

La rencontre de l'aigle et du lion. Trotsky, Breton et le manifeste de México, par Gérard Roche

CLT, Numéro 25, mars 1986.

Peu de rencontres auront jeté une lueur aussi vive, au point d'entrer dans la légende, que la rencontre entre Trotsky et Breton à México à la veille de la seconde guerre mondiale. Celui dont un journaliste mexicain décrit le visage aux traits énergiques, à « *l'abondante crinière de lion* », d'où émane une « *une dynamique intérieure* », est alors au faite de sa maturité de poète et de chef de file incontesté du mouvement surréaliste dont il a jeté les bases théoriques au début des années vingt. Trotsky, le « *jeune aigle* » de la révolution russe, selon l'expression du critique américain Edmund Wilson, l'égal de Lénine, le prestigieux chef de l'armée rouge, vit alors son dernier exil, traqué et menacé chaque jour par les tueurs de Staline. C'est un fait remarquable, qu'au moment le plus tragique de l'entre-deux guerres, où triomphe le fascisme et se perpétue l'un des plus grands crimes de l'histoire avec les procès sanglants de Moscou, mais également au moment le plus noir de sa vie personnelle, Trotsky se penche de nouveau sur les problèmes artistiques. En août 1939, Trotsky écrit qu'il « *est bon que sur terre il y ait non seulement la politique, mais aussi l'art. Il est bon que l'art soit inépuisable dans ses virtualités, comme la vie elle-même* ».

A l'occasion d'une des interviews que Breton accorde, dès son arrivée, à la presse mexicaine, il réaffirme les objectifs du surréalisme : les paroles de Marx : « *transformer le monde* » et celles de Rimbaud : « *changer la vie* », forment pour les surréalistes un seul et même mot d'ordre. Breton n'a cessé de croire, en dépit des déceptions et des échecs successifs, que les chemins de la poésie et de la révolution, sans jamais se confondre, puissent conduire un jour l'homme à réaliser le « *saut du règne de la nécessité* » dans celui de la liberté. Il espère trouver en Trotsky, non seulement un interlocuteur privilégié, un théoricien hors pair, mais aussi la preuve vivante qu'il est possible de concilier l'activité d'interprétation du monde avec celle de sa transformation révolutionnaire. Entre le poète de *l'Amour fou* et le théoricien de la révolution permanente vont s'établir des rapports harmonieux et une véritable complicité. Rien n'est plus étranger à ces deux personnalités hors du commun que le sectarisme et le monolithisme : ils partagent la même soif de connaissance comme en témoignent leurs débats passionnants. Cette complicité et cet accord exceptionnels, que les désaccords passagers, bien compréhensibles entre des hommes d'origine et de formation aussi différentes, ne parviendront pas à obscurcir, se cristallisent dans le manifeste « *pour un art révolutionnaire indépendant* ». Le manifeste de México retentit comme un dernier appel à la liberté avant que ne s'abattent sur le monde la nuit et le fracas de la barbarie armée.

Merveilleux Mexique

C'est aux environs du 17 avril 1938 que Breton et sa compagne Jacqueline Lamba arrivent au Mexique. D'emblée c'est le coup de foudre pour la terre mexicaine, « *terre de la beauté convulsive* ». Breton confie que le Mexique « *dans ses montagnes, dans sa flore, dans le dynamisme que lui confère le mélange de ses races, ainsi que dans ses plus hautes aspirations* » tend à devenir « *le lieu surréaliste par excellence* » (1).

Mais le voyage de Breton au Mexique et la visite à Léon Trotsky sont l'aboutissement d'un long processus politique marqué de nombreux conflits avec le parti communiste et l'Internationale communiste. Depuis le début des années trente, Breton et ses amis surréalistes se sont opposés à plusieurs reprises à la politique du parti communiste français et de l'Internationale communiste. En 1931 et 1932, ils polémiquent avec le comité Amsterdam-Pleyel qu'animent Romain Rolland et Henri Barbusse et dont l'I.C. tire les ficelles en coulisse. Critiquant le pacifisme du comité Amsterdam-Pleyel ils prônent le retour aux positions de Lénine et rejoignent ainsi l'analyse de Trotsky et de l'Opposition de gauche qui appellent à lutter pour la réalisation du front unique contre le fascisme et la guerre. Dans l'Association des écrivains

