une nouvelle manière de créer.

Malgré la richesse de ces expériences, André Breton met fin à la période des Sommeils en février 1923, alors même qu'il était tout d'abord favorable à ces séances. Cette décision est prise après que de nombreux incidents graves ont eu lieu lors des séances collectives, mais également car André Breton a finalement considéré que ces expériences étaient dangereuses car elles rapprochaient ses compagnons de la folie.

⁹³ CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

PARTIE 2 : L'EXPLORATION SURREALISTE DE L'AUTOMATISME MÈNE À CELLE DU RÊVE

L'AUTOMATISME ET LE RÊVE : LES DEUX PILIERS DE LA THÉORIE SURREALISTE

Comparaison entre la définition commune de ces concepts et celle proposée par les surréalistes

L'exploration surréaliste du rêve est la conséquence directe de l'intérêt que portent les surréalistes à l'automatisme.

L'automatisme et le rêve sont considérés comme les deux piliers de la théorie surréaliste. Sarane Alexandrian explique que la période des Sommeils peut être qualifiée de « synthèse entre le rêve et les activités motrices de l'automatisme psychique »⁹⁴, elle permet de comprendre les points communs entre ces deux concepts, qui sont fortement liés. Il est important de noter que les définitions de ces notions, telles qu'elles sont proposées par les surréalistes, dépassent les définitions communes de l'automatisme et du rêve. Nous allons donc comparer ces définitions communes à celles qui sont données par les surréalistes.

Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur les définitions que propose le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) dans sa Lexicographie. Tout d'abord, la définition de l'automatisme est la suivante : « PSYCH - Activité spontanée, accompagnée de troubles plus ou moins marqués de la conscience, qui se produit sans l'intervention de la volonté du sujet. Automatisme mental, verbal »⁹⁵. Cette définition s'attache au domaine technique de la psychologie et insiste sur le caractère incontrôlable de l'automatisme. Ce dernier est présenté comme étant une « activité »⁹⁶ qui suppose donc un sujet actif pour la mettre en œuvre. Il est précisé que l'activité peut être de nature mentale ou verbale ; cela signifie que l'automatisme se développe dans un premier temps dans l'esprit d'une personne avant même que la parole ne permette son partage à autrui. Le sujet est actif mais cela ne signifie pas que celui-ci a le contrôle sur ce qu'il est en train de dire ou de faire. Ainsi, sa conscience est soumise à des « troubles plus

⁹⁴ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, chapitre IV « Les chercheurs de sommeil », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

⁹⁵ Définition proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)

⁹⁶ *Ibid*

ou moins marqués »⁹⁷ qui apparaissent « sans l'intervention de la volonté du sujet »⁹⁸. Cette précision est importante car l'intérêt que les surréalistes portent à l'automatisme découle justement de cette perte de contrôle qui permet de découvrir des terres inconnues de l'inconscient. L'absence de volonté du sujet par rapport à ses paroles ou à ses actes permet donc, d'une manière qui peut paraître paradoxale, d'atteindre une forme de liberté et une meilleure connaissance de lui-même. L'utilisation de l'automatisme est ainsi l'une des méthodes de recherche les plus utilisées par les surréalistes dans la découverte de soi. Michel Murat et Marie-Paule Berranger, dans *Une pelle au vent dans les sables du rêve : Les écritures automatiques*, précisent la place de l'automatisme dans la pensée surréaliste. Il existe différentes méthodes pour utiliser l'automatisme en tant qu'outil de recherche, comme l'indique notamment le choix de mettre l'expression au pluriel dans le titre. La notion surréaliste de l'automatisme est donc complexe et il est difficile d'en donner une définition précise et arrêtée. Michel Murat propose ainsi sa définition de l'automatisme surréaliste, dans la première partie de l'ouvrage, intitulée « Jeux de l'automatisme » :

« [II] n'existe pas de modèle unique qui permette de comprendre l'automatisme surréaliste, si l'on entend par ces mots l'ensemble des phénomènes – produits, pratiques et notions – qui ressortissent, dans le mouvement surréaliste, à ce que ses acteurs ont nommé « automatisme psychique » »⁹⁹.

Dans sa définition, Michel Murat insiste sur la diversité que prend la forme du travail surréaliste sur l'automatisme. En effet, les surréalistes ne se contentent pas de travailler avec une notion qui serait abstraite, mais décident de mettre en place des expériences qui sont à l'origine de « produits » et de « pratiques ». Ces résultats prouvent, en quelque sorte, la possible mise en pratique de l'automatisme dans la vie quotidienne. Ce concept surréaliste est complexe et peut être étudié sous différents angles. Michel Murat explique que les différentes approches surréalistes sont définies par des termes bien précis que les surréalistes ont inventés spécifiquement pour leurs travaux : « on en trouve trois : un pour le principe, « automatisme psychique [pur] » ; un pour la pratique, « écriture automatique » ; un pour le produit « texte surréaliste » »¹⁰⁰. Nous comprenons ainsi

⁹⁷ *Ibid*

⁹⁸ *Ibid*

⁹⁹ BERRANGER Marie-Paule et MURAT Michel, *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992.

¹⁰⁰ *Ibid*

qu'il est essentiel de connaître le vocabulaire surréaliste pour intégrer la complexité de la notion d'automatisme et ce qu'elle implique.

La différence entre le concept d'automatisme, qui est abstrait, et sa mise en pratique, grâce à l'écriture automatique, révèle le caractère empirique du surréalisme. Les différents travaux surréalistes, tels que la création de revues, d'essais, d'expositions, ainsi que leurs expériences, telles que l'écriture des *Champs magnétiques* en 1920 ou la création de séances de sommeil deux ans plus tard, sont des preuves de l'importance accordée par le groupe surréaliste à la mise en pratique de sa pensée. Sarane Alexandrian, dans son ouvrage sur *Le surréalisme et le rêve*, insiste sur cet aspect empirique du mouvement en avançant que « [le] surréalisme s'est présenté dès son origine comme une méthode d'écriture spontanée et irrationnelle, révélant les dessous de l'esprit, et susceptible de diverses applications dans la vie pratique »¹⁰¹. Ce propos ouvre le chapitre trois de son ouvrage, sur la « Psychogenèse de l'écriture automatique », chapitre dans lequel l'auteur aborde la méthode de l'écriture automatique. Cette méthode « se [présente] comme un révélateur de l'inconscient »¹⁰² et est donc un outil pour mieux comprendre l'homme. Cette nouvelle connaissance est permise par la mise à l'écart de la volonté du sujet, telle qu'elle a été présentée dans la définition du CNRTL. En effet, l'écriture automatique est un type d'écriture « spontanée »¹⁰³, elle suppose une certaine euphorie et une perte de contrôle, créées par la vitesse fulgurante à laquelle écrit le sujet. De cette manière, les définitions de Michel Murat et de Sarane Alexandrian rejoignent celle qui est proposée dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de Paul Éluard et d'André Breton. La définition est la suivante :

« AUTOMATIQUE (écriture) – L'écriture automatique et les récits de rêves présentent l'avantage de fournir des éléments d'appréciation de grand style à une critique désarmée, de permettre un reclassement général des valeurs lyriques et de proposer une clé capable d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme (A. B.) - Durant des années, j'ai compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire. A cet égard, la volonté d'ouvrir toutes grandes les écluses restera sans nul doute l'idée génératrice du surréalisme (A. B.) »¹⁰⁴.

La définition ci-dessus est composée de deux citations d'André Breton et présente l'écriture automatique comme un outil révolutionnaire pour restructurer et reconsidérer

¹⁰¹ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, chapitre III « Psychogenèse de l'écriture automatique », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

¹⁰² *Ibid*

¹⁰³ *Ibid*

¹⁰⁴ BRETON André et ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, publié par la galerie des Beaux-Arts, 1938.

les « valeurs lyriques »¹⁰⁵. Ces dernières représentent les émotions et l'empreinte poétique que partage un auteur au travers de ses écrits. Grâce à ces éléments, le lecteur peut accéder à une certaine compréhension des rouages inconscients de l'auteur. Ces rouages constituent ce qu'André Breton nomme la « boîte à multiple fond »¹⁰⁶. Cette expression met en évidence la complexité et la profondeur de l'esprit de l'homme. Nous entendons par « esprit » l'association de la conscience et de l'inconscient.

André Breton explique, dans l'ensemble de ses travaux, que le but des surréalistes est de découvrir et d'expliquer les mystères de l'inconscient. Cette ambition est nouvelle car, alors même que l'inconscient a été découvert par Freud et ses pairs le siècle précédent, l'homme du XX^e siècle maintient une « extrême différence d'importance »¹⁰⁷ entre le conscient et l'inconscient. Cette différence de considération étonne André Breton qui souhaite comprendre le mécanisme de l'inconscient au travers des récits de rêve et de l'écriture automatique. Les textes automatiques sont réalisés en mettant à l'écart la volonté de l'auteur et permettent ainsi de mettre en lumière ce qu'il ne peut pas contrôler, c'est-à-dire les pulsions et les souvenirs qui se trouvent dans son inconscient. Ce « débit torrentiel »¹⁰⁸, tel qu'il a été utilisé par André Breton et Philippe Soupault pour l'écriture des *Champs magnétiques*, contient une telle puissance que le fondateur du surréalisme souhaite qu'il surpasse tout ce qui a été écrit avant, nettoyant ainsi définitivement « l'écurie littéraire »¹⁰⁹. L'expression utilisée ici révèle le mépris d'André Breton pour la majorité des œuvres littéraires qui ont été créées avant les œuvres surréalistes, et tout particulièrement pour les œuvres réalistes. En effet, le réalisme et le matérialisme sont fortement critiqués dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 car ces deux notions empêchent l'homme de se concentrer sur la découverte de soi. Enfin, André Breton conclut cette définition en rappelant que l'intention première des surréalistes est de découvrir de nouveaux horizons dans la perception de soi et du monde. Finalement, l'automatisme est considéré comme l'un des deux piliers de la théorie surréaliste du fait qu'André Breton ait choisi d'utiliser l'expression

¹⁰⁵ *Ibid*

¹⁰⁶ *Ibid*

¹⁰⁷ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions Skira, 1924.

¹⁰⁸ BRETON André et ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, publié par la galerie des Beaux-Arts, 1938.

¹⁰⁹ *Ibid*

« automatisme psychique » dans la définition qu'il a donnée au surréalisme dans son *Manifeste* de 1924.

« SURRÉALISME – N. m., automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. »¹¹⁰

Cette définition témoigne de l'importance de la notion d'automatisme dans la pensée surréaliste, tout en précisant qu'il peut prendre une autre forme que l'écrit ou la parole. André Breton distingue deux types d'automatismes : l'automatisme verbal et l'automatisme graphique. Il est d'ailleurs important de noter que ce dernier a autant de valeur que le premier. Ainsi, l'écrivain précise la chose suivante, à la fin du chapitre « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », qui vient s'ajouter en 1941 à la fin de son œuvre sur *Le surréalisme et la peinture* : « Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil »¹¹¹. Par l'utilisation du comparatif d'égalité « aussi bien que », André Breton insiste sur l'égale considération qu'il a envers l'automatisme verbal et l'automatisme graphique. Le premier peut prendre la forme d'un texte surréaliste, tel qu'il est défini par Michel Murat dans son ouvrage, tandis que le deuxième peut être représenté par toute œuvre utilisant l'image, comme la peinture ou la photographie. Il existe donc plusieurs manières de mettre en pratique la notion d'automatisme, telle qu'elle est définie par les surréalistes.

Le rêve, tout comme l'automatisme, est considéré par les surréalistes comme étant un outil pour mettre en pratique leur pensée et révéler les mécanismes de l'inconscient. Nous l'avons vu auparavant, le groupe s'est fortement inspiré des théories de Pierre Janet et de Sigmund Freud sur le rêve. Ces deux psychanalystes ont mis en évidence, au cours du XIX^e siècle, l'existence de l'inconscient. Sigmund Freud en donne une définition précise dans le VII^e chapitre de *L'Interprétation des rêves*, dans laquelle il insiste sur son impact sur les actions des hommes. Le rêve permet, selon les psychanalystes et les surréalistes, de mieux comprendre cet inconscient.

Néanmoins, la définition commune de cette notion, telle qu'elle est proposée par le CNRTL, insiste plutôt sur la notion de « conscience illusoire »¹¹² que d'inconscient. La définition est la suivante : « Suite d'images, de représentations qui traversent l'esprit,

¹¹⁰ BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire André Breton, 1924.

¹¹¹ BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », Paris, La Nouvelle Revue Française, Éditions Gallimard, 1941.

¹¹² Définition proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)

avec la caractéristique d'une conscience illusoire telle que l'on est conscient de son rêve, sans être conscient que l'on rêve »¹¹³. Est précisé ensuite l'aspect psychologique du rêve : « [P. oppos. à l'état de conscience de veille] Activité psychique pendant le sommeil. Le rêve, l'état de rêve »¹¹⁴. Cette définition correspond au sens commun du mot « rêve » et elle se situe donc en dehors de la conception surréaliste du rêve. La proposition du CNRTL est intéressante car l'attention est portée aux « images »¹¹⁵ et au caractère « illusoire »¹¹⁶ du rêve. Nous comprenons ainsi que l'homme s'est moins intéressé aux activités de l'inconscient qu'aux activités de la conscience car ces premières sont considérées d'emblée comme illusoires tandis que les secondes semblent avoir un impact direct sur sa vie. Ensuite, le fait d'insister sur les images est également intéressant car, nous le verrons pas la suite, les surréalistes ont accordé beaucoup d'importance à la représentation visuelle des rêves, que ce soit au travers d'écrits ou d'œuvres graphiques.

Observons à présent la définition que propose Maryse Siksou dans son article sur les « Contenus des rêves », publié en 2015 dans le numéro 325 du *Journal des psychologues*. L'autrice présente une approche empirique des rêves et en propose la définition suivante :

« Le rêve désigne l'activité mentale qui s'opère durant le sommeil, incluant perceptions, sensations corporelles et émotions, ou restreinte aux expériences plus élaborées, vivaces et ressemblant à une histoire, rappelées au réveil. Le rêve inclut quatre significations qui se recouvrent : une forme de pensée durant le sommeil qui survient lorsqu'il se produit un minimum d'activation cérébrale dans un contexte où les stimuli externes ne sont pas traités ; quelque chose que l'on expérimente comme une série d'événements actuels (une séquence de perceptions, pensées, émotions) ; ce dont on se souvient au réveil, une mémoire de l'expérience du rêve ; un rapport oral ou écrit fondé sur l'expérience du rêve et fourni au chercheur »¹¹⁷.

Dans cette définition, Maryse Siksou utilise plusieurs expressions qui présentent le rêve comme une imitation de la réalité, et, de ce fait, elle se rapproche de la définition donnée par le CNRTL. Ainsi, le rêve « [ressemble] à une histoire »¹¹⁸ et est une « forme de pensée »¹¹⁹, cette présentation suppose que la

¹¹³ *Ibid*

¹¹⁴ *Ibid*

¹¹⁵ *Ibid*

¹¹⁶ *Ibid*

¹¹⁷ SIKSOU Maryse, *Le Journal des psychologues*, « Contenus des rêves : approche expérimentale et expérience subjective », numéro 325, Revigny-sur-Ornain, Martin Médias, 2015.

¹¹⁸ *Ibid*

¹¹⁹ *Ibid*

réalité a une valeur supérieure à celle du rêve, qui ne serait qu'une illusion. Dans ce même passage, la spécialiste détaille les quatre étapes du rêve : les deux premières se déroulent lors du rêve tandis que les deux dernières ont lieu après l'expérience. Tout d'abord, le rêveur expérimente une « forme de pensée »¹²⁰ qui implique donc la sensation d'une forme de subjectivité dans le rêve. Ensuite, il a l'impression de vivre une « série d'événements actuels »¹²¹, le rêve étant ainsi une imitation du présent pour le rêveur. Les deux derniers temps sont ceux durant lesquels le rêveur se souvient de ce dont il a rêvé et est capable de retranscrire ses rêves. Cette dernière étape est importante dans la perception surréaliste du rêve car c'est seulement à ce moment-là que le rêveur peut prendre du recul par rapport à ce dont il a rêvé et peut également en garder une trace en retranscrivant ses rêves.

Ainsi, les récits de rêves réalisés par André Breton et ses pairs à partir de 1924, qui vont ensuite aboutir à des publications dans les journaux surréalistes et dans l'ouvrage *Trajectoire des rêves*, mettent en évidence l'importance du souvenir des rêves dans les travaux sur l'inconscient. Les récits de rêves sont des retranscriptions des rêves, la plupart du temps réalisées peu après le sommeil, ce qui permet d'avoir une trace de ce dont on a rêvé et de porter un regard rétrospectif sur cette activité. Finalement, les récits de rêves sont, en quelque sorte, les rapports des expériences surréalistes et ils accentuent la scientificité qu'ils veulent donner à leurs études.

Nous allons à présent revenir sur la définition du rêve, telle qu'elle est donnée dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, et nous allons voir qu'elle comporte de nombreux points communs avec celles énoncées précédemment. La définition est composée d'une série de citations de philosophes et de psychanalystes du XVIII^e au XX^e siècle. La première citation est la suivante : « Le rêve n'est rien d'autre qu'une poésie involontaire. (L. H. v. Jacob.) »¹²². Ce propos, tenu par le philosophe Ludwig Heinrich von Jakob, met en évidence la perte de contrôle intrinsèque au rêve. Ce dernier, tout comme l'automatisme, met de côté la volonté du rêveur et lui impose, en quelque sorte, les images et les événements des rêves, selon les éléments qui se trouvent dans son inconscient. L'utilisation du terme « poésie »¹²³ est également intéressant car il démontre que ce philosophe du XVIII^e est en accord avec les surréalistes, selon lesquels la poésie est le genre le plus à même de représenter les rêves grâce à la force des images et à la

¹²⁰ *Ibid*

¹²¹ *Ibid*

¹²² BRETON André et ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, publié par la galerie des Beaux-Arts, 1938.

¹²³ *Ibid*

symbolique qu'elles contiennent. Le genre de la poésie est d'ailleurs repris dans la citation de Freud, quelques lignes plus loin, avec l'utilisation du terme « poète »¹²⁴ : « Que le poète ne s'est-il pas prononcé plus nettement encore en faveur de la nature, pleine de sens, des rêves ! (Freud.) »¹²⁵.

Finalement, ces auteurs défendent tous, d'une certaine manière, la pensée surréaliste selon laquelle les rêves ont autant de valeur que la réalité.

André Breton précise ce rapport entre le rêve et la réalité dans le *Manifeste* de 1924 dans lequel il se demande la chose suivante : « [Pourquoi] n'accorderais-je pas au rêve ce que je refuse parfois à la réalité, soit cette valeur de certitude en elle-même [?] »¹²⁶. Le fondateur du surréalisme se demande comment nous pouvons accorder de la valeur à la réalité mais pas au rêve, alors que « la résolution de ces deux états »¹²⁷ pourrait nous permettre d'atteindre « une sorte de réalité absolue, de *surréalité* »¹²⁸. Ainsi, les surréalistes considèrent que l'homme aurait tout à gagner à associer le rêve à la réalité pour créer une sorte d'unité absolue. Cette posture lui permettrait de se comprendre entièrement et de comprendre le monde qui l'entoure, ainsi que l'impact des événements de sa vie sur son inconscient. Finalement, l'automatisme comme le rêve sont deux outils qui, malgré leur caractère incontrôlable, permettent à l'homme de découvrir le fonctionnement de son inconscient et celui du monde qui l'entoure. Prendre conscience de ce pouvoir est nécessaire, selon les surréalistes, pour atteindre une forme de liberté absolue, grâce à laquelle l'homme aurait accès à une nouvelle perception de lui-même et du monde. Ces deux outils permettent donc aux surréalistes d'atteindre la liberté qu'ils défendent et recherchent au travers de leurs travaux.

Pour atteindre cette liberté, les surréalistes mettent en place une démarche empirique dans laquelle le langage représente un outil central. Le langage est considéré par les surréalistes, et par certains chercheurs comme Ferdinand de Saussure, comme un intermédiaire entre l'homme et les choses. De cette manière, le langage permet de communiquer entre nous, sur des objets et des événements qui ne seraient pas perçus de la même manière s'ils n'avaient pas été nommés. Le

¹²⁴ *Ibid*

¹²⁵ *Ibid*

¹²⁶ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions Skira, 1924.

¹²⁷ *Ibid*

¹²⁸ *Ibid*

langage permet ainsi à l'homme de comprendre le monde, mais nous allons voir qu'il peut également être considéré pour ce qu'il est lui-même, en dehors de ce qu'il signifie. André Breton précise la vision surréaliste du langage dans son essai intitulé *Les mots sans rides*, publié dans le septième numéro de la deuxième série du journal *Littérature*, le 1^{er} décembre 1922. L'auteur débute par ces phrases:

« On commençait à se défier des mots, on venait tout à coup de s'apercevoir qu'ils demandaient à être traités autrement que ces petits auxiliaires pour lesquels on les avait toujours pris, certains pensaient qu'à force de servir ils s'étaient beaucoup affinés ; d'autres que, par essence, ils pouvaient légitimement aspirer à une condition autre que la leur ; bref il était question de les affranchir »¹²⁹.

L'auteur met en évidence, dans ce passage, une perte de confiance globale envers les mots car ils peuvent être utilisés pour tromper. Afin d'aller au-delà de cette crainte, les surréalistes tentent de revenir à la nature première du langage. Dans cet extrait, les mots sont personnifiés par les verbes qui sont conjugués à la troisième personne du pluriel. Les mots peuvent s'exprimer et semblent avoir une conscience propre. Ainsi, André Breton explique qu'il faut les considérer pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des outils pour décrypter la *surréalité* et pas simplement de « petits auxiliaires »¹³⁰ dont le seul rôle serait d'être utile à l'homme.

La vision commune du langage place les mots dans une position passive : ainsi, il serait nécessaire, pour eux, que quelqu'un décide de les utiliser et ils ne pourraient pas avoir d'autre but que ce but utilitaire. Les surréalistes protestent contre cette utilisation seulement utilitaire des mots et cherchent à retrouver l'essence première du langage afin d'utiliser les mots non plus comme *signifiés* mais comme *signifiants*, pour reprendre les termes de Ferdinand de Saussure.

Ces deux concepts constituent les bases de la notion de « signe linguistique »¹³¹, développée par Ferdinand de Saussure, dans son *Cours de linguistique générale* en 1916. Le *signifié* est utilisé pour parler du concept associé au signe tandis que le *signifiant* est utilisé pour parler de la forme et l'aspect matériel de ce signe. De cette manière, en décidant d'utiliser les mots comme *signifiants*, les surréalistes les utilisent pour ce qu'ils sont et non pas pour ce qu'ils signifient. Ces intellectuels jouent ainsi avec la forme des mots et leurs sonorités pour créer des images à forte valeur poétique. Le refus du sens des mots déstabilise le lecteur et l'oblige à prendre du recul par rapport au langage. Tout cela permet aux textes automatiques d'être empreints d'une certaine fonction poétique,

¹²⁹ BRETON André, « Les mots sans rides », *Littérature*, Paris, 1er décembre 1922.

¹³⁰ *Ibid*

¹³¹ SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.

telle qu'elle est définie par Roman Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*¹³². Cela signifie que les textes automatiques mettent en évidence la matérialité des signes plutôt que leur sens, ce qui permet de faire de la phrase un objet esthétique en soi.

Cette nouvelle utilisation des mots a pour objectif de les « affranchir »¹³³, selon André Breton, et de leur rendre une certaine liberté à laquelle ils auraient le droit. Pour les surréalistes, se borner à utiliser les mots seulement comme *signifiés* revient à ne pas profiter pleinement de leur potentiel. La pensée surréaliste sur le langage peut être, sur ce point, qualifiée de révolutionnaire. En utilisant les mots en tant que *signifiants*, les surréalistes étudient les « réactions »¹³⁴ que ces derniers provoquent chez l'homme, que ce soit en terme d'émotions ou de visualisation mentale. Ainsi, d'une certaine manière, le langage peut retranscrire les sensations procurées habituellement par le rêve. Les différentes expériences surréalistes menées dans les années 20 rendent « au langage sa destination pleine »¹³⁵, selon les termes d'André Breton, afin d'étudier au plus près la *surréalité*. Nous verrons par la suite que d'autres techniques, comme celle de l'automatisme graphique, peuvent être utilisées pour retranscrire les rêves mais nous allons, tout d'abord, nous pencher sur les expériences d'écritures automatiques réalisées par les surréalistes à partir de 1919.

Les différentes expériences menées par les surréalistes

Nous allons commencer cette partie sur les expériences surréalistes en nous appuyant sur les analyses d'Étienne-Alain Hubert et de Philippe Bernier, en charge de la présentation de l'œuvre d'André Breton pour l'édition des *Œuvres complètes* de la Collection de la Pléiade chez Gallimard en 1988. Selon eux, à partir de 1919 débute une « période d'exaltation presque continuelle »¹³⁶ chez les surréalistes. De nombreuses expériences sont menées ; elles sont principalement liées à l'automatisme et au rêve. Cette année-là, Philippe Soupault et André Breton vont

¹³² JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, traduit par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

¹³³ BRETON André, « Les mots sans rides », *Littérature*, Paris, 1er décembre 1922.

¹³⁴ *Ibid*

¹³⁵ *Ibid*

¹³⁶ BRETON André, *Œuvres complètes I*, Collection de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, édition de Marguerite Bonnet chez Gallimard, 1992.

réaliser un projet de nature étonnante. André Breton le décrit de cette manière à son ami Tristan Tzara, dans une lettre datée du 20 avril 1919 :

« J'écris peu en ce moment, mûrissant un projet qui doit bouleverser plusieurs mondes. Ne croyez pas à un enfantillage ou à une idée délirante. Mais la préparation d'un Coup d'État peut demander quelques années. Je brûle d'envie de vous mettre au courant mais je ne vous connais tout de même pas assez »¹³⁷.

Ce projet est, évidemment, celui des *Champs magnétiques*, ouvrage qui va paraître l'année suivante. Cette œuvre, qualifiée d'« expérience hâtive »¹³⁸ par Étienne-Alain Hubert et Philippe Bernier, représente la consécration des études surréalistes sur l'automatisme verbal. L'expérience est qualifiée d'« hâtive » car il était prévu qu'elle soit réalisée dans un délai de quinze jours mais l'efficacité du travail de Philippe Soupault et d'André Breton fut telle que les deux auteurs obtiennent le résultat souhaité en une semaine seulement. Le délai est donc raccourci et les *Champs magnétiques* paraissent le 30 mai 1920, aux éditions Au Sans Pareil, à Paris. Peu après cette expérience, André Breton écrit la chose suivante dans son *Carnet* : « Nous remplissons des pages de cette écriture sans sujet ; nous regardons s'y produire des faits que nous n'avons pas même rêvés, s'y opérer les alliages les plus mystérieux ; nous avançons comme dans un conte de fées »¹³⁹.

L'écriture se produit donc de manière automatique sans que la personne qui les écrit ne soit en capacité de contrôler ni leur forme ni leur contenu. Ce type d'écriture imite, comme l'explique André Breton dans son essai *L'Entrée des médiums*, les phrases qui parviennent à notre esprit « à l'approche du sommeil »¹⁴⁰. L'auteur explique que ces phrases ont attiré son attention par le fait qu'elles soient « remarquablement [imagées] »¹⁴¹ tout en conservant une « syntaxe parfaitement correcte »¹⁴². De ce fait, elles représentent des « éléments poétiques de premier ordre »¹⁴³ qui contiennent une puissance de signification qui surpasse celle de tous les précédents écrits littéraires. André Breton et Philippe Soupault décident donc de les reproduire volontairement, sans succès, avant de découvrir la méthode de l'écriture automatique et de rédiger *Les Champs magnétiques*.

¹³⁷ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Chapitre III « Psychogenèse de l'écriture automatique », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

¹³⁸ BRETON André, *Œuvres complètes I*, Collection de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, édition de Marguerite Bonnet chez Gallimard, 1992.

¹³⁹ BRETON André, *Carnet* (fin 1920-juillet 1921), O. C. I, pp. 618-620.

¹⁴⁰ BRETON André, « L'Entrée des médiums » dans *Les Pas perdus*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Les Documents bleus », 1924.

¹⁴¹ *Ibid*

¹⁴² *Ibid*

¹⁴³ *Ibid*

Partie 2 : L'exploration surréaliste de l'automatisme mène à celle du rêve

Pour mener à bien cette méthode, les deux auteurs font « abstraction du monde extérieur »¹⁴⁴ et laissent leurs mains poser sur le papier les mots qui se succèdent dans leur esprit. Ces mots leur parviennent avec une telle rapidité qu'il leur faut recourir à des abréviations pour tout noter. Sarane Alexandrian explique dans son ouvrage, qu'il faut écrire à une certaine vitesse pour ne pas avoir le temps de contrôler ce que l'on écrit. Il précise ainsi l'échelle utilisée par André Breton pour mesurer la vitesse d'écriture lors de leurs expériences d'écriture automatique. Dans le chapitre III du *Surréalisme et le rêve*, l'auteur explique qu'André Breton distingue cinq vitesses d'écriture, qu'il dénomme « v , v' , v'' , v''' et v'''' »¹⁴⁵. La vitesse surréaliste moyenne, représentée par « v », est déjà « beaucoup plus rapide que celle avec laquelle on écrit une lettre »¹⁴⁶, tandis que la vitesse « v'' » est la vitesse maximale à laquelle il est possible d'écrire. Sarane Alexandrian explique que les autres vitesses sont des intermédiaires : « v' est plus lente que la vitesse moyenne, v''' est l'état intermédiaire entre la vitesse moyenne et la vitesse extrême. Quant à v'''' , c'est une vitesse progressive qui au début est comprise entre v et v''' , à la fin entre v et v'' , s'écoulant donc dans un débit dont l'impétuosité s'accroît peu à peu »¹⁴⁷. L'introduction de la notion de vitesse d'écriture pour la création d'un texte représente une autre nouveauté portée par les surréalistes. La vitesse d'écriture doit être élevée pour que la personne se trouve dans « une sorte d'ivresse où l'esprit ne distingue plus la réalité brute »¹⁴⁸. Cette modification de la perception de la réalité permet de créer des textes qui contiennent une forte empreinte poétique et visuelle et de représenter la *surréalité* telle qu'elle est définie par les surréalistes.

L'illustration qui va suivre met en évidence la difficulté de l'exercice de l'écriture automatique¹⁴⁹. Cette page est tirée d'un manuscrit des *Champs magnétiques* et la forme même de l'écriture, qui est allongée et peu précise, témoigne de la vitesse élevée à laquelle les auteurs écrivent. Nous relevons également la présence d'hésitations, de mots biffés puis réécrits au-dessus à l'aide

¹⁴⁴ *Ibid*

¹⁴⁵ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Chapitre III « Psychogenèse de l'écriture automatique », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

¹⁴⁶ *Ibid*

¹⁴⁷ *Ibid*

¹⁴⁸ *Ibid*

¹⁴⁹ BRETON André, manuscrit original des *Champs magnétiques*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1919, url : http://expositions.bnf.fr/brouillons/grand/69_1.htm

d'un crayon plus clair. Sur cet exemplaire, nous observons que les termes « que j'ai »¹⁵⁰, sur la première ligne, ont été rayés par l'auteur.

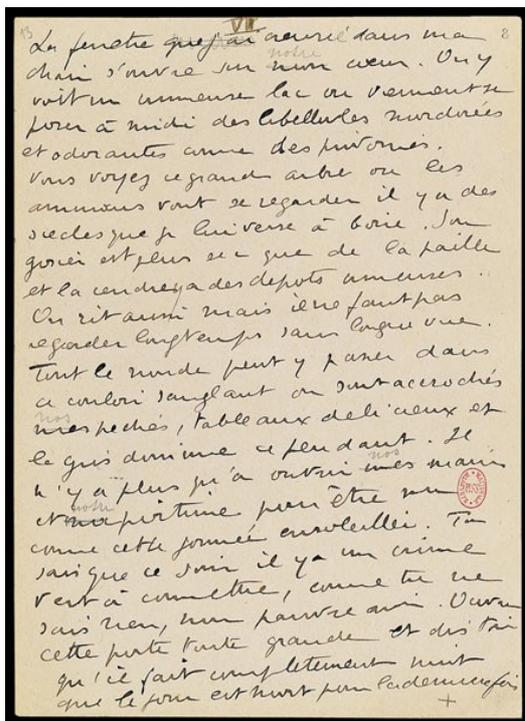


Illustration 5: Manuscrit original des *Champs magnétiques*, par André Breton et Philippe Soupault, Bibliothèque nationale de France.

Quelques lignes en-dessous, le déterminant possessif « mes »¹⁵¹, dans la phrase « Tout le monde peut y passer dans ce couloir sanglant où sont accrochés mes péchés »¹⁵², est remplacé par le déterminant « nos »¹⁵³, ce qui change entièrement le sens du passage. Toutes ces corrections nous amènent à nous demander si les textes ont été réécrits par la suite. Dans tous les cas, le premier jet a été rédigé rapidement durant cette semaine d'écriture, comme en témoigne la forme allongée des lettres et les nombreuses ratures que l'on peut trouver sur les manuscrits originaux.

Le journal surréaliste *Littérature*, qui fait paraître régulièrement dans ses numéros les textes des surréalistes, publie un fragment du texte « La Glace sans tain », tiré des *Champs magnétiques* :

« Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. À quoi bon ces grands enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés ? Nous ne savons plus rien que les astres morts ; nous regardons les visages ; et nous soupignons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues ; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poisseuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille. »¹⁵⁴

Marguerite Bonnet, enseignante-chercheuse en littérature française, commente les textes regroupés dans l'édition de la Pléiade de 1992. Dans son commentaire sur « La

¹⁵⁰ *Ibid*

¹⁵¹ *Ibid*

¹⁵² *Ibid*

¹⁵³ *Ibid*

¹⁵⁴ BRETON André et SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, « La Glace sans tain », Paris, Éditions Au sans pareil, 1920.

Glace sans tain », elle explique que le texte manque de repères. En effet, la « voix intérieure »¹⁵⁵ met en évidence quelque chose d'impérieux, une sorte de lassitude de la vie et de perte de sens, mais « de façon si oblique que l'« écrivain » lui-même ne possède pas la grille susceptible de décrypter ce langage »¹⁵⁶. L'« écrivain » représente évidemment la personne qui a écrit ce texte, et pour cet extrait des *Champs magnétiques*, il s'agit de Philippe Soupault. Au travers de cette citation, Marguerite Bonnet insiste sur le sens mystérieux du texte, qui ne peut pas être saisi entièrement, même par la personne qu'il l'a écrit. L'atmosphère partagée par ce texte est pesante et angoissante, notamment par le fait que le sens des comparaisons n'est pas évident. Le thème de la désespérance se dévoile tout au long de cet extrait, la voix intérieure semble lassée du réel et insiste sur la déception qu'elle ressent face à la réalité. Cette déception est incarnée par les nombreuses négations comme, par exemple, « les affiches enchantées ne nous touchent plus »¹⁵⁷, et par la présence de la mort dans les expressions « les astres morts »¹⁵⁸ et « nos ombres mortes »¹⁵⁹. Les hommes sont ainsi représentés comme des « prisonniers »¹⁶⁰, piégés dans une réalité décevante, que les surréalistes cherchent à sublimer en atteignant la *surréalité*. La puissance poétique de ce texte provient, en partie, des différentes comparaisons utilisées par l'auteur. Rappelons que cet extrait a été créé grâce au procédé de l'écriture automatique : l'auteur n'a donc pas un contrôle total sur les mots qui composent sa phrase ou sur la manière dont ils sont agencés. Cela explique en partie pourquoi les comparaisons, comme « les tables sont plus poisseuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille »¹⁶¹, sont si frappantes. Elles répondent à la théorie défendue par André Breton dans le *Premier manifeste*, selon laquelle la puissance poétique d'un texte naît de l'association entre différentes notions, qui paraissent dans un premier temps contradictoires. Ce rapprochement soudain et inattendu est caractéristique de l'écriture automatique, il surprend le lecteur, et souvent même l'auteur.

¹⁵⁵ BRETON André, *Œuvres complètes I*, Collection de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, édition de Marguerite Bonnet chez Gallimard, 1992.

¹⁵⁶ *Ibid*

¹⁵⁷ BRETON André et SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, « La Glace sans tain », Paris, Éditions Au sans pareil, 1920.

¹⁵⁸ *Ibid*

¹⁵⁹ *Ibid*

¹⁶⁰ *Ibid*

¹⁶¹ *Ibid*

Nous allons à présent voir que le rêve, après l'automatisme, est le second domaine sur lequel se sont centrées les recherches surréalistes. La plupart des expériences liées au rêve ont eu lieu lors de la période des Sommeils qui peut être considérée comme le second projet de grande ampleur mené par les surréalistes dans les années 20. La période des Sommeils se déroule de septembre 1922 à février 1923 et Sarane Alexandrian la présente dans le chapitre IV de son ouvrage comme étant l'« un des épisodes décisifs de l'histoire du surréalisme »¹⁶². Les premières séances ont lieu à la fin de l'année 1922, alors que le mouvement Dada est en train d'agoniser. André Breton invite ses amis à quitter le groupe dadaïste et crée une nouvelle série pour la revue *Littérature*, dans laquelle il renie les premiers numéros. Un nouveau groupe se reconstitue autour de la figure d'André Breton, ce dernier, qui a alors vingt-six ans, invite ses amis chez lui pour mener diverses expériences. Ainsi, les premières séances de sommeil ont lieu chez lui, à partir du mois de septembre.