et artistes révolutionnaires (A.E.A.R.), Breton rejette les thèses sur la littérature prolétarienne imposées par les " *théoriciens* " soviétiques de l'Association russe des écrivains prolétariens (R.A.P.P.). En réponse à une enquête de la revue *Monde* il reprendra à son compte l'argumentation de Trotsky dont il fait siens les « *propos admirables* ». Il s'élève contre les plumitifs qui se font passer pour des écrivains et des artistes prolétariens dont la production n'est que « *laideur et misère* » et qui ne conçoivent rien d'autre au-delà de « *l'immonde reportage, du monument funéraire et du croquis de baigne* » (2). En avril 1934, ils prennent ouvertement position contre l'expulsion de Trotsky qu'ils saluent dans le tract « *Planète sans visa* », Breton et ses amis rompent définitivement avec le P.C.F. en juin 1935 au « *congrès international des écrivains pour la défense de la culture* » au cours duquel éclate, en plein jour, l'affaire Victor Serge. La voix des surréalistes, comme celle des défenseurs de Victor Serge, a été systématiquement étouffée. Le discours de Breton, lu par Eluard, et celui de Nezval ont été sabotés par les organisateurs, parmi lesquels se distingue par son zèle leur ex-ami Aragon, fidèle exécutant de Moscou, qui n'est plus pour lui la « *gâteuse* ». Dans leur brochure, *Du temps que les surréalistes avaient raison*, ils tirent le bilan de cette période en stigmatisant le « *vent de crétinisation systématique qui souffle sur l'U.R.S.S.* » et concluent en affirmant que le régime de l'U.R.S.S. tourne « *à la négation de ce qu'il a été* » ; « *Ce régime, ce chef, nous ne pouvons que leur signifier formellement notre défiance.* » (3)

Mais le choc des procès de Moscou provoque une fracture encore plus profonde et plonge Breton dans une horreur et un effondrement physique et moral dont il aura alors du mal à se dégager. Surmontant son dégoût devant les aveux avilissants il s'engage résolument aux côtés de militants socialistes, trotskystes, syndicalistes, et une poignée d'intellectuels et d'écrivains comme Jean Giono, Victor Margueritte, Marcel Martinet, dans le Comité pour l'enquête sur le procès de Moscou, constitué au début d'octobre 1936. Le flot de sang qui coule à Moscou le conduit à mesurer l'ampleur et la profondeur de la dégénérescence du régime bureaucratique qu'il voit comme « *un retour sans cesse accéléré en arrière* » : « *Négation de la dictature du prolétariat au profit de celle d'un homme ; restauration de la famille, de la patrie annonçant pour demain celle de la religion ; rétablissement sous toutes ses formes de l'inégalité entre les hommes ; étouffement dans le sang de toute velléité critique...* » (4).

Lorsque Trotsky accueille Breton dans la « *maison bleue* » il est informé de son évolution ; Naville a envoyé à Coyoacán des informations et les textes de ses discours et, surmontant les querelles du passé, il écrit à van Heijenoort : « *Vous pouvez l'utiliser à plein en faveur de L.D. car il s'est conduit sur ce chapitre avec une netteté parfaite et ce n'est pas un peureux.* » (5) Trotsky est très conscient de l'intérêt que représente la venue d'un tel allié. Dès l'arrivée de Breton il invite les rédacteurs du nouveau *Partisan Review* à entrer en contact avec le poète français :

« *André Breton, la tête reconnue du surréalisme, est maintenant au Mexique. Comme vous le savez certainement, sur le plan artistique comme sur le plan politique, il est non seulement indépendant du stalinisme, mais il leur est tout à fait hostile. Il a de sincères sympathies pour la IVème Internationale.* » (6)