Tout commence lorsque René Crevel, de retour de vacances, apprend à ses amis qu'une femme a découvert chez lui un don de médium. Il explique que, grâce à ses indications, il a réussi à s'endormir et à parler sans en avoir conscience. Louis Aragon retranscrit la scène décrite par son collègue dans *Une vague de rêves* : « Cela eut lieu au bord de la mer, où René Crevel rencontra une dame qui lui apprit à dormir d'un sommeil hypnotique particulier, qui ressemble plutôt à l'état somnambulique »¹⁶³. L'état particulier dans lequel s'est trouvé le jeune homme est décrit par Louis Aragon comme étant un « état somnambulique », car René Crevel se trouvait dans une sorte de milieu entre le conscient et l'inconscient. Les rêveurs, donc les personnes qui réussissent à s'endormir lors de ce genre d'expérience, peuvent parler et parfois même dessiner lorsqu'ils sont dans cet état de sommeil particulier. Il est possible de leur poser des questions et leurs réponses sont souvent accompagnées de convulsions, de cris et de mimes.

La première séance de sommeil a lieu le soir du 25 septembre 1922 chez André Breton. Les surréalistes décident de mettre en pratique, pour la première fois, les indications partagées par René Crevel afin d'avancer dans leurs recherches sur le rêve et l'inconscient. Les personnes présentes lors de cette première séance sont André Breton et sa femme Simone, Robert Desnos, Max Morise et René Crevel. Dans un premier temps, ce dernier leur détaille précisément le protocole qu'il a utilisé avec la femme qui a

¹⁶²ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Chapitre IV « Les chercheurs de sommeils », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

¹⁶³ ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, Commerce, Paris, 1924.

découvert son don de médium. Ce protocole ressemble fortement à celui utilisé lors de réunions spirites. Il permet de « vérifier l'existence des « états seconds » »¹⁶⁴ chez les sujets, ce qui a d'ailleurs amené une partie de leurs contemporains à confondre les séances de sommeil surréalistes et les séances de spiritisme. La précision de ce protocole rappelle les protocoles scientifiques : chaque étape doit être respectée et réalisée dans le bon ordre si l'on veut obtenir un résultat concluant. Sarane Alexandrian explique qu'il faut, dans un premier temps, se mettre dans l'obscurité, autour d'une table, les mains à plat en chaîne. Puis on attend le silence en concentrant ses pensées.

Le résultat ne se fait pas attendre, au bout de trois minutes seulement, René Crevel est agité de soubresauts et laisse tomber sa tête sur la table. Son discours est entrecoupé de soupirs et son ton est psalmodique. Ses collègues arrivent à comprendre le sujet du rêve qu'il est en train de faire : il s'agit d'un meurtre étrange dans lequel une femme noie son mari parce que celui-ci le lui a demandé. René Crevel mime l'agonie du mari en hurlant « Ah ! les grenouilles ! Pauvre folle ! Foooolle... »¹⁶⁵. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le thème de la mort, avec le thème de la sexualité et de la vanité des choses, est très souvent présent dans les sommeils des surréalistes. Ces trois thèmes mettent en évidence, selon les études de Sigmund Freud sur le rêve, les pulsions et les obsessions des rêveurs. René Crevel est très agité et lorsqu'il se réveille, il ne se souvient pas de ce qui s'est passé.

Un peu plus tard, André Breton cherche à savoir si l'expérience peut fonctionner chez quelqu'un d'autre, il fait donc sortir René Crevel de la pièce. Au bout d'un quart d'heure, Robert Desnos s'assoupit et gratte frénétiquement la table de la main. Il se redresse et ouvre les yeux après quelques secondes seulement. Le poète refuse tout d'abord d'admettre qu'il s'est endormi et demande à ses amis de rédiger chacun un compte rendu écrit de ce qui s'est passé. Lorsqu'il se rend compte que tous les témoignages se ressemblent, il accepte de se rendre à l'évidence.

Une seconde séance de sommeil a lieu deux jours plus tard, toujours chez André Breton. Cette fois-ci, de nouvelles personnes rejoignent l'expérience, avec,

¹⁶⁴ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Chapitre IV « Les chercheurs de sommeils », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

¹⁶⁵ *Ibid*

Partie 2 : L'exploration surréaliste de l'automatisme mène à celle du rêve

notamment, l'arrivée de Benjamin Péret, Max Ernst, Paul et Gala Éluard. René Crevel entre en transe le premier et, dans un soliloque haletant, il décrit une scène de crime où un vieillard brandit une hache sur une femme nue. André Breton le réveille et, quelque peu après, Robert Desnos tombe une fois de plus dans le sommeil. Il commence à gratter la table et René Crevel conseille à ses amis de lui glisser une feuille sous la main et un crayon entre les doigts. Robert Desnos trace alors des signes arithmétiques, ainsi que la date du « 14 juillet ». Cette date, récurrente dans l'univers du poète, révèle l'obsession de Robert Desnos pour la Révolution française. Cette période de l'Histoire est d'ailleurs souvent présente dans ses œuvres.

Nous allons à présent étudier un extrait tiré du numéro 6 de la deuxième série de la revue *Littérature*¹⁶⁶, dans lequel les surréalistes partagent une partie de la séance de sommeil du 30 septembre 1922 :

« Samedi 30 septembre – Spont. – Ah ! (puis mot illisible).

Q. – Où es-tu ?

R. – Robespierre.

Q. – Y a-t-il plusieurs personnes ?

R. – La multitude.

Robespierre (d'une très grande écriture)
Robespierre.

Ici Desnos se met pour la première fois à parler. Voix sourde, triste, légèrement menaçante.

On entend : Ils deviendront plus blancs que l'étendard abhorré de la monarchie... Des lâches, des lâches...

Et ce col blanc que vous me reprochez comme une parure inutile... vous jalousez le cou élégant qui en sort...

Vous êtes des forgerons échappés de vos forges nocturnes... nocturnes...

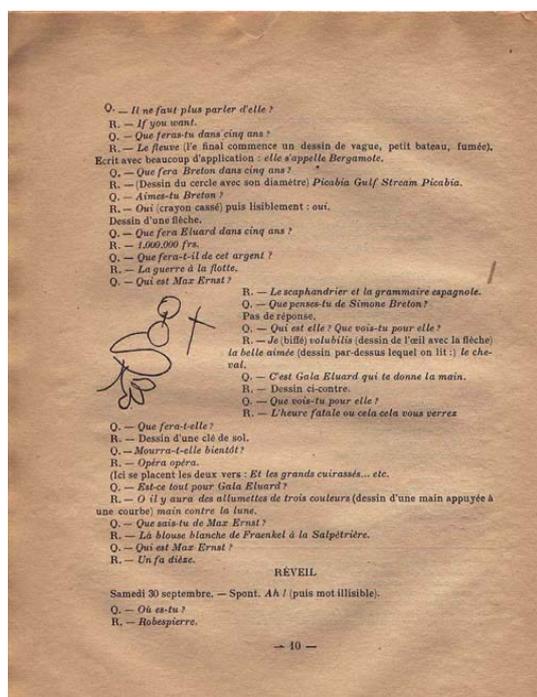


Illustration 6: Deuxième série *Littérature*, numéro 6, page 10, 1er novembre 1922.

¹⁶⁶ Revue *Littérature*, sixième numéro de la deuxième série, page 10, disponible sur le site de l'Association André Breton, url : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100253511>

La guillotine... la guillotine. Je suis seul. Vous êtes la multitude et vous tremblez devant mon regard vert.

Q. – *Derrière Robespierre, qu'y a-t-il ?*

R. – *Un oiseau.*

Q. – *Quel oiseau ?*

R. – *L'oiseau du paradis »¹⁶⁷.*

Nous observons, qu'à partir de ce moment-là, débute un dialogue entre Robert Desnos et ses compagnons. On lui demande « Que voyez-vous ? » et celui-ci répond « La mort »¹⁶⁸. André Breton pose ensuite sa main sur la sienne, il donne son nom et l'interroge. Sarane Alexandrian explique que Simone Breton, qui a assisté aux séances de sommeil, lui a décrit avec précision les sommeils de Robert Desnos. Ce dernier parle et écrit par « à-coups, sans que ces activités soient nécessairement complémentaires »¹⁶⁹. Il invente même un mot « Nazimova », qui revient plusieurs fois lorsqu'il s'endort. À partir de cette séance, Robert Desnos va être considéré comme un « prophète » par ses collègues, qui lui posent des questions sur leur avenir. Le poète leur répond par une série d'images floues dont le sens reste insondable. Ainsi, Paul Éluard est une « merveille aux yeux mous comme un jeune bébé », Benjamin Péret doit se contenter d'un « ruban bleu ma douce vagabonde » tandis que Max Ernst « jouera avec les fous »¹⁷⁰. Sur l'illustration ci-dessus, nous pouvons remarquer la reproduction d'un dessin réalisé par Robert Desnos durant un sommeil. Les dessins ont souvent une signification obscure mais témoignent de l'importance accordée par les surréalistes à la relation entre les mots et les images. À la fin de la séance, Robert Desnos gesticule et a du mal à sortir de sa torpeur.

Durant une troisième séance, qui a lieu quelques jours plus tard, Benjamin Péret part dans un fou rire incontrôlable. Il s'allonge sur la table, comme s'il nageait dans de l'eau tandis que son amie, Renée Gauthier, s'endort et révèle sa phobie de l'inceste dans un rêve dans lequel « la sueur incolore de [son] père

¹⁶⁷ Revue *Littérature*, sixième numéro de la deuxième série, Paris, 1er novembre 1922.

¹⁶⁸ *Ibid*

¹⁶⁹ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Chapitre IV « Les chercheurs de sommeils », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

¹⁷⁰ *Ibid*

[l']inonde »¹⁷¹. Sarane Alexandrian explique, dans le quatrième chapitre de son ouvrage, que les personnes les plus soumises à ces « scènes de transe hypnotique »¹⁷² sont René Crevel, Robert Desnos, Benjamin Péret et Renée Gauthier. De nouvelles personnes s'ajoutent à ce groupe au fur et à mesure des séances tandis que certains surréalistes sont momentanément exclus pour s'être moqués de ces expériences insolites.

Ces sommeils permettent, selon André Breton, d'atteindre un niveau de compréhension de l'inconscient qui serait inatteignable sans l'analyse de ces rêves. Ainsi, les déclarations de René Crevel sur la vanité des choses qui tournent en dérision la parole raisonnée et la vie raisonnée, constituent, selon l'organisateur des séances, son « spectre sensible »¹⁷³. René Crevel est d'ailleurs décrit par Sarane Alexandrian comme « le médium le plus vulnérable, celui qui s'écorche vif en public et exhibe douloureusement la plaie de son esprit. Il extériorise ses obsessions et ses angoisses à chaque crise de sommeil provoquée »¹⁷⁴. Des cris et des râles accompagnent ses déclarations et certaines phrases sont parfois chantées.

Cependant, « le grand triomphateur des Sommeils », pour reprendre l'expression de l'auteur, est Robert Desnos. Ce dernier mobilise l'attention de tous dès les premières séances, étant l'un des rares capables de dessiner et de prophétiser le destin de ses compagnons. On lui demande s'il connaît Max Ernst, ce qu'il sait de Paul Éluard ou encore ce qu'il pense de Simone Breton. Robert Desnos répond tantôt oralement tantôt par écrit. Il communique avec ses pairs par une écriture furieuse et il lui arrive même parfois de casser des crayons en écrivant ou en dessinant. André Breton explique dans *Entrée des médiums*, qu'il avait d'abord pensé que Robert Desnos « se tenait pour le plus impropre à offrir de telles manifestations »¹⁷⁵, car des magnétiseurs de rue n'avaient pas réussi à l'endormir mais aussi car il ne le pensait pas capable de dessiner. Lors des séances de sommeil, le « prophète » enchaîne pourtant les dessins symboliques dont la grande qualité poétique surprend les surréalistes. Dans une lettre à son amie Denise Lévy, datée du 9 octobre 1922, Simone Breton écrit ceci : « S'il y a eu incontestablement une intention ludique dans ces séances, personne ne les considéra comme des divertissements. On y parlait constamment de la mort, on poussait Desnos à prédire celle des uns et des autres »¹⁷⁶. L'omniprésence du thème de la mort peut faire

¹⁷¹ *Ibid*

¹⁷² *Ibid*

¹⁷³ *Ibid*

¹⁷⁴ *Ibid*

¹⁷⁵ BRETON André, « L'Entrée des médiums » dans *Les Pas perdus*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Les Documents bleus », 1924.

¹⁷⁶ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Chapitre IV « Les chercheurs de sommeils », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

penser à des séances de spiritisme mais nous allons voir un peu plus tard que les séances de sommeil s'en distinguent clairement. Sarane Alexandrian précise d'ailleurs que « [les] poètes de *Littérature* ne sont pas émus ici, tels des spirites, par les mystères de l'au-delà, mais plutôt par les mystères de l'en-deçà [...] par les mystères du dedans »¹⁷⁷, il s'agit ici des mystères de l'inconscient. Cependant, révéler ces mystères n'est pas simple et les séances peuvent être parfois très éprouvantes. Dans la lettre que nous avons commentée, quelques lignes plus haut, Simone Breton ajoute ceci :

« Je me souviens, en particulier, d'une séance groupant une trentaine d'invités chez une amie de Picabia. Madame de la Hire. Maison très vaste, éclairage discret : quoi qu'on eût fait pour l'éviter, une dizaine de personnes, hommes et femmes, qui étaient loin de se connaître toutes, s'étaient endormies à la fois. Comme elles allaient et venaient, vaticinaient et gesticulaient à qui mieux mieux, vous pouvez imaginer que le spectacle ne différait pas trop de celui que purent offrir les convulsionnaires de Saint-Médard. Vers deux heures du matin, m'inquiétant de la disparition de plusieurs d'entre-elles, je finis par les découvrir dans l'antichambre presque obscure, où, comme d'un commun accord et bien munis de la corde nécessaire, ils essayaient de se pendre aux portemanteaux. Crevel, qui était du nombre, semblait les y avoir décidés. Il fallut les réveiller sans grand ménagement »¹⁷⁸.

Les séances de sommeil ont lieu sans réelle surveillance, ce qui peut mener à des débordements dangereux tel que celui qui est décrit par Simone Breton ci-dessus. Les sommeils décuplant les passions et les obsessions des rêveurs, il peut être dangereux de laisser des personnes seules en pleine séance de sommeil. Notons, d'ailleurs, qu'il n'est pas étonnant que René Crevel ait été à l'origine de cette idée. En effet, il a été l'un des surréalistes à critiquer le plus vivement la vanité de la vie et à prôner le suicide comme solution ultime pour libérer l'homme. Il s'est lui-même suicidé chez lui le 18 juin 1935.

Les séances se poursuivent alors qu'André Breton est en Espagne avec sa femme et Francis Picabia. Elles sont dirigées par Paul Éluard mais sans le « *pouvoir de suggestion* »¹⁷⁹ que détient le fondateur du surréalisme, les séances de sommeil tournent court. De plus, Francis Picabia refuse d'assister aux séances lors de son retour en France et le groupe surréaliste est une fois de plus fragilisé. Les séances de sommeil prennent fin en février 1923 ; l'expérience n'ayant duré que quelques mois.

¹⁷⁷ *Ibid*

¹⁷⁸ BRETON Simone, *Lettres à Denise Lévy 1919-1929*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁷⁹ *Ibid*

Malgré cet arrêt soudain, la période des Sommeils reste une étape essentielle pour le développement du surréalisme pour plusieurs raisons. Tout d'abord, cette période marque le passage du dadaïsme au surréalisme. Ensuite, elle a permis, selon Sarane Alexandrian, « la maturation accélérée de trois poètes qui vont particulièrement compter dans le surréalisme »¹⁸⁰ : il s'agit de Robert Desnos, René Crevel et Benjamin Péret. En outre, ces quelques mois ont été l'occasion, pour les surréalistes, de mettre en pratique leurs thèses sur le rêve et l'automatisme, les deux piliers de leur pensée. En effet, les surréalistes n'avaient pas encore trouvé comment insérer l'écriture automatique et les récits de rêves dans la vie quotidienne avant la découverte des séances de sommeil. Grâce à ces séances, leur théorie a gagné en crédibilité car elle ne semblait plus aussi abstraite qu'auparavant. Enfin, la période des Sommeils est une étape essentielle du développement du surréalisme car c'est à ce moment-là qu'André Breton obtient une place centrale dans le groupe. « Plus qu'un chef d'école », il devient un « inspirateur »¹⁸¹ à qui les surréalistes accordent une confiance aveugle. Cette courte période a donc permis de révéler la puissance de persuasion d'André Breton ainsi que son rôle central au sein du mouvement. Robert Desnos le qualifiera par la suite d'« homme-brasier »¹⁸² et dira de lui, quelques années plus tard :

« À lui, comme à ses pareils, il faut la rencontre des hommes-diamants. Ceux-ci, d'abord inconnus et invisibles, resplendissent aux premières lueurs du feu qui ne tarde pas à les consumer. Ils brûlent alors sans laisser de cendre mais d'un éclat si vif que l'espace et le temps se transmettent à travers l'infini et l'éternité »¹⁸³.

Nous comprenons, grâce à cette citation, que Robert Desnos a une grande admiration envers André Breton, qui lui a permis de dévoiler au grand jour son talent poétique. Cependant, ce propos met également en évidence la relation d'interdépendance entre les « hommes-brasiers » et les « hommes-diamants », ainsi que la fragilité des seconds, qui finissent par être consumés à petit feu par la puissance dégagée par la personne qui les aura révélés.

L'automatisme et le rêve sont donc utilisés par les surréalistes comme des outils pour atteindre une forme de liberté ultime, grâce au développement d'une nouvelle conception de soi et du monde. André Breton explique en 1923, dans un recueil d'articles intitulé *La Confession dédaigneuse*, que le but des surréalistes est d'échapper

¹⁸⁰ *Ibid*

¹⁸¹ *Ibid*

¹⁸² *André Breton*, cahier inédit, Fonds Desnos, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris.

¹⁸³ *Ibid*

« à ce type humain dont nous relevons tous »¹⁸⁴. Ce type d'humain est celui décrit dans le poème « La Glace sans tain » : c'est un être humain qui n'a pas trouvé le sens de la vie et qui se laisse guider par son inconscient, sans essayer de le comprendre. André Breton, au contraire, défend l'importance de connaître son inconscient afin de pouvoir comprendre son propre comportement et de pouvoir percevoir autrement sa vie. Dans ce recueil, le fondateur du surréalisme précise la pensée du groupe et insiste sur l'importance des découvertes liées à l'inconscient. En cela, le mouvement et la pensée surréalistes sont révolutionnaires car ils préparent « la libération totale de l'homme »¹⁸⁵, comme l'explique Sarane Alexandrian dans le chapitre VI de son ouvrage. Cette expression sous-entend donc que l'homme est enfermé dans sa vie quotidienne, à cause de son ignorance. La science se présente comme l'un des moyens principaux pour comprendre le monde et l'homme. Les sciences naturelles, qui font partie des sciences dures, cherchent à comprendre comment fonctionnent la nature et le monde tandis que la psychologie est une « science d'observation » et la psychanalyse une « science exétique »¹⁸⁶, selon les termes utilisés par Paul Ricœur dans son essai sur Sigmund Freud en 1965. Ces deux derniers domaines visent à expliquer des phénomènes plus abstraits que les phénomènes naturels et sont donc soumis régulièrement à une importante critique. Les expériences surréalistes se sont beaucoup basées sur la psychologie et la psychanalyse, ce qui peut expliquer, nous le verrons par la suite, qu'elles n'aient pas été prises au sérieux dans un premier temps.

Le désir d'une liberté absolue

Tous les surréalistes s'accordent pour défendre la liberté comme première valeur surréaliste. Ainsi, dans la préface du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, paru le 1^{er} décembre 1924 (voir Annexe 2), Jacques-André Boiffard, Paul Éluard et Roger Vitrac insistent sur l'importance de défendre et d'étendre la liberté de l'homme. Ces intellectuels font référence à l'un des deux piliers de la pensée surréalistes, le rêve, en expliquant que « le rêve seul laisse à l'homme tous

¹⁸⁴ BRETON André, *Les Pas perdus*, « La Confession dédaigneuse », Paris, Éditions Gallimard, collection « Les Documents bleus », 1924.

¹⁸⁵ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Chapitre IV « Les chercheurs de sommeils », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

¹⁸⁶ RICŒUR Paul, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

ses droits à la liberté »¹⁸⁷. Cet élément de la vie humaine, bien trop souvent délaissé par les hommes dans leur conception de la vie, est pourtant essentiel, selon eux, pour atteindre une nouvelle forme de connaissance. Dans la préface de cette nouvelle revue, les auteurs insistent sur le caractère innovant des expériences surréalistes, ainsi que sur la nécessité de changer le regard des hommes sur le monde et sur eux-mêmes. Cela peut être possible grâce au développement d'une nouvelle conception du langage, des objets ou des phénomènes qui les entourent.

Le surréalisme propose de poser ce nouveau regard sur le monde et sur l'homme afin d'atteindre une forme de liberté absolue. Pour ce faire, nous l'avons vu, l'automatisme et le rêve sont des outils essentiels car ils permettent de mettre en évidence les rouages de la pensée et de l'inconscient qui ne sont pas visibles dans la vie quotidienne. Cette nouvelle vision du monde s'apparente finalement à une vision merveilleuse, comme l'avance Louis Aragon dans *Une vague de rêves*. L'auteur explique que « [la] liberté [est un] mot magnifique » puis, plus loin, que « la liberté commence où naît le merveilleux ». Ce propos rejoint celui d'André Breton, qui critique la généralisation des attitudes réaliste et matérialiste chez les hommes, dans le *Manifeste* de 1924. Louis Aragon comme André Breton défendent l'idée qu'il faut aller sur des terrains inconnus ou mystérieux pour redonner du sens à la vie. Les expériences surréalistes ont ainsi pour but de mieux comprendre l'homme et le monde qui l'entoure afin de vivre le plus intensément possible sa vie. Tout cela est permis grâce à la puissance du pouvoir poétique qui peut délivrer l'homme des conventions sociétales afin qu'il puisse aborder le langage et le monde d'une manière nouvelle.

À la fin de la préface du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, les auteurs concluent en expliquant au lecteur que « [déjà] les automates se multiplient et rêvent ». Dans cette dernière expression, l'automatisme et le rêve sont liés grâce au nom « automates » et au verbe « rêver ». Les deux outils principaux du surréalisme sont réunis et sont présentés comme étant l'unique solution pour atteindre cette liberté absolue défendue par les surréalistes.

¹⁸⁷ *La Révolution surréaliste*, 1er numéro, Paris, 1er décembre 1924, disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r/f12.item>

LA RELATION PARTICULIÈRE ENTRE TEXTE ET IMAGE MÈNE À DES EXPÉRIENCES SURRÉALISTES SINGULIÈRES

La relation surréaliste de complémentarité entre texte et image

La considération accordée par les surréalistes aux images permet de développer une nouvelle vision du monde et de soi. En effet, la pensée surréaliste défend la complémentarité entre les textes et les images : leurs revues et leurs écrits sont bien souvent accompagnés d'illustrations qui ont pour but de clarifier leurs propos. Les illustrations et le texte sont donc complémentaires, ce qui permet une nouvelle utilisation des images qui sont communément considérées comme de simples illustrations, sans apport quelconque. Cette relation particulière entre texte et image leur permet de mener et de partager leurs expériences singulières par rapport au rêve et à l'inconscient.

La place importante que le surréalisme accorde au visuel se retrouve tout d'abord au sein de leurs œuvres littéraires. Pour André Breton, « [l]'image est une création pure de l'esprit »¹⁸⁸ ; la qualification « pure » nous fait penser à l'automatisme pur présenté dans le *Manifeste* de 1924. Les notions surréalistes d'image et d'automatisme se rapprochent du fait que tous deux se forment dans l'esprit de l'homme sans que ce dernier ne puisse avoir quelque contrôle sur leur création. Cela signifie que l'image s'impose à l'intérieur d'un écrit, au travers du langage, et que le lecteur y a accès sans qu'aucune modification ne soit faite de la part de l'auteur. Ce dernier ne peut contrôler ni l'apparition de l'image dans son esprit ni sa forme ni les réalités qu'elle rapproche ni sa puissance poétique. André Breton continue son explication en disant que l'image « ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées [...] Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »¹⁸⁹.

Ainsi, la puissance poétique d'une image naît à partir du moment où cette dernière se forme dans l'esprit de l'homme. La puissance poétique est créée par le rapprochement de deux réalités, qui ne sont habituellement pas associées dans notre perception du monde. Ce rapprochement singulier permet à la personne qui

¹⁸⁸ BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

¹⁸⁹ *Ibid*

reçoit l'image de percevoir d'une façon nouvelle les notions qu'elle aborde. De cette manière, les surréalistes ont trouvé une façon de changer leur perception du monde et de la partager avec leurs lecteurs. Leurs revues représentent leur moyen de communication principal pour partager leur trouvaille avec le plus grand nombre. Les surréalistes impriment leurs textes en les accompagnant d'illustrations pour permettre une meilleure compréhension de leurs idées.

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

Directeurs :
Pierre NAVILLE et Benjamin PÉRET
15, Rue de Grenelle
PARIS (7^e)

Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine. Certaines idées qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ultérieur. Ce premier numéro de la Révolution Surréaliste n'offre donc aucune révélation définitive. Les résultats obtenus par l'écriture automatique, le récit de rêve, par exemple, y sont représentés, mais aucun résultat d'enquêtes, d'expériences ou de travaux n'y est encore consigné : il faut tout attendre de l'avenir.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 7: *La Révolution surréaliste*, numéro 1, page 1, 1er décembre 1924.

La dimension visuelle de cette revue s'impose dès la première page du numéro, avec la représentation d'un poisson, qui peut faire référence à l'œuvre *Poisson soluble*, dont le *Premier manifeste du surréalisme* fut la préface. Ensuite, le texte qui encadre le poisson peut faire penser aux calligrammes de Guillaume Apollinaire qui sont admirés par les surréalistes par la relation surprenante qu'ils créent entre le texte et le visuel. Aux côtés de ce poisson, est écrite la chose suivante : « Nous sommes à la veille d'une RÉVOLUTION. Vous pouvez y prendre part. Le BUREAU CENTRAL DE RECHERCHES SURRÉALISTES 15, Rue de Grenelle, PARIS-7e est ouvert tous les jours de 4h. ½ à 6h. ½ »¹⁹¹. Nous remarquons différents changements de taille au niveau de la typographie, ce qui permet de mettre certains éléments en évidence. Ainsi, le

¹⁹⁰ *La Révolution surréaliste*, 1er numéro, Paris, 1er décembre 1924, disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r/f12.item>

¹⁹¹ *Ibid*

Partie 2 : L'exploration surréaliste de l'automatisme mène à celle du rêve

regard du lecteur est tout d'abord attiré par la représentation du poisson au centre du texte, qui peut l'intriguer et lui donner envie de lire la revue, puis par les mots en majuscules. Sont imprimés en majuscules les termes : « RÉVOLUTION », « SURRÉALISME » et « BUREAU CENTRAL DE RECHERCHES SURRÉALISTES ».

De cette manière, le nom du mouvement est directement perçu par le lecteur, sa dimension révolutionnaire également, ainsi que le nom du lieu où se rencontrent les surréalistes.

Cet agencement de la première page permet de donner directement les éléments essentiels au lecteur. Le bureau de recherches surréalistes a été créé deux mois plus tôt par André Breton dans le but de réunir dans un même lieu toutes les personnes intéressées par le surréalisme. Il est indiqué en plus petit qu'il se trouve au 15, Rue de Grenelle, dans le septième arrondissement de Paris, et qu'il est ouvert tous les jours de 4h ½ à 6h ½. Ces précisions sont plus difficiles à lire mais sont clairement une invitation au lecteur à se joindre au mouvement. D'une certaine manière, cette première page de *La Révolution surréaliste* utilise les codes de la publicité en misant sur la dimension visuelle de la page pour donner envie au lecteur de lire la revue et de se joindre au groupe surréaliste. Cette première page est intrigante par le choix qui a été fait de représenter un poisson, mais aussi par la place qu'occupe le texte, qui semble comme en suspension autour de cette figure.

La relation surréaliste entre texte et image est omniprésente dans cette revue ; nous pouvons par exemple observer, à la page quatre de ce numéro¹⁹², une photographie de Man Ray, intitulée « Retour à la raison », afin d'illustrer un récit de rêve d'André Breton. Les récits de rêves sont des résumés de rêves, réalisés *a posteriori* par les surréalistes dans le but de rendre compte à leurs collègues et à leurs lecteurs, des rêves qu'ils ont faits dans diverses conditions. Ces récits permettent également de



Illustration 8: *La Révolution surréaliste*, numéro 1, page 4, photographie de Man Ray, 1924.

¹⁹² Ibid p4

Partie 2 : L'exploration surréaliste de l'automatisme mène à celle du rêve

garder une trace de ce qu'ils considèrent comme des expériences et de mettre en évidence la dimension symbolique des rêves et leur relation avec l'inconscient. Les récits de rêves sont écrits à la première personne du singulier et permettent une immersion du lecteur. Le point de vue interne est utilisé pour retranscrire les sentiments et émotions ressentis par les acteurs de ces rêves lors de l'expérience.

La photographie de Man Ray représente le buste nu d'une femme qui se trouve en face d'une fenêtre. Les ombres projetées sur son corps, créées par la lumière qui traverse le rideau, renforcent la dimension onirique de l'image et donc également celle du texte. L'image et le texte sont ainsi parfaitement complémentaires. De plus, la représentation de la femme s'explique par le fait que le récit de rêve d'André Breton débute par la description de la réalisation d'un costume destiné à une femme. Il est important de noter que les thèmes de la femme et de la nudité sont omniprésents dans les rêves, mais aussi dans les récits de rêves, des surréalistes. Cela s'explique certainement par le fait que ces thèmes mettent en évidence les obsessions des rêveurs, si nous suivons le raisonnement de Sigmund Freud.

Quelques pages plus loin, le troisième récit de rêve d'André Breton est cette fois-ci illustré par un dessin de Max Morise¹⁹³.



Illustration 9: *La Révolution surréaliste*, numéro 1, page 6, dessin de Max Morise, 1924.

Cette image représente deux hommes, qui se trouvent dans une sorte de manoir hanté. Le lieu est symbolisé par la présence de chauves-souris et d'une araignée, à droite de l'image. De nombreuses portes sont également représentées, elles peuvent symboliser,

¹⁹³ *Ibid* p6

en psychanalyse, les différentes possibilités face auxquelles se retrouve le rêveur au cours du rêve. Un homme, habillé d'un costume à épaulettes, est dessiné à droite. Il ouvre une des portes, derrière laquelle se trouve ce qui ressemble à un sarcophage, portant le chiffre 8. En bas de la page se trouve une phrase écrite de façon manuscrite : « Le conseiller municipal est étonné car le cadavre 8 vient de lui proposer qu'en temps de neige on remplace le sel qu'on jette sur la chaussée par de la suie »¹⁹⁴. Nous pouvons dire qu'une forme de merveilleux est représentée dans ce dessin et ce récit de rêve car un mort parle avec deux personnes vivantes. Cela nous rappelle que le thème de la mort est omniprésent dans les récits de rêves car la mort est une peur et une obsession présente chez tous les hommes. Elle est évidemment représentée par le sarcophage mais elle peut être aussi symbolisée par le 8, qui peut être perçu comme le symbole de l'infini à la verticale.

L'une des œuvres qui illustre le mieux cette relation surréaliste entre texte et image est l'œuvre *Les Mains libres*, de Man Ray et Paul Éluard. Le photographe et le poète ont décidé d'allier leurs talents pour réaliser un travail complexe qui met en évidence la complémentarité des images et des mots. Man Ray fait le choix du dessin tandis que Paul Éluard met à profit ses talents de poète pour cette œuvre singulière. Le sous-titre indique la place première des dessins par rapport aux poèmes : « Dessins de MAN RAY illustrés par les poèmes de PAUL ÉLUARD »¹⁹⁵. Cette fois-ci, ce sont donc les mots qui illustrent les images. Les dessins, réalisés par Man Ray durant l'été 1936 ne sont accompagnés de poèmes qu'à partir du 1^{er} avril 1937, lorsque les premières strophes sont publiées dans *La Nouvelle Revue française*. Les poèmes de Paul Éluard sont très courts, ce qui permet de créer une certaine harmonie avec, à gauche, une page entière pour le dessin, et à droite, une page dédiée au poème.

Le site *Les Lettres volées* propose une présentation très complète de cette œuvre, ainsi que des analyses précises des poèmes et des dessins dont nous allons nous inspirer par la suite. Il est tenu majoritairement par des professeurs de lettres classiques et propose un nombre important d'analyses d'œuvres célèbres. Les auteurs expliquent, dans leur présentation du recueil, que ce dernier est « une parfaite illustration de la démarche et des recherches des Surréalistes qui refusent les catégories esthétiques et qui envisagent l'art comme un instrument de libération

¹⁹⁴ *Ibid*

¹⁹⁵ ÉLUARD Paul et Man Ray, *Les Mains libres*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1937.

et de révolution »¹⁹⁶. Cette phrase résume clairement l'intention des artistes, qui cherchent à tout prix à se libérer des formes artistiques classiques, pour découvrir de nouveaux horizons poétiques.

Les Mains libres s'ouvre sur un frontispice de Man Ray, représentant une femme nue, allongée sur un pont. Le frontispice est suivi par une préface de Paul Éluard. La structure du recueil est divisée en deux parties inégales ; la première comporte trente dessins et poèmes tandis que la seconde en compte vingt-quatre. L'œuvre est clôturée par trois parties : une première consacrée au marquis de Sade, une seconde dédiée aux surréalistes et une troisième intitulée « Détail », qui compte quatre détails de dessins de Man Ray. Les poèmes sont écrits en vers libres qui sont donc des vers non rimés et irréguliers.

Le titre du recueil provient d'un dessin automatique de Man Ray, que nous allons étudier par la suite, illustré par un poème de Paul Éluard intitulé *Les Mains libres*. Les thèmes principaux abordés dans cette œuvre sont des sujets que l'on retrouve régulièrement dans les travaux surréalistes. Nous notons, par exemple, une forte représentation des figures féminines qui sont, tantôt représentées comme des objets de désir, tantôt comme des créatures mythiques et envoûtantes. Les femmes sont une préoccupation essentielle des surréalistes qui leur accordent une place prépondérante dans leur œuvre. Les surréalistes ont également accueilli, au sein de leur groupe, des femmes qui avaient le rôle de muse, comme Gala Éluard ou Élisabeth Triolet, ou de créatrice comme Gisèle Prassinos ou Renée Gauthier. La figure de la femme symbolise un idéal à atteindre et est une source d'inspiration poétique pour les artistes. Ces derniers la représentent parfois en tant qu'entité créatrice ou encore en tant que figure érotique au travers de nombreux nus. Cette double représentation est transgressive par rapport aux normes sociétales et morales de l'époque ; les femmes n'étant que rarement mises au devant de la scène. La libre représentation surréaliste de la nudité et de la sexualité a amplifié le caractère transgressif des œuvres de ce groupe. La révolution surréaliste et la liberté sont également des thèmes omniprésents dans ce recueil. Nous l'avons vu précédemment : la valeur de la liberté est capitale pour ces artistes, qui cherchent de nouveaux moyens pour étendre cette dernière. De nombreux dessins et poèmes, comme « La mort inutile » ou « La liberté », qui clôturent la première partie du recueil, mettent en lumière le dégoût des surréalistes pour la guerre et les règles sociales. Le fantastique et le merveilleux sont également omniprésents dans cette œuvre de Man Ray et Paul

¹⁹⁶ *Les Lettres volées*, analyse des contributeurs du site par rapport au recueil *Les Mains libres* de Man Ray et de Paul Éluard, url: <https://www.lettresvolees.fr/eluard/>

Éluard. Nous l'avons abordé auparavant : les femmes sont parfois représentées comme des créatures mythiques. Cette dimension onirique du recueil permet aux artistes de s'éloigner du réel, qui les déçoit, pour découvrir un univers mystérieux qui les dépasse.



Illustration 10: « Belle main », *Les Mains libres*, dessin de Man Ray, 1937.

Le dessin « Belle main »¹⁹⁷ symbolise la présence du merveilleux dans le recueil. Il représente une femme, dont le buste est en réalité la paume d'une main, et dont les multiples bras représentent les doigts de cette même main. Ce genre de création permet aux artistes de s'approcher doucement du rêve. Selon eux, en accordant une place prépondérante à la conscience, on refuse de percevoir le rêve comme un ensemble continu. Notre vision déformée du rêve et nos souvenirs fragmentaires ne nous permettent pas de reconstituer cette unité logique qui représente une porte d'accès essentielle pour comprendre notre

Les dessins de Man Ray et les poèmes de Paul Éluard peuvent donc être considérés, dans ce contexte précis, comme des expériences qui permettent de reconstituer cet état de rêve dans son ensemble, et de rendre compte de sa puissance révélatrice. Les deux artistes se confient, dans cette œuvre, en donnant au lecteur un accès direct à leur inconscient et à leurs obsessions, grâce, notamment, à la représentation de femmes dénudées ou d'objets merveilleux.

La complexité du monde onirique représenté dans cette œuvre met en évidence la difficulté que l'on peut éprouver lorsque l'on se penche sur ses propres rêves. Dans son poème « Femme portative », Paul Éluard écrit : « Je n'aime pas mes rêves mais je les raconte / Et j'aime ceux des autres quand on me les montre »¹⁹⁸. Ces vers illustrent clairement le rapport complexe qu'il peut y avoir entre une personne et ses rêves. Ils nous permettent également de comprendre que

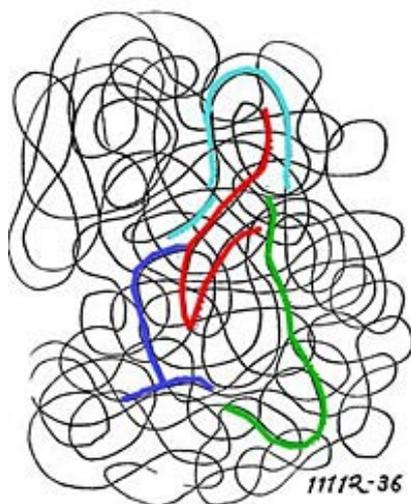
¹⁹⁷Man Ray, *Les Mains libres*, dessin « Belle main », 1937, illustration tirée du site *Les Lettres volées*, url : https://www.lettresvolees.fr/eluard/belle_main.html

¹⁹⁸ÉLUARD Paul et Man Ray, *Les Mains libres*, « Femme portative », Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1937.

les surréalistes n'étudient pas leurs rêves par plaisir mais bien parce qu'ils représentent, pour eux, des expériences à part entière.