Il n'est pas impossible, comme le suggère Jean van Heijenoort, que Trotsky ait eu un plan en tête dès l'arrivée de Breton à Coyoacán. Alors que la visite de Malraux, en août 1933, n'avait débouché sur rien, sinon sur une certaine méfiance à l'égard de l'écrivain qui n'avait pas rempli les promesses de ses romans sur la révolution chinoise, la venue de Breton et sa sincère sympathie pour la IVème Internationale, dans une situation politique très différente, offrent à Trotsky des perspectives nouvelles. Dans un contexte menaçant, où l'étau du fascisme et du stalinisme se resserre, il entrevoit la possibilité, en s'appuyant sur Breton, d'ouvrir une brèche dans les rangs des intellectuels staliniens et des compagnons de route des partis communistes déjà ébranlés par les vagues successives des procès de Moscou. Le P.C.F. en tout cas l'a très bien compris puisqu'il organise depuis Paris une campagne de calomnies contre Breton précédant son arrivée. Les gesticulations des folliculaires de *Commune* et de la Maison de la culture trouvent un relais dans les rangs de la L.E.A.R., lointaine cousine de l' A .E.A .R. française, que contrôle le Parti communiste mexicain. Trotsky qui subit, lui aussi, le feu des calomnies des Lombardo Toledano et des

Laborde apporte son aide à Breton en demandant à van Heijenoort d'organiser la protection du poète pendant ses conférences que pouvaient saboter les staliniens. C'est ainsi que le petit groupe trotskyste mexicain assura un service d'ordre discret lors de la première conférence de Breton au Palacio Bella Artes. Breton trouve également en la personne de Rivera un défenseur ardent et valeureux qui, dans la presse mexicaine, rompt des lances contre ceux qu'il appelle les intellectuels « *cléricaux, stalinistes et guépéoutistes* ». Il écrit que la persécution à l'endroit de Breton coïncide avec celle dont est victime Freud et révèle ainsi la tendance de la période historique. Il ajoute que, sur ce point, « *l'histoire a prouvé qu'entre Adolf Hitler et Joseph Staline il n'y avait pas la moindre différence* ». Rivera salue Breton « *amant de México* » qui a compris « *le contenu de beauté, de douleur, de force opprimée et d'humour noir de ce pays* » (8).

Escarmouches

Quelle connaissance Trotsky avait-il alors du surréalisme ? Les timides questions posées à Naville dans l'île de Prinkipo et les réponses évasives et plus qu'insuffisantes de ce dernier, alors peu enclin à clarifier le difficile « *enjambement* » entre son passé de surréaliste et son engagement dans les rangs de l'Opposition de gauche, ne l'ont guère aidé à se faire une idée précise des objectifs et des principes du mouvement fondé par Breton (11). On peut supposer que, jusqu'en 1938, à l'exception de quelques numéros de *la Révolution surréaliste*, Trotsky n'a lu presque aucun des grands textes surréalistes et ignore presque tout de l'œuvre de Breton. C'est le critique d'art américain Meyer Schapiro qui fait parvenir à Trotsky les principaux ouvrages de Breton, peu avant l'arrivée de celui-ci à Coyoacan. Trotsky les a-t-il lus et étudiés attentivement ou bien s'est-il contenté de les feuilleter, comme semble le penser Jean van Heijenoort ? Les discussions riches et passionnées entre les deux hommes nous inclineraient plutôt à penser que Trotsky a sérieusement cherché à comprendre le surréalisme et l'œuvre de Breton qui pensait d'ailleurs lui-même que Trotsky en avait une assez bonne connaissance (9). Ces nombreuses discussions ne furent pas exemptes d'escarmouches ni d'incidents. Breton a souligné combien la « *complexion artiste* » était foncièrement étrangère à Trotsky, en dépit de son intérêt pour l'art et les artistes.

Formé à l'école du grand critique littéraire russe Biélinesky, Trotsky est un amateur du roman réaliste : « *Le roman est notre pain quotidien* », souligne-t-il dans un essai consacré à Gogol. Le goût manifeste et très prononcé de Trotsky pour le roman, qu'il considère comme « *un grand art* », et en particulier pour le roman français, ne pouvait guère entraîner l'enthousiasme de Breton dont on connaît l'aversion pour le genre romanesque. Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton dresse en effet le procès de la fiction romanesque qui s'accommode d'un misérabilisme descriptif aux antipodes de l'imaginaire et du merveilleux.