Nous allons, à présent, étudier plus précisément deux poèmes extraits de ce recueil : « Les mains libres » et « Rêve ». Les analyses qui vont suivre sont fortement inspirées de celles proposées sur le site *Les Lettres volées*, dont les principaux collaborateurs sont Agnès Vinas et Marie-Françoise Leudet.

Nous allons commencer par l'étude du *dessin/poème*¹⁹⁹ intitulé « Les mains libres ». L'expression « dessin/poème » est celle qui est utilisée par les autrices pour désigner chacun des ensembles créés par les dessins de Man Ray et les poèmes de Paul Éluard. Le *dessin/poème* « Les Mains libres » a donné son nom au recueil, il nous semblait donc essentiel de commencer l'étude de l'œuvre par celui-ci. Il se situe au milieu de la première section mais il n'est pas particulièrement mis en valeur par sa place dans la structure de l'œuvre ; il n'a, par exemple, pas été choisi comme frontispice.



Ce dessin de Man Ray se détache pourtant des autres par le fait que ce soit le seul qui a été réalisé à l'aide de l'automatisme. Il s'agit du seul dessin automatique du recueil, l'artiste ayant laissé ses mains tracer en toute liberté les lignes du dessin. Celui-ci peut donc être considéré comme une expérience d'automatisme graphique et est donc un équivalent des écrits que l'on trouve dans *Les Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault²⁰⁰.

Illustration 11: « Les Mains libres », *Les Mains libres*, dessin de Man Ray, 1937.

Le dessin de Man Ray est « harmonieux »²⁰¹ et les courbes qui le composent donnent un aspect planant au dessin, ce qui renforce son caractère onirique. L'ensemble reste globalement abstrait même si l'on peut deviner une silhouette humaine esquissée par le réseau de pointillés au centre du dessin. L'image ci-dessus est tirée des *Lettres volées* et met en évidence cette silhouette à l'aide de couleurs. Elle semble assise ou

¹⁹⁹ *Les Lettres volées*, analyse du dessin/poème de Man Ray et Paul Éluard par Agnès Vinas et Marie-Françoise Leudet, url: https://www.lettresvolees.fr/Éluard/mains_libres.html

²⁰⁰ Man Ray, *Les Mains libres*, dessin « Les Mains libres », 1937, illustration tirée du site *Les Lettres volées*, url: https://www.lettresvolees.fr/Éluard/mains_libres.html

²⁰¹ *Les Lettres volées*, analyse du dessin/poème de Man Ray et Paul Éluard par Agnès Vinas et Marie-Françoise Leudet, url: https://www.lettresvolees.fr/Éluard/mains_libres.html

accroupie. Cependant, même si ce dessin peut être associé à l'automatisme graphique, par son caractère mystérieux et abstrait, l'analyse d'Agnès Vinas et de Marie-Françoise Leudet laisse entendre qu'il ne respecte pas tous les critères de l'automatisme. En effet, ce dessin n'aurait rien de pulsionnel car il n'est pas une manifestation de l'inconscient. Ce dernier point est important à noter car cela signifie que l'artiste a été dans une position active lorsqu'il a réalisé ce dessin, ce qui ne correspond pas à la définition de l'automatisme, telle qu'elle est donnée par André Breton dans ses *Manifestes*. En effet, il est difficile de trouver réellement un sens à ce dessin, ce dernier n'ayant « pas grand chose à signifier »²⁰², selon les autrices. La seule notion qui pourrait se dégager de cette œuvre serait peut-être celle de l'enfermement de la femme, qui est au centre des courbes. Cette notion d'ailleurs paradoxale par rapport au titre qui lui a été donné. Finalement, le résultat est privé de la dynamique du mouvement : une fois que les traits sont tracés sur le papier, le lecteur se retrouve face à une image qui est statique et ne peut qu'imaginer les mains de l'artiste tracer les traits sur la feuille. Ce n'est donc pas la qualité graphique ou l'originalité du dessin qui ont conduit les artistes à donner le titre de cette œuvre au recueil, mais plutôt le fait qu'il représente un symbole de liberté et de création partagée.

Le poème de Paul Éluard, qui a été ajouté par la suite, permet de trouver au dessin une symbolique qui n'existait pas forcément dans l'esprit de Man Ray. Nicole Boulestreau, dans son analyse qui a été partagée sur le site *Les Lettres volées*, explique que Paul Éluard s'est « approprié le langage du peintre »²⁰³ à travers son poème. Cette appropriation passe notamment par le fait que le poète ait choisi le titre de ce dessin. Pour Paul Éluard, le choix de ce titre est crucial et apporte tout son sens à l'œuvre de Man Ray. D'ailleurs, dans le manuscrit qui a été donné à la Bibliothèque nationale de France, par Louis Parrot, en 1936, des notes du poète ont été retrouvées aux côtés des dessins et de nombreux titres, initialement choisis par Man Ray, sont biffés ou modifiés. Cependant, ces modifications n'ont pas été retenues pour l'édition de Jeanne Bucher, publiée en 1937.

²⁰² *Ibid*

²⁰³ BOULESTREAU Nicole, *Bulletin du bibliophile*, numéro 2, « L'emblématique des Mains libres », Paris, 1984, p.196.

Dans son article « L'emblématique des Mains libres »²⁰⁴, Nicole Boulestreau a reproduit une phrase ajoutée de manière manuscrite au dessin automatique de son collègue²⁰⁵ :

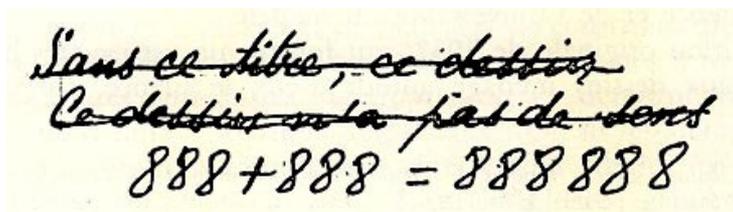


Illustration 12: Reproduction d'une annotation de Paul Éluard par Nicole Boulestreau.

La phrase ajoutée par le poète est biffée mais il est possible de déchiffrer la chose suivante : « Sans ce titre, ce dessin / Ce dessin n'a pas de sens ». Sous cette phrase mystérieuse, se trouve une addition dans laquelle le chiffre 8 est omniprésent. De la même manière que dans le dessin de Max Morise étudié auparavant, le chiffre 8 peut être interprété comme le symbole de l'infini. Nicole Boulestreau explique que Paul Éluard a pu être influencé par les courbes qui composent le dessin de Man Ray, et imiter ces entrelacs grâce à la répétition du chiffre huit. Il complète, d'une certaine manière, le dessin de son collègue, en précisant son sens. Celui-ci est insaisissable et offre ainsi une très grande liberté d'interprétation. Il en est de même avec le sens du poème, dont Nicole Boulestreau propose une explication dans son article. Par exemple, elle interprète les vers « Cette averse est un feu de paille / La chaleur va l'étouffer »²⁰⁶ comme la représentation d'une brève colère entre amis, qu'il faut laisser passer. Ce qui peut faire référence aux nombreuses querelles qu'il y a au sein du groupe surréaliste. Cependant, la spécialiste de Paul Éluard reste prudente dans son interprétation, en précisant qu'il ne s'agit que d'une supposition. Notons enfin, l'importante puissance poétique qui se dégage du texte, par le rapprochement de deux réalités éloignées, l'averse et le feu, au sein d'un même vers. Ce rapprochement singulier permet la création d'une « puissance émotive et de réalité poétique »²⁰⁷ notable, telle qu'elle est décrite par André Breton, dans son *Premier manifeste*.

Nous retrouvons cette même puissance poétique dans le dessin/poème « Rêve », qui se trouve au début de la seconde partie du recueil. En réalité, « [beaucoup] de

²⁰⁴ *Ibid*

²⁰⁵ *Les Lettres volées*, reproduction d'une annotation de Paul Éluard par Nicole Boulestreau.

²⁰⁶ ÉLUARD Paul et Man Ray, *Les Mains libres*, « Les Mains libres », Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1937.

²⁰⁷ BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

Partie 2 : L'exploration surréaliste de l'automatisme mène à celle du rêve

dessins des *Mains libres* sont des dessins de rêve »²⁰⁸, explique Man Ray à Pierre Bourgeade, durant un entretien sur la genèse de ses œuvres. L'artiste précise qu'il a pour habitude de faire des dessins de ses rêves au matin, lorsqu'il se souvient de ce dont il a rêvé durant la nuit. Grâce à tous les éléments que nous avons, il est aisé de contextualiser l'œuvre que nous étudions, et même de comprendre une partie importante de sa signification. En effet, le dessin est daté ; nous trouvons en bas à gauche une date qui indique qu'il a été fait le 21 ou le 25 novembre 1936. Man Ray, qui a été invité à participer à l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, se trouve depuis plus d'un mois à New York. Il photographie, depuis la terrasse de l'hôtel où il est logé, une partie de Central Park, avec, en arrière plan, les immeubles imposants de la 5th avenue. La photographie ci-dessous a été une inspiration évidente pour le dessin associé au poème « Rêve » de Paul Éluard²⁰⁹.



Illustration 13: *New York*, Man Ray, négatif au gélatino bromure d'argent sur support souple, 1936.

Nous remarquons d'emblée que le cadrage initial est bien plus large que celui qui a été retenu pour le dessin du *Rêve*. Cette photographie a été donnée par Lucien Treillard, au musée Pompidou en 1995. C'est un négatif au gélatino

²⁰⁸ BOURGEADE Pierre, *Bonsoir, Man Ray*, Paris, Belfond, 1990, p.130.

²⁰⁹ Man Ray, *New York*, négatif au gélatino bromure d'argent sur support souple, 1936, disponible sur le site du musée Pompidou, url : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c49gRA>

bromure d'argent sur support souple de 6,1 x 9,2 cm. Le numéro d'inventaire associé à cette photographie est AM 1995-281 (480). Il est possible de la retrouver sur la base de données du musée Pompidou. Man Ray est né aux États-Unis et connaît bien la ville de New York. À travers cette photographie, il est possible qu'il ait voulu représenter son parcours de vie, selon Agnès Vinas. En effet, cette photographie peut se lire de gauche à droite ; un des bâtiments les plus à gauche est une synagogue, tandis que celui qui est le plus à droite est un hôtel de luxe. Cette synagogue porte le nom Emanu-El, ce qui n'est pas sans rappeler le nom premier de Man Ray qui est Emmanuel Radnitsky. Le photographe a décidé de prendre un autre nom, Man Ray, pseudonyme qui emprunte trois lettres à son prénom et trois à son nom, signifiant ainsi littéralement « homme rayon ». Cette dernière expression peut-être entendue comme « l'homme qui écrit avec la lumière », c'est-à-dire un photographe. Man Ray est né dans une famille juive, d'où l'importance du symbole de la synagogue à gauche de l'image ; le bâtiment a été supprimé lors du recadrage réalisé pour faire le dessin. La synagogue peut ainsi symboliser son ancienne vie et sa famille, tandis que l'hôtel de luxe à droite, qui est le frère jumeau de l'hôtel dans lequel Man Ray est logé, peut représenter la réussite de

l'artiste. Est ajoutée, à ce paysage new-yorkais, une curieuse locomotive qui semble tomber du ciel pour s'écrouler sur les immeubles. Cette locomotive fait référence à l'un plus importants accidents ferroviaires français, au cours duquel une locomotive déraile et tombe sur le boulevard Montparnasse à Paris. Cet accident a lieu le 22 octobre 1895, année de naissance de Paul Éluard. Le poète étant né la même année, il n'a évidemment aucun souvenir de cet accident. Il décide donc d'adapter le dessin de Man Ray à ces propres expériences, pour apporter sa vision de la réalité.



Illustration 14: « Rêve », *Les Mains libres*, dessin de Man Ray, 1937.

Tout en conservant une atmosphère inquiétante, Paul Éluard met en scène un autre symbole caractéristique de Paris : la tour Eiffel²¹⁰. En quelques vers seulement, le poète décrit un univers apocalyptique : « La tour Eiffel est penchée / Les ponts tordus / Tous les signaux crevés »²¹¹. Dans le poème, le chaos est symbolisé par l'instabilité et la

²¹⁰ Man Ray, *Les Mains libres*, dessin « Rêve », 1937, illustration tirée du site *Les Lettres volées*, url : <https://www.lettresvolees.fr/eluard/reve.html>

²¹¹ ÉLUARD Paul et Man Ray, *Les Mains libres*, « Rêve », Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1937.

sinuosité des bâtiments. La présence insolite de la locomotive au centre des immeubles, qui sont dessinés par Man Ray, peut être la cause de l'instabilité qui est omniprésente dans le poème de Paul Éluard. En effet, la position de cet élément, qui se situe en diagonale par rapport à la feuille, vient casser les lignes verticales formées par les bâtiments, pour créer une forme de déséquilibre au sein de ce dessin. Finalement, nous comprenons la complémentarité qui existe entre ces deux œuvres, qui pourraient, l'une comme l'autre, être considérées comme des œuvres artistiques à part entière mais qui gagnent en puissance poétique lorsqu'elles sont contemplées ensemble. Le dessin et le poème offrent au lecteur la vision chaotique de deux villes connues : New York chez Man Ray et Paris chez Paul Éluard. Nous pouvons d'ailleurs relever que la capitale française est représentée dans les deux œuvres, ce qui témoigne de sa place prépondérante dans les œuvres surréalistes.

Ainsi, le poème comme le dessin, offre une perception visuelle du rêve grâce à la puissance des images utilisées. De ce fait, le lecteur peut percevoir une unité poétique entre ces deux œuvres, même si elles n'ont pas été créées par la même personne. De plus, le titre « Rêve », qui est donné sans article, permet de relier les deux œuvres et d'exprimer la possibilité d'une généralisation des rêves, tandis que l'utilisation de la première personne du singulier, dans le poème de Paul Éluard, insiste sur le caractère intime des rêves. De même, nous remarquons que des tournures passives sont utilisées avec, par exemple, les participes passés « penchée » et « tordus » qui supposent, selon Agnès Vinas, une agression mystérieuse et une certaine impuissance du rêveur face à ses rêves. Finalement, ce poème n'est pas réellement un récit de rêve car il ne renvoie pas aux obsessions ou aux pulsions inconscientes de Paul Éluard, mais il est composé d'un ensemble complexe d'expériences personnelles qui dépasse la fragilité du rêve.

Cet exemple démontre que la puissance poétique des œuvres surréalistes trouve sa source dans la justesse des images utilisées par les artistes. Ces images sont fixes et peuvent être créées de manière graphique ou verbale. Les premières expériences de ce genre ont été réalisées par André Breton dans son recueil, *Poisson soluble*, publié en 1924. Cette œuvre poétique, préfacée par un texte qui est considéré par la suite comme le *Premier manifeste*, est composée de courts écrits qui sont qualifiés par Anne Reverseau de « récits-vision »²¹². Dans son

²¹² REVERSEAU Anne, « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », url: <https://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html>

article, intitulé « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », Anne Reverseau démontre que les surréalistes ont réussi à dépasser l'opposition classique entre récit et image pour proposer une nouvelle opposition entre « régime oral »²¹³ et « régime visuel »²¹⁴. Ces deux dernières expressions renvoient aux deux formes de l'automatisme, qui peut être verbal ou graphique. Les récits-vision sont donc une invention surréaliste qui permet d'associer ces deux formes poétiques. La chercheuse en donne la définition suivante :

« Nous appelons « récit-vision » une série de petits tableaux, micro-récits de longueur inférieure à la phrase, qui, mis bout à bout, constituent une série d'images au sein d'un texte automatique. Le récit-vision est composé de prises de vues successives, au présent, qui, mises en série, donnent à la lecture une impression de coprésence, de saisie globale. Cette alliance intime du récit et de l'image, peut servir dans le texte à une mise en mouvement de paysages, réels ou mentaux, à un arrêt sur anecdote, à un récit symbolique, une description animée, etc »²¹⁵.

Anne Reverseau se demande si ces récits-vision peuvent être considérés comme une marque stylistique du texte automatique. En effet, cette nouvelle forme d'écriture permet d'unir l'automatisme verbal et l'automatisme graphique, ce que les surréalistes n'avaient pas encore réussi à atteindre jusque-là. Le quatrième poème de *Poisson soluble* propose un récit-vision, tel qu'il est défini ci-dessus par la chercheuse. Ce texte automatique propose au lecteur une image fragmentée, qu'il doit recomposer au fur et à mesure de sa lecture. Nous allons étudier un extrait de ce poème :

« Mes gants jaunes à baguettes noires tombent sur une plaine dominée par un clocher fragile. Je croise alors les bras et je guette. [...] Au sud, dans une anse, l'amour secoue ses cheveux remplis d'ombre et c'est un bateau propice qui circule sur les toits. Mais les anneaux d'eau se brisent un à un et sur la haute liasse des paysages nocturnes se pose l'aurore d'un doigt. La prostituée commence son chant... »²¹⁶

L'une des caractéristiques essentielles du poème est l'utilisation des temps. Nous retrouvons majoritairement un présent de narration ou d'énonciation ou bien, parfois, la présence de passé immédiat ou de futur proche, qui ont une valeur hypothétique. L'intervention d'hypothèses dans le récit permet de proposer une plus grande possibilité d'interprétation de l'image. Le récit est ouvert et le lecteur y joue le rôle actif d'interprète. Anne Reverseau propose ensuite l'étude d'un second texte, cette fois-ci de Philippe Soupault, publié dans le numéro 4 de *La Revue Surréaliste* le 15 juillet 1925 :

²¹³ *Ibid*

²¹⁴ *Ibid*

²¹⁵ *Ibid*

²¹⁶ BRETON André, *Œuvres complètes I*, Collection de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, édition de Marguerite Bonnet chez Gallimard, 1992, p. 354-355.

« Elle est assise devant son piano comme devant un miroir ; elle ferme les yeux, elle trempe les mains dans une écume de musique et son corps tout à coup va glisser dans le courant ; une source chante et bondit, ses doigts ont des reflets qui là-bas s'envolent sur les paysages »²¹⁷.

L'autrice avance que, dans cet écrit, la notion de la possibilité est représentée par la périphrase « va glisser », qui est la conséquence de l'action présentée au début de la phrase. Une femme s'assoit devant son piano et la musique qu'elle va jouer va provoquer ce glissement vers un monde onirique. Ce fragment a « une valeur d'élan »²¹⁸, selon Anne Reverseau, et permet d'introduire l'image de la source, séparée de l'action première par les points virgules. Ainsi, la description de la musicienne en train de s'installer devant son piano se transforme progressivement en manifestation de l'imagination.

Finalement, nous remarquons que ces deux textes ont en commun le fait qu'ils représentent des images fixes. L'utilisation du présent, notamment, permet de donner au lecteur cette impression de temps figé. Le narrateur est bien souvent omniscient, il a pour rôle de commenter ces images fixes.

La prédilection surréaliste pour les images fixes

Nous comprenons donc qu'il faut analyser, en premier lieu, le visuel, dans ce type de poésie surréaliste. Les textes automatiques font ainsi penser à des ébauches de scénarios ou à de longs plans séquences en cinéma. D'une certaine manière, ces textes surréalistes « jouent avec le modèle cinématographique »²¹⁹, selon Anne Reverseau. Ils suivent les règles de l'écriture scénaristique en ne proposant au lecteur que ce qui pourrait être vu s'il assistait à l'action. Ainsi, les pensées, les intentions des personnages ou les sous-entendus sont exclus, ce qui permet au lecteur de s'imprégner du visuel proposé par les images et de laisser lui-même court à son imagination. Le gérondif renforce cette impression d'instantanéité mise en place par le présent et donne en quelque sorte au lecteur un rôle de voyeur. Ce dernier assiste à la scène, sans pouvoir modifier quoi que ce soit de l'action, mais il a tout de même un rôle actif par le fait qu'il peut s'imaginer ce qui a causé l'action ou comment elle va se terminer. La chercheuse explique ainsi

²¹⁷ *La Révolution surréaliste*, 4e numéro, Paris, 15 juillet 1925, page 8, disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1528293r/f8.item>

²¹⁸ REVERSEAU Anne, « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », url: <https://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html>

²¹⁹ *Ibid*

que « le récit-vision est une forme d'écriture scénaristique qui n'est pas destinée à devenir image si ce n'est dans l'imagination du lecteur »²²⁰. Nous pouvons donc affirmer que les textes automatiques n'ont pas totalement rempli leur rôle s'ils ne sont pas lus par un lecteur actif qui accepte de prendre part au récit qu'on lui propose. Pour ce faire, il doit séparer les différents fragments qui composent le récit-vision en se focalisant sur le sens littéral. Ce type de lecture est nommée « microlecture » et permet une simplification du texte pour une meilleure compréhension de ce dernier. C'est une lecture qui est « visualisante »²²¹ et qui prend en compte les images qui défilent au fur et à mesure de la lecture. Anne Reverseau explique que seule la microlecture peut permettre une lecture complète d'un texte automatique. En effet, ce type de texte, qui a été souvent critiqué à cause de son caractère abstrait, ne peut se lire que si l'on se contente du sens littéral des mots et si l'on se laisse porter par les images. La chercheuse propose une microlecture du poème de Roger Vitrac « Les bienfaits de l'ombre », publié en 1964 dans les « Poèmes surréalistes » dédiés à André Breton :

« Le petit garçon en prenant la branche qui flambe se rougit les paupières / mais, concentriquement à ses yeux embrasés un cercle rouge de deux mètres de diamètre / lui révèle le premier souterrain de l'air // C'est par là que vient la colombe au fichu de laine, / celle qui de son côté en écrasant une fourmi / s'ouvrira une tombe profonde où repose le fiancé futur »²²².

Dans son analyse, Anne Reverseau insiste sur l'omniprésence des gérondifs comme « en prenant » qui se situe au début du vers, ainsi que des présentatifs et des déictiques avec, par exemple, « celle » qui renvoie à la colombe. Une lecture simplifiée du texte, ou microlecture, est possible si l'on divise les différentes images fixes qui nous sont proposées. Anne Reverseau en distingue six et nous propose de les aborder une par une « comme on regarde un tableau avant d'en saisir l'ensemble, d'en faire la synthèse »²²³. En effet, le fait de se concentrer sur les détails du texte permet de ne pas se laisser submerger par un ensemble trop complexe. Ce type de lecture permet également de considérer indépendamment chaque image sans nécessairement les lier entre elles pour chercher un sens global au texte. Il est d'ailleurs souvent inutile de chercher une unique explication qui permettrait de lier les images entre elles dans un texte automatique. Lors de la lecture de ces textes, le lecteur doit se laisser porter par la dimension visuelle et poétique du récit-vision même si cela doit provoquer une forme de

²²⁰ *Ibid*

²²¹ *Ibid*

²²² VITRAC Roger, « Poèmes surréalistes » dédiés à André Breton, *La Lanterne noire*, dans *Dés-lyre*, Paris, Gallimard, 1964, p. 139.

²²³ REVERSEAU Anne, « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », url: <https://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html>

perte de contrôle. De cette manière, le visuel prend le dessus sur le sens, et la puissance poétique du texte est décuplée par la vigueur des images.

Sur ce point, les textes automatiques sont concurrencés par la photographie dans le mouvement surréaliste. Le modèle photographique est d'ailleurs défendu par le groupe surréaliste ; André Breton le plaçant ainsi au cœur de l'esthétique surréaliste dans *L'Amour fou*. Ce récit d'André Breton, publié en 1937, conclut la trilogie amorcée par *Nadja* en 1928. Dans ce troisième volet, le fondateur du surréalisme aborde une notion esthétique essentielle, celle de l'*explosante-fixe*, illustrée par une photographie de Man Ray datant de 1934. Cette vision de l'esthétique se place entre contre-pied par rapport à la considération classique de la beauté. Une nouvelle fois, les surréalistes font preuve de singularité en défendant l'idée d'une « beauté convulsive »²²⁴, selon les termes d'André Breton. Nous retrouvons, tout d'abord, cette expression étonnante à la fin de *Nadja* ; elle est reprise ensuite dans *L'Amour fou* quelques années après. Au travers de cette notion, les surréalistes défendent l'idée d'une beauté qui se trouve ailleurs que dans l'harmonie et la symétrie. La photographie est un outil intéressant pour représenter de manière directe cette nouvelle manière de considérer la beauté. Cet art est plus qu'un simple modèle de lecture mais sert à la compréhension même des textes surréalistes selon André Breton. Ce dernier la qualifie de « véritable photographie sur la pensée »²²⁵ dans son essai sur Max Ernst.

Nous allons étudier deux photographies de Man Ray et de Raoul Ubac, deux photographes surréalistes célèbres, pour approfondir cette idée de beauté convulsive. L'ouvrage *Explosante-fixe, photographie & surréalisme*²²⁶, par Rosalind Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades propose des biographies très complètes sur ces deux photographes, biographies que vous pourrez retrouver en annexe (voir Annexes 3 et 4). Cette publication a été éditée pour la première fois aux États-Unis en 1985 sous le nom *L'Amour fou : photography and surrealism*, puis a été traduite par Dominique Le Bourg, Dominique Saran et Camille Hecot pour les éditions Hazan en 2002.

²²⁴ BRETON André, *L'Amour fou*, Paris, La Nouvelle Revue Française, Gallimard, 1937.

²²⁵ BRETON André, « Max Ernst », *Les Pas perdus*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 245.

²²⁶ R. KRAUSS, Jane LIVINGSTON, Dawn ADES, *Explosante-fixe : Photographie et surréalisme*, Paris, Musée national d'Art moderne, 1985.

Partie 2 : L'exploration surréaliste de l'automatisme mène à celle du rêve

Nous allons voir que Man Ray, tout comme Raoul Ubac, défend l'idée surréaliste selon laquelle la photographie n'a pas uniquement pour fonction de reproduire le réel. Selon eux, cet art, au même titre que les autres, serait capable de représenter la subjectivité et le rêve. De ce fait, la photographie est un outil essentiel pour répondre aux intentions des surréalistes, qui accordent une grande attention au visuel dans leurs œuvres. Ainsi, André Breton se demande, dans *Le surréalisme et la peinture*, « quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies ? ». Les photographes occupent donc une place à part entière dans le groupe surréaliste ; leurs talents ont été utiles pour photographier le groupe lors de leurs expériences ou bien pour compléter les ouvrages de leurs photographies. Jacques-André Boiffard a ainsi été commandité par André Breton pour réaliser quarante-quatre photographies dans le but d'illustrer le récit *Nadja* en 1928. Ainsi, le lecteur peut se référer directement aux photographies pour visualiser les lieux des rencontres des deux amants sans avoir à faire de recherches particulières. André Breton est l'un des surréalistes à défendre avec le plus d'ardeur l'utilisation de la photographie pour mettre en pratique la pensée surréaliste. Il considère que « la peinture [est] de loin distancée par la photographie dans l'imitation pure et simple des choses réelles »²²⁷ ; plus encore, il faut que la photographie serve « à d'autres fins que celles pour lesquelles elle [paraît] avoir été créée ». Cela signifie que, pour lui, la photographie a effectivement comme première mission de reproduire les choses réelles mais elle peut également aller au-delà et gagner en esthétique en représentant des choses imaginaires ou des atmosphères oniriques. Ce type de photographie est possible notamment grâce à des montages ou à l'association de la photographie et du collage par exemple.

Nous allons commencer cette étude d'œuvres photographiques par l'analyse d'*Explosante-fixe*, une photographie de Man Ray. Cette photographie a été pour la première fois publiée dans le numéro 5 du *Minotaure* en 1934, puis reprise dans *L'Amour fou* d'André Breton, publié aux éditions Gallimard en 1937. Cette œuvre est la représentation d'un automatisme graphique qui peut être créé de différentes manières. Ce type de photographie peut, par exemple, être le résultat de montages ou d'accidents chimiques. Les photographes peuvent donc se laisser porter par leur intuition et leurs envies, donc leur inconscient, pour créer ce type d'œuvre. Sur ce point, ce genre d'expérience s'apparente à celle de l'écriture automatique.

²²⁷ BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, La Nouvelle Revue Française, Éditions Gallimard, 1928.



L'image qui se trouve à gauche est extraite du site du Musée Pompidou²²⁸ qui a en sa possession un tirage d'époque. Cette photographie est une épreuve gélatino-argentique de dimensions 22,8 x 17,8 cm. Cette technique a été développée durant le XIX^e siècle et occupe une place prépondérante dans la réalisation des photographies en noir et blanc jusqu'à la fin du XX^e siècle.

Illustration 15: *Explosante-fixe*, Man Ray, épreuve gélatino-argentique, 1934.

Une épreuve gélatino-argentique est créée à partir d'une feuille de papier sur laquelle on vient placer une émulsion de gélatine. Ce sont les sels d'argent contenus dans cette émulsion qui permettent un tel résultat grâce à leur sensibilité à la lumière. Le tirage se fait ensuite par impression et l'image se dévoile une fois que la feuille est trempée dans un bain chimique.

Sur cette épreuve, on observe la silhouette d'une femme qui disparaît dans sa robe virevoltante, les bras levés. Le titre *Explosante-fixe* s'explique par l'instantanéité incarnée par cette photographie : le photographe a réussi à saisir le moment où la danseuse s'est immobilisée, l'image floue donne au spectateur l'impression que le temps s'est figé. L'analyse de cette photographie, proposée par le musée Pompidou, insiste sur le fait que « cette image incarne la conversion du hasard en finalité esthétique »²²⁹. En effet, il a fallu une part de hasard pour que Man Ray réussisse à photographier la danseuse au moment même où elle venait de s'immobiliser. Cela expliquerait pourquoi André Breton choisit cette image pour illustrer le concept de beauté convulsive dans *L'Amour fou*. L'auteur ajoute cette explication au regard de la photographie de Man Ray :

²²⁸ Man Ray, *Explosante fixe*, épreuve gélatino-argentique, 1934, disponible sur le site du musée Pompidou, url : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cpgG6k4>

²²⁹ Analyse du musée Pompidou, pour l'exposition « LA SUBVERSION DES IMAGES SURRÉALISME, PHOTOGRAPHIE, FILM, » du 23 septembre 2009 au 11 janvier 2010, Galerie 2, niveau 6 ; url : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-subversion/ENS-subversion.html#09>

« Le mot convulsive, que j'ai employé pour qualifier la beauté qui seule, selon moi, doit être servie, perdrait à mes yeux tout sens s'il était conçu dans le mouvement et non à l'expiration exacte de ce mouvement même. Il ne peut, selon moi, y avoir beauté – beauté convulsive – qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos. Je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eut été abandonnée au délire de la forêt vierge »²³⁰.

La photographie de Man Ray permet donc de représenter précisément ce rapport entre le mouvement et le repos. La robe de la danseuse est encore en suspension et symbolise donc le mouvement de la femme tandis que ses bras sont juste en face de l'objectif, comme si elle prenait la pose. De plus, le fait que l'image ne soit pas nette renforce cette impression de mouvement.



Nous retrouvons cette même impression pour l'œuvre de Raoul Ubac intitulée *La Nébuleuse*. Cette photographie est, de nouveau, une épreuve gélatino-argentique, de dimensions 40 x 28,3 cm. Le Centre Pompidou en détient un tirage d'époque au Musée national d'art moderne à Paris²³¹ et nous retrouvons un certain nombre d'informations intéressantes sur cette photographie sur son site internet. Le titre même de cette photographie, réalisée en 1939, met l'accent sur l'instabilité représentée par l'image. Le CNRTL donne la définition suivante du terme « nébuleuse » : « Dont le contour est flou, vague,

Illustration 16: *La Nébuleuse*, Raoul Ubac, imprécis »²³².
épreuve gélatino-argentique, 1939.

Le modèle photographié est de nouveau une femme : elle se trouve en face de l'objectif, la tête relevée et les bras le long du corps. Elle est debout et semble nous regarder. La photographie est de nouveau en noir et blanc, ce qui permet de mettre en évidence la silhouette du modèle, qui s'apparente à un fantôme par la blancheur de sa peau et par la technique utilisée. Cette épreuve gélatino-argentique diffère de la précédente car Raoul Ubac a utilisé la technique du brûlage.

²³⁰ BRETON André, *L'Amour fou*, Paris, La Nouvelle Revue Française, Éditions Gallimard, 1937.

²³¹ UBAC Raoul, *La Nébuleuse*, épreuve gélatino-argentique, 1939, disponible sur le site du musée Pompidou, url : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cyjjejd>

²³² Définition proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)

Le brûlage est défini par la critique d'art Rosalind Krauss comme étant un « processus consistant à attaquer l'émulsion du négatif... avec la chaleur d'un petit réchaud, dont le résultat fond, ondule et déforme le champ de la photo »²³³. Raoul Ubac dégrade ainsi volontairement ses photographies, en les soumettant à une source de chaleur, la plupart du temps de l'eau chaude, ce qui provoque une rétractation de la matière et la création d'une forme nouvelle. La technique de brûlage permet donc au photographe de modifier le résultat qu'il a obtenu, de manière plus ou moins contrôlée. Nous remarquons que ce procédé accentue le caractère fantomatique de la silhouette en créant des volutes blanches autour du modèle. Grâce à cette technique, une seconde tête apparaît, de manière floue, à gauche de la tête de la femme. Finalement, cette photographie donne également l'impression que le modèle est en mouvement, grâce au manque de netteté de l'image. De cette manière, nous retrouvons une nouvelle fois l'opposition entre la forme photographique qui, par définition, est fixe, et le sujet représenté, qui est un modèle en mouvement.

Les traces laissées par ces expériences

Nous conservons de nombreuses traces des expériences menées par les surréalistes. Le but premier de ces expériences est, comme nous l'avons dit, d'approfondir leurs connaissances sur l'automatisme et le rêve. Ces deux notions sont relativement abstraites et nécessitent une mise en pratique pour révéler tout leur potentiel. Louis Aragon explique ainsi, dans *Une vague de rêves*, que « le rêve, à la lueur du surréalisme, s'éclaire, et prend sa signification ». Cela signifie que, pour que cette notion rende compte de toute sa valeur, il faut lui trouver un rôle dans la vie des hommes. Au travers de leurs expériences, les surréalistes, qui avaient l'intuition que le rêve avait une influence notable sur le comportement des hommes, ont cherché à définir le rôle que pouvait avoir le rêve dans la vie pratique.

Pour ce faire, ils sont partis du présupposé que l'état de rêve est état connu de tous. Dans la préface du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, ils expliquent que : « nous sommes tous à la merci du rêve et nous nous devons de

²³³ R. KRAUSS, Jane LIVINGSTON, Dawn ADES, *Explosante-fixe : Photographie et surréalisme*, Paris, Musée national d'Art moderne, 1985.

subir son pouvoir à l'état de veille »²³⁴. Malgré cela, les hommes, les femmes et les enfants ne se racontent leurs rêves que « S'ILS N'ONT RIEN DE MIEUX À FAIRE »²³⁵. L'utilisation de majuscules met en évidence l'exaspération des surréalistes face à la manière dont est considéré le rêve. En effet, il ne peut dévoiler pleinement son potentiel et son impact sur la vie des hommes s'il est ignoré de cette manière. La préface explique que la majorité des familles ne se raconte pas leurs rêves car cela est considéré comme étant une perte de temps, comme l'indique le passage en majuscules. Le rêve est vu comme une activité commune, peu utile, et qui ne peut avoir d'impact sur la vie de la personne après son réveil. Ainsi, raconter des rêves revient à raconter des histoires, pour la plupart des gens, ce qui n'a aucune fonction utilitaire. Cette perception du rêve a pour conséquence que l'on ne s'intéresse pas à son influence sur le comportement des hommes.

Les surréalistes proposent une vision nouvelle du rêve dès lors qu'André Breton commence à noter les siens. Ses écrits « gardent dans le récit le caractère du rêve »²³⁶, selon son collègue Louis Aragon, et c'est pour cette raison qu'ils sont nommés par la suite « récits de rêves ». Les noter permet à la personne qui les a faits de ne pas les oublier, mais également de les analyser afin d'apprendre des choses sur soi. Les surréalistes, grâce à leur connaissance de l'inconscient, ont été les premiers à réaliser ces expériences en groupe et à comprendre que les rêves pouvaient avoir un impact direct sur les comportements humains. André Breton note donc ses rêves à partir de 1924 environ, ce qui va mener à la publication de *Trajectoire des rêves* en 1938 aux éditions GLM. Cette publication est essentielle pour les chercheurs contemporains car elle représente une synthèse des expériences surréalistes sur le rêve. Avant cette importante publication, ces récits de rêves sont regroupés et publiés dans différents journaux surréalistes, comme nous l'avons vu auparavant. Ces publications ont deux conséquences majeures : tout d'abord, elles permettent la large diffusion des récits de rêves et des expériences surréalistes, ensuite, elles créent un grand nombre de preuves de ces expériences, que nous conservons aujourd'hui et qui nous permettent d'étudier avec plus de précision le surréalisme.

Il est également intéressant de se pencher sur les traces laissées directement par les séances de sommeil. Nous avons vu que certains surréalistes, dont Robert Desnos, sont très actifs lors de ces séances et produisent de nombreux écrits ou dessins lorsqu'ils

²³⁴ *La Révolution surréaliste*, 1er numéro, Paris, 1er décembre 1924, disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r/f12.item>

²³⁵ *Ibid*

²³⁶ ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, Paris, publié dans la revue *Commerce*, Paris, 1924.

sont endormis. Ces quelques phrases, rédigées hâtivement par les rêveurs, sont souvent difficiles à lire et à interpréter, tandis que les dessins comportent une symbolique parfois impénétrable. Nous allons étudier en détails quelques dessins de celui qui a été surnommé le « prophète » du surréalisme, grâce à son implication dans ces séances. Robert Desnos a été très prolifique durant cette période des Sommeils ; il a réalisé de nombreux dessins qui sont, au premier coup d'œil, assez énigmatiques. Nous retrouvons un certain nombre de ces dessins sur le site de l'Association Atelier André Breton. Nous allons commencer par l'analyse d'un dessin intitulé « Raymond Roussel : L'Étoile au front ».

Pour ce premier dessin, nous nous sommes inspirés de l'analyse du site internet Artcurial, qui l'a vendu à un particulier le 14 février 2012²³⁷. L'image ci-jointe est directement tirée de ce site et sa description indique que ce dessin automatique de Robert Desnos a été réalisé à l'encre, au verso d'un feuillet du journal Paris-Soir, daté de 1923. Nous remarquons qu'il y a un titre en haut de la feuille, ce qui est assez rare pour un dessin automatique, ainsi qu'un rébus en bas à droite. Ce dessin mesure 26,5 x 20,5 cm et met en scène différents personnages, dessinés de manière plus ou moins précise. Le buste

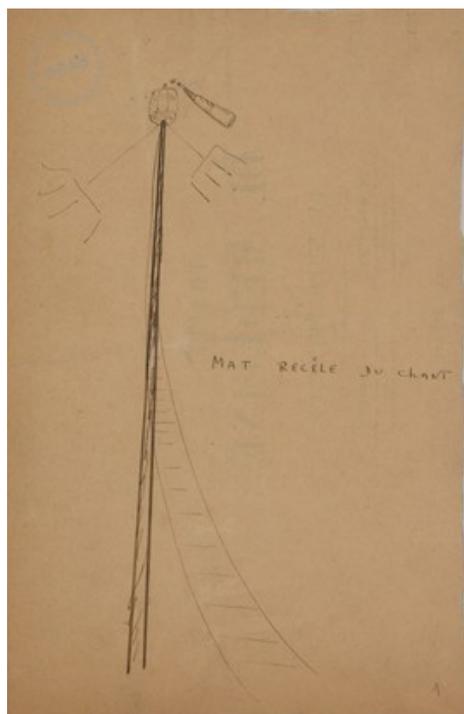


du personnage central occupe la majeure partie de la feuille, sa chevelure est ample et est surmontée d'une sorte de toupet. Nous retrouvons également la présence d'une tour et de navires à voiles en arrière-plan. Ces deux thèmes sont récurrents dans l'œuvre de Robert Desnos, notamment dans ses poèmes. L'auteur a, par exemple, publié « Au temps des donjons » dans le recueil *État de veille*, en 1943. Nous observons également sur ce dessin deux autres personnages, cette fois-ci dessinés en pied. Le plus petit rappelle Tsugouharu Foujita, un peintre japonais influencé par le style de Pablo Picasso. Une nouvelle fois, un texte est associé à l'image par la présence d'un rébus dans la partie basse du dessin. Robert Desnos a écrit ceci : « G venir D France K fer, Paris Restauration ». L'artiste s'est amusé à disposer les mots d'une manière particulière

Illustration 17: « Raymond Roussel : L'Étoile au front », dessin de Robert Desnos, 1923.

²³⁷ DESNOS Robert, « Raymond Roussel : L'Étoile au front », 1923, illustration tirée du site Artcurial, url: <https://www.artcurial.com/fr/lot-desnos-robert-raymond-roussel-lettoile-au-front-dessin-original-avec-rebus-et-legende>
GARNIER Essyllt | Master 1 CEI | Mémoire | Juin 2021
Droits d'auteur réservés. - 88 -

sur la feuille, de façon à faire apparaître la phrase suivante : « J'ai souvenir des souffrances qu'a souffert Paris sous la Restauration »²³⁸. Notons que Robert Desnos a d'abord écrit « Robes[pierre] » avant de le biffer et de le remplacer par « Restauration ». Dans son ouvrage, Sarane Alexandrian explique que la présence du personnage de Robespierre dans les dessins et les rêves de cet artiste est très récurrente car, lorsqu'il était enfant, Robert Desnos s'identifiait à Robespierre à cause de ses deux prénoms « Robert-Pierre ».



Nous retrouvons ce même type de jeu avec les mots dans les *dessins charades* de Robert Desnos, qui donnent parfois une idée de la manière dont il considère ses collègues. Nous allons ici analyser trois de ces dessins, réalisés à l'encre, sur papier fort. Ces œuvres témoignent de l'importance des jeux de mots pour les surréalistes, qui, rappelons-le, sont également les créateurs du jeu du cadavre exquis. Les dessins sont disponibles sur le site de l'Association Atelier André Breton. Ce premier dessin représente un mât qui a été légendé avec la formulation suivante : « Mat recèle du chant »²³⁹. Nous comprenons, grâce à la légende, que ce premier dessin représente Marcel

Illustration 18: « Mat recèle du chant », dessin de Robert Desnos. Duchamp.

Robert Desnos l'a réalisé grâce aux associations qu'il s'est créé lui-même, en s'inspirant du nom de son collègue. Ainsi, la première syllabe du prénom « Marcel » a été représentée par un mât tandis que la dernière syllabe du nom de famille « Duchamp » a été symbolisée par le mot « chant », dans la légende. Les dessins de Robert Desnos sont très épurés et ne représentent que l'essentiel, ils ont ainsi une forte puissance symbolique et poétique.

²³⁸ *Ibid*

²³⁹ Dessin de Robert Desnos « Mat recèle du chant », sur papier fort, format in-4°, disponible sur le site de l'Association Atelier André Breton, url : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100117640>

Passons à présent à l'analyse du dessin représentant Louis Aragon et Philippe Soupault, deux personnages essentiels du mouvement surréaliste. En haut de ce dessin, est représentée une porte entre-ouverte sur laquelle a été écrit : « L'Ar(t) à Gon(ds) »²⁴⁰, pour « Louis Aragon ». Le même procédé que pour le dessin représentant Marcel Duchamp a été utilisé. Robert Desnos joue une nouvelle fois avec les sonorités des noms, ces derniers étant utilisés comme *signifiants* plutôt que comme *signifiés*. De la même manière, nous retrouvons, en bas du dessin, la représentation d'un pot de chambre légendé : « Sous pot » pour Philippe Soupault. Les dessins sont très simples, la puissance qu'ils dégagent ne provient pas de la technique utilisée,



mais des symboles qui ont été choisis. Robert Desnos donne une vision personnelle des noms de ses collègues, en s'inspirant des sonorités qui parviennent à ses oreilles lorsqu'il entend ces noms. L'artiste découvre une nouvelle manière d'utiliser le langage, et d'en rendre compte au travers de dessins. **Illustration 19:** « L'Ar(t) à Gon(ds) », dessin de Robert Desnos.

Nous pouvons en conclure que la complémentarité entre image et texte peut aussi être réalisée à partir de dessins. L'image occupe visuellement plus de place que le texte, mais elle a besoin des légendes pour être comprise entièrement.

Enfin, Robert Desnos réalise également des dessins plus sombres, notamment lors des séances de sommeil. Ses collègues lui demandent régulièrement de prophétiser leur date de mort. Il est possible de trouver quelques-uns de ces dessins sur le site de l'Association Atelier André Breton. Onze sommeils dessinés de Robert Desnos, avec des questions et des notes d'André Breton, sont regroupés sur cette page.

Ces dessins sont datés de 1922. Cette série est représentative des interrogations récurrentes des participants des séances de sommeil au sujet de leur mort. Robert Desnos occupe, durant ces séances, la place d'un prophète. Il réalise

²⁴⁰ *Ibid* « L'Ar(t) à Gon(ds) »

Partie 2 : L'exploration surréaliste de l'automatisme mène à celle du rêve

différents dessins à la signification obscure, dans lesquels nous pouvons retrouver des thèmes récurrents lors de ces séances, tels que la sexualité ou la pulsion de mort. Robert Desnos propose une série de représentations de morts : celles de Louis Aragon, de Jacques Baron, de Francis Picabia, mais également la sienne. De nouveau, ces dessins sont empreints d'une forte symbolique, ce qui rend leur signification presque indéchiffrable. Ce caractère mystérieux des dessins renforce la similarité entre Robert Desnos et différents prophètes comme la Pythie, l'Oracle de Delphes. En effet, les prédictions de la Pythie étaient incompréhensibles pour le commun des mortels et devaient être interprétées par des exégètes, qui étaient des prêtres qualifiés dont le rôle principal était de donner du sens aux prédictions de l'Oracle. Tous les dessins représentent d'étranges rébus composés d'éléments récurrents comme des yeux, des mains ou encore des cœurs.



Illustration 20: Dessin de Robert Desnos sur la mort de Francis Picabia, 1922.

Commençons par l'analyse de ce premier dessin, dédié à « Pilate »²⁴¹, ce qui est peut-être un surnom donné à Francis Picabia, dont le nom revient à plusieurs reprises dans cette série. Nous retrouvons, dans ce premier dessin, la majorité des éléments énoncés ci-dessus avec, notamment, la représentation d'un phallus. Ce dernier se trouve à la place de ce qui pourrait être la tête d'une grenouille. L'animal a une sorte de flèche plantée dans le cœur, ce qui représente la première cause potentielle de sa mort, mais il est également représenté avec les pattes écartées, comme écrasé ou crucifié à la façon d'un saint André.

En plus de cet étrange mélange conceptuel entre le phallus et la grenouille, nous pouvons remarquer que les pattes avant de la grenouille ressemblent fortement à des mains, les ongles étant même représentés sur celle de gauche, ce qui lui donne un caractère humanoïde.

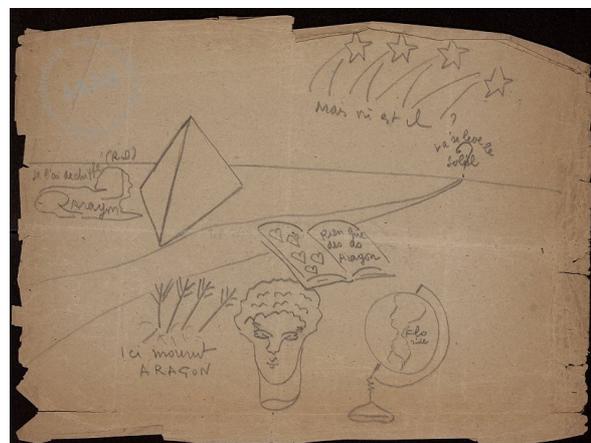


Illustration 21: Dessin de Robert Desnos sur la mort de Louis Aragon, 1922.

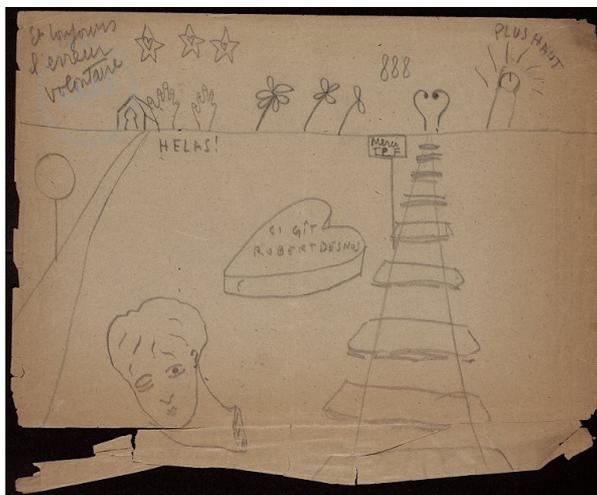
²⁴¹ Dessin de Robert Desnos sur les morts des surréalistes, format in-4°, disponible sur le site de l'Association Atelier André Breton, url : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100771760>

Le second dessin représente la mort de Louis Aragon²⁴². Nous pouvons observer en bas à gauche de la feuille l'inscription « Ici mourut ARAGON ». Juste au-dessus de cette inscription sont représentées des flèches plantées dans le sol.

Ce dessin, à la signification obscure, est composé de beaucoup plus d'éléments que celui sur Francis Picabia. Nous pouvons trouver la présence d'un Sphinx à gauche, de flèches, d'une tête et d'un globe terrestre en bas. Un livre, couvert de cœurs et d'une inscription, est représenté au centre du dessin, au milieu d'un chemin qui mène jusqu'à un point d'interrogation, qui a été recouvert par une réponse de Robert Desnos à André Breton. Ce dernier pose régulièrement des questions au « prophète » pour tenter de comprendre ses dessins ; nous trouvons sur celui-ci différentes inscriptions, qui témoignent de ces échanges. Par exemple, au bout du chemin, Robert Desnos a inscrit « là se lève le soleil », et, juste en dessous des étoiles, se trouve une question « mais où est-il ? ».

À noter, d'ailleurs, que la présence de ces questions renforce le caractère obscur des dessins. De plus, ces derniers sont probablement encore plus obscurs pour nous, qui les étudions à présent, car nous n'avons pas été acteurs de ces séances de sommeil et n'avons pas assisté aux échanges entre André Breton et Robert Desnos.

Ainsi, ces dessins ne sont bien que des vestiges de ces séances, car ils ne permettent pas de les reconstituer entièrement, notamment car les questions auxquelles répond Robert Desnos n'ont pas toujours été notées par les surréalistes.



Enfin, ce dernier dessin représente la mort du prophète lui-même²⁴³. Nous retrouvons une nouvelle fois des éléments récurrents dans les dessins de Robert Desnos comme la tête coupée en bas de la feuille ou le cœur au centre. À nouveau, nous trouvons la présence de chemins qui mènent

Illustration 22: Dessin de Robert Desnos jusqu'à l'horizon sur sa propre mort, 1922.

²⁴² *Ibid*

Horizon qui peut symboliser ce qui existe après la mort, cela pourrait expliquer que l'on retrouve une nouvelle fois la présence de points d'interrogation au bout du chemin de droite. Enfin, des mains sont représentées sur la ligne d'horizon, ainsi qu'un phallus au-dessus duquel se trouve l'inscription « PLUS HAUT ». Cet élément symbolise une érection, qui est une représentation de la force de l'homme dans les dessins surréalistes. Il rappelle l'omniprésence du thème de la sexualité dans les œuvres du groupe.

Les limites de l'automatisme et du rêve

Le rêve et l'automatisme sont donc les deux piliers du surréalisme ; ils permettent au groupe de mener leurs expériences et de défier les règles de l'inconscient. Cependant, nous allons voir que ces deux éléments ont leurs limites, qui ont été reconnues par les surréalistes eux-mêmes.

Nous allons commencer par la faiblesse de l'écriture automatique, dénoncée par Laurent Jenny dans son ouvrage *Les aventures de l'automatisme*, publié en 1988²⁴⁴. La faiblesse de l'écriture automatique vient du fait qu'elle soit « sans preuves »²⁴⁵, selon l'auteur. En effet, la méthode utilisée par les surréalistes peut faire penser aux méthodes scientifiques, mais en réalité, leurs expériences sont totalement invérifiable. Laurent Jenny explique que si nous voulons considérer leurs travaux comme des expériences, nous devons avoir une confiance aveugle. De plus, l'auteur explique que la rhétorique utilisée par les surréalistes ne peut pas fonctionner, notamment car elle implique deux éléments paradoxaux. D'une part, la spontanéité de l'auteur, liée au caractère automatique de l'écriture, et d'autre part, la pureté de l'expression, telle qu'elle est présentée dans le *Premier manifeste*. Laurent Jenny se questionne : « Jusqu'à quel point cette prise en considération de la technique de l'image est-elle compatible avec la spontanéité automatique ? »²⁴⁶. De plus, si l'on refuse d'utiliser les formes communes du langage, il est impossible de créer une expression pure car nous serons obligés d'utiliser notre imagination pour atteindre cet objectif. L'utilisation de cette imagination empêche ainsi le caractère « pur » de cette expression. L'écriture automatique atteint donc ses limites et doit être repensée. Selon Laurent Jenny, deux voies se proposent alors aux surréalistes : la duplicité ou l'abandon. La duplicité implique une rhétorique implicite qui reconnaît les formes de discours et opère un tri parmi elles. Si cette voie n'est pas

²⁴³ *Ibid*

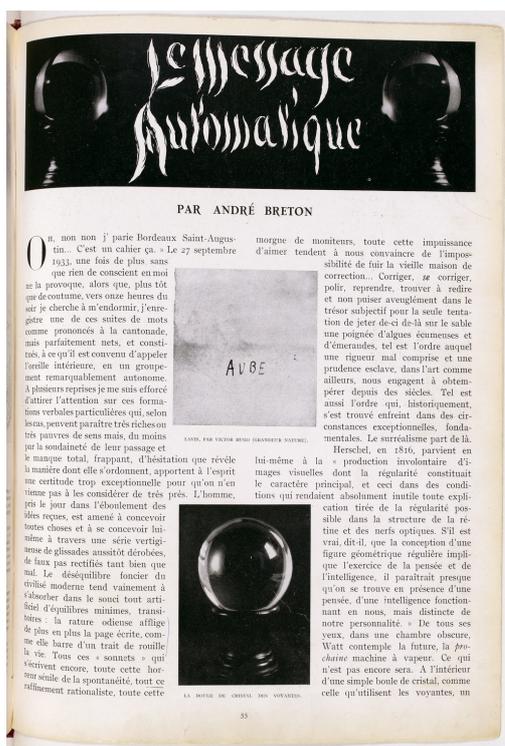
²⁴⁴ JENNY Laurent, "Les aventures de l'automatisme" *Littérature*. 1988. Vol. 72, n° 4, pp. 3-11. url: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1988_num_72_4_1463

²⁴⁵ *Ibid*

²⁴⁶ *Ibid*

atteignable par les surréalistes, il ne leur reste plus qu'à abandonner l'écriture automatique.

La critique de Laurent Jenny pose un regard sévère sur l'écriture automatique, mais elle rejoint en partie celle qu'André Breton a développé dans le *Message automatique*, publié dans le *Minotaure* de mai 1934.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 23: *Minotaure*, numéro double 3-4, page 55, 1933.

Le fondateur du surréalisme pose un regard rétrospectif sur les expériences d'écriture automatique réalisées une dizaine d'années auparavant, et en conclue que l'écriture automatique a perdu de sa pureté, dès lors que les surréalistes ont essayé de la reproduire. Ils sont alors passés d'un automatisme passif, dans lequel la personne qui écrivait ne faisait que reproduire les phrases qu'elle percevait dans son esprit juste avant de dormir, à un automatisme actif, dans lequel les surréalistes ont tenté de reproduire la forme de ces phrases mais ont, de ce fait, perdu la pureté de l'expression.

Ainsi, dans cet article²⁴⁷, André Breton se résigne à dire « adieu à l'écriture automatique »²⁴⁸, selon Laurent Jenny. Enfin, les textes automatiques reçoivent également une forte critique de la part des contemporains des surréalistes car ils ont la réputation d'être des textes répétitifs et illisibles. Cela s'explique par le fait que les thèmes abordés sont souvent identiques car les auteurs sont submergés par leurs pulsions et leurs obsessions lorsqu'ils écrivent de manière automatique. Les critiques contemporains relèvent également un manque de cohérence thématique, narrative et stylistique, ce qui entraîne des difficultés de lecture. Anne Reverseau indique également que les textes automatiques effacent les liens logiques et font

²⁴⁷ BRETON André, « Le message automatique », Page 55, du numéro double 3-4 de la revue *Minotaure*, Paris, 1933, url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525973g/f63.item>

²⁴⁸ JENNY Laurent, "Les aventures de l'automatisme" *Littérature*. 1988. Vol. 72, n° 4, pp. 3-11. url: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1988_num_72_4_1463

intervenir le fantastique, ce qui provoque une perte de la référentialité. Tout cela complexifie encore plus la lecture de ces textes, ce qui frustre le lecteur. Les textes automatiques représentent donc un paradoxe important, selon Anne Reverseau, car une place centrale leur a tout d'abord été donnée avant que les auteurs ne se rendent compte que ces textes étaient dangereux pour la théorie surréaliste. Ainsi, l'autrice explique que, très vite, « les surréalistes ont insisté sur leurs insuffisances, jusqu'à parler d'échec, pour sauver, d'une certaine manière, la théorie de l'automatisme au détriment des textes »²⁴⁹. La seule solution pour comprendre ces textes automatiques est donc la microlecture telle que nous l'avons définie auparavant. Cette microlecture est possible si l'on s'attache aux unités de texte, ce qui permet d'avoir une lecture formalisée tout en prenant en compte la dimension visuelle dont il est composé.

Finalement, Louis Aragon développe également une méfiance à l'encontre de l'écriture automatique et plus particulièrement durant la période des *Sommeils*. Dès 1924, le poète critique les activités de ses collègues dans *Une vague de rêves*. Il présente la situation de cette manière :

« Cela eut lieu au bord de la mer, où René Crevel rencontra une dame qui lui apprit à dormir d'un sommeil hypnotique particulier, qui ressemble plutôt à l'état somnambulique. Il tenait alors des discours de toute beauté. Une épidémie de sommeil s'abattit sur les surréalistes. Un grand nombre d'entre eux, suivant avec une exactitude variable le protocole inventé, se découvrirent une faculté semblable, et vers la fin de l'année 1922 – avez-vous remarqué comme cette période de l'année est propice aux grandes lueurs ? - ils sont sept ou huit qui ne vivent plus que pour ces instants d'oubli, où les lumières sont éteintes, ils parlent, sans conscience, comme des noyés en plein air. Ces instants se font de plus en plus nombreux chaque jour. Chaque jour ils veulent dormir davantage. Ils sont enivrés de leurs paroles si on les leur rapporte. Partout ils s'endorment. Il s'agit bien maintenant de suivre le rite initial. Au café, dans le bruit des voix, la pleine lumière, les coudolements, Robert Desnos n'a qu'à fermer les yeux, et il parle, et au milieu des bocks, des soucoupes, tout l'Océan s'écroule avec ses fracas prophétiques et ses vapeurs ornés de longues oriflammes. Que ceux qui interrogent ce dormeur formidable l'aiguillent à peine, et tout de suite la prédiction, le ton de la magie, celui de la révélation, celui de la Révolution, le ton du fanatique et de l'apôtre surgissent. Dans d'autres conditions Desnos pour peu qu'il se prenne à ce délire deviendrait le chef d'une religion, le fondateur d'une ville, le tribun d'un peuple soulevé. Il parle, il dessine, il écrit »²⁵⁰.

D'emblée, le poète qualifie la période des *Sommeils* d'« épidémie » ; ce terme péjoratif met en évidence le recul de Louis Aragon par rapport à ces événements. De plus, une épidémie est souvent incontrôlable et destructrice, ce qui sous-entend que les séances de sommeil ont été néfastes pour les surréalistes. Louis Aragon est dubitatif

²⁴⁹ REVERSEAU Anne, « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », url: <https://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html>

²⁵⁰ ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, Paris, publié dans la revue *Commerce*, Paris, 1924.

quant aux méthodes employées par ses pairs, il pointe du doigt un « protocole inventé », confié à René Crevel par une mystérieuse femme. L'utilisation du nom « protocole » est intéressante car elle rappelle les prétentions scientifiques qu'André Breton défend dans *Entrée des médiums* et *Les mots sans rides*. Ces deux essais, publiés quelques années avant *Une vague de rêves*, louent la scientificité du surréalisme et l'efficacité des méthodes surréalistes. Cependant, malgré les résultats surprenants de ces expériences de sommeil, Louis Aragon met en garde les surréalistes et ceux qui les soutiennent en rappelant qu'il y a une part d'invention dans leurs expériences. La prudence du poète est perceptible grâce à l'utilisation de l'ironie, tout au long de ce passage. Ainsi, Louis Aragon présente ses collègues comme des illuminés, qui « se [découvrent tous] une faculté semblable », sans que cela ne les étonne. À la fin de l'année 1922, la publication des récits de rêve dans *Littérature* permet la prolifération de ces expériences et leur présentation au grand public. Louis Aragon interpelle le lecteur, une nouvelle fois avec ironie, en utilisant l'expression « grandes lueurs », qui met en évidence le fait que les surréalistes se prennent pour des oracles. L'auteur ajoute que nombreux sont ceux « qui ne vivent plus que pour ces instants d'oubli ». Il y a une opposition claire entre la vie et l'oubli dans cette dernière phrase. Présentées de cette manière, ces expériences de sommeil ne semblent pas avoir de sens. Louis Aragon prend ensuite le soin de rappeler les conditions dans lesquelles se déroulent les séances, en insistant sur le fait que le rêveur est « sans conscience ». Cette dernière expression fait référence à l'inconscient auquel ce dernier accède en s'endormant, mais, la conscience étant également un synonyme de la raison, l'expression peut également être une attaque envers les rêveurs, qui réaliseraient leurs expériences sans réflexion préalable. Le ton incisif de Louis Aragon est amplifié par l'utilisation de la comparaison entre les rêveurs et des « noyés ». En effet, le poète compare les surréalistes endormis, qui parlent et gesticulent dans leur sommeil, à des personnes en train de se noyer, ce qui donne un caractère pathétique et ridicule à leurs expériences. La forte critique de Louis Aragon va totalement à l'encontre de la pensée surréaliste majoritaire de l'époque et surprend par sa violence. L'auteur présente les expériences de sommeils comme une addiction, dangereuse, qui peut amener à des dérives. La comparaison à l'alcool confirme le caractère addictif de ces séances : les rêveurs, qui sont de plus en plus nombreux, sont « enivrés » de

ces expériences. L'épidémie, ou l'addiction, devient incontrôlable ; les surréalistes s'endormant à présent « partout », ce qui devient dangereux. Finalement, il peut paraître étonnant que l'un des fondateurs français du surréalisme critique avec une telle vigueur les projets de ses pairs mais cela s'explique par le fait que son essai se présente comme une mise en garde, pour ses pairs, avant que la situation ne devienne hors de contrôle.

La critique du poète est, en revanche, en accord avec celle des critiques littéraires de l'époque. Sarane Alexandrian explique, dans le chapitre IV du *Surréalisme et le rêve*²⁵¹, que les séances de sommeil surréalistes ont énormément été confondues avec des séances de spiritisme. L'auteur explique la chose suivante :

« Des méprises avaient lieu sur le caractère de ces soirées. Matthew Josephson, journaliste américain fréquentant le milieu Dada parisien, quand Aragon et Éluard voulurent l'entraîner à une séance, pensa qu'il s'agissait de spiritisme ou de psychanalyse collective, et protesta en riant que cela se pratiquait à New York depuis des années »²⁵².

Alors que les surréalistes considèrent leur découverte comme inédite, une grande partie des intellectuels de l'époque l'assimilent au spiritisme, ce qui la décrédibilise. Ainsi, les contemporains des surréalistes critiquent ces expériences avec désinvolture et, aujourd'hui encore, elles sont parfois déconsidérées. À noter d'ailleurs que, le fait qu'il n'y ait eu que des comptes rendus fragmentaires et parfois contradictoires de ces séances n'aide pas à asseoir leur crédibilité. Il est évident que la première critique associée aux séances de sommeil est celle de la simulation. Louis Aragon, lui-même, vient à douter de la sincérité de ses pairs, lorsqu'il écrit : « [on] se demande s'ils dormaient vraiment »²⁵³. Le doute est d'autant plus évident lorsque l'on sait que certains surréalistes ont tenté, quelques années plus tard, de simuler des maladies mentales. L'expérience fut un échec car les surréalistes se sont déchirés sur cette question ; la majorité considérant que la simulation enlevait la pureté des expériences, les rendant donc inutiles. Cependant, même si les séances de sommeil comportent effectivement une part de simulation, ou d'auto-persuasion, Sarane Alexandrian avance que cela ne change rien au caractère novateur de l'expérience. Il explique la chose suivante dans le chapitre IV de son ouvrage :

« Tout le monde admet qu'un romancier est contraint à une certaine simulation, que pour décrire un assassin ou un alcoolique, par exemple, il est obligé de s'identifier à ses personnages, de faire comme s'il était atteint de leurs passions, et que

²⁵¹ ALEXANDRIAN Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, chapitre IV « Les chercheurs de sommeil », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

²⁵² JOSEPHSON Matthew, *My Life among the Surrealists : A Memoir*, New York, 1962.

²⁵³ ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, Paris, publié dans la revue *Commerce*, Paris, 1924.

sans être lui-même un criminel, il peut ainsi porter un témoignage indubitable sur le crime ou sur l'ivrognerie. Or la poésie ne bénéficie pas de cette tolérance ; on croit que le poète évacue son affectivité dans son poème et que l'authenticité de ce qu'il dit dépend de sa sincérité. Baudelaire est le premier à avoir établi que la création poétique comporte une part de simulation, lorsqu'à propos du Reniement de saint Pierre, il notifia : « Fidèle à son douloureux programme, l'auteur des *Fleurs du Mal* a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions. » Ces poètes resteraient donc dans la lignée baudelairienne s'ils avaient voulu s'attribuer les possibilités du médium, et en mimer l'état de crise en vue d'un résultat poétique. Il n'en est rien... »²⁵⁴.

La part de simulation, durant les séances de sommeil, serait donc réelle, selon lui, mais également nécessaire pour apporter une forme de création poétique.

Pour terminer cette partie sur la critique des expériences surréalistes, il est important de nuancer la position de Louis Aragon. Nous savons que ce poète, avec André Breton, est l'un des fondateurs principaux du surréalisme en France ; il ne serait pas cohérent qu'il renie tous les principes surréalistes. Ainsi, même s'il critique, de façon virulente, les textes automatiques et l'utilisation de l'automatisme durant les séances de sommeil, il est important de noter qu'il défend le concept d'écriture automatique dans son *Traité du style*, publié en 1928. Louis Aragon critique ce qu'en font ses pairs mais pour lui, « l'inspiration automatique est la chose du monde la mieux partagée »²⁵⁵ et il est important de connaître sa « valeur »²⁵⁶. L'écriture automatique nécessite une certaine « objectivation » de la personnalité de celui qui écrit. Cela signifie que la personne qui écrit se laisse porter par ses pensées sans essayer de les contrôler et devient ainsi un objet d'étude pour elle-même. Cette méthode permet de découvrir les clés de son inconscient et Louis Aragon ne remet pas en question ce fondement de la pensée surréaliste. Cependant, le poète pointe du doigt l'utilisation qui est faite de l'automatisme et la part de fausseté comprise dans certains textes automatiques. Selon lui, un auteur ne peut pas être actif durant une expérience d'écriture automatique sinon il n'atteindra jamais l'« expression pure » recherchée par les surréalistes. La simulation suppose une activité de la personne qui écrit et c'est pour cette raison que Louis Aragon la proscrit du processus d'écriture automatique, tel qu'il le défend.

²⁵⁴ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, chapitre IV « Les chercheurs de sommeil », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

²⁵⁵ ARAGON Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928.

²⁵⁶ *Ibid*

Nous allons terminer cette seconde partie en étudiant les désaccords les plus importants entre les surréalistes quant à l'utilisation de l'automatisme et du rêve dans la recherche de la liberté.

« Échapper, dans la mesure du possible, à ce type humain dont nous relevons tous, voilà tout ce qui me semble mériter quelque peine. Pour moi se dérober, si peu que ce soit, à la règle psychologique équivaut à inventer de nouvelles façons de sentir »²⁵⁷, écrit André Breton dans *La Confession dédaigneuse*, en 1923. Ce passage met en évidence l'importance accordée à la recherche de la liberté prônée par les surréalistes depuis la création de leur mouvement de pensée. La liberté est le seul moyen, selon les surréalistes, d'acquérir une nouvelle perception de soi et du monde en dépassant la vision incomplète de la réalité telle qu'elle est proposée par la société. Nous l'avons vu, l'automatisme et le rêve constituent les outils principaux pour atteindre cette précieuse liberté, au travers de la connaissance de l'inconscient. Cependant, tous les surréalistes ne considèrent pas de la même façon ces deux notions essentielles.

LES DÉSACCORDS ENTRE LES SURRÉALISTES QUANT À L'UTILISATION DE L'AUTOMATISME ET DU RÊVE DANS LA RECHERCHE DE LIBERTÉ

La définition initiale des deux concepts...

Nous allons commencer cette partie en rappelant les définitions de base de ces deux concepts, telles qu'elles sont présentées par André Breton dans le *Premier manifeste*. Rappelons que celui-ci accorde une place centrale à l'automatisme dans la définition même du surréalisme. Ce dernier est défini comme un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée ». Tous les surréalistes se rejoignent par rapport à cette idée d'« automatisme psychique pur » ; cependant, la deuxième phrase qui compose la définition du surréalisme provoque de nombreux désaccords. La phrase est la suivante : « Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». Cette seconde phrase pose différents problèmes : tout d'abord, « l'absence de tout contrôle » est difficile à mesurer à partir du moment où les surréalistes réalisent volontairement un exercice d'écriture automatique. Ensuite, la majorité des surréalistes étant des artistes, il est tentant pour eux d'utiliser l'automatisme à des fins esthétiques. Nous verrons par la suite que de nombreux surréalistes, dont notamment Salvador Dalí,

²⁵⁷ BRETON André, « La Confession dédaigneuse », *Les Pas perdus*, Paris, Éditions Gallimard, 1924.

se sont éloignés de la pensée initiale pour développer des concepts esthétiques grâce à l'automatisme et au rêve. Les théories d'André Breton servent donc de référence à ses collègues mais nombreux sont ceux qui se sont affranchis de la pensée surréaliste initiale pour développer leurs propres concepts. Les nombreuses théories surréalistes qui viennent alimenter la théorie initiale sont possibles par le fait que, dans sa définition même, la *surréalité* est un concept qui s'applique à une multitude de notions différentes. Dans *Une vague de rêves*, Louis Aragon la définit de cette manière : « La surréalité, rapport dans lequel l'esprit englobe les notions, est l'horizon commun des religions, des magies, de la poésie, du rêve, de la folie, des ivresses et de la chétive vie »²⁵⁸. D'une certaine manière, même si l'automatisme suppose une passivité du sujet, nous voyons bien, au travers du terme « esprit », que la présence d'une personne est de toute façon nécessaire pour mener à bien une expérience surréaliste. La *surréalité* s'incarne grâce aux surréalistes et à leurs expériences qui permettent de mettre en pratique une théorie qui peut paraître, dans un premier temps, quelque peu abstraite. La *surréalité* est ainsi un « horizon commun »²⁵⁹ que tout homme doit chercher à atteindre.

...contre la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí

Néanmoins, les surréalistes ne sont pas d'accord entre eux sur la manière d'atteindre cet objectif, cette liberté absolue. Nous allons prendre pour exemple les travaux de Salvador Dalí, qui a notamment cherché à contrôler l'automatisme et la création, au travers de ses peintures. Nous nous sommes inspirés d'une biographie présente dans l'ouvrage *Explosante-fixe, photographie & surréalisme* de Rosalind Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades, pour présenter cet artiste espagnol (voir Annexe 5). Les auteurs nous expliquent que Salvador Dalí se rend à Paris l'année de son renvoi de l'École des Beaux-arts de Madrid en 1926. Le peintre rencontre alors Pablo Picasso et Joan Miró, avec qui il se lie d'amitié. Salvador Dalí est présenté comme étant un artiste aux multiples ressources ; il a quitté son École, qu'il considérait comme trop classique, pour participer à différents projets, dont une pièce de théâtre du célèbre Federico García Lorca, pour laquelle il dessine les décors et les costumes. Plus tard, il travaille également avec Luis Buñuel sur le film *Un chien andalou*. Salvador Dalí entre en contact avec les surréalistes français

²⁵⁸ ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, Paris, publié dans la revue *Commerce*, Paris, 1924.

²⁵⁹ *Ibid*

tels que Jean Arp, René Magritte et Paul Éluard grâce à Joan Miró. Il adhère aux mêmes valeurs que ces artistes et en paie parfois les frais, notamment en 1930, lorsque le film *l'Âge d'or* de Luis Buñuel est censuré alors qu'il en avait écrit le scénario. Salvador Dalí s'engage entièrement dans le mouvement lorsqu'il rencontre André Breton et qu'il collabore à des revues telles que le *Minotaure* et *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Cependant, l'artiste espagnol va progressivement se détacher de la pensée d'André Breton pour développer ses propres théories et concepts.

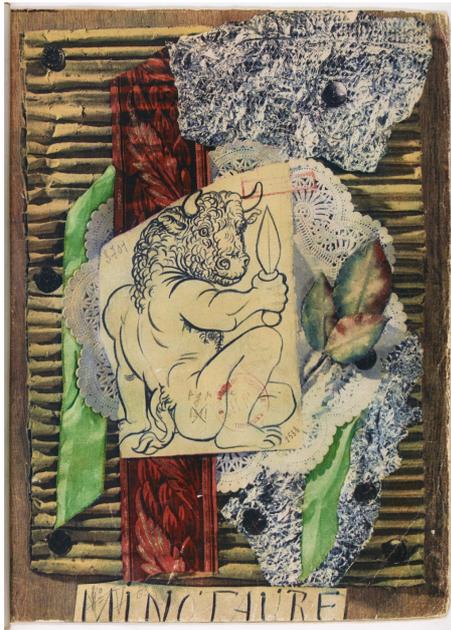


Illustration 24: *Minotaure*, numéro 1, frontispice, eau-forte de Pablo Picasso, 1933.

Au cours des années 30, Salvador Dalí théorise la méthode dite « paranoïaque-critique », selon laquelle « il provoque délibérément en lui des états psychotiques hallucinatoires, qu'il exploite pour son art et pour sa vie ». L'artiste n'utilise pas de drogues pour provoquer ces états psychotiques car il considère, comme la majorité des surréalistes, que la drogue annihile la pureté de la création. Grâce à une forme d'auto-persuasion, du même genre que celle ressentie par les surréalistes présents lors des séances de sommeil, il réussit à atteindre un état qui se trouve entre la conscience et l'inconscience. À partir de cet état particulier, Salvador Dalí développe une théorie psychanalytique : la méthode paranoïaque-critique.

L'artiste en donne une définition précise dans *La Conquête de l'irrationnel* : « méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes »²⁶⁰. Cette méthode nécessite donc un sujet actif, contrairement à ce que défend initialement André Breton.

La théorie attire l'attention du psychanalyste Jacques Lacan, qui rend personnellement visite à Salvador Dalí, avant de rédiger un article où il poursuit l'explication de la méthode paranoïa-critique dans une étude. Cette dernière est publiée dans le deuxième numéro de l'année 1933 du *Minotaure*, dont la couverture est, par ailleurs, créée par Pablo Picasso. L'article de Salvador Dalí²⁶¹ débute à la page 65 de ce numéro, disponible sur Gallica. Il est suivi par l'étude de Jacques Lacan, qui approfondit, d'une manière plus scientifique, la théorie de son collègue.

²⁶⁰ DALÍ Salvador, *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, Paris, 1935, p16.

²⁶¹ DALÍ Salvador, dans la revue *Minotaure*, « Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante: « L'Angélu » de Millet, Paris, 1933, url: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525969k/f75.item>

Partie 2 : L'exploration surréaliste de l'automatisme mène à celle du rêve

Le premier article, intitulé « Interprétation Paranoïaque-critique de l'Image obsédante : « L'Angélus » de Millet », présente la méthode de manière globale. Cette dernière peut être qualifiée d'herméneutique car elle est basée sur un système d'interprétation et de décodage de signes. Salvador Dalí propose à son lecteur de changer sa perception de la réalité en interprétant ce qu'il l'entoure grâce à une forme d'hystérie. L'artiste explique qu'il faut se laisser porter par des « associations et interprétations délirantes »²⁶², qui mènent à des images obsédantes.

De cette manière, l'artiste met en pratique la pensée surréaliste et ses connaissances sur l'inconscient et les obsessions. Les images obsédantes vont ensuite « s'objectiver »²⁶³, grâce à l'intervention critique de la personne, ce qui lui permet de prendre du recul par rapport à son interprétation de la réalité. Selon Salvador Dalí, les artistes ont pour rôle de percevoir ces associations obsédantes afin de comprendre leur organisation. Cette compréhension leur permet ensuite de les interpréter et de les donner à voir dans leurs œuvres.

Il y a donc une finalité esthétique, ou du moins une représentation esthétique, qui est comprise dans cette méthode paranoïa-critique. De ce point de vue, la méthode de Salvador Dalí est singulière, dans le groupe surréaliste, et va à l'encontre de la pensée initiale d'André Breton. Le peintre réalise la première mise en pratique de cette méthode en 1937, lorsqu'il peint la *Métamorphose de Narcisse*, représentée ci-dessous.

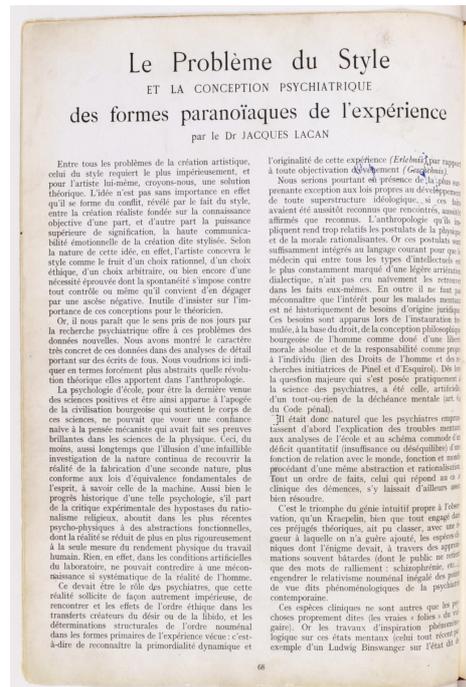


Illustration 25: *Minotaure*, numéro 1, article de Jacques Lacan, 1933.

²⁶² DALÍ Salvador, *La Conquête de l'irrationnel*, p. 16, Éditions surréalistes, Paris, 1935.

²⁶³ *Ibid*

Nous allons à présent étudier la *Métamorphose de Narcisse*. Ce tableau est peint par Salvador Dalí en 1937, pour mettre en pratique sa méthode paranoïa-critique.

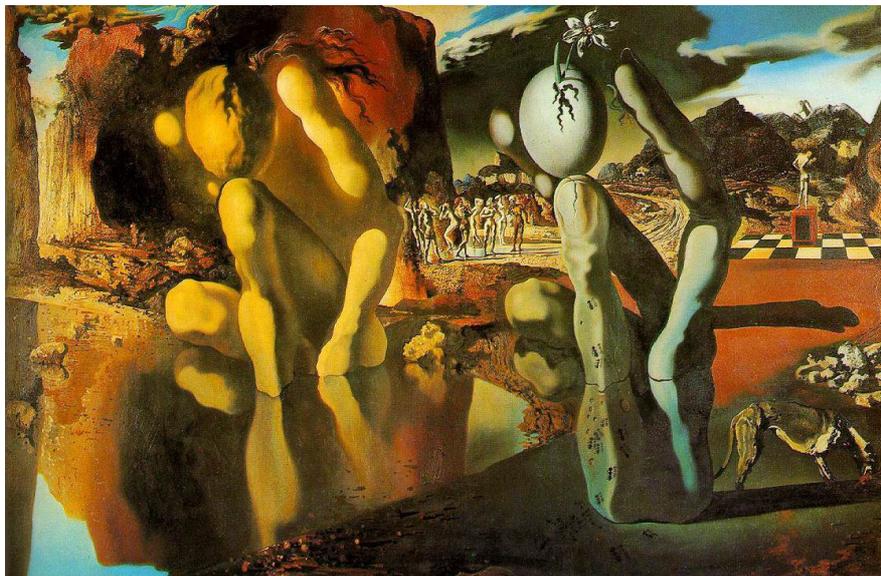


Illustration 26: *Métamorphose de Narcisse*, Salvador Dalí, 1937, Tate Modern, Royaume-Uni.

Le tableau ci-dessus a été peint par Salvador Dalí quelques années après avoir théorisé sa méthode paranoïaque-critique. La *Métamorphose de Narcisse*²⁶⁴ est le premier résultat obtenu à l'aide de la méthode paranoïaque-critique daliesque. La figure mythologique de Narcisse est une représentation du peintre qui réalise une œuvre qui représente ce que lui seul voit. Selon la version du mythe qui en est donné par Ovide dans le troisième livre des *Métamorphoses*, Narcisse est un jeune homme d'une beauté extraordinaire et d'un caractère fier qui finit par dépérir en tombant amoureux de son propre reflet. Il est donc la représentation même d'une idée obsédante et d'une mise en abyme qui symbolise parfaitement la situation des peintres, selon Salvador Dalí. En effet, ce tableau est le résultat de l'idée obsédante selon laquelle un peintre ne peut exprimer, que par la peinture, ce qu'il voit ou comprend de la réalité. De cette manière, la méthode paranoïaque-critique a une finalité esthétique et s'éloigne de la pensée initiale du surréalisme. La mise en abyme est symbolisée par la présence double du personnage de Narcisse grâce aux éléments naturels qui composent ce tableau. Ce dernier peut être divisé en deux parties distinctes. À gauche, les pierres de couleur chaude représentent la silhouette d'un homme agenouillé dans l'eau contemplant son reflet. À droite, les pierres de couleur froide forment une main tenant un œuf avec un narcissus qui en ressort. Les deux éléments principaux de ce tableau se répondent et ont

²⁶⁴ DALÍ Salvador, *Métamorphose de Narcisse*, 1937, url: <https://www.tate.org.uk/art/artists/salvador-Dali-971>

été peints de manière symétrique. Cette technique permet de représenter, par la peinture, la répétition d'une idée obsessionnelle. L'art permet à Salvador Dalí de montrer à tous quelque chose qu'il est le seul à voir, en proposant une nouvelle vision du mythe de Narcisse grâce à la représentation double du personnage. Lorsque l'on regarde ce tableau pour la première fois, la similitude entre les deux constructions en pierre est évidente. La puissance poétique de cette œuvre semble se révéler au fur et à mesure qu'on la contemple, tel Narcisse qui contemple son reflet. Progressivement, nous nous apercevons qu'il faut aller au-delà de la simple image fixe afin de retrouver, à l'intérieur de cette toile, l'histoire de Narcisse. Ainsi, la partie gauche symbolise le jeune homme qui est en pleine contemplation de lui-même, les pierres matérialisant son immobilité. Cette contemplation excessive et passionnelle de sa personne, représentée par les couleurs chaudes, l'amènent à dépérir. Le résultat de ce dépérissement est symbolisé par la partie droite du tableau grâce aux couleurs froides. Cependant, une lueur d'espoir est conservée grâce à la présence d'une fleur qui éclot dans l'œuf qui est tenu par la main de pierre. Cette fleur blanche est un narcissé et incarne une forme de renaissance.

Il est également important de savoir qu'un poème a été associé à ce tableau par Salvador Dalí. Ce poème met en évidence la forte influence des surréalistes sur le travail de ce peintre car il permet de développer une relation singulière entre une œuvre graphique et une œuvre littéraire (voir Annexe 6). Le poème est écrit la même année et porte le même titre que la peinture, ce qui indique qu'il a pour fonction de la compléter. Salvador Dalí explique, dans ce texte, le choix des matériaux naturels, pour représenter la figure de Narcisse : « L'homme retourne au végétal et les dieux par le sommeil lourd de la fatigue par l'hypnose transparente de leurs passions »²⁶⁵. Une nouvelle fois, nous retrouvons une référence aux passions, aux obsessions contenues par l'inconscient. La contemplation provoque une forme d'hypnose qui a immobilisé Narcisse jusqu'à ce qu'il se confonde avec les éléments de la nature. Cette précision peut faire peur au lecteur qui se rend compte, à la lecture du poème, qu'il se trouve lui-même dans cette position délicate face à l'œuvre. Ce vers sonne-t-il alors comme une mise en garde ou comme une

²⁶⁵ DALÍ Salvador, « La métamorphose de Narcisse », 1937, url : https://culturehumaniste66.ac-montpellier.fr/09_HDA/METAMORPHOSES_01/contenus_des_modules/Narcisse_et_Echo/pages_textes/la_metamorphose_poeme_Dalí.pdf

Partie 2 : L'exploration surréaliste de l'automatisme mène à celle du rêve

invitation à se laisser porter par cet état hypnotique si particulier ? En tout cas, ces deux œuvres sont le résultat de la mise en pratique esthétique de la méthode paranoïaque-critique et témoignent de la singularité de Salvador Dalí vis-à-vis à ses collègues. Finalement, les derniers vers du poème offrent une nouvelle interprétation plus positive de ce tableau. L'utilisation du futur permet de présenter une ouverture au lecteur. Celle-ci donne un nouveau sens au tableau et à la représentation du narcisse qui éclot dans l'œuf. Le poète parle d'un « nouveau Narcisse », qui serait en réalité Gala, sa femme. De cette manière, l'artiste indique au spectateur et au lecteur que la renaissance est possible par l'amour.

Salvador Dalí est allé au-delà de la simple mise en pratique de ses théories en décidant d'associer à des finalités esthétiques les valeurs fondamentales du surréalisme. En 1931, il peint donc « Le rêve »²⁶⁶, une huile sur toile de dimensions 96 x 96 cm, au travers de laquelle il symbolise la vision surréaliste du rêve.

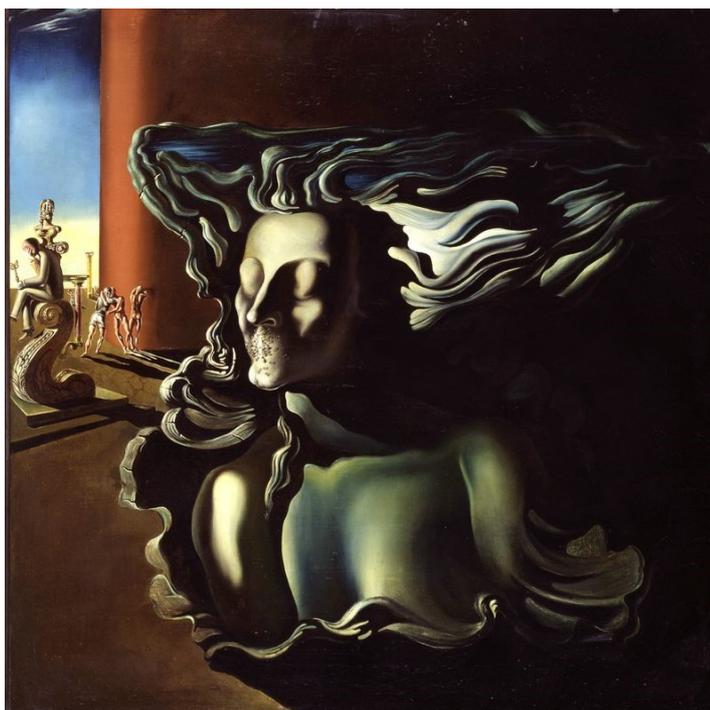


Illustration 27: *Le rêve*, Salvador Dalí, 1931, Cleveland Museum of Art, États-Unis.

L'élément principal de ce tableau est le buste d'une femme, au premier plan. Il occupe la majeure partie de la toile, ce qui symbolise l'importance du rêve dans la pensée dalésque. La réalité se retrouve comme transformée et déformée par ce buste monstrueux. La figure principale du tableau est, une nouvelle fois, composée de

²⁶⁶ DALÍ Salvador, *Le rêve*, 1931, huile sur toile, 96 x 96 cm, The Cleveland museum of art, États-Unis, url: <https://www.clevelandart.org/art/2001.34>

matières naturelles. La couleur grise rappelle la pierre tandis que les cheveux ondulés de la femme, qui reflètent le bleu du ciel, évoquent des vagues. Le personnage n'a pas de bouche, il ferme les yeux, comme plongé dans le sommeil. En arrière plan, des personnages se lamentent ; l'un d'eux tient sa tête entre ses mains. Ce tableau représente donc une forte angoisse, le personnage principal est immobilisé, comme statufié. À la place de sa bouche se trouve un étrange amas de fourmis qui l'empêche de parler, tandis que ses yeux fermés l'empêchent de voir. Tous les sens sont mis en suspens pour représenter cet état de transe dans lequel une personne se trouve quand elle rêve. Il est d'ailleurs important de noter que Salvador Dalí rapproche cet état de rêve à la mort, à travers la représentation des fourmis, qui étaient pour lui source d'une grande phobie. Ainsi, le peintre fait référence à ses propres phobies, dans ce tableau, et offre au spectateur la possibilité de comprendre une partie de l'inconscient de l'artiste s'il est capable de comprendre correctement ce tableau. Cette œuvre demande donc une forme d'analyse complexe des éléments symboliques qui la composent. Cependant, un spectateur ne sera capable de faire cette analyse que s'il connaît les théories du surréaliste sur le rêve et l'inconscient. Finalement, nous pouvons donc affirmer qu'il est nécessaire de connaître et de comprendre les théories surréalistes pour atteindre la pleine signification de cette œuvre. Cette dernière est donc une mise en pratique de la pensée surréaliste ce qui lui vaut une exclusion du mouvement surréaliste par André Breton.

Le fondateur du surréalisme lui adresse une forte critique dans *Le surréalisme et la peinture*. L'auteur explique que la technique de Salvador Dalí « sombre [...] dans l'académisme »²⁶⁷ et qu'elle s'éloigne progressivement de la pensée surréaliste. André Breton lui reproche principalement de vouloir contrôler les « puissances de l'imagination »²⁶⁸ qui ne sont pourtant « aucunement domesticables »²⁶⁹. L'auteur des *Manifestes* rappelle la distance que tout surréaliste doit maintenir entre ses idées et les fins esthétiques ou matérielles. Il explique que se résoudre à représenter les théories surréalistes, au travers d'œuvres artistiques, revient à céder aux « petites vanités du "succès" immédiat »²⁷⁰. Néanmoins, les

²⁶⁷ BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », Paris, La Nouvelle Revue Française, Éditions Gallimard, 1941.

²⁶⁸ *Ibid*

²⁶⁹ *Ibid*

²⁷⁰ *Ibid*

Partie 2 : L'exploration surréaliste de l'automatisme mène à celle du rêve

théories développées par Salvador Dalí prouvent une nouvelle fois que le surréalisme ne se réduit pas à la théorie initiale d'André Breton. De nombreux surréalistes, partout dans le monde, se sont affranchis des règles dictées par le fondateur du surréalisme français afin de proposer leur propre vision de ce mouvement de pensée.

PARTIE 3 : L'UTILISATION SURRÉALISTE DE L'HYPNOSE PRÉFIGURE SON UTILISATION CONTEMPORAINE

L'EXPLICATION PSYCHOLOGIQUE DU PHÉNOMÈNE DE TRANSE RESSENTI PAR LES SURRÉALISTES LORS DES SÉANCES DE SOMMEIL

La naissance de l'intérêt surréaliste pour l'hypnose

L'hypnose est un « [état] de passivité semblable à celui du sommeil, artificiellement provoqué, chez un sujet qui reste en partie conscient, par des manœuvres de suggestion ou par l'absorption de produits chimiques »²⁷¹, selon la définition proposée par le CNRTL. Le terme d'« hypnose », s'est imposé dans le milieu scientifique du XX^e siècle, pour qualifier ce phénomène qui n'est pourtant pas, alors, inconnu. Il a tout d'abord été nommé « magnétisme animal » ou « somnambulisme », lorsque l'on ne comprenait pas encore son fonctionnement. La première expression a été inventée par Franz-Anton Mesmer, médecin allemand du XVIII^e siècle, selon lequel les hommes et les animaux sont influencés par un certain magnétisme qui proviendrait des corps célestes. Cette première théorie a permis de proposer une explication partielle d'un phénomène qui n'était pas encore connu à cette époque. La seconde expression nous fait penser à un passage d'*Une vague de rêves* de Louis Aragon, que nous avons étudié précédemment. En effet, lorsque l'auteur aborde l'état dans lequel se trouve son collègue René Crevel lors des premières séances de sommeil, il le qualifie de « sommeil hypnotique particulier »²⁷², puis d'état « qui ressemble plutôt à l'état somnambulique »²⁷³.

Pourquoi ce rapprochement systématique entre l'hypnose et l'état somnambulique ? Il peut s'expliquer par le caractère nouveau et déstabilisant de l'hypnose. Lorsque l'on ne connaît pas un phénomène, il est récurrent d'essayer de le rapprocher d'un autre plus connu, afin d'essayer de le comprendre. De cette manière, Louis Aragon qualifie d'« état somnambulique »²⁷⁴ ce qui est en réalité un état hypnotique. Le poète est d'ailleurs l'un des premiers à prendre du recul par rapport aux séances de sommeil. Il présente, *a posteriori*, de manière négative, la

²⁷¹ Définition proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)

²⁷² ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, Paris, publié dans la revue *Commerce*, Paris, 1924.

²⁷³ *Ibid*

²⁷⁴ *Ibid*

période des Sommeils, en la qualifiant d'« épidémie »²⁷⁵ incontrôlable dans *Une vague de rêves*.

Il est important de comprendre que l'existence même de l'hypnose a longtemps été remise en question. Ce phénomène a notamment été associé à l'hystérie ou à la possession. Les professeurs Antoine Bioy et Pascal-Henri Keller expliquent précisément cela dans le chapitre « L'hypnose comme objet d'étude expérimental », publié dans *Hypnose clinique et principe d'analogie* en 2009. Les auteurs affirment que l'on n'a trouvé des « signes cliniques caractéristiques de l'hypnose »²⁷⁶ qu'à partir de 1930, lorsque des travaux de psychologie expérimentale ont été menés sur le sujet de l'hypnose. Ainsi, en 1933, le psychologue américain Clark Leonard Hull avance que l'hypnose est un état qui se caractérise par « le renforcement de la suggestibilité »²⁷⁷. Peu après, le laboratoire de Stanford, qui est alors sous la direction de Ernest Hilgard, établit une échelle de la suggestibilité. Cette échelle permet de hiérarchiser les différentes sensibilités à l'hypnose. Tous ces travaux ont permis de porter un nouveau regard sur l'hypnose et l'état hypnotique, qui sont aujourd'hui bien mieux connus.

L'hypnose a pu également être considérée comme un jeu de rôles. Cela s'explique par le fait que, pour mettre en place une séance d'hypnose, il est nécessaire d'avoir une personne qui donne les indications et une autre qui les exécute. Un dialogue se crée entre les deux individus et un rôle leur est associé à chacun. Cependant, ce n'est pas parce que chacun doit respecter un rôle, qu'il s'agit d'un jeu. Les sujets d'une séance d'hypnose ne jouent pas, mais vivent bien une expérience subjective en elle-même. Le professionnel utilise des inductions hypnotiques pour guider le sujet, ces inductions peuvent jouer sur l'attention de la personne, ou bien sur des mécanismes inconscients. Elles peuvent prendre la forme d'ordres ou de questions.

Lors des séances de sommeil, André Breton est le principal guide de l'expérience, il donne des indications régulières aux rêveurs, en leur indiquant par exemple qu'il pose la main sur la leur, et il pose les questions. Nous avons vu que les séances de sommeil sont principalement basées sur un système de questions-réponses : le sujet est continuellement sollicité par les personnes qui l'entourent afin de dévoiler son plein potentiel poétique. Par exemple, lorsque Robert Desnos se trouve dans état hypnotique particulier, il répond aux questions des surréalistes, soit par oral, de manière plus ou

²⁷⁵ *Ibid*

²⁷⁶ BIOY Antoine et KELLER Pascal-Henri, « L'hypnose comme objet d'étude expérimental » dans *Hypnose clinique et principe d'analogie*, Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck Supérieur, 2009, pp 9-20.

²⁷⁷ *Ibid*

Partie 3 : L'utilisation surréaliste de l'hypnose préfigure son utilisation contemporaine

moins compréhensible, soit par écrit, au travers de dessins symboliques ou de phrases mystérieuses. Ainsi, la majorité des créations réalisées lors des séances de sommeil ont été faites en réponse à des questions. Nous retrouvons le système hiérarchique décrit par Antoine Bioy et Pascal-Henri Keller avec, d'un côté, la personne qui interroge, et de l'autre, celle qui répond aux questions.

Néanmoins, il est important de noter que le sujet n'est pas du tout dans une position passive : il peut réaliser de nombreuses créations ou perdre l'autre en lui imposant sa vision de la réalité. Ainsi, nous ne pouvons pas dire que la personne qui pose des questions a plus de contrôle sur la situation que la personne qui y répond, car le sujet soumis à l'hypnose est le seul à vivre cette expérience singulière de l'intérieur. L'expérience est partiellement retranscrite au travers des productions réalisées par le sujet mais celles-ci ne permettent pas de comprendre parfaitement ce que la personne hypnotisée ressent. Ainsi, nous comprenons pourquoi les dessins et les phrases de Robert Desnos nous semblent si mystérieuses. À cela, s'ajoute le fait que nous n'ayons pas assisté aux séances et que, de ce fait, nous n'avons qu'une connaissance partielle de ce qui s'est déroulé.

Nous comprenons alors que l'hypnose est principalement basée sur un système de suggestion. Ce système est possible grâce à la relation très particulière qui existe entre la personne qui hypnotise et le sujet. Antoine Bioy et Didier Michaux expliquent, dans leur *Traité d'Hypnothérapie*, que cette relation a d'abord été considérée comme une « espèce très particulière d'amour »²⁷⁸ par Pierre Janet, avant d'être qualifiée de « rapport hypnotique »²⁷⁹ par les professionnels du XXI^e siècle. Les auteurs définissent ensuite ce rapport de la manière suivante :

« Ce rapport désigne l'ensemble des données présentes durant une séance où l'hypnose est pratiquée et qui échappent à la raison et parfois à la conscience. Il s'agit des données émotionnelles et affectives ainsi que des processus inconscients qui vont être convoqués dans l'actualité de l'échange, du rapport, entre l'hypnotiseur et son patient »²⁸⁰.

Cette définition est intéressante par le fait que nous retrouvons les notions de perte de contrôle et d'inconscient, si chères à la théorie surréaliste. En effet, les échanges entre les deux acteurs de la séance échappent en partie aux « données

²⁷⁸ BIOY Antoine et MICHAUX Didier, Chapitre 1 « L'hypnothérapie » dans *Traité d'Hypnothérapie*, Paris, éditions Dunod, 2019, pp.7-18.

²⁷⁹ *Ibid*

²⁸⁰ *Ibid*

rationnelles et conscientes »²⁸¹ car elles sont basées sur les émotions et non sur la raison. Ainsi, il est presque impossible de comprendre ce que ressent exactement un patient lors d'une séance d'hypnose. L'hypnotiseur doit s'adapter à lui, à son comportement et à ses visions, tandis que le patient répond à ses inductions hypnotiques. Ce type de rapport est nommé « rapport d'intersubjectivité »²⁸² par Antoine Bioy et Didier Michaux. Cela signifie qu'une séance d'hypnose ne peut arriver à ses fins que si les deux protagonistes respectent leur rôle. Ainsi, l'hypnothérapeute va demander à son patient de visualiser des situations selon ce que ce dernier dit de son mal. Il va s'adapter à lui et réagir en fonction de ce que la personne perçoit et ressent. Les auteurs parlent d'une « co-construction »²⁸³ entre le thérapeute et le patient. Une situation hypnotique est donc basée sur la subjectivité des deux protagonistes, ainsi que sur une relation de complémentarité.

Cette intersubjectivité nous fait une nouvelle fois penser à l'influence d'André Breton sur les rêveurs. Le fondateur du surréalisme a le rôle du thérapeute, tandis que Robert Desnos et ses collègues réagissent comme s'ils étaient en pleine séance d'hypnose. André Breton est donc un élément essentiel de ces séances, ce que confirme d'ailleurs une lettre de Paul Éluard, datée du 14 novembre 1922 : « Ici, nous continuons les petites séances, les bonnes petites séances, mais moins bonnes qu'avant puisque vous n'êtes pas là »²⁸⁴. Les séances de sommeil perdent finalement de leur intensité, jusqu'à ce qu'André Breton décide d'y mettre fin en février 1923.

Il est également intéressant de se pencher sur la conception freudienne de l'hypnose car les surréalistes se sont fortement inspirés de la pensée de ce psychanalyste pour élaborer leur théorie. Dans un article paru dans la revue *Perspectives Psy* en 2008, Antoine Bioy étudie la relation qu'entretient Sigmund Freud avec l'hypnose. Ce dernier a été influencé par les travaux de Josef Breuer et de Jean-Martin Charcot, qui ont tous deux étudié l'hypnose. Le premier a supervisé les études de Sigmund Freud tandis que le second lui a appris que l'hystérie n'était pas une simulation, mais une « pathologie réelle, dont la cause n'était pas organique mais psychique »²⁸⁵. Le psychanalyste s'intéresse donc rapidement aux causes de l'hystérie et aux manières de les étudier. Il en conclut que l'hypnose peut être un moyen efficace pour révéler ces causes, car elle fait appel aux

²⁸¹ *Ibid*

²⁸² *Ibid*

²⁸³ *Ibid*

²⁸⁴ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, cite une lettre de Paul Éluard à André Breton, datée du 14 novembre 1922, Paris, Éditions Gallimard, 1974.

²⁸⁵ BIOY Antoine, « Sigmund Freud et l'hypnose : une histoire complexe » dans *Perspectives Psy*, vol. 47, 2008, pp 171-184.

souvenirs les plus profonds de l'inconscient. Concernant l'hypnose, Sigmund Freud est proche de l'école de Nancy, il est notamment influencé par les pratiques d'Ambroise-Auguste Liébeault et d'Hippolyte Bernheim. À partir de décembre 1887, Sigmund Freud concentre ses travaux sur la pratique de la suggestion hypnotique. Il explique dans un ouvrage que « [le] travail au moyen de l'hypnose était fascinant. On éprouvait pour la première fois le sentiment d'avoir surmonté sa propre impuissance, le renom d'être un thaumaturge était très flatteur »²⁸⁶.

Le psychanalyse utilise, comme les surréalistes, un système de questions-réponses, dans le but de faire parler ses patients. L'objectif recherché est la remémoration du trauma, afin de réussir à en comprendre les causes pour pouvoir l'éradiquer. Antoine Bioy qualifie cet objectif de « révolutionnaire » car l'hypnose n'était auparavant pas utilisée à des fins thérapeutiques. Sigmund Freud est donc, sur ce point, un précurseur de la psychanalyse moderne. L'auteur de l'article explique que « [la] pratique de l'hypnose par Freud [...] se restreint à partir de 1892, ou du moins évolue progressivement et, à partir de 1896, il ne l'utilisera plus qu'à titre expérimental (et au moins jusqu'en 1924) »²⁸⁷. Le psychanalyse reproche à l'hypnose de ne pas être efficace sur tous de la même manière, notamment par rapport à la profondeur de la transe dans laquelle se trouve le patient. Il met en avant le fait que nous n'ayons pas tous la même sensibilité à l'hypnose. Malgré cela, Sigmund Freud tente « d'imposer la psychanalyse sur la scène scientifique »²⁸⁸, ce qui le rapproche des surréalistes, qui ont toujours défendu la scientificité de leurs expériences. Finalement, le psychanalyste ne réussit pas à convaincre ses pairs de la fiabilité de l'hypnose et il finit même par en déceler des dangers. Au début du XX^e siècle, l'hypnose est finalement abandonnée par les psychanalystes car elle est perçue comme de la simple suggestion et possède une « image peu reluisante »²⁸⁹, selon les termes d'Antoine Bioy.

Enfin, il est nécessaire de prendre en compte le contexte historique et les expériences vécues par André Breton afin d'étudier l'intérêt qu'il porte à l'hypnose. Le fondateur du surréalisme a fait des études de médecine avant de multiplier les stages dans les hôpitaux militaires psychiatriques durant la Première Guerre

²⁸⁶ FREUD Sigmund, *Ma Vie et la Psychanalyse. Suivi de Psychanalyse et médecine*, Paris, Éditions Gallimard, 1928, p24.

²⁸⁷ BIOY Antoine, « Sigmund Freud et l'hypnose : une histoire complexe » dans *Perspectives Psy*, vol. 47, 2008 , pp 171-184.

²⁸⁸ *Ibid*

²⁸⁹ *Ibid*

mondiale. L'intérêt qu'il porte à la psychologie et à la psychanalyse n'est donc pas nouveau lorsqu'il dirige les séances de sommeil. Lors de ses stages, il étudie notamment les cas de soldats qui ont perdu la raison lors des combats. Il travaille dans de nombreux hôpitaux comme l'hôpital de Nantes et le centre neuro-psychiatrique de Saint-Dizier, en 1916. Le fondateur du surréalisme est frappé par l'énergie créatrice dégagee par les soldats qui sont revenus traumatisés du front. Il est fasciné par les associations d'idées incontrôlées de ces hommes et découvre que leur psychose leur permet de construire une réalité différente. André Breton commence à prendre en note les rêves de certains de ses malades et il les interroge régulièrement pour comprendre comment fonctionne leur activité psychique. Il connaît déjà les travaux de Jean-Martin Charcot sur l'hystérie et les techniques d'hypnose mais il découvre à ce moment-là la pensée de Sigmund Freud. Une passion pour la psychiatrie se développe chez lui et il va même jusqu'à envisager une carrière dans cette spécialité avant d'abandonner cette idée pour se concentrer sur l'écriture de textes poétiques. André Breton rencontre Louis Aragon en mai 1918 lorsqu'il se rend au Val-de-Grâce pour un nouveau stage.

Quelques années après, un ouvrage important est publié par le neurologue Sándor Ferenczi et le psychologue Otto Rank. Les deux spécialistes rédigent *Perspectives de la psychanalyse* en 1924, quelques mois seulement après la fin de la période des Sommeils. Dans cette étude, les auteurs défendent la place de l'hypnose dans la psychanalyse. Selon eux, il est regrettable que cet outil ne soit pas plus utilisé dans ce domaine car il n'a pas encore dévoilé tout son potentiel. Sándor Ferenczi et Otto Rank écrivent la chose suivante :

« Si dans un premier temps on parvenait à saisir aussi la nature du lien hypnotique au médecin [...] l'analyste pourrait alors être en mesure de remettre l'hypnose au service de sa technique sans devoir craindre aussi d'être à la fin dans l'incapacité de couper le cordon ombilical affectif qui le relie au patient [...] Cette possibilité de restauration de l'hypnose, ou d'autres moyens de suggestion dans la thérapie analytique, serait peut-être la clef de voûte de cette évolution vers laquelle, selon nous, tend et doit tendre la simplification de la technique analytique »²⁹⁰.

Les deux spécialistes sont très optimistes par rapport au potentiel de l'hypnose et aux avancées qu'elle peut permettre dans le domaine thérapeutique. Selon eux, l'hypnose se rapproche énormément de la psychanalyse par le fait que la technique hypnotique s'appuie sur les expériences affectives des patients pour révéler les mécanismes de l'inconscient. Cette manière de considérer l'hypnose est nouvelle, elle fait suite à la

²⁹⁰ FERENCI Sándor et RANK Otto, *Perspectives de la psychanalyse*, Paris, Monographie de la Revue Française de Psychanalyse, 1995, 18-48.

considération freudienne et préfigure l'utilisation contemporaine et thérapeutique de l'hypnose.

Finalement, les expériences surréalistes sont, en quelque sorte, une mise en pratique de cette théorie révolutionnaire sur l'hypnose. Elles sont essentielles pour comprendre l'utilisation concrète de l'hypnose et ce qu'elle peut nous apprendre de nous-mêmes. Sur ce point, nous pouvons affirmer que, même si les surréalistes ne sont pas considérés comme des scientifiques, leurs expériences ont permis de porter un autre regard sur l'hypnose. Cette nouvelle approche a permis de la considérer, quelques décennies plus tard, comme un véritable outil thérapeutique.

L'utilisation de l'auto-hypnose par les surréalistes

Lorsque nous avons détaillé le fonctionnement des séances de sommeil, nous avons expliqué que les rêveurs sont soumis à une forme d'auto-persuasion. Sarane Alexandrian précise la nature de cet état, dans le chapitre IV du *Surréalisme et le rêve*. Les rêveurs découvrent en réalité un phénomène psychologique parfaitement explicable, il est nommé « auto-hypnose »²⁹¹. L'auteur la définit de la manière suivante :

« L'auto-hypnose, comme l'hypnose, demande des sujets prédisposés et une volonté formelle de s'endormir ; la prédisposition tient à une blessure psychique (l'appréhension de la maladie chez Crevel, le désir d'être aimé chez Desnos, le sentiment d'infériorité chez Péret) que l'on compte cicatriser avec les forces réparatrices du sommeil [...] L'auto-hypnose est produite par la concentration de l'esprit dans une situation symbolique ; en l'occurrence, l'obscurité soudaine de l'atelier, la présence d'être tendus vers l'idée du sommeil, suffisaient à favoriser l'endormissement artificiel des sujets prédisposés. Enfin, si un auteur classique comme Liébault indiquait dix états d'hypnose plus ou moins profonds, si l'on en admet trente aujourd'hui conformément à l'échelle de Davis et Husband, l'auto-hypnose comprend aussi toute une gamme de catégories ; il semble que Péret connaissait une auto-hypnose légère, que Crevel restait à un stade intermédiaire, et que Desnos s'y abîmait le plus profondément. Tous trois se maintenaient néanmoins au niveau de la transe moyenne (avec amnésie partielle, changement de personnalité, etc.) et ne versaient pas dans le somnambulisme complet (avec ouverture des yeux, hyperesthésie, hallucinations posthypnotiques) »²⁹².

Les surréalistes qui sont présents lors des séances de sommeil chez André Breton sont volontaires, ils ont donc la « volonté formelle de s'endormir »²⁹³ car ils

²⁹¹ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, chapitre IV « Les chercheurs de sommeil », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

²⁹² *Ibid*

²⁹³ *Ibid*

veulent découvrir et vivre l'expérience qui a été vécue par leur collègue René Crevel. Ces séances sont aussi une possibilité, pour certains, d'acquérir une place plus importante au sein du groupe surréaliste, ce qui est une motivation supplémentaire pour vouloir s'endormir. Sarane Alexandrian explique que Robert Desnos a ce désir, et que les expériences de sommeil lui ont permis d'obtenir l'admiration de ses pairs. Ensuite, l'auteur parle d'une « blessure psychique »²⁹⁴, qui pourrait permettre le développement d'une prédisposition à l'hypnose chez certains sujets. Il détaille ensuite ces blessures en se basant sur l'histoire personnelle de trois surréalistes. Nous retrouvons principalement deux types de blessures psychiques : la peur de la mort et la peur d'être rejeté par les autres. Ainsi, la sensibilité de René Crevel, qui a été le premier surréaliste à expérimenter l'état d'auto-hypnose, s'explique par sa peur de la maladie et, par extension, de la mort. Ce surréaliste était atteint de la tuberculose et faisait tout pour cacher sa maladie à ses pairs. Cependant, les séances de sommeil, qui ont pour objectif de mettre en lumière les rouages de l'inconscient, ont permis, en quelque sorte, de révéler cette peur profonde qu'il contenait en lui. Enfin, Robert Desnos et Benjamin Péret ont laissé transparaître, lors de ces séances, leur peur d'être rejetés par leurs collègues. Ainsi, le premier est l'un des plus actifs lors des séances, afin de se faire remarquer des autres, tandis que le deuxième a obtenu la reconnaissance de ses collègues, en tant que poète, peu après ces séances. L'auteur du *Surréalisme et le rêve* précise que ces peurs inconscientes sont révélées lors des rêves éveillés parce que le sommeil a pour but de les cicatrifier. Cela implique une forme d'extériorisation de ces passions et peurs inconscientes, afin de s'en débarrasser. Nous comprenons ainsi pourquoi les expériences vécues par les rêveurs sont parfois si violentes. Sarane Alexandrian détaille ensuite les conditions dans lesquelles doit se dérouler la séance : l'atelier doit se trouver dans l'obscurité et les sujets doivent être « tendus vers l'idée du sommeil »²⁹⁵. Toutes ces conditions permettent de provoquer un « endormissement artificiel »²⁹⁶, qui diffère beaucoup des endormissements naturels que nous connaissons tous. En effet, les membres du groupe qui participent à ces séances veulent obtenir des résultats, ils sont donc dans une forme d'auto-persuasion, ce qui décuple leur sensibilité à l'hypnose. Cet état leur permet de se plonger dans une forme d'auto-hypnose, plus ou moins profonde, comme le précise Sarane Alexandrian à la fin du passage. Ainsi, tous les rêveurs ne vivent pas la même expérience : Benjamin Péret est soumis à une auto-hypnose légère, qui lui provoque des rêves plutôt calmes, alors que René Crevel connaît

²⁹⁴ *Ibid*

²⁹⁵ *Ibid*

²⁹⁶ *Ibid*

un stade intermédiaire de l'hypnose et Robert Desnos un stade si sévère que sa santé mentale en est atteinte. Néanmoins, l'auteur en conclut tout de même que les surréalistes n'ont pas été assez loin pour connaître les stades les plus violents de l'hypnose. Ils sont restés à une « transe moyenne »²⁹⁷, qui a quand même eu pour conséquence des amnésies partielles, avec parfois des changements de personnalité, comme lorsque Robert Desnos se présentait comme étant Robespierre.

Il ne faut pas oublier qu'André Breton, lorsqu'il accompagne ses amis dans ces expériences, a toujours en tête la puissance créatrice incroyable que connaissent les soldats qu'il a côtoyés dans les hôpitaux lors de ses services. Son but est, en partie, de trouver des moyens de s'éloigner de la raison et de perdre le contrôle de son esprit, pour atteindre cette forme ultime de création. Il va jusqu'à affirmer dans le *Premier manifeste* que « ce n'est pas la crainte de la folie qui [les] forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination »²⁹⁸. Les surréalistes prennent donc des risques lors de ces expériences, mais ils considèrent que ces risques sont nécessaires, si cela peut leur permettre de découvrir une puissance créatrice absolue et encore inexplorée. Sarane Alexandrian en conclut que les séances de sommeil permettent effectivement une « amplification de l'état normal de création imaginative »²⁹⁹.

Nous allons à présent centrer notre analyse sur la nature première de l'auto-hypnose. Sarane Alexandrian, explique que « l'auto-hypnose est une protection naturelle de l'esprit quand il fouille dans ses couches inconscientes »³⁰⁰. Ce phénomène psychologique a donc pour fonction première de protéger l'homme, lorsqu'il cherche à connaître des éléments de son inconscient. Cette définition est intéressante car elle insiste sur la dangerosité de l'expérience que mène les surréalistes. En effet, si certains éléments de notre vie, comme des traumatismes par exemple, se trouvent dans notre inconscient, c'est parce que notre esprit cherche à les oublier, ou du moins à protéger la personne qui les a vécus, en éloignant le plus possible les souvenirs dans son esprit. L'auto-hypnose suit cette

²⁹⁷ *Ibid*

²⁹⁸ BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

²⁹⁹ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, chapitre IV « Les chercheurs de sommeil », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

³⁰⁰ *Ibid*

même logique de protection en rendant hypersensible aux inductions hypnotiques, la personne qui cherche à vivre ce type d'expérience.

Dans une expérience de transe légère, les sujets peuvent encore contrôler, en partie, l'état hypnotique dans lequel ils se trouvent. Cependant, Sarane Alexandrian explique que Robert Desnos, René Crevel et Benjamin Péret considèrent que ce contrôle freine la puissance poétique qui pourrait se dégager de cette expérience et que, de ce fait, « ils se [privent] expérimentalement de la faculté qu'ont les créateurs de susciter et d'arbitrer eux-mêmes leur auto-hypnose »³⁰¹. Cette perte de contrôle totale permet, selon eux, d'atteindre un « génie poétique »³⁰² encore inconnu. D'une manière qui peut paraître paradoxale, les poètes se mettent donc volontairement dans une position passive, pour recevoir pleinement la puissance poétique qui se dégage de leur expérience d'auto-hypnose. Dans ses derniers poèmes, regroupés dans un court recueil intitulé *Le La*, André Breton porte un regard rétrospectif sur ces séances. Il explique ainsi que les rêveurs se trouvaient dans une position d'écoute « passive-active »³⁰³, grâce à laquelle ils pouvaient écouter cette « dictée de la pensée »³⁰⁴ si particulière. Le surréaliste en conclut qu'il ne regrette pas ces expériences et termine son analyse en comparant les « bribes de monologue ou de dialogue extraits du sommeil »³⁰⁵ à des « pierres précieuses »³⁰⁶ qu'il faut recueillir. Nous allons voir que cette ultime considération des séances par André Breton prouve l'attachement qu'il porte à la découverte de nouveaux horizons poétiques et psychologiques car le fondateur du surréalisme ne semble pas regretter les risques encourus par le groupe lors de ces expériences.

LA DANGÉROSITÉ DES EXPÉRIENCES SURRÉALISTES ET LEUR LIEN AVEC DES TROUBLES PSYCHOLOGIQUES

L'article de Jacques Lacan sur l'expérience paranoïaque

À partir de la période des *Sommeils*, les surréalistes se rapprochent progressivement de scientifiques comme la psychanalyse de Jacques Lacan. Ce dernier rédige un article sur le « problème du style de la conception psychiatrique paranoïaque de l'expérience », qui va suivre celui de Salvador Dalí, publié dans le premier numéro du

³⁰¹ *Ibid*

³⁰² *Ibid*

³⁰³ BRETON André, *Œuvres complètes I*, « Le La », Collection de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, édition de Marguerite Bonnet chez Gallimard, 1992.

³⁰⁴ *Ibid*

³⁰⁵ *Ibid*

³⁰⁶ *Ibid*

Minotaure en 1933. L'association entre les surréalistes et des scientifiques permet de donner de la crédibilité à la théorie surréaliste, qui a pu parfois être mise à mal par certains contemporains qui ont pensé que les surréalistes s'intéressaient au spiritisme. Au début de son article, Jacques Lacan se penche sur la question du style ; il explique que le style naît de « la création réaliste fondée sur la connaissance objective d'une part, et d'autre part la puissance supérieure de signification, la haute communication émotionnelle de la création dite stylisée »³⁰⁷. L'auteur met en opposition la capacité que peut avoir un texte à représenter le réel et la puissance de signification qu'il peut contenir. Jacques Lacan explique que chaque écrivain développe son propre style selon s'il choisit de représenter le réel ou de se concentrer sur la puissance de signification de ses textes. Ceux qui décident de travailler sur la puissance de signification des textes vont beaucoup plus se centrer sur les émotions qui sont partagées, plutôt que sur la capacité de l'écrit à représenter le réel. Les surréalistes font partie de cette première catégorie : ils considèrent qu'écrire des textes réalistes n'apporte rien à notre compréhension de la réalité tandis que des textes à forte puissance poétique permettent de révéler à l'homme une nouvelle facette du monde.

Jacques Lacan compare ensuite la puissance poétique de certains textes avec les modes d'expression symboliques utilisés par des patients qui sont atteints de troubles psychiques. Le psychanalyste présente cela de la manière suivante :

« Certaines de ces formes de l'expérience vécue dite morbide, se présentent comme particulièrement fécondes en modes d'expression symboliques, qui, pour être irrationnels dans leur fondement, n'en sont pas moins pourvus d'une signification intentionnelle éminente et d'une communicabilité tensionnelle très élevée. Elles se rencontrent dans des psychoses que nous avons étudiées particulièrement, en leur conservant leur étiquette ancienne et étymologiquement satisfaisante de « paranoïa » »³⁰⁸.

Jacques Lacan a réalisé une expérience, avec des collègues, sur plusieurs patients atteints de troubles psychiques, dans le but d'étudier leurs modes d'expression. Une nouvelle fois, nous retrouvons la présence d'un fort symbolisme dans la manière dont les personnes interrogées s'expriment. Ces dernières ont vécu des expériences de vie difficiles, parfois traumatiques, qui sont la cause de leurs troubles. Jacques Lacan utilise des expressions comme « signification

³⁰⁷ LACAN Jacques, dans la revue *Minotaure*, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », Paris, 1933, url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525969k/f78.item>

³⁰⁸ *Ibid*

intentionnelle »³⁰⁹ ou « puissance supérieure de la signification »³¹⁰ qui peuvent fortement nous faire penser au vocabulaire utilisé par les surréalistes. D'ailleurs, cet article suit celui qui a été rédigé par Salvador Dalí sur sa méthode paranoïaque-critique. Jacques Lacan explique que le peintre imite, en quelque sorte, la manière dont certaines personnes atteintes de troubles psychiques, perçoivent la réalité. De plus, la psychanalyse ajoute que, lors de cette étude, ils ont « étudié méthodiquement les expressions symboliques »³¹¹ des patients, et que de nombreuses « productions plastiques et poétiques »³¹² ont été créées. Nous comprenons donc que les patients atteints de troubles psychiques peuvent avoir un comportement similaire à celui des rêveurs lors des séances de sommeil. Les surréalistes ont ainsi réussi, jusqu'à un certain point, à imiter le comportement de personnes atteintes de graves troubles psychiques. L'article de Jacques Lacan confirme cette relation entre les expériences surréalistes et les expériences scientifiques. Cependant, les expériences surréalistes sont réalisées sur des personnes qui n'ont pas de troubles. Nous pouvons donc nous demander si elles peuvent être dangereuses pour les surréalistes.

Dans *Le surréalisme et la peinture*, publié en 1928, André Breton revient sur les expériences artistiques de Salvador Dalí, réalisées à l'aide de la méthode paranoïaque-critique. Le fondateur du surréalisme compare l'activité de certains artistes, comme ce peintre, avec le comportement des malades qu'il a pu rencontrer lors de ses stages dans des hôpitaux psychiatriques. Il explique que « les artistes présentent en commun avec les malades paranoïaques un certain nombre de [...] dispositions »³¹³.

André Breton se base sur des concepts freudiens pour présenter sa théorie : il avance que les états paranoïaques que connaissent les malades, et certains artistes, naissent de la prise de contrôle du *surmoi* sur le *moi*. Le *surmoi* fait partie des trois concepts définis par Sigmund Freud dans sa seconde topique, développée en 1923. Le psychanalyste détermine trois instances présentes chez l'homme : le *ça*, le *moi* et le *surmoi*, qui régissent ses comportements, conscients et inconscients. Le *ça* représente la part inconsciente de l'homme : sont regroupés dans le *ça* tous les instincts humains, les désirs et les pulsions refoulés. Le *surmoi* représente l'instance qui interdit à ces pulsions inconscientes de se manifester, afin de respecter les interdits parentaux et sociétaux.

³⁰⁹ *Ibid*

³¹⁰ *Ibid*

³¹¹ *Ibid*

³¹² *Ibid*

³¹³ BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, « Le « cas » Dalí », Paris, La Nouvelle Revue Française, Éditions Gallimard, 1928.

Enfin, le *moi* est formé par l'union de ces deux premiers concepts, il assure les fonctions conscientes de l'homme.

André Breton reprend ces concepts freudiens pour expliquer les états paranoïaques dans lesquels se trouvent les malades. L'artiste est capable de reproduire ces états paranoïaques, en objectivant « par la peinture ou par tout autre moyen les objets extérieurs dont il subit douloureusement la contrainte »³¹⁴. Le fait d'objectiver ces objets grâce à l'art permet, selon André Breton, d'atteindre une forme de sublimation. Cette dernière permet à l'artiste d'aller au-delà de la contrainte imposée par la réalité, en la restructurant afin qu'elle soit moins contraignante pour lui. Néanmoins, nous pouvons nous demander si le processus de sublimation est suffisant pour protéger l'artiste de la dangerosité des états paranoïaques. Ce type d'expérience, tout comme les séances de sommeil, comporte une part de danger, à laquelle les surréalistes ne semblaient pas s'attendre.

La dangerosité des séances de sommeil pousse André Breton à y mettre un terme

Dans le chapitre IV de son ouvrage, Sarane Alexandrian revient sur l'impact que les expériences de sommeil ont eu sur Robert Desnos. Nous avons vu précédemment que le « prophète » a accordé une importance particulière à son rôle lors des séances de sommeil. En effet, ces quelques mois d'expériences ont permis à Robert Desnos d'acquérir une place centrale au sein du groupe surréaliste. Le poète s'attache rapidement à cette attention que lui porte ses collègues et croit ardemment au caractère prophétique de ses visions. Sarane Alexandrian explique que Robert Desnos s'adonne aux « Sommeils avec une passion extraordinaire »³¹⁵. La « passion »³¹⁶ pouvant ici avoir une connotation négative car elle est souvent synonyme de pulsion et de comportement incontrôlable. L'auteur ajoute que Robert Desnos « croyait que l'auto-hypnose développait en lui la clairvoyance »³¹⁷ et le surnom que lui donne ses collègues, « le prophète », le conforte dans cette idée. De son côté, André Breton, qui supervise toutes ces expériences, n'est pas convaincu de la valeur prophétique des visions de Robert Desnos. Il laisse tout de même son

³¹⁴ *Ibid*

³¹⁵ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, chapitre IV « Les chercheurs de sommeil », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

³¹⁶ *Ibid*

³¹⁷ *Ibid*

ami s'enfoncer dans cette expérience pour voir jusqu'où il peut repousser les limites de l'inconscient.

Cependant, au fur et à mesure des séances de sommeil, les surréalistes voient le comportement de Robert Desnos changer radicalement. Sarane Alexandrian décrit le comportement du poète en expliquant qu'il devient de plus en plus jaloux et agressif envers ses collègues. Il va jusqu'à poursuivre Paul Éluard dans le jardin pour le frapper d'un couteau. Une autre fois, il crie des injures à Benjamin Péret, qu'il considère pourtant comme son meilleur ami.

Robert Desnos devient donc de plus en plus dangereux pour ses collègues, les séances d'auto-hypnose semblant affecter sa santé mentale. Cela peut s'expliquer, notamment, par le fait que les surréalistes ne se soient pas posé certaines questions, pourtant essentielles pour mener à bien une séance d'hypnose. Ces questions sont détaillées par Antoine Bioy et Didier Michaux dans leur article sur l'hypnothérapie. La première est la suivante : Comment réveiller les sujets ? André Breton et ses collègues avaient, depuis le début de l'expérience, pris l'habitude de réveiller les rêveurs à l'aide de passes sur le visage mais à la fin du mois de février 1923, cela ne suffit plus pour réveiller Robert Desnos. Ensuite, les deux spécialistes soulignent l'importance de « déterminer la profondeur de l'hypnose »³¹⁸. Nous avons vu précédemment que Benjamin Péret et René Crevel se sont trouvés tous deux dans une transe légère, mais Robert Desnos s'est enfoncé plus profondément dans l'auto-hypnose, ce qui peut avoir des conséquences sur sa santé mentale. Enfin, Antoine Bioy et Didier Michaux insistent sur l'importance de préparer notre manière de réagir face à quelqu'un qui sort brutalement de l'hypnose et qui remet en question la réalité. Les surréalistes ne se sont pas réellement préparés à tout cela, ce qui peut expliquer la réaction radicale d'André Breton au début de l'année 1923.

Le fondateur du surréalisme décide de mettre un terme aux séances de sommeil en février 1923, après que le groupe a subi de nombreux incidents. Sarane Alexandrian ajoute que cette décision a probablement été prise, également parce que les surréalistes avaient tiré « tous les enseignements désirables »³¹⁹ de ces séances de sommeil. Robert Desnos réagit très brutalement face à cette interruption soudaine. Lui qui avait été, pendant plusieurs mois, le centre de l'attention, ressent à présent une frustration insoutenable. Le poète se rebelle contre la décision d'André Breton et décide de

³¹⁸ BIOY Antoine et MICHAUX Didier, Chapitre 1 « L'hypnothérapie » dans *Traité d'Hypnothérapie*, 2019, pp7-18.

³¹⁹ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, chapitre IV « Les chercheurs de sommeil », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

Partie 3 : L'utilisation surréaliste de l'hypnose préfigure son utilisation contemporaine

s'endormir en dehors des séances de sommeil. L'auteur du *Surréalisme et le rêve* explique que ce comportement a pour but de « forcer l'attention qui se détournait de lui »³²⁰. Sarane Alexandrian, à l'aide des témoignages de Simone Breton, retranscrit le comportement de Robert Desnos :

« Lors d'une réunion en plein jour, où l'on débattait de tout autre chose, on le voyait tomber la tête contre la table, réclamer de la main un crayon pour écrire et pour dessiner. Le plus souvent, il débarquait à l'improviste chez Breton, et au bout de quelques minutes de conversation, s'endormait, improvisait un discours révolutionnaire ou une série de jeu de mots. Il devenait de plus en plus difficile de le réveiller ; il aurait voulu éternellement dormir »³²¹.

La précision « en plein jour »³²² montre que le fait de s'endormir est devenu un réel automatisme pour le poète. Il peut s'endormir à n'importe quel moment et à n'importe quel endroit, ce qui en devient dangereux. Les collègues de Robert Desnos se rendent compte que ce dernier devient de plus en plus imprévisible et incontrôlable. Un jour, ils finissent par appeler un médecin parce qu'il ne se réveille pas. Après quelques minutes d'attentes, Robert Desnos se réveille finalement de lui-même et repousse le médecin en le couvrant d'injures. Sarane Alexandrian explique que tout son comportement laisse à croire qu'il joue de son état et que son but est de se faire remarquer de ses congénères.

Les expériences de sommeil s'achèvent en février 1923 mais l'auteur du *Surréalisme et le rêve* explique que Robert Desnos considère que cette période se termine au moment où il n'est plus le protagoniste principal des expériences. Ainsi, la phrase liminaire son roman, *La Liberté ou l'Amour*, prouve qu'il ne rend les armes que plusieurs mois après la fin des expériences : « Robert Desnos : décédé à Paris le 13 décembre 1924, jour où il écrit ces lignes »³²³. Le poète n'est pas réellement décédé, mais n'est plus considéré comme le « prophète » et il estime donc avoir perdu une part de lui-même.

André Breton, dans *Perspective cavalière*, commente la situation complexe dans laquelle les surréalistes se sont retrouvés : « J'ai tenté, pour ma part, de le retenir, de l'instant où j'ai pu craindre que sa structure individuelle n'y résistât pas... Il m'en a voulu mais il faut avoir été là pour savoir que c'est quelque fois de

³²⁰ *Ibid*

³²¹ *Ibid*

³²² *Ibid*

³²³ DESNOS Robert, *La Liberté ou l'Amour*, publié dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, Paris, 1924.

très près qu'il a frôlé l'abîme »³²⁴. Ce passage donne une idée de la gravité de la situation dans laquelle est plongé Robert Desnos à ce moment-là. Il est tellement habitué à l'auto-hypnose qu'il n'arrive plus à contrôler réellement ce qui lui arrive et à vivre sans ces séances. Les surréalistes décrivent une forme d'addiction à l'hypnose, qui peut avoir des conséquences sur la santé mentale du poète.

Robert Desnos ressent également cette inquiétude, comme le prouve un de ses récits de rêve, qui n'a pas été publié dans les journaux surréalistes. Ce rêve a été retranscrit par Sarane Alexandrian, dans le quatrième chapitre de son ouvrage :

« RÊVE DE DESNOS. Nuit du 16 au 17 juin 1925.

Je me promène sur un boulevard que je reconnais subitement : c'est le boulevard de Courcelles devant l'entrée principale du parc MONCEAU. J'ai la sensation de présences inquiétantes autour de moi. Ces gens m'entraînent dans un hôpital.

La salle de l'hôpital n'est qu'un amphithéâtre au centre duquel se trouvent la chaire du professeur et une étagère chargée de plâtres comme on en voit dans les cours de dessin. Un homme barbu nous parle longuement de la guerre de Cent Ans. A cet instant précis, je découvre que je suis en train de devenir fou et que je suis dans un asile. Je sors dans la cour qui ressemble à une cour de caserne. D'un côté s'ouvrent les écuries aux portes desquelles apparaissent des têtes de chevaux. Au mur sont scellés des anneaux. Des sonneries de clairon retentissent à tout moment. J'ai de plus en plus la certitude de devenir fou et j'en constate les symptômes dans mon esprit au fur et à mesure que l'homme barbu les énumère auprès de moi.

Tout cela sous un ciel nuageux de fin d'après-midi, un ciel d'orage sur le point d'éclater »³²⁵.

Sarane Alexandrian interprète ce rêve en expliquant qu'il témoigne de la crainte profonde qu'a Robert Desnos de perdre la raison. Le poète a peur de devenir fou, et que cette folie ne dure toute sa vie, comme l'indique la précision temporelle donnée par le nom de « la guerre de Cent Ans »³²⁶. Nous observons également une forme de soumission du poète, qui est écrasé par une force plus puissante que lui : celle de l'hypnose. En effet, la folie est symbolisée par un asile, qui ressemble à une caserne. Cette présence de la caserne est intéressante car elle représente le service militaire, qui est à l'époque imposé à tous les hommes. Sarane Alexandrian explique que Robert Desnos a l'impression qu'une force l'oblige à faire son « service » dans la folie. Enfin, nous pouvons nous demander si ce récit de rêve n'a pas été publié car son auteur en avait

³²⁴ BRETON André, *Perspective cavalière*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.

³²⁵ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, chapitre IV « Les chercheurs de sommeil », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

³²⁶ *Ibid*

honte. Il est la preuve d'une forme d'échec des expériences de sommeil, qui ont amené son principal protagoniste à une forme d'addiction à l'hypnose.

LA CONSIDÉRATION CONTEMPORAINE DE L'HYPNOSE

Comparaison entre les expériences surréalistes et les expériences contemporaines sur l'hypnose

Nous allons à présent voir de quelle manière l'hypnose est considérée et utilisée de nos jours. Dans son ouvrage, Sarane Alexandrian met en évidence les points communs et les différences entre les expériences surréalistes sur l'hypnose et les expériences contemporaines. Il considère que les surréalistes ont eu une utilisation révolutionnaire de l'hypnose, par rapport à ce qui se fait à leur époque. Nous l'avons vu auparavant, dans les années 20, l'hypnose n'est pas encore considérée comme un outil fiable pour mener des expériences scientifiques. Il faut attendre la publication de l'ouvrage du neurologue Sándor Ferenczi et du psychologue Otto Rank en 1924 pour valider, en quelque sorte, l'utilisation de l'hypnose dans le domaine de la psychanalyse. Ce livre est publié juste après la fin de la période des Sommeils et l'on peut considérer que les surréalistes ont participé à ce changement de considération de l'hypnose, grâce à leurs expériences.

L'auteur du *Surréalisme et le rêve* compare les séances de sommeil aux hypnodrames et aux psychodrames qui vont être réalisés par le médecin Jacob L. Moreno à partir des années 50. Les psychodrames sont définis de la manière suivante par le CNRTL : « MÉD. Psychothérapie de groupe consistant en l'improvisation de scènes dramatiques où les patients jouent des rôles proches de leur expérience »³²⁷. L'hypnodrame ressemble à cette expérience mais le patient est seul, endormi et sous hypnose. Il est guidé par un thérapeute qui lui pose des questions et l'aide à visualiser des situations. Le psychodrame, quant à lui, se réalise en groupe et a un rôle thérapeutique. Il a pour but d'aider les patients à poser un nouveau regard sur ce qu'ils ont vécu, afin de pouvoir aller de l'avant.

Sarane Alexandrian considère que « les premiers hypnodrames ont été vécus en 1922 par Crevel, Desnos, Péret et Renée, sous la direction de Breton »³²⁸. En

³²⁷ Définition proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)

³²⁸ ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, chapitre IV « Les chercheurs de sommeil », Paris, Éditions Gallimard, 1974.

effet, tous les éléments que nous avons évoqués auparavant nous amènent à en conclure que les surréalistes n'ont pas simulé leurs expériences, mais les ont vécues grâce à l'auto-hypnose. La présence d'André Breton, qui a joué le rôle du thérapeute, a également été essentielle pour que les rêveurs vivent cette expérience psychique particulière. Cette expérience leur a permis de dévoiler une partie de leur inconscient. D'une certaine manière, ces séances ont donc eu un rôle thérapeutique car elles ont eu pour conséquence, l'extériorisation des pulsions et désirs refoulés des surréalistes. Ensemble, ils ont finalement réalisé ce que Jacob L. Moreno nommera ensuite des « psychodrames »³²⁹. Ce type d'expérience permet de provoquer ce que Sarane Alexandrian appelle une « catharsis de groupe »³³⁰. Tout cela est possible en créant une forme d'« inconscient commun »³³¹ ou de « co-conscient »³³², entre tous les acteurs du psychodrame. L'auteur considère que « c'est précisément le résultat atteint par les poètes de *Littérature* »³³³.

Un certain nombre de médecins et de psychanalystes s'est donc intéressé à la question de l'hypnose, en même temps que les surréalistes. Même si ces derniers n'étaient pas encore conscients qu'il s'agissait d'hypnose, ils étaient fascinés par ce phénomène de transe dans lequel pouvaient se plonger des poètes comme Robert Desnos ou René Crevel. La reconsidération de l'hypnose est donc un phénomène global : elle a lieu au milieu du XX^e siècle, aussi bien en Europe, avec les travaux de Sándor Ferenczi et d'Otto Rank, qu'en Amérique, avec ceux de J. L. Moreno. Ce dernier a développé le concept de psychodrame, dans le but d'étudier des patients atteints de traumatismes.

Le psychanalyste Didier Anzieu détaille cette découverte thérapeutique dans son ouvrage sur *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*. Le spécialiste explique qu'il existe trois types de psychodrames : le psychodrame thérapeutique, le psychodrame comme méthode de formation et le psychodrame comme investigation psychosociologique. Nous allons ici nous intéresser seulement au psychodrame thérapeutique, car c'est celui qui se rapproche le plus des expériences surréalistes.

Il existe plusieurs manières de mettre en place un psychodrame : le sujet peut vivre seul la situation, dans ce cas il s'agit d'une *présentation personnelle*, mais il peut aussi jouer une autre situation avec des partenaires, dans cet autre cas il s'agit d'une *présentation des rôles collectifs*. Le patient peut également changer de rôle au cours de

³²⁹ MORENO J.L., *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959 .

³³⁰ *Ibid*

³³¹ *Ibid*

³³² *Ibid*

³³³ *Ibid*

l'expérience, afin de se mettre dans la peau d'une autre personne et d'avoir un nouveau point de vue sur la situation. Cette dernière technique est intéressante par le fait qu'elle permet d'avoir un regard plus objectif sur la situation, et de comprendre les réactions de son entourage. Enfin, ces techniques psychodramatiques peuvent se développer sur plusieurs plans. Un plan basé sur la temporalité : le patient décrit ce qu'il a vécu ou ce qu'il imagine vivre plus tard et peut ainsi se ressaisir dans son rapport au temps. Un plan basé sur l'imaginaire, la symbolique et le réel : cette technique est principalement utilisée chez les enfants, ils utilisent des rôles fictifs pour dévoiler leurs désirs, par exemple. Un dernier plan basé sur le mode d'action, qu'il soit direct ou indirect : dans ce cas, le patient a besoin d'un « auxiliaire », donc d'un personnage secondaire, pour l'aider à traiter ses problèmes. Pour illustrer cela, nous allons partager un exemple de psychodrame réalisé par J. L. Moreno en 1945 et que Didier Anzieu décrit dans son ouvrage :

« Marie, atteinte de délire érotomane (1945). Moreno entre d'abord dans le jeu du délire : on lui parle de John, l'être mythique qu'elle aime, comme d'une personne réelle ; on lui apporte ses lettres, on les lui procure, puis on annonce la maladie et enfin la mort de John ; pendant ce temps, elle a reporté son attachement sur William, le personnage auxiliaire censé être l'ami de John, et qui en donnait régulièrement des nouvelles. A son tour, cet attachement est liquidé quand Marie devient capable de construire une relation sentimentale avec un ami d'enfance réel ; peu à peu, on lui révèle la vérité : John ne voulait pas la voir — il a accepté à contrecœur de lui écrire — il n'existait pas. De façon générale, dans une communauté fermée, le psychiatre n'a pas d'autre ressource que d'agir à *distance*, par le canal de certains membres de la communauté qui lui servent d'agents thérapeutiques »³³⁴.

Dans cet exemple, nous observons la présence notable du « rapport d'intersubjectivité »³³⁵ décrit précédemment par Antoine Bioy et Didier Michaux. Le médecin s'adapte à la patiente en acceptant de lui parler d'un être qu'elle a inventé. J. L. Moreno lui fait imaginer qu'elle vit avec John et qu'elle se marie avec lui, avant de finalement lui faire croire qu'il est mort, dans le but qu'elle finisse par l'oublier. Le thérapeute est obligé de s'adapter à sa patiente s'il ne veut pas que son aide soit rejetée.

³³⁴ ANZIEU Didier, « Le psychodrame selon Moreno » dans *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 21-86.

³³⁵ BIOY Antoine et MICHAUX Didier, Chapitre 1 « L'hypnothérapie » dans *Traité d'Hypnothérapie*, Paris, Éditions Dunod, 2019, pp.7-18.

Partie 3 : L'utilisation surréaliste de l'hypnose préfigure son utilisation contemporaine

Pour mettre en place un psychodrame, il est nécessaire de donner un rôle à chaque personne qui participe à la séance. Les deux personnages qui guident principalement le patient sont le directeur et le personnage auxiliaire. Le premier a comme mission de faire démarrer la séance, ce qui n'est pas la chose la plus aisée. Il échauffe les sujets, dans le but que leurs actes et leurs paroles soient le plus spontanés possible. Sur ce dernier point, les psychanalystes se rapprochent des surréalistes dans le sens où ils sont à la recherche d'une forme de pureté du langage et des actes, afin de révéler une partie de l'inconscient du patient. Après cet échauffement, les sujets jouent des scènes, un peu comme dans une pièce de théâtre. Cependant, il s'agit d'un réel exercice thérapeutique car ces scènes sont directement en rapport avec leur vie et avec ce qu'ils ont vécu. Cela permet au patient d'imaginer une autre tournure, plus légère, à une situation traumatique qu'il a vécue par le passé. Le deuxième type de personnage récurrent dans un psychodrame est le personnage auxiliaire. Ce dernier a pour tâche de donner de l'épaisseur au psychodrame, en intervenant pour donner la réplique au patient ou pour l'aider à percevoir autrement une situation. Le personnage auxiliaire peut s'apparenter à une personne réelle de l'entourage du patient, à un personnage fictif ou peut ressembler au sujet. Le personnage auxiliaire doit se détacher de sa vie privée pour rendre l'expérience encore plus immersive pour le patient et ce dernier doit accepter de rentrer dans le jeu qu'on lui propose pour que ce genre d'expérience soit efficace. Didier Anzieu présente ainsi le psychodrame comme « un monde où en apparence tout est laissé à la spontanéité, où en fait peu est livré au hasard »³³⁶.

Ce type d'expérience thérapeutique est donc extrêmement complexe à mettre en place et elle prouve qu'il faut avoir une connaissance approfondie du sujet pour pouvoir utiliser l'hypnose sans danger. Les surréalistes n'étaient pas du tout dans cette situation et ils se sont laissés submerger par les conséquences que pouvait avoir l'hypnose sur leur santé mentale. Cette perte de contrôle de la situation a obligé André Breton à mettre brutalement fin aux expériences afin de préserver ses collègues. Le fondateur du surréalisme, qui avait pourtant affirmé, dans le *Premier manifeste*, que la folie ne les ferait pas abandonner « le drapeau de l'imagination »³³⁷, décide de mettre un terme aux séances de sommeil car elles deviennent incontrôlables. Louis Aragon, qui est jusque là resté en retrait, qualifie cette expérience d'« épidémie »³³⁸ et de « délire »³³⁹ dans *Une*

³³⁶ ANZIEU Didier, « Le psychodrame selon Moreno » dans *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 21-86.

³³⁷ BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

³³⁸ ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, Paris, publié dans la revue *Commerce*, Paris, 1924.

³³⁹ *Ibid*

vague de rêves. Il est, avec Francis Picabia, l'un des seuls surréalistes français à se méfier des séances de sommeil.

Le psychodrame ressemble donc aux séances de sommeil surréalistes par le fait qu'il dépasse la simple séance de psychanalyse. Didier Anzieu explique que « le psychodrame est une *cure d'action* par opposition à la *cure de parole* propre à la psychanalyse »³⁴⁰. Ainsi, lors d'un psychodrame, les sujets sont à la fois passifs et actifs, comme ce fut le cas pour les rêveurs lors de leurs expériences. Le patient reçoit des indications de la part du thérapeute, qui lui permettent de savoir comment agir et donc de pouvoir être actif. Cependant, ces indications provoquent parfois chez lui des réactions incontrôlées, dans ce cas, le sujet est passif face aux pulsions qui se manifestent. Didier Anzieu parle de *déclencheurs*, qui permettent au patient d'atteindre un certain état de spontanéité, qui ressemble fortement à l'automatisme surréaliste. Le sujet se trouve dans une position passive, face aux réactions ou aux paroles provoquées par les *déclencheurs* ou par les inductions hypnotiques du thérapeute. Didier Anzieu souligne une spontanéité quand les surréalistes préfèrent utiliser le terme de pureté.

Les méthodes utilisées par J. L. Moreno se rapprochent de celles des surréalistes, également par le fait qu'il s'appuie sur différents genres pour réaliser ses expériences. Didier Anzieu explique que le médecin utilise de la musique ou s'inspire du théâtre ou du cinéma, pour mettre en place les psychodrames. J. L. Moreno a ainsi réalisé des *films thérapeutiques* dont le but a été de faire répéter des scènes aux sujets afin qu'ils puissent porter un nouveau regard sur ce qu'ils ont vécu. Didier Anzieu présente la manière dont ces films sont réalisés :

« La production du film revient à des techniciens du cinéma. Sa préparation est assurée par le directeur-psychothérapeute. Des scènes sont répétées — sans cependant jamais être apprises ni écrites — soit par des patients guéris qui reviennent sur les diverses phases de leur réadaptation, soit par des personnages auxiliaires très informés de certains syndromes mentaux. On intègre au film les réactions des acteurs hors de la scène, celles du directeur et celles de l'auditoire. Ces scènes, leur découpage et leur montage sont soumis à l'essai de divers publics. On veille à ce que rien n'altère leur spontanéité et leur pouvoir communicatif. On retient la version d'un psychodrame qui produit la plus profonde catharsis et elle est alors filmée »³⁴¹.

³⁴⁰ ANZIEU Didier, « Le psychodrame selon Moreno » dans *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

³⁴¹ *Ibid*

Les *films thérapeutiques* permettent d'obtenir une version plus longue et plus aboutie d'un psychodrame. Les sujets répètent les scènes afin de s'immerger profondément dans la situation et de nombreux personnages auxiliaires peuvent être utilisés. Cependant, il est important de noter que la place accordée à la spontanéité est centrale car aucune scène n'est écrite à l'avance. Cette spontanéité est essentielle car elle permet de réduire la possibilité de simuler et empêche le patient de contrôler entièrement la situation. Le sujet est ainsi obligé de puiser dans son inconscient et ses réactions sont spontanées, ou automatiques, comme le diraient les surréalistes. Enfin, la présence d'autres personnes est également importante : les personnages auxiliaires tout comme les réactions du public, qui sont filmées, permettent au sujet de prendre du recul par rapport à son comportement.

Finalement, les expériences réalisées par les surréalistes se rapprochent beaucoup de certaines expériences thérapeutiques. Sarane Alexandrian qualifie d'ailleurs les surréalistes de « précurseurs des psychologues modernes »³⁴² ; l'auteur montre clairement le lien entre la théorie surréaliste et les troubles psychologiques en expliquant que « Breton s'est référé à la psychopathologie, à la phénoménologie des délires schizophréniques et paranoïaques, pour définir la mentalité poétique »³⁴³. Enfin, nous considérons que l'apogée de la mise en pratique de cette pensée est représentée par les séances de sommeil, durant lesquelles les surréalistes ont exploré, grâce aux rêves, le terrain mystérieux de l'inconscient.

Néanmoins, il est important de rester prudent lorsque l'on compare les expériences surréalistes aux expériences thérapeutiques. En effet, l'auteur du *Surréalisme et le rêve* explique que la différence majeure entre ces deux types d'expériences vient du fait que les démarches surréalistes ont un « caractère sublime »³⁴⁴ que n'auront jamais les hypnodrames ou les psychodrames. Même si André Breton a toujours refusé d'utiliser l'automatisme et le rêve à des fins esthétiques, il a tout de même été fasciné par la puissance poétique qui s'est dégagé des expériences réalisées par le groupe. Sarane Alexandrian va même jusqu'à opposer totalement les surréalistes et les patients des thérapeutes en disant que « les usagers de la psychothérapie s'efforcent de guérir, alors que ces poètes cherchent à s'inoculer une « immortelle maladie », la fièvre de l'imaginaire »³⁴⁵. Cette dernière expression peut d'ailleurs nous faire penser à celle qui a été utilisée par Louis Aragon dans *Une vague de rêves*, et nous rappelle également les

³⁴² ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Éditions Gallimard, 1974.

³⁴³ *Ibid*

³⁴⁴ *Ibid*

³⁴⁵ *Ibid*

impacts néfastes que les séances de sommeil ont eu sur leur principal protagoniste : Robert Desnos.

L'utilisation de l'hypnose pour guérir des traumatismes

L'hypnose est encore parfois source de méfiance, de nos jours, mais elle a été reconnue comme pouvant être utilisée comme thérapie complémentaire en France par l'Académie Nationale de Médecine en 2013. Dans un ouvrage publié en 2020, Marion Fareng explique que l'hypnose est une pratique ancienne, dont l'efficacité thérapeutique a été remarquée dans le contexte traumatique des deux Guerres mondiales. Cependant, les recherches ont rapidement été abandonnées et il faut attendre les années 80 pour que l'hypnose soit réintroduite en France, grâce aux travaux de Léon Chertok. Elle est de nouveau utilisée pour aider des patients atteints de traumatismes.

L'autrice reprend la définition de l'hypnose, telle qu'elle est proposée en 2015 par l'Association Américaine de Psychologie. Selon cette association, l'hypnose peut être définie comme « un état de conscience qui induit une absorption de l'attention et une diminution de la conscience caractérisé par une plus grande capacité à répondre aux suggestions »³⁴⁶. Cette définition rejoint celles que nous avons utilisées auparavant, par le fait qu'elle insiste sur la perte de contrôle du sujet et sur sa sensibilité accrue. Tout cela lui permet d'être plus sensible aux « suggestions »³⁴⁷ du thérapeute, suggestions que l'on nomme aussi « inductions hypnotiques »³⁴⁸. L'utilisation de l'hypnose de manière thérapeutique permet ainsi au patient de vivre avec ses traumatismes, souvent grâce à une modification du souvenir, qui a pu être possible par l'hypnose.

Actuellement, les recherches scientifiques sur ce domaine portent beaucoup plus sur l'hypnose en tant que phénomène que sur l'état hypnotique qu'elle provoque. Antoine Bioy et Pascal-Henri Keller qualifient l'hypnose d'« objet d'étude expérimental »³⁴⁹, qui est étudié en détails, pour en comprendre le fonctionnement. Les chercheurs utilisent donc une approche phénoménologique de

³⁴⁶ FARENG Marion, *Traiter les psychotraumatismes*, chapitre 5 « Hypnose : principes, indications, controverses », cite la définition proposée par l'Association Américaine de Psychologie en 2015, Paris, Éditions Dunod, 2020, pp. 118-143.

³⁴⁷ *Ibid*

³⁴⁸ BIOY Antoine et KELLER Pascal-Henri, « L'hypnose comme objet d'étude expérimental » dans *Hypnose clinique et principe d'analogie*, Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck Supérieur, 2009, pp 9-20.

³⁴⁹ *Ibid*

l'hypnose : celle-ci est étudiée pour elle-même, dans le but de comprendre son impact sur les individus. Pour ce faire, les neuroscientifiques se sont intéressés à ce phénomène, en étudiant les possibles liens entre l'hypnose et le fonctionnement neurologique central de l'homme. La technologie moderne permet ainsi de développer de nouvelles approches par rapport à ce phénomène, et de « mieux répondre aux questions posées depuis un siècle »³⁵⁰, selon les auteurs. Néanmoins, il peut parfois être compliqué d'utiliser les méthodes scientifiques dites « classiques »³⁵¹, pour réaliser ces recherches. En effet, l'étude de l'hypnose suppose de passer du « je », le patient qui vit une expérience subjective, au « il », l'objet de l'étude. Ainsi, même si des approches phénoménologiques de l'hypnose sont actuellement en développement, nous trouvons beaucoup plus d'études sur l'utilisation de l'hypnose en tant qu'outil thérapeutique. Ce genre d'étude permet de se concentrer sur l'aspect subjectif de l'hypnose, qui fait partie intégrante du phénomène.

La dissociation est le point commun principal entre l'état traumatique et l'état hypnotique. Ce phénomène psychologique peut provoquer une perception erronée de la mémoire, de l'identité ou de l'environnement. La dissociation existe à des degrés variés et se manifeste sous différentes formes. Marion Fareng nous présente les trois types de dissociations différentes qui ont été catégorisées. Il existe tout d'abord la *transe quotidienne spontanée* : ce type de transe « met en œuvre les aptitudes naturelles d'absorption des sujets, c'est-à-dire une altération de l'état de conscience »³⁵². Ce premier type de dissociation n'est pas handicapant et existe chez tout le monde. Ce phénomène est même essentiel pour l'homme, car elle lui permet de s'adapter et de se protéger dans certaines situations. Le second type de dissociation est plus rare : il s'agit de la manifestation *dissociative traumatique pathologique*. Cette dernière « perturbe le sujet et [...] [génère] une symptomatologie traumatique »³⁵³. Elle est invalidante, contrairement à la première, car elle empêche le sujet de contrôler ses émotions. Enfin, l'état dissociatif le plus pathologique et le plus handicapant est celui provoqué par la *dissociation structurale*. Ce type de dissociation provoque « une fragmentation de la personnalité »³⁵⁴ et donc des troubles dissociatifs de l'identité.

Nous observons un parallèle entre les états dissociatifs traumatique et hypnotique. En effet, chez les personnes atteintes de troubles du stress post-traumatique (TSPT), la dissociation est provoquée par des *déclencheurs* (aussi appelés *triggers*). Les

³⁵⁰ *Ibid*

³⁵¹ *Ibid*

³⁵² FARENG Marion, *Traiter les psychotraumatismes*, chapitre 5 « Hypnose : principes, indications, controverses », Paris, Éditions Dunod, 2020, pp. 118-143.

³⁵³ *Ibid*

³⁵⁴ *Ibid*

déclencheurs sont des expériences qui rappellent aux patients les situations traumatiques qu'ils ont vécues. Cela peut avoir pour conséquence une perte de contrôle de leur part, qui s'apparente à celle provoquée par les inductions hypnotiques.

Il faut cependant nuancer, en précisant que les inductions hypnotiques sont utilisées à des fins thérapeutiques par un médecin, alors que les effets provoqués par les *déclencheurs* sont handicapants et parfois dangereux pour les patients. De plus, lors d'une séance d'hypnose, le thérapeute fait en sorte de provoquer une *réassociation* du sujet, à la fin de la séance, afin qu'il puisse retrouver le contrôle de lui-même, tout en intériorisant les bénéfices de l'exercice.

Dans un contexte traumatique, cette *réassociation* n'a pas lieu. Au contraire, la dissociation fragmente l'état de conscience du sujet. Le rapprochement entre ces deux types de stimulus vient seulement de la nature des effets suscités chez la personne. Ces effets sont basés sur la saturation sensorielle, la confusion et la surprise. Ainsi, l'autrice explique que « l'effet du traumatisme [peut être] considéré comme [un] agent hypnotique »³⁵⁵. Durant ces pertes de contrôle provoquées par les *déclencheurs*, le sujet n'a pas de conscience réfléchie de ses actes, il peut être soumis à une dépersonnalisation et à des amnésies plus ou moins fortes. La dissociation traumatique est donc l'élément principal à soigner lors des thérapies. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Pierre Janet avait, en 1919, déjà identifié le lien partagé entre les états traumatique et hypnotique. Il a également été l'un des premiers à penser que la résolution de la dissociation par l'hypnose était une solution à étudier pour guérir des symptômes traumatiques.

La thérapie par l'hypnose est nommée « hypnothérapie », elle est présentée par Antoine Bioy et Didier Michaux dans leur *Traité d'Hypnothérapie*. Cet « usage psychothérapeutique de l'hypnose »³⁵⁶ est défini de cette manière par le psychologue Michael Yapko :

« L'hypnose est un processus de communication d'influence au sein duquel le clinicien fait surgir et guide les associations intérieures de son client afin

³⁵⁵ *Ibid*

³⁵⁶ BIOY Antoine et MICHAUX Didier, Chapitre 1 « L'hypnothérapie » dans *Traité d'Hypnothérapie*, Paris, éditions Dunod, 2019, pp.7-18.

d'établir ou de renforcer des associations thérapeutiques dans le contexte d'une relation de collaboration et d'échanges mutuels centrée sur un objectif »³⁵⁷.

Antoine Bioy et Didier Michaux ajoutent à cette définition de l'hypnothérapie le fait que cette méthode naisse d'une demande d'aide de la part du patient et nécessite une implication de sa part. L'hypnothérapie peut prendre différentes formes telles que l'hypnoanalyse, l'hypnose ericksonienne ou le rêve-éveillé. Nous ne détaillerons pas les deux premiers, mais notons tout de même que le rêve-éveillé est la méthode qui se rapproche le plus des expériences vécues par les surréalistes. Elle a été inventée par Robert Desoille, qui la théorise en 1945 dans son ouvrage sur *Le rêve-éveillé en psychothérapie*³⁵⁸. La méthode du rêve-éveillé est utilisée pour résoudre des blocages psychologiques grâce à la spontanéité des visions provoquées par le rêve. Le thérapeute invite le patient à s'exprimer spontanément, sans chercher à contrôler ses propos. Celui-ci va ainsi imaginer des situations oniriques, grâce auxquelles son état de conscient va être modifié. Le thérapeute peut intervenir au travers d'inductions hypnotiques, afin de guider le sujet dans son rêve. L'interprétation de ces rêves peut aboutir à une meilleure compréhension des blocages psychologiques et des traumatismes du patient. Certains symboles peuvent permettre de mieux comprendre ce que vit le patient et donc, d'adapter la thérapie à ses besoins.

Nous observons ainsi que les rêves-éveillés, tels qu'ils sont utilisés en hypnothérapie, se rapprochent de façon évidente des méthodes utilisées par les surréalistes. La spontanéité demandée au patient est similaire à l'automatisme recherché par les surréalistes et l'état hypnotique dans lequel se retrouvent les sujets se rapproche de près de l'état dans lequel se trouvent les rêveurs lors des séances de sommeil. Nous pouvons en conclure que seul le but des séances diffère, car les séances de sommeil n'ont pas pour but de soigner des troubles psychologiques.

Dans son ouvrage sur les psychotraumatismes, Marion Fareng présente, avec précision, une de ces séances d'hypnothérapie. Elle prend l'exemple de « H », un étudiant qui consulte un thérapeute suite au décès d'un proche. Ce décès a provoqué chez lui des troubles de la concentration, qui l'empêchent de se préparer pour ses examens. Marion Fareng explique la démarche qu'elle a réalisé avec ses collègues, pour aider le jeune homme à contrôler ses troubles :

« Nous lui proposons de construire un mur d'ultrasons invisible formant une bulle autour de lui afin de le protéger de tous les sons nuisibles. Il peut préparer ainsi

³⁵⁷ *Ibid*

³⁵⁸ DESOILLE Robert, *Le rêve-éveillé en psychothérapie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945, p.383.

Partie 3 : L'utilisation surréaliste de l'hypnose préfigure son utilisation contemporaine

une liste noire des sons qui ne peuvent pénétrer ce mur invisible. Lorsque des bruits interférant avec son travail lui parviennent, ils rebondissent très loin comme une balle de ping-pong, de façon à ce qu'ils deviennent inaudibles. Ainsi les altérations sensori-motrices conséquentes au traumatisme peuvent être créées sous hypnose avec une stratégie thérapeutique permettant de reprendre le contrôle de la situation là où l'impuissance dominait »³⁵⁹.

La séance thérapeutique permet à l'étudiant de se concentrer sur ses ressentis et ses perceptions, afin de reprendre le contrôle sur la situation. Marion Fareng précise que cette méthode demande au patient de ne pas utiliser la réflexion, mais plutôt sa sensibilité, pour comprendre ce qu'il ressent. La compréhension des troubles et des effets traumatiques permettent aux patients de porter un nouveau regard sur leur comportement. La spécialiste explique que ce nouveau regard est le premier pas vers une forme de guérison.

Afin que le patient laisse de côté la réflexion, pour se concentrer sur ses perceptions, les thérapeutes utilisent différentes inductions hypnotiques. La principale technique d'induction hypnotique est celle de la confusion. En effet, ce n'est que lorsque l'esprit rationnel du sujet est saturé, que ce dernier peut chercher une autre manière de percevoir la situation. Cette saturation ressemble à celle qui est provoquée par un contexte traumatique, mais elle est guidée par une intention thérapeutique. Pour y arriver, il ne faut pas pour autant que les propositions du thérapeute soient des non-sens. Marion Fareng donne un exemple d'induction hypnotique efficace :

« vous savez que vous ne savez pas tout ce que vous savez ; et vos yeux voient ce point que vous fixez sans avoir besoin de le voir parce que vous savez bien qu'on peut regarder sans voir et qu'on peut voir sans regarder... »³⁶⁰

Enfin, les inductions hypnotiques peuvent provoquer une autre caractéristique de l'état traumatique : la perturbation du temps. Le thérapeute peut demander à un patient de se remémorer une situation traumatique dans laquelle le temps va être ralenti. Ce ralentissement permet de prendre pleinement conscience de la situation, et de l'analyser afin d'y apporter des modifications qui soient bénéfiques pour le sujet.

Marion Fareng prend comme exemple une patiente qui a vécu une prise d'otage. La femme explique qu'elle a eu l'impression que « le temps s'était arrêté,

³⁵⁹ FARENG Marion, *Traiter les psychotraumatismes*, chapitre 5 « Hypnose : principes, indications, controverses », Paris, Éditions Dunod, 2020, pp. 118-143.

³⁶⁰ *Ibid*

que les secondes se rallongeaient »³⁶¹ lorsque les terroristes ont pointé le canon de leur arme sur elle. L'autrice explique que le thérapeute peut utiliser cet élément pour permettre à la patiente d'insérer des temps de pause dans le récit de l'événement. La perturbation du temps qu'elle ressent peut ainsi avoir une utilité thérapeutique par le fait qu'elle permette de réguler les émotions provoquées par l'événement traumatique. Enfin, le thérapeute peut également demander au patient de se projeter dans l'avenir pour qu'il puisse imaginer l'état dans lequel il sera quand la thérapie sera terminée. Tout cela permet aux patients de se détacher progressivement des traumatismes afin de se concentrer sur les solutions existantes.

Une plus grande sensibilité à l'hypnose observée chez des personnes atteintes de traumatismes

Nous avons vu qu'il existe de nombreux points communs entre les états traumatique et hypnotique. Ces rapprochements ont pour conséquence un accroissement de la sensibilité à l'hypnose chez les personnes atteintes de traumatismes. Les sujets affectés de TSPT ont ainsi une « haute réceptivité aux suggestions »³⁶² selon Marion Fareng. Il est intéressant de le savoir lorsque l'on pratique de l'hypnothérapie.

En effet, l'hypnose induit une « distorsion des perceptions », tout comme les états traumatiques qui, comme nous l'avons vu, peuvent, entre autres, porter atteinte à la perception de la mémoire ou de l'environnement. L'hypnose a un fonctionnement similaire, elle change la manière dont le sujet vit certaines expériences sensorielles et cognitives. Les patients atteints de troubles psychotraumatiques ont l'habitude de cette distorsion de la réalité, leur cerveau connaît régulièrement ce genre d'événement, cela permet une meilleure efficacité de l'hypnose chez eux. Les « hautes aptitudes dissociatives des sujets affectés par un TSPT »³⁶³ leur permet d'entrer plus facilement en état hypnotique. De plus, leur sensibilité les amène à plonger encore plus profondément dans cet état, ce qui peut permettre à l'hypnose d'avoir une meilleure efficacité thérapeutique sur eux. Les capacités dissociatives du patient sont utilisées de manière structurée, grâce aux inductions hypnotiques du thérapeute. Le fait d'utiliser une structure dissociative à laquelle le cerveau est habitué permet d'atteindre rapidement les souvenirs traumatiques et de pouvoir les traiter efficacement.

³⁶¹ *Ibid*

³⁶² *Ibid*

³⁶³ *Ibid*

Partie 3 : L'utilisation surréaliste de l'hypnose préfigure son utilisation contemporaine

Les sujets atteints de TSPT ont donc une plus haute *hypnotisabilité* que les personnes qui n'en n'ont pas, selon les termes du psychiatre Herbert Spiegel. Cela signifie qu'il est plus simple de les plonger dans un état d'hypnose, à l'aide d'une dissociation structurée. Cependant, la relation entre *hypnotisabilité* et efficacité thérapeutique est variable : il faut prendre en compte la situation, la motivation du patient, la relation thérapeutique ou encore les capacités imaginatives du sujet. L'efficacité des séances d'hypnose réside, selon l'hypnothérapeute et psychologue Corinne Van Loey, dans le fait de « réinvestir le présent »³⁶⁴. Ainsi, l'objectif de l'hypnothérapie n'est pas tant la guérison, mais plutôt l'intégration des traumatismes par le sujet, afin qu'il puisse ne plus être handicapé par ses souvenirs. L'enjeu est donc de « donner du sens au vécu du sujet »³⁶⁵ et de l'amener à contrôler les émotions qu'il ressent, en relation avec ses traumatismes.

Marion Fareng illustre tout cela dans un exemple d'hypnothérapie qu'elle a été amenée à réaliser :

« Une patiente disait par exemple à propos de son problème « la souffrance que je ressens passe à travers mon corps, c'est comme si j'avais un poison à l'intérieur de moi » : un travail sur ces perceptions a alors été possible. Cette image a été reprise sous hypnose et traitée à l'aide d'une métaphore et d'un accompagnement autour des changements sensoriels et de représentations. Nous avons proposé une séance d'hypnose à cette patiente, reposant sur la métaphore du poison, dont elle avait d'ailleurs fait référence auparavant. Nous avons évoqué le dosage des vaccins qui à une juste dose est protecteur et à haute dose est nocif et dangereux pour la santé, puis la patiente a décidé, sous hypnose, de créer une boisson-antidote, en s'inspirant d'une recette « médicinale » concoctée par sa grand-mère. Nous l'avons accompagnée dans ses sensations et avons suggéré un sentiment de libération, de dégageant et de soulagement intérieur faisant écho aux sensations induites par le poison. En feedback de la séance, la patiente a précisé qu'elle se sentait mieux, libérée, qu'elle a ressentie dans ses veines la boisson qui pénétrait et détruisait le poison. Elle a rajouté avoir moins de colère. Par la suite, elle a utilisé en auto-hypnose cette image dans les cas d'émotions douloureuses à gérer, elle se remettait en situation de boire l'antidote ce qui permettait un apaisement »³⁶⁶.

Une nouvelle fois, nous observons que la thérapeute s'adapte à sa patiente, en utilisant les mêmes images qu'elle. Durant cette séance d'hypnothérapie, Marion Fareng reprend l'image du poison afin de faire imaginer à sa patiente un antidote qui lui permettrait de se libérer de son problème. Le symbolisme est omniprésent dans cette séance d'hypnose, et nous observons également que la patiente fait

³⁶⁴ *Ibid*

³⁶⁵ *Ibid*

³⁶⁶ *Ibid*

référence à une figure importante de sa vie : sa grand-mère. Comme les surréalistes, cette patiente semble faire référence de manière régulière à certaines personnes, son inconscient est allé chercher la figure protectrice de la grand-mère pour la protéger contre le mal qu'elle vit. Ainsi, les séances d'hypnose sont toujours très imagées car ces images permettent de modeler les souvenirs traumatiques afin de les rendre moins handicapants. Enfin, nous remarquons que la patiente, une fois qu'elle est habituée à la manière dont fonctionne l'hypnose, est capable de réaliser seule des séances d'auto-hypnose pour s'apaiser. Cela nous fait penser à Robert Desnos, qui, après plusieurs séances de sommeil, n'a plus besoin des inductions hypnotiques d'André Breton pour se mettre à rêver.

Pour terminer cette partie, il nous semblait intéressant de partager notre hypothèse par rapport à la sensibilité des surréalistes à l'hypnose. Nous avons vu que les personnes qui ont vécu des situations particulièrement difficiles, voire traumatiques, ont une meilleure *hypnotisabilité*. Nous pouvons donc nous demander si le contexte historique dans lequel ont eu lieu les séances de sommeil, n'a pas eu un impact par rapport à la sensibilité des surréalistes. En effet, rappelons que la période des Sommeils a lieu de septembre 1922 à février 1923. De nombreux surréalistes ont été enrôlés durant la Première Guerre mondiale, quelques années plus tôt, et ont pu être fortement affectés par l'horreur de la guerre. De plus, certains surréalistes, comme André Breton et Louis Aragon, ont travaillé dans des hôpitaux psychiatriques, dans lesquels ils ont été en relation avec des soldats qui avaient perdu la raison. Certes, les surréalistes ont tenté, après la guerre, de développer une nouvelle perception de la réalité, mais l'horreur qu'ils ont vécu a pu laisser des traces dans leur inconscient. Le contexte historique a donc pu avoir un impact sur leur sensibilité, ce qui pourrait en partie expliquer l'omniprésence du thème de la mort dans leurs rêves-éveillés.

Finalement, si nous considérons, *a posteriori*, les expériences surréalistes sur le rêve et le sommeil, nous pouvons y percevoir un mécanisme de défense de la part de l'esprit des rêveurs. Leurs plus grandes peurs ont été révélées et extériorisées lors des rêves-éveillés, et nous pouvons penser que la puissance des expériences s'explique par l'impact que la guerre a eu sur eux. Certes, il ne faut pas oublier que le but premier des surréalistes a été de repousser les limites de l'inconscient, mais il faut noter tout de même que l'aspect le plus révolutionnaire de ces expériences se trouve dans l'utilisation surréaliste de l'hypnose. Les séances de sommeil sont ainsi une mise en pratique des théories psychanalytiques de l'époque qui reconsidèrent la place de l'hypnose au sein de

Partie 3 : L'utilisation surréaliste de l'hypnose préfigure son utilisation contemporaine

la psychanalyse. Ces séances ont permis de poser un nouveau regard sur l'hypnose, qui est aujourd'hui considérée comme un moyen thérapeutique à part entière.

CONCLUSION

Dans cette étude, nous avons souhaité mettre en évidence la place prépondérante du rêve dans le surréalisme. Le groupe surréaliste est connu pour ses expériences sur l'automatisme, mais beaucoup moins pour ses expériences de sommeil. Le rêve est pourtant un des piliers essentiels de ce mouvement de pensée, il est considéré par les surréalistes comme étant une porte d'entrée vers une nouvelle conception de soi et du monde.

Une remise en contexte générale nous semblait nécessaire pour mener à bien ce mémoire sur le surréalisme. Nous avons vu que la naissance du mouvement est fortement liée aux événements historiques et aux découvertes scientifiques de l'époque. Les surréalistes incarnent la détresse des populations détruites par les guerres et les crises successives. Les membres du groupe français ont tous été impactés par les deux guerres mondiales, certains ont été appelés sur le front, d'autres en renfort dans les hôpitaux psychiatriques. Les surréalistes, comme l'ensemble de leurs compatriotes, ont vu leur vie être bouleversée par ce désastre.

Le surréalisme naît en réaction à ce contexte insoutenable afin de proposer une alternative à une réalité qui est perçue par la population comme étant décevante. Les surréalistes théorisent l'existence d'une *surréalité*, qui est la résolution de l'état de rêve et de la réalité. Ce nouvel état permet d'atteindre une forme de liberté absolue et de soulager l'homme, dans ce contexte de crise. Afin d'atteindre la *surréalité*, les surréalistes utilisent le rêve comme un outil de travail. Ils considèrent que le rêve n'est pas perçu correctement par leurs contemporains et qu'il détient une puissance inégalée. À partir du mois de septembre 1922, les surréalistes débutent les séances de sommeil, qui font suite aux expériences d'automatisme qu'ils avaient réalisées auparavant. Les surréalistes sont fascinés par la perte de contrôle qui est provoquée par l'état de rêve particulier dans lequel se trouvent les rêveurs. Cette perte de contrôle leur rappelle les expériences automatiques qu'André Breton et Philippe Soupault ont mis en place depuis 1919. Le groupe surréaliste décide donc de réaliser les séances de sommeil dans la continuité des expériences sur l'automatisme. Le rêve et l'automatisme sont considérés comme les deux piliers du surréalisme : André Breton et ses collègues les utilisent comme des outils pour explorer les terres inconnues de l'inconscient.

Ces outils leur permettent d'assouvir leur désir de liberté et de poser un nouveau regard sur l'homme et le monde.

Nous avons centré ce mémoire sur l'utilisation du rêve car les séances de sommeil ont parfois été délaissées dans les études sur le surréalisme et il nous semblait important de rappeler leur place dans le mouvement. Certains critiques littéraires, et notamment ceux du XX^e siècle, ont souvent comparé ces séances avec du spiritisme, ce qui les rend moins intéressantes. Les expériences surréalistes sur l'état de rêve sont pourtant singulières et ont lieu à un moment où d'importantes réflexions sur le domaine de la psychanalyse sont en cours. André Breton et ses collègues défendent d'ailleurs la scientificité de leurs méthodes : ils suivent des protocoles bien précis et doivent être dans des conditions particulières pour réaliser les séances de sommeil. Ce protocole leur a été partagé par René Crevel, de retour alors d'un voyage à l'étranger. Les surréalistes sont fascinés par l'état de transe que ce dernier arrive à provoquer chez lui, ainsi que par la puissance poétique de l'expérience. La majorité du groupe est enchantée par cette nouvelle découverte, qui semble très prometteuse. Les séances permettent notamment de révéler le potentiel de Robert Desnos, qui parle, dessine et écrit sous l'effet de cet état de sommeil. Le poète est alors surnommé le « prophète » par ses pairs, car il partage des visions mystérieuses par rapport à la mort et au futur.

Seuls Francis Picabia et Louis Aragon se montrent réellement méfiants envers ces séances de sommeil. Le premier reproche aux séances de ressembler de trop près au spiritisme, tandis que le second pointe du doigt une forme d'épidémie qui s'abat sur le groupe. Louis Aragon décrit ces expériences de manière très ironique, en expliquant que soudainement, tous les surréalistes se sont inventés un don prophétique. André Breton, qui encadre les séances de sommeil, refuse de parler de don, mais s'intéresse à ces expériences pour leur valeur poétique. Elles permettent de porter un nouveau regard sur l'homme, en révélant les rouages de son inconscient. Le rêveur peut ainsi apprendre à se connaître et à comprendre son comportement s'il analyse ses rêves. Nous voyons que la théorie surréaliste s'inspire clairement des théories psychanalytiques de Sigmund Freud et de Pierre Janet, selon lesquelles les rêves et l'automatisme psychique permettent à l'homme de révéler les obsessions et les pulsions inconscientes qui guident son comportement.

Pour pouvoir faire cela, les surréalistes décident de noter leurs rêves dans ce qu'ils ont appelés des récits de rêves. Les récits sont publiés dans les journaux surréalistes, et sont souvent accompagnés d'images. Ces dernières peuvent être des dessins, des photographies ou encore des reproductions de tableaux. Elles ont pour fonction de compléter les récits, en apportant une dimension visuelle au texte. La relation de complémentarité entre les images et le texte, telle qu'elle est développée par les surréalistes, permet au lecteur de comprendre plus aisément les expériences et ce qu'ont ressenti les rêveurs. Les journaux surréalistes ont ainsi pour rôle de partager les découvertes surréalistes à la population, afin de changer son regard sur le monde et sur l'homme.

Les expériences surréalistes sont révolutionnaires, elles représentent la mise en pratique de la pensée psychanalytique de l'époque. En effet, de nombreux psychanalystes du monde entier, tels que Sándor Ferenczi et Otto Rank, défendent l'utilité de l'hypnose en psychanalyse. Selon eux, l'hypnose a un fort potentiel à révéler dans le domaine thérapeutique. Les études sur l'hypnose se succèdent, lors de l'entre-deux-guerres, alors que les soldats sont traumatisés par la Première Guerre mondiale. Les psychanalystes cherchent de nouveaux moyens pour traiter ces traumatismes. Les séances de sommeil ont lieu en même temps que ces découvertes scientifiques et le groupe surréaliste s'appuie sur ces nouvelles études pour donner de la crédibilité à leurs expériences. Les séances ont lieu chez André Breton, qui détient le rôle de l'hypnotiseur. Sa puissance de persuasion permet d'entraîner un grand nombre de surréalistes dans ces expériences, ces derniers plongent dans le sommeil grâce aux inductions hypnotiques de l'hôte. Grâce à ces inductions, Robert Desnos et d'autres surréalistes sont plongés dans un état hypnotique plus ou moins profond. Cet état hypnotique permet la création de nombreuses productions plastiques et artistiques, mais il révèle progressivement sa dangerosité. En effet, celui qui était surnommé le « prophète » par ses pairs, se laisse peu à peu submerger par la puissance de ses visions. L'état de rêve devient une addiction dont le poète n'arrive pas à se défaire. André Breton met un terme aux expériences en février 1923 et la période des Sommeils prend fin. Le fondateur du surréalisme prend cette décision après que de nombreux incidents ont eu lieu, les rêveurs devenant de plus en plus dangereux et incontrôlables.

Finalement, l'utilisation surréaliste de l'hypnose lors des séances de sommeil préfigure son utilisation contemporaine. Sarane Alexandrian explique que l'état de sommeil dans lequel se trouvent les rêveurs est en réalité un état d'auto-hypnose. Les

surréalistes ne parviennent pas à contrôler la puissance de l'hypnose, ce qui provoque la fin prématurée des expériences. L'auteur du *Surréalisme et le rêve* explique que les séances de sommeil surréalistes s'apparentent en réalité aux psychodrames et aux hypnodrames, tels qu'ils ont été développés par le médecin Jacob Lévy Moreno, dans les années 50. Ces thérapies de groupe sont réalisées sous le contrôle d'un thérapeute, et ont pour objectif d'aider des personnes qui ont vécues des situations traumatiques par le passé. Durant un hypnodrame, le patient se trouve sous hypnose, il est guidé par les inductions hypnotiques du thérapeute. Ce dernier est remplacé par André Breton lors des séances de sommeil. Les surréalistes sont guidés par les questions et les indications de leur collègue, qui leur permettent de plonger encore plus profondément dans leur état hypnotique. Cependant, les expériences surréalistes s'éloignent des expériences thérapeutiques sur l'hypnose par le fait que l'objectif premier des sommeils est de révéler le pouvoir poétique de l'inconscient. Au contraire, les séances d'hypnose contemporaines ont un but thérapeutique et doivent être encadrées par des spécialistes.

Enfin, nous pouvons considérer que les expériences surréalistes sur le rêve laissent percevoir un mécanisme de défense de la part de l'esprit des rêveurs. En effet, leurs plus grandes peurs sont révélées et extériorisées lors des séances de sommeil. La puissance poétique de leurs visions peut s'expliquer par le contexte oppressant dans lequel les expériences se déroulent. La guerre a pu laisser des traces dans l'inconscient des rêveurs, ce qui a pu les amener à faire autant référence à la mort durant les séances. Finalement, nous en concluons que l'utilisation surréaliste de l'hypnose permet de porter un nouveau regard sur l'homme car elle révèle la manière dont fonctionne son inconscient.

SOURCES

PRODUCTIONS ÉCRITES

Livres et essais

ARAGON Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928.

ARAGON Louis, *Œuvres poétiques complètes I*, Collection de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

BRETON André et SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, Éditions Au sans pareil, 1920.

BRETON André, *Les Pas perdus*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Les Documents bleus », 1924.

BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

BRETON André, *Nadja*, Paris, La Nouvelle Revue française Collection blanche, 1928.

BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1928.

BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1930.

BRETON André, *Les Vases communicants*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1932.

BRETON André, *L'Amour fou*, Paris, La Nouvelle Revue Française, Éditions Gallimard, 1937.

BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », Paris, La Nouvelle Revue Française, Éditions Gallimard, 1941.

BRETON André, *Perspective cavalière*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.

BRETON André, *Œuvres complètes I*, Collection de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, édition de Marguerite Bonnet chez Gallimard, 1992.

BRETON André, *Œuvres complètes I*, « Le La », Collection de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, édition de Marguerite Bonnet chez Gallimard, 1992.

- DESOILLE Robert, *Le rêve-éveillé en psychothérapie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945.
- ÉLUARD Paul et Man Ray, *Les Mains libres*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1937.
- ÉLUARD Paul, *Œuvres complètes I*, Collection de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1968.
- FERENCZI Sándor et RANK Otto, *Perspectives de la psychanalyse*, Paris, Monographie de la Revue Française de Psychanalyse, 1995.
- FREUD Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, traduction de Hélène Legros, Paris, Éditions Gallimard, Idées, 1925.
- FREUD Sigmund, *Ma Vie et la Psychanalyse. Suivi de Psychanalyse et médecine*, Paris, Éditions Gallimard, 1928.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique / Le beau*, Paris, Flammarion, 1979.
- JANET Pierre, Introduction de sa thèse *L'automatisme Psychologique : Essai de Psychologie Expérimentale sur les Formes Inférieures de la Vie Mentale*, Paris, Éditions Alcan, 1889.
- MORENO J.L, *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959 .
- RICŒUR Paul, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- RIMBAUD Arthur, « L'Alchimie du verbe » dans *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique (M.-J. Poot et compagnie), 1873.
- VITRAC Roger, « Poèmes surréalistes » dédiés à André Breton, *La Lanterne noire*, dans *Dés-lyre*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

Pamphlet

Un Cadavre, pamphlet du collectif surréaliste, publié à l'occasion de la mort d'Anatole France. Double feuillet in-4° de quatre pages, impression en noir sur papier journal, 1924. Disponible sur le site de l'Association Atelier André Breton dans « Archives & papiers divers », url: <https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600100143070>

Dictionnaire

BRETON André et ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, publié par la galerie des Beaux-Arts, 1938.

BRETON André et ÉLUARD Paul, première de couverture du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, publié par la galerie des Beaux-Arts, format in-8° broché, 1938. Présentation sur le site de l'Association Atelier André Breton, url: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100257141>

Recueil de textes

BRETON André, *La Trajectoire du rêve*, 7e cahier des Cahiers GLM, Paris, Éditions Guy Lévis-Mano, 1938.

BRETON André, première de couverture de *Trajectoire du rêve*, éditions Guy Lévis-Mano. Tirage de tête sur vélin bibliophile, septième cahier des Cahiers GLM, sous couverture spéciale portant le titre « Trajectoire du rêve », 1938, url: <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100097021>

Manuscrit

BRETON André et SOUPAULT Philippe, manuscrit original des *Champs magnétiques*, Paris, 1919, Bibliothèque nationale de France, url : http://expositions.bnf.fr/brouillons/grand/69_1.htm

Journaux et revues

Dixième page du sixième numéro de la deuxième série de la revue *Littérature*, 1er novembre 1922, url: <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100253511>

Première page du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, 1er décembre 1924, url: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r/f12.item>

Quatrième page du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, 1er décembre 1924, photographie de Man Ray « Retour à la raison », url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r/f12.item>

Sixième page du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, dessin de Max Morise, url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5844543r/f12.item>

Page 55 du numéro double 3-4 du *Minotaure*, « Le message automatique »
par André Breton, 1933, url:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525973g/f63.item>

Frontispice du premier numéro du *Minotaure*, eau-forte de Pablo Picasso,
1933, url: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525969k?rk=42918;4>

Première page de l'article de Jacques Lacan, premier numéro du *Minotaure*,
1933, url: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525969k/f78.item>

ARAGON Louis, « Front rouge », Paris, n°1 de la revue *Littérature de la Révolution mondiale*, 1931.

ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, Paris, publié dans la revue *Commerce*, Paris, 1924.

BRETON André, *Prolégomènes à un troisième manifeste ou non*, n° 1 de la revue *VVV*, New York, juin 1942.

DESNOS Robert, *La Liberté ou l'Amour*, publié dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, Paris, 1924.

Lettres

BRETON Simone, *Lettres à Denise Lévy 1919-1929*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

ÉLUARD Paul, Lettre à André Breton, datée du 14 novembre 1922.

RIMBAUD Arthur, Lettre de Rimbaud à Paul Demeny du 15 mai 1871 (ou « Lettre du voyant »).

PRODUCTIONS GRAPHIQUES

Dessins

Man Ray, « Belle main », illustration tirée du site *Les Lettres volées*, url :
https://www.lettresvolees.fr/eluard/belle_main.html

Man Ray, « Les Mains libres », illustration tirée du site *Les Lettres volées*,
url: https://www.lettresvolees.fr/Éluard/mains_libres.html

Man Ray, « Rêve », illustration tirée du site *Les Lettres volées*, url:
<https://www.lettresvolees.fr/eluard/reve.html>

DESNOS Robert, « Raymond Roussel: l'Étoile au front », 1923, url: <https://www.artcurial.com/fr/lot-desnos-robert-raymond-roussel-letoile-au-front-dessin-original-avec-rebus-et-legende>

DESNOS Robert, « Mât recèle du chant », url: <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100117640>

DESNOS Robert, « L'Art(s) à Gon(ds) », date inconnue, url : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100117640>

DESNOS Robert, sans titre, dessin de Robert Desnos sur la mort de Francis Picabia, url: <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100771760>

DESNOS Robert, sans titre, dessin de Robert Desnos sur la mort de Louis Aragon, url: <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100771760>

DESNOS Robert, dessin de Robert Desnos sur sa propre mort, date inconnue, url : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100771760>

Photographies

Man Ray, *New York*, négatif au gélatino bromure d'argent sur support souple, Paris, Musée Pompidou, 1936, url: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c49gRA>

Man Ray, *Explosante-fixe*, épreuve gélatino-argentique, Paris, Musée Pompidou, 1934, url: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cpgG6k4>

UBAC Raoul, *La Nébuleuse*, épreuve gélatino-argentique, Paris, Musée Pompidou, 1939, url: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cyjjepd>

Tableaux

DALÍ Salvador, *Métamorphose de Narcisse*, poème et tableau, Tate Modern, Royaume-Uni, 1937, url: <https://www.tate.org.uk/art/artists/salvador-Dalí-971>

DALÍ Salvador, *Le rêve*, Cleveland Museum of Art, États-Unis, 1931, url: <https://www.clevelandart.org/art/2001.34>

Autre

BOULESTREAU Nicole, reproduction d'une annotation de Paul Éluard par Nicole Boulestreau, tirée du *Bulletin du bibliophile*, numéro 2, « L'emblématique des Mains libres », 1984.

BRETON André, *Carnet* (fin 1920-juillet 1921), O. C. I, pp. 618-620.

BRETON André, *La Situation du Surréalisme entre les Deux Guerres*. Discours aux étudiants français de l'université de Yale, New Haven, 10 décembre 1942.

BRETON André, *Entretiens*, Paris, Éditions Gallimard, 1973.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Éditions Gallimard, collection « Connaissance de l'Inconscient », 1972.

AMER, Karima, Contribution de Théodore Flournoy à la découverte de l'inconscient. *Le Coq-heron*. Vol. n° 218, n° 3, 2014.

ANZIEU Didier, « Le psychodrame selon Moreno » dans *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

ARON Paul et BERTRAND Jean-Pierre, *Les 100 mots du Surréalisme*, Paris, Éditions Que sais-je ?, 2010.

BERRANGER Marie-Paule et MURAT Michel, *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992.

BIOY Antoine et KELLER Pascal-Henri, « L'hypnose comme objet d'étude expérimental » dans *Hypnose clinique et principe d'analogie*, Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck Supérieur, 2009.

BIOY Antoine et MICHAUX Didier, Chapitre 1 « L'hypnothérapie » dans *Traité d'Hypnothérapie*, Paris, Éditions Dunod, 2019.

BIOY Antoine, « Sigmund Freud et l'hypnose : une histoire complexe » dans *Perspectives Psy*, vol. 47, Paris, 2008.

BONTOUX, Daniel, COUTURIER, Daniel, MENKÈS, Charles-Joël, ALLILAIRE, MM. Jean-François, DUBOUSSET, Jean, BONTOUX, Daniel, COUTURIER, Daniel, GODEAU, Pierre, HUREAU, Jacques, LE GALL, Jean-Roger, MENKÈS, Charles-Joël, MORNEX, René et ROUËSSÉ, Jacques, 2013. Thérapies complémentaires — acupuncture, hypnose, ostéopathie, tai-chi — leur place parmi les ressources de soins. *Bulletin de l'Académie Nationale de Médecine*. mars 2013. Vol. 197, n° 3, [en ligne], url : <https://www.academie-medecine.fr/wp-content/uploads/2013/03/tap-717-758.pdf>

BOULESTREAU Nicole, *Bulletin du bibliophile*, numéro 2, « L'emblématique des Mains libres », Paris, 1984.

BOURGEADE Pierre, *Bonsoir, Man Ray*, Paris, Belfond, 1990.

BOUSQUET Joë dans une lettre à Guy Lévis Mano, datée du 20 novembre 1938. Cité par Antoine Coron dans son article « Un artisan de belles formes vraies », Les éditions GLM, Paris, Bibliothèque nationale, 1981.

CARRIVE Laurent, « La vie et la norme dans le mouvement surréaliste. » dans *Le surréel et l'inconscient*, revue *Topique*, Éditions L'Esprit du Temps, 2012.

CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Éditions Hazan, 2004.

FARENG Marion, *Traiter les psychotraumatismes*, chapitre 5 « Hypnose : principes, indications, controverses », cite la définition proposée par l'Association Américaine de Psychologie en 2015, Paris, Éditions Dunod, 2020.

FORESTA Merry, FOSTER Stephen C., KLÜVER Billy, MARTIN Julie, NAUMANN Francis, PHILLIPS Sandra S., SHATTUCK Roger, HUTTON TURNER Elizabeth, *Man Ray*, traduit de l'américain par Philippe Mikriammos, Éditions Gallimard, 1989.

JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, traduit par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

JENNY, Laurent, Les aventures de l'automatisme. *Littérature*. 1988. Vol. 72, n° 4, 1988.

KRAUSS Rosalind, LIVINGSTON Jane, ADES Dawn, *Explosante fixe : Photographie et surréalisme*, Paris, Musée national d'Art moderne, 1985.

MULLER Sébastien, « Folie et société : quelques mots d'histoire » dans *Comprendre le handicap psychique*, Nîmes, Éditions Champ Social, 2011.

MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2003.

NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945.

NATANSON, Jacques, 2009. Le rêve éveillé, la psychanalyse et l'imaginaire dans la culture occidentale. *Imaginaire Inconscient*. 22 juillet 2009. Vol. n°23, n°1.

PLAS Régine, « L'inconscient avant Freud » dans le n°29 de la revue *Sciences humaines*, Auxerre, 1993.

RABOURDIN Dominique, « Miracle les yeux fermés : les dessins hypnotiques de Robert Desnos », publié sur le blog En attendant Nadeau, le 5 avril 2016.

REMY Sandy, « L'œuvre typographique et éditoriale de Guy Lévis Mano : un acte d'allégeance à la poésie », mémoire de master, Lyon, 2009.

REVERSEAU Anne, « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », url: <https://www.fabula.org/lht/3/reverseau.html>

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.

SEBBAG Georges, *Sommeils & rêves surréalistes*, Collection : Bibliothèque surréaliste, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2004.

SIKSOU Maryse, *Le Journal des psychologues*, « Contenus des rêves : approche expérimentale et expérience subjective », numéro 325, Martin Médias, 2015.

ST-PIERRE, Émilie, *Le surréalisme et la peinture d'André Breton : pour une nouvelle esthétique surréaliste*, Québec, 2018.

VAILLANT-COUTURIER Paul, *Ceux qui ont choisi. Contre le fascisme en Allemagne. Contre l'impérialisme français*, publié par l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires, Paris, 1933.

VIRMAUX Alain et Odette, *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires de 1870 à 2010, groupes, courants, pôles, foyers*, Paris, Éditions du Félin, 2012.

WALDBERG Patrick, *Le Surréalisme*, Genève, Éditions Skira, 1959.

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE 1 : « FRONT ROUGE », LOUIS ARAGON, 1931.....	150
ANNEXE 2 : PRÉFACE DE <i>LA RÉVOLUTION SURREALISTE</i>, NUMÉRO 1, 1^{ER} DÉCEMBRE 1924.....	153
ANNEXE 3 : BIOGRAPHIE DE MAN RAY.....	155
ANNEXE 4 : BIOGRAPHIE DE RAOUL UBAC.....	157
ANNEXE 5 : BIOGRAPHIE DE SALVADOR DALÍ.....	159
ANNEXE 6 : « MÉTAMORPHOSE DE NARCISSE », SALVADOR DALÍ, 1937... 	161

ANNEXE 1 : « FRONT ROUGE », LOUIS ARAGON, 1931

II

Quand les hommes descendaient des faubourgs
et que Place de la République
le flot noir se formait comme un poing qui se ferme
les boutiques portaient leurs volets à leurs yeux
pour ne pas voir passer l'éclair
Je me souviens du Premier Mai mil neuf cent sept
quand régnait la terreur dans les salons dorés
On avait interdit aux enfants d'aller à l'école
dans cette banlieue occidentale où ne parvenait qu'affaibli
l'écho lointain de la colère
Je me souviens de la manifestations de Ferrer
quand sur l'ambassade espagnole s'écrasa
la fleur d'encre de l'infamie
Paris il n'y a pas si longtemps
que tu as vu le cortège fait à Jaurès
et le torrent Sacco-Vanzetti
Paris tes carrefours frémissent encore de toutes leurs narines
Tes pavés sont toujours prêts à jaillir en l'air
Tes arbres à barrer la route aux soldats
Retourne-toi grand corps appelle
Belleville
Ohé Belleville et toi Saint-Denis
où les rois sont prisonniers des rouges
Ivry Javel et Malakoff
Appelle-les tous avec leurs outils
les enfants galopeurs apportant les nouvelles
les femmes aux chignons alourdis les hommes
qui sortent de leur travail comme d'un cauchemar
le pied encore chancelant mais les yeux clairs
Il y a toujours des armuriers dans la ville
des autos aux portes des bourgeois

Pliez les réverbères comme des fétus de pailles
Faites valser les kiosques les bancs les fontaines Wallace
Descendez les flics
Camarades
descendez les flics
Plus loin plus loin vers l'ouest où dorment
les enfants riches et les putains de première classe
Dépasse la Madeleine Prolétariat
Que ta fureur balaye l'Élysée
Tu as bien droit au Bois de Boulogne en semaine
Un jour tu feras sauter l'Arc de triomphe
Prolétariat connais ta force
connais ta force et déchaîne-la

Il prépare son jour Sachez mieux voir
Entendez cette rumeur qui vient des prisons
Il attend son jour il attend son heure
sa minute la seconde
où le coup porté sera mortel
et la balle à ce point sûre que tous les médecins social-fascistes
penchés sur le corps de la victime
auront beau promener leur doigts chercheurs sous la chemise de dentelle
ausculter avec les appareils de précision son cœur déjà pourrissant
ils ne trouveront pas le remède habituel
et tomberont aux mains des émeutiers qui les colleront au mur
Feu sur Léon Blum
Feu sur Boncour Frossard Déat
Feu sur les ours savants de la social-démocratie
Feu feu j'entends passer
la mort qui se jette sur Garchery Feu vous dis-je
Sous la conduite du parti communiste
SFIC
vous attendez le doigt sur la gâchette
que ce ne soit plus moi qui vous crie

Feu
mais Lénine
le Lénine du juste moment

De Clairvaux s'élève une voix que rien n'arrête
C'est le journal parlé
la chanson du mur
la vérité révolutionnaire en marche
Salut à Marty le glorieux mutin de la mer Noire
Il sera libre encore ce symbole inutilement enfermé
Yen-Bay
Quel est ce vocable qui rappelle qu'on ne bâillonne
pas un peuple qu'on ne le
mate pas avec le sabre courbe du bourreau
Yen-Bay
À vous frères jaunes ce serment
Pour chaque goutte de votre vie
coulera le sang d'un Varenne
Écoutez le cri des Syriens tués à coups de fléchettes
par les aviateurs de la Troisième République
Entendez les hurlements des Marocains morts
sans qu'on ait mentionné leur âge ni leur sexe

Ceux qui attendent les dents serrées
d'exercer enfin leur vengeance
sifflent un air qui en dit long
un air un air UR
SS un air joyeux comme le fer SS
SR un air brûlant c'est l'es
pérance c'est l'air SSSR c'est la chanson
c'est la chanson d'Octobre aux fruits éclatants
Sifflez sifflez SSSR SSSR la patience
n'aura qu'un temps SSSR SSSR SSSR

ANNEXE 2 : PRÉFACE DE LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE, NUMÉRO 1, 1ER DÉCEMBRE 1924

Le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tout ses droits à la liberté. Grâce au rêve, la mort n'a plus de sens obscur et le sens de la vie devient indifférent.

Chaque matin, dans toutes les familles, les hommes, les femmes et les enfants, S'ILS N'ONT RIEN DE MIEUX À FAIRE, se racontent leurs rêves. Nous sommes tous à la merci du rêve et nous nous devons de subir son pouvoir à l'état de veille. C'est un tyran terrible habillé de miroirs et d'éclairs. Qu'est-ce que le papier et la plume, qu'est-ce qu'écrire, qu'est-ce que la poésie devant ce géant qui tient les muscles des nuages dans ses muscles ? Vous êtes là bégayant devant le serpent, ignorant les feuilles mortes et les pièges de verre, vous craignez pour votre fortune, pour votre cœur et vos plaisirs et vous cherchez dans l'ombre de vos rêves tous les signes mathématiques qui vous rendront la mort plus naturelle. D'autres et ce sont les prophètes dirigent aveuglément les forces de la nuit vers l'avenir, l'aurore parle dans leur bouche, et le monde ravi s'épouvante ou se félicite. Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare. Le surréalisme est le carrefour des enchantements du sommeil, de l'alcool, du tabac, de l'éther, de l'opium, de la cocaïne, de la morphine ; mais il est aussi le briseur de chaînes, nous ne dormons pas, nous ne buvons pas, nous ne fumons pas, nous ne prisons pas, nous ne nous piquons pas et nous rêvons, et la rapidité des aiguilles des lampes introduit dans nos cerveaux la merveilleuse éponge déflourie de l'or. Ah ! si les os étaient gonflés comme des dirigeables, nous visiterions les ténèbres de la Mer Morte. La route est une sentinelle dressée contre le vent qui nous enlace et nous fait trembler devant nos fragiles apparences de rubis. Vous, collés aux échos de nos oreilles comme la pieuvre-horloge au mur du temps, vous pouvez inventer de pauvres histoires qui nous feront sourire de nonchalance. Nous ne nous dérangeons plus, on a beau dire : l'idée du mouvement est avant tout une idée *inerte*, et l'arbre de la vitesse nous apparaît. Le cerveau tourne comme un ange et nos paroles sont les grains de plomb qui tuent l'oiseau. Vous à qui la nature a donné le pouvoir d'allumer l'électricité à midi et de rester sous la pluie avec du soleil dans les yeux, vos actes sont gratuits, les nôtres sont rêvés. Tout est chuchotements, coïncidences, le silence et l'étincelle ravissent leur propre révélation. L'arbre chargé de viande qui surgit entre les pavés n'est surnaturel que dans notre étonnement, mais le temps de fermer les yeux, il attend l'inauguration.

Toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste. Entre Napoléon et le buste des phrénologues qui le représentent, il y a toutes les batailles de l'Empire. Loin de nous l'idée d'exploiter ces images et de les modifier dans un sens qui pourrait faire croire à un progrès. Que de la distillation d'un liquide apparaissent l'alcool, le lait ou le gaz d'éclairage autant d'images satisfaisantes et d'inventions sans valeur. Nulle transformation n'a lieu mais pourtant, encre visible, celui qui écrit sera compté parmi les absents. Solitude de l'amour, l'homme couché sur toi commet un crime perpétuel et fatal. Solitude d'écrire l'on ne te connaîtra plus en vain, tes victimes happées par un engrenage d'étoiles violentes, ressuscitent en elles-mêmes.

Nous constatons l'exaltation surréaliste des mystiques, des inventeurs et des prophètes et nous passons.

On trouvera d'ailleurs dans cette revue des chroniques de l'invention, de la mode, de la vie, des beaux-arts et de la magie. La mode y sera traitée selon la gravitation des lettres blanches sur les chairs nocturnes, la vie selon les partages du jour et des parfums, l'invention selon les joueurs, les beaux-arts selon le patin qui dit : « orage » aux cloches du cèdre centenaire et la magie selon le mouvement des sphères dans des yeux aveugles.

Déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés, ils demandent vite de quoi écrire, les veines du marbre sont les graphiques de leur évasion et leurs voitures vont seules au Bois.

La Révolution... la Révolution... Le réalisme, c'est émonder les arbres, le surréalisme, c'est émonder la vie.

J.-A. Boiffard, P. Éluard, R. Vitrac

ANNEXE 3 : BIOGRAPHIE DE MAN RAY

Biographie de MAN RAY

(Né en 1890 à Philadelphie ; mort en 1976 à Paris)

Dès son jeune âge, à Brooklyn, Man Ray s'est senti attiré par la littérature, le dessin, la peinture. Il renonce cependant à une bourse d'étude d'architecture pour aller gagner sa vie à New York. Après divers petits métiers, il est engagé par un éditeur de cartes géographiques et d'atlas pour s'occuper de la mise en page, des lettres et de la typographie. Il suit les cours du soir à la National Academy of Design (1908), puis à la Ferrer School (1911-1913), école d'avant-garde. Il se lie d'amitié avec le photographe Albert Stieglitz, directeur de la galerie 291, qui lui fait faire connaissance avec nombre de ses exposants, photographes et peintres. Comme beaucoup de jeunes artistes, Man Ray est fortement impressionné par l'Armory Show (1913).

Il épouse Adon (Donna) Lacroix (1914) et s'installe avec elle dans une colonie d'artistes, à Ridgefield, New Jersey. Il se rend à New York quelques jours par semaine pour y travailler et consacre le reste de son temps à la peinture. Afin d'assurer la publicité de sa première exposition individuelle à la galerie Daniel (1915), il photographie ses œuvres : c'est sa première expérience de la photographie. Entre Duchamp et lui s'établit une amitié indéfectible. Après avoir pratiqué le collage, il expérimente l'aérographe (1918).

Ayant rompu avec Donna, il s'établit photographe portraitiste et photographe de nombreuses personnalités : le compositeur Edgar Varèse, Duchamp, le peintre Joseph Stella, l'écrivain Djuna Barnes. Avec Duchamp, il fonde la Société Anonyme, nom qu'il invente pour le projet de musée d'art moderne de Katherine Dreier (1920). Il photographie ses propres œuvres, réalise *Élevage de poussière* (1920), photographie d'un fragment du « Grand Verre » de Duchamp (*La mariée mise à nue par ses célibataires, même*, 1915-1923), obtenue en laissant l'obturateur ouvert pendant une heure. Man Ray, Picabia et Duchamp décident de former un groupe dada new-yorkais (1917) et publient l'unique numéro de la revue du groupe.

Man Ray arrive en France en 1921 et est introduit par Duchamp dans le groupe protosurréaliste de la revue *Littérature*, tandis que Picabia le présente à l'avant-garde. Il commence à faire des photographies de mode pour le couturier Paul Poiret et gagne de l'argent. Sa première exposition à Paris a lieu à la galerie Philippe Soupault (1921).

L'année suivante, par hasard, il découvre dans la chambre noire la technique des photogrammes sans appareil (connue depuis le XIX^e siècle, mais jamais exploitée – bien que Christian Schad l'ait expérimentée, de même que Moholy-Nagy), qu'il baptise « rayographie ». Avec Tristan Tzara, qu'il initie à ce procédé, il compose un livre de rayographes, les *Champs délicieux* (1922), préfacé par Tzara. Des rayographes sont exposés pour la première fois en 1926.

Man Ray forme plusieurs assistants, qui deviendront à leur tour de grands photographes : Berenice Abbot, Jacques-André Boiffard, Bill Brandt et Lee Miller.

Il fait le film *Retour à la raison* (1923), qui met ses rayographes en mouvement. Pendant six ans, il va vivre avec la célèbre Kiki de Montparnasse (Alice Prin) et poursuivre ses expérimentations artistiques en même temps que ses activités de photographe portraitiste et de mode. Il photographie les membres de l'aristocratie (la marquise Casati, le comte et la comtesse Pecci-Blunt, l'Aga Khan), des écrivains américains et anglais (Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Ezra Pound, James Joyce) et des artistes tels que Matisse, Brancusi, Braques et Picasso.

Il passe l'été 1933 en Espagne et rend visite à Dalí en compagnie de Duchamp. Ensuite, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, il passera ses étés à Mougins, avec Picasso, Dora Maar, Lee Miller et Roland Penrose. Après l'occupation de Paris par les Allemands, Man Ray quitte la France pour les États-Unis et s'installe à Hollywood (1942). Il enseigne la photographie à Los Angeles (1942-1950) et épouse Juliet Browner (1946). Il revient en France en 1951.

À la Biennale de Venise en 1961, Man Ray reçoit la médaille d'or de la photographie. Il publie *Self-Portrait* (Autoportrait) en 1963 ; dans ce livre, il formule judicieusement son attitude envers la peinture et la photographie : « *Je peins ce que je ne peux photographier et je photographie ce que je n'ai pas envie de peindre.* »

Source : *Explosante-fixe, photographie & surréalisme*, par Rosalind Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades, d'après l'exposition *Explosante-fixe*, éditions Cross River Press 1985, (pour les États-Unis), éditions Hazan 2002 (pour la France).

ANNEXE 4 : BIOGRAPHIE DE RAOUL UBAC

Biographie de RAOUL UBAC

(Né en 1890 à Malmédy, Belgique ; mort en 1985 à Dieudonné, France)

« La petite ville de Malmédy où est né Raoul Ubac, peintre, sculpteur et artiste graphique, est située dans les Ardennes belges, à la limite de la zone francophone de la Belgique. La campagne environnante, dominée par le haut plateau des Fagnes, avec ses vastes forêts, ses landes, son terrain rocheux, a profondément influencé l'artiste. Les austères parents d'Ubac n'encourageront pas les tendances artistiques de leur fils. Pendant un temps, le jeune homme envisage de se préparer à l'Inspection des forêts, mais il continue à dessiner, entreprend plusieurs longs voyages à pied à travers l'Europe (entre 1926 et 1934) et se rebelle contre son milieu social. Pendant un bref séjour à Paris (1928), il rencontre le poète Jean Gacon, qui le présente aux artistes de Montparnasse et au peintre Otto Freundlich. De retour à Malmédy (1928-1930), il conteste de nouveau l'autorité et les principes familiaux. La lecture du *Premier manifeste du surréalisme*, que lui donne, en 1929, un jeune professeur, lui apparaît, selon sa propre expression, comme « une révélation et une vocation ».

À Paris, entre 1930 et 1934, il fréquente les académies de Montparnasse (comme la Grande-Chaumière) et prend contact avec les surréalistes. Il assiste, au Studio 28, à la présentation du film *l'Âge d'or*, de Buñuel et Dalí ; il commence à avoir une activité politique. Pendant un séjour à Cologne, sous le nom de Rolf Ubach, il adhère à l'Association des artistes progressistes, dirigée par Max Ernst et Otto Freundlich. Vers 1933, il subit l'ascendant des surréalistes, et de Man Ray en particulier. Délaissant la peinture pour se consacrer à la photographie, il perfectionne plusieurs techniques : le brûlage, la solarisation et la « pétrification », procédé spécial de tirage, qui confère de l'épaisseur à ses images, comme si elles étaient en bas relief. Dans *Minotaure*, Breton juge cette technique l'une des plus fécondes du surréalisme (1939). Sous le pseudonyme de Raoul Michelet, Ubac publie avec Camille Bryen *Actuation poétique* (1934), un petit livre de poèmes et de photographies. Il a rencontré Bryen la même année, à l'occasion d'une exposition de ses photomontages à la galerie Gravitations ; les deux hommes ont décidé d'exposer les objets « automatiques » de Bryen dans des endroits insolites et de placarder leurs photographies et leurs poèmes sur les murs de Paris. Ubac participe activement au mouvement surréaliste (1936-1939) et, dans *Minotaure*, ses photographies accompagnent des textes de Breton, Péret, Éluard.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Ubac, Magritte et Scutenaire, se réfugient à Carcassonne. En 1941, le catalogue de sa dernière exposition de photographies à la galerie Dietrich de Bruxelles est préfacé par Paul Nougé. Ubac dirige avec Magritte la revue *Invention collective* et participe au groupe la Main à Plume (1940). Ses relations étroites avec le cercle périodique *Message*, dirigé par Jean Lescure, lui donnent l'occasion de continuer à collaborer avec d'autres poètes, comme Éluard et Queneau. Six de ses photographies illustrent l'*Exercice de la pureté* (1942) de Jean Lescure. Bien qu'il se désintéresse et s'éloigne de plus en plus du surréalisme, il prend part à l'exposition « Surréalisme » de la galerie des éditions La Boétie (1945). La guerre achève de « libérer » Ubac du mouvement.

Vers 1945, il abandonne la photographie et se remet à dessiner et à peindre, surtout des gouaches. Il collabore aux revues *Troisième Convoi* et *Voir* (1948) en illustrant des poèmes d'Éluard, et il commence à fréquenter un nouveau groupe de peintres, ceux de l'École de Paris, dont Jean Bazaine. À partir de 1951 et jusqu'à une date récente, Ubac a exposé à la galerie Maeght, à Paris. En 1954, à l'exposition du Carnegie Institute, il obtient un quatrième prix. Plus récemment, les deux grands thèmes qui l'ont occupé sont le paysage et le corps humain. Il a fait deux importantes rétrospectives : l'une au Palais des beaux-arts de Bruxelles (1968) ; l'autre à la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence (1978). Très lié avec les poètes, il a illustré les œuvres de nombreux d'entre eux, parmi lesquels Jacques Dupin, R.G. Lecomte, Roger Caillois, André Frenaud, Yves Bonnefoy, Christian Dotremont et Paul Éluard.

Au cours d'une interview avec Jean Grenier, Ubac a déclaré qu'il s'était intéressé au surréalisme et à la photographie en raison de l'importance que le surréalisme accordait à l'objet, en exaltant au maximum sa dimension poétique. À travers la photographie surréaliste, il a voulu transcender l'objet en le traitant de la plus singulière façon possible. Mais il a reconnu que c'était peut-être trop demander d'un appareil conçu simplement pour enregistrer la réalité.

Source : *Explosante-fixe, photographie & surréalisme*, par Rosalinf Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades, d'après l'exposition *Explosante-fixe*, éditions Cross River Press 1985, (pour les États-Unis), éditions Hazan 2002 (pour la France).

ANNEXE 5 : BIOGRAPHIE DE SALVADOR DALÍ

SALVADOR DALÍ

(Né en 1904 à Figueras, Espagne : mort en 1989 à Figueras, Espagne)

Ses parents lui donnent le prénom de leur premier-né, mort avant d'avoir atteint deux ans. Le petit Salvador montre des dispositions artistiques précoces et peint son premier tableau à l'âge de six ans. Très tôt aussi, grâce au peintre Ramon Pichot, ami de Picasso et de la famille Dalí, il fait connaissance avec les autres œuvres des impressionnistes.

À dix-sept ans, il s'inscrit à l'École des beaux-arts de Madrid (1921). Sa rencontre avec la peinture « métaphysique » de Giorgio De Chirico et de Carlos Carrà (1923) influence son style naissant, qui est cubiste, et le pousse à se rebeller contre l'enseignement académique de l'École des beaux-arts. Son indiscipline et sa conduite subversive entraînent d'abord sa suspension, puis son renvoi définitif (1926). Au cours de cette période, il a fait deux expositions individuelles à la galerie Dalmau de Barcelone et a participé à une exposition collective à Madrid.

L'année de son renvoi de l'École, Dalí se rend à Paris où il fait la connaissance de Picasso et, plus tard, celle de Miró. Il se lie aussi d'amitié avec le cinéaste Luis Buñuel et le poète Garcia Lorca. Ensemble, ils collaborent à divers projets, dont une pièce de Lorca, pour laquelle Dalí dessine les décors et les costumes. Il travaille avec Buñuel au film *Un chien andalou* (1929). Par l'entremise de Miró, Dalí entre en contact avec des surréalistes tels que Jean Arp, le marchand de tableaux de Camille Geomans, Magritte et Paul Éluard. Le scénario d'*Un chien andalou*, publié dans *La Révolution surréaliste*, n°12, soulève un tollé : le film *L'Âge d'or* de Buñuel, sur un scénario de Dalí, est censuré (1930).

Peu après son admission dans le groupe surréaliste, Dalí rencontre Gala Éluard, qui deviendra sa compagne et, plus tard, sa femme. Sa première exposition individuelle à Paris se tient à la galerie Camille Goemans ; dans la préface du catalogue, André Breton exprime sa satisfaction d'accueillir Dalí au sein des surréalistes. Totalement engagé dans le mouvement, Dalí collabore à des revues telles que *Le Surréalisme au service de la Révolution* et *Minotaure*.

Au cours des années 1930, Dalí formule sa méthode « paranoïaque-critique », selon laquelle il provoque délibérément en lui des états psychotiques hallucinatoires,

qu'il exploite pour son art et pour sa vie. Cette démarche attire sur lui l'attention du psychanalyste Jacques Lacan, qui viendra lui rendre visite. Il s'ensuit que Dalí poursuit le développement de sa théorie dans une étude (publiée dans *Minotaure*, 1933), où il analyse sa fixation obsessionnelle sur l'*Angélu*s de Millet. Ses variations sur le thème de ce tableau sont exposées à la galerie Pierre Colle (1933), certaines d'entre elles étant envoyées à la galerie Julien Levy, à New York, pour figurer dans la première exposition individuelle de Dalí aux États-Unis.

L'artiste expose régulièrement au cours des années 30. Séjournant pour la première fois aux États-Unis (1934), il se fait le porte-parole et l'apôtre du surréalisme (et de ses théories personnelles). Breton l'exclut du mouvement, pour avoir exploité le surréalisme à des fins mercantiles (1940). Après sa première rétrospective, qui se tient au Museum of Modern Art de New York, Dalí écrit son autobiographie : *la Vie secrète de Salvador Dalí* (1942-1944).

Dans ses tableaux, qu'il considère lui-même comme des « photographies peintes à la main », l'artiste se révèle souvent obsédé par ses fantasmes et par la mort. S'il admire les peintres du genre du XIX^e siècle français pour la précision de leur réalisme, il vénère également Vermeer, Vélasquez et les préraphaélites. Son intérêt pour toutes les catégories de photographies est attesté par des photomontages tels que le Phénomène de l'extase (1933), où il a utilisé aussi bien les détails d'un édifice de l'architecte espagnol Gaudí que des photographies anthropométriques d'Alphonse Bertillon et des fragments de photographies de Brassai. Il a également largement recouru à la photographie pour illustrer ses livres et ses articles.

Source : *Explosante-fixe, photographie & surréalisme*, par Rosalind Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades, d'après l'exposition *Explosante-fixe*, éditions Cross River Press 1985, (pour les États-Unis), éditions Hazan 2002 (pour la France).

ANNEXE 6 : « MÉTAMORPHOSE DE NARCISSE », SALVADOR DALÍ, 1937

« Métamorphose de Narcisse »

Quand l'anatomie claire et divine de Narcisse se penche sur le miroir obscur du lac, quand son torse blanc plié en avant se fige, glacé, dans la courbe argentée et hypnotique de son désir, quand le temps passe sur l'horloge des fleurs du sable de sa propre chair, Narcisse s'anéantit dans le vertige cosmique au plus profond duquel chante la sirène froide et dionysiaque de sa propre image. Le corps de Narcisse se vide et se perd dans l'abîme de son reflet, comme le sablier que l'on ne retournera pas.

Narcisse, tu perds ton corps, emporté et confondu par le reflet millénaire de ta disparition, ton corps frappé de mort descend vers le précipice des topazes aux épaves jaunes de l'amour, ton corps blanc, englouti, suit la pente du torrent féroce minéral des pierreries noires aux parfums âcres, ton corps... jusqu'aux embouchures mates de la nuit au bord desquelles étincelle déjà toute l'argenterie rouge des aubes aux veines brisées dans "les débarcadères du sang".

Narcisse, comprends-tu ? La symétrie, hypnose divine de la géométrie de l'esprit, comble déjà ta tête de ce sommeil inguérissable, végétal, atavique et lent qui dessèche la cervelle dans la substance parcheminée du noyau de ta proche métamorphose.

La semence de ta tête vient de tomber dans l'eau. L'homme retourne au végétal et les dieux par le sommeil lourd de la fatigue par l'hypnose transparente de leurs passions. Narcisse, tu es si immobile que l'on croirait que tu dors. S'il s'agissait d'Hercule rugueux et brun, on dirait : il dort comme un tronc dans la posture d'un chêne herculéen. Mais toi, Narcisse, formé de timides éclosions parfumées d'adolescence transparente, tu dors comme une fleur d'eau. Voilà que le grand mystère approche, que la grande métamorphose va avoir lieu.

Narcisse, dans son immobilité, absorbé par son reflet avec la lenteur digestive des plantes carnivores, devient invisible.

Il ne reste de lui que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête, sa tête de nouveau plus tendre, sa tête, chrysalide d'arrière-pensées biologiques, sa tête soutenue au bout des doigts de l'eau, au bout des doigts, de la main insensée, de la main terrible, de la main coprophagique, de la main mortelle de son propre reflet.

Quand cette tête se fendra
Quand cette tête se craquellera,
Quand cette tête éclatera,
ce sera la fleur, le nouveau Narcisse,
Gala - mon narcisse...

Salvador Dalí

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : <i>Un Cadavre</i> , pamphlet du collectif surréaliste, 18 octobre 1924.....	21
Illustration 2 : Cadavre exquis à l'encre, aux crayons noir et de couleur, 17 mai 1927.....	32
Illustration 3 : Première de couverture du <i>Dictionnaire abrégé du surréalisme</i> par André Breton et Paul Éluard, publié par la galerie des Beaux-Arts en 1938.....	35
Illustration 4 : Première de couverture de <i>Trajectoire du rêve</i> par André Breton, publié aux éditions Guy Lévis-Mano en 1938.....	40
Illustration 5 : Manuscrit original des <i>Champs magnétiques</i> d'André Breton et Philippe Soupault, Bibliothèque nationale de France.....	55
Illustration 6 : Deuxième série <i>Littérature</i> , numéro 6, page 10, 1er novembre, 1922...59	
Illustration 7 : <i>La Révolution surréaliste</i> , numéro 1, page 1, 1er décembre 1924.....	67
Illustration 8 : <i>La Révolution surréaliste</i> , numéro 1, page 4, photographie de Man Ray, 1924.....	68
Illustration 9 : <i>La Révolution surréaliste</i> , numéro 1, page 6, dessin de Max Morise 1924.....	69
Illustration 10 : « Belle Main », <i>Les Mains libres</i> , dessin de Man Ray, 1937.....	72
Illustration 11 : « Les Mains libres », <i>Les Mains libres</i> , dessin de Man Ray, 1937.....	73
Illustration 12 : Reproduction d'une annotation de Paul Éluard par Nicole Boulestreau.....	75
Illustration 13 : <i>New York</i> , Man Ray, négatif au gélatino bromure d'argent sur support souple, 1936.....	76
Illustration 14 : « Rêve », <i>Les Mains libres</i> , dessin de Man Ray, 1937.....	77
Illustration 15 : <i>Explosante-fixe</i> , Man Ray, épreuve gélatino-argentique, 1934.....	84
Illustration 16 : <i>La Nébuleuse</i> , Raoul Ubac, épreuve gélatino-argentique, 1939.....	85
Illustration 17 : « Raymond Roussel : L'Étoile au front », dessin de Robert Desnos, 1923.....	88
Illustration 18 : « Mat recèle du chant », dessin de Robert Desnos.....	89
Illustration 19 : « L'Ar(t) à Gon(ds) », dessin de Robert Desnos.....	90
Illustration 20 : Dessin de Robert Desnos sur la mort de Francis Picabia, 1922.....	91
Illustration 21 : Dessin de Robert Desnos sur la mort de Louis Aragon, 1922.....	91
Illustration 22 : Dessin de Robert Desnos sur sa propre mort, 1922.....	92
Illustration 23 : <i>Minotaure</i> , numéro double 3-4, page 55, 1933.....	94

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 24 : *Minotaure*, numéro 1, frontispice, eau-forte de Pablo Picasso, 1933.....101

Illustration 25 : *Minotaure*, numéro 1, article de Jacques Lacan, 1933.....102

Illustration 26 : *Le rêve*, Salvador Dalí, 1931, Cleveland Museum of Art, États-Unis.....103

Illustration 27 : *Métamorphose de Narcisse*, Salvador Dalí, 1937, Tate Modern, Royaume-Uni.....105

TABLE DES MATIÈRES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION.....	9
PARTIE 1 : PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU SURREALISME.....	13
L'intégration du surréalisme dans un contexte historique.....	13
<i>La naissance des différents groupes surréalistes.....</i>	<i>13</i>
<i>... en réaction à un contexte oppressant.....</i>	<i>18</i>
<i>Un groupe fragilisé par de fortes dissensions.....</i>	<i>20</i>
Les différentes définitions du surréalisme.....	25
<i>La première définition du surréalisme.....</i>	<i>25</i>
<i>La définition de Maurice Nadeau.....</i>	<i>26</i>
<i>Un mouvement pluridisciplinaire et révolutionnaire.....</i>	<i>28</i>
L'influence des découvertes de l'époque sur les expériences surréalistes....	30
<i>L'importance de la psychanalyse.....</i>	<i>30</i>
<i>La recherche d'une nouvelle perception de la réalité.....</i>	<i>32</i>
La fonction du rêve chez les surréalistes.....	34
<i>Le concept de surréalité.....</i>	<i>34</i>
<i>La définition surréaliste du rêve.....</i>	<i>35</i>
<i>Les expériences sur l'état de rêve.....</i>	<i>37</i>
PARTIE 2 : L'EXPLORATION SURREALISTE DE L'AUTOMATISME	
MÈNE À CELLE DU RÊVE.....	43
L'automatisme et le rêve : les deux piliers de la théorie surréaliste.....	43
<i>Comparaison entre la définition commune de ces concepts et celle proposée</i>	
<i>par les surréalistes.....</i>	<i>43</i>
<i>Les différentes expériences menées par les surréalistes.....</i>	<i>52</i>
<i>Le désir d'une liberté absolue.....</i>	<i>64</i>
La relation particulière entre texte et image mène à des expériences	
surréalistes singulières.....	66
<i>La relation surréaliste de complémentarité entre texte et image.....</i>	<i>66</i>
<i>La prédilection surréaliste pour les images fixes.....</i>	<i>80</i>
<i>Les traces laissées par ces expériences.....</i>	<i>86</i>
<i>Les limites de l'automatisme et du rêve.....</i>	<i>93</i>
Les désaccords entre les surréalistes quant à l'utilisation de l'automatisme	
et du rêve dans la recherche de liberté.....	99
<i>La définition initiale des deux concepts.....</i>	<i>99</i>
<i>...contre la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí.....</i>	<i>100</i>
PARTIE 3 : L'UTILISATION SURREALISTE DE L'HYPNOSE	
PRÉFIGURE SON UTILISATION CONTEMPORAINE.....	108
L'explication psychologique du phénomène de transe ressenti par les	
surréalistes lors des séances de sommeil.....	108
<i>La naissance de l'intérêt surréaliste pour l'hypnose.....</i>	<i>108</i>
<i>L'utilisation de l'auto-hypnose par les surréalistes.....</i>	<i>114</i>
La dangerosité des expériences surréalistes et leur lien avec des troubles	
psychologiques.....	117
<i>L'article de Jacques Lacan sur l'expérience paranoïaque.....</i>	<i>117</i>
<i>La dangerosité des séances de sommeil pousse André Breton à y mettre un</i>	
<i>terme.....</i>	<i>120</i>

La considération contemporaine de l'hypnose.....	124
<i>Comparaison entre les expériences surréalistes et les expériences contemporaines sur l'hypnose.....</i>	<i>124</i>
<i>L'utilisation de l'hypnose pour guérir des traumatismes.....</i>	<i>130</i>
<i>Une plus grande sensibilité à l'hypnose observée chez des personnes atteintes de traumatismes.....</i>	<i>135</i>
CONCLUSION.....	139
SOURCES.....	143
PRODUCTIONS ÉCRITES.....	143
<i>Livres et essais.....</i>	<i>143</i>
<i>Pamphlet.....</i>	<i>144</i>
<i>Dictionnaire.....</i>	<i>145</i>
<i>Recueil de textes.....</i>	<i>145</i>
<i>Manuscrit.....</i>	<i>145</i>
<i>Journaux et revues.....</i>	<i>145</i>
<i>Lettres.....</i>	<i>146</i>
PRODUCTIONS GRAPHIQUES.....	146
<i>Dessins.....</i>	<i>146</i>
<i>Photographies.....</i>	<i>147</i>
<i>Tableaux.....</i>	<i>147</i>
<i>Autre.....</i>	<i>148</i>
BIBLIOGRAPHIE.....	149
ANNEXES.....	153
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	167
TABLE DES MATIÈRES.....	169