A-t-il été question de Céline ? Il ne semble pas que Trotsky et Breton aient parlé de l'auteur du *Voyage au bout de la nuit*. On sait comment Trotsky a salué l'entrée fracassante de Céline dans la littérature française provoquant une véritable révolution dans le langage. Breton, lui, n'a jamais beaucoup apprécié l'œuvre de Céline dont il dira plus tard que pas une ligne « *ne relève d'autre chose que d'une faculté toute physique de tenir une plume et de la tremper dans la fange* » (10). Il semble pourtant que Trotsky et Breton portent le même jugement sur l'évolution littéraire et politique de Céline après son dernier roman. A peine arrivé au Mexique, Breton dénonce dans la revue Hoy le contenu réactionnaire de *Bagatelles pour un Massacre* (11). Trotsky avait déjà pu observer la confirmation de son pronostic dans *Mort à Crédit* dont il avait souligné la grossièreté et la monotonie dans une lettre à Sedov tout en ajoutant à propos de son auteur : « *Néanmoins, ce n'est pas un garçon banal.* » (12)

Mais la première passe d'armes entre Trotsky et Breton a lieu lors de leur seconde rencontre le 20 mai et concerne Zola. Nous ne croyons pas, contrairement à ce qu'affirme Lionel Abel, que Trotsky a pu défendre contre Breton que Jules Romains était supérieur à Zola en tant que romancier (13). En dépit de la très grande admiration de Trotsky pour la fresque des *Hommes de bonne volonté* il est presque certain

que Zola lui semble posséder une stature plus grande. Dans son *Journal d'exil*, Trotsky écrit que Zola, contrairement à Jules Romains était un « *participant* », c'est pourquoi, malgré les faiblesses et les défaillances de son œuvre, il est « *plus haut, plus profond, plus chaud, plus humain* » (21). Trotsky avait espéré, un moment, que Jules Romains serait le Zola du contre-procès de Moscou à qui finalement il a manqué un *J'accuse*. L'attitude prudente de Jules Romains déçut Trotsky mais ne fit que confirmer, en fin de compte, le jugement qu'il avait formulé trois ans plus tôt : Jules Romains n'avait pas le caractère « *d'un participant* », il était, au contraire, « *moralement distant* ». C'est donc Zola que Trotsky choisit pour mettre à l'épreuve Breton dans le but d'opposer le naturalisme au surréalisme. Sûr de lui, s'étant visiblement préparé à la discussion, Trotsky se lance dans une défense de Zola :

« *Quand je lis Zola, je découvre des choses nouvelles que je ne connaissais pas, je pénètre dans une réalité plus large. Le fantastique, c'est l'inconnu.* » (15)

Un peu surpris et sur la défensive, Breton ne put nier qu'il y avait de « *de la poésie chez Zola* » (16). Mais le procès intenté à Breton par Trotsky qui croit opposer le monde réaliste du naturalisme au surréalisme est un coup d'épée dans l'eau. En 1932, Breton avait déjà répondu aux critiques qui cherchaient « *à accréditer aux dépens du surréalisme, les procédés néo-naturalistes* », critiques, qui faisaient « *bon marché de tout ce qui, depuis le naturalisme, a constitué les plus importantes conquêtes de l'esprit* » (17). Il précisait sans ambiguïté sa position face au courant naturaliste qu'il ne rejetait nullement et qu'il préférait de loin au symbolisme :

« *J'aime beaucoup, d'autre part, les écrivains naturalistes : pessimisme à part — ils sont vraiment trop pessimistes — (...) Je les trouve en moyenne, beaucoup plus poètes que les symbolistes qui, à la même époque, s'efforçaient d'abrutir le public de leurs élucubrations plus ou moins rythmées, Zola n'était vraiment pas mauvais comme reins ; les Goncourt, dont on tend de plus en plus à nous représenter les tics intolérables, n'étaient pas incapables de voir, de palper ; Huysmans, entre tous, avant de sombrer dans la boueuse inanité d'En route, n'avait pas cessé d'être très grand et l'on serait fondé à donner pour modèle d'honnêteté aux écrivains d'aujourd'hui les livres de moins en moins lus de Robert Caze.* » (18)

Mais pour Breton, le maître incontestable du naturalisme, ce n'est pas Zola, c'est Joris-Karl Huysmans, le seul à pouvoir mêler « *l'humour noir* » et le « *comique rêche anglais* ». Cette faculté lui permet de dépasser la misère et « *les situations désolantes* » et de parvenir « *au résultat paradoxal de libérer chez le lecteur le principe de plaisir* » (19). L'humour noir, qualité suprême aux yeux de Breton, est absente de l'œuvre de Zola.

Après cet échange sur Zola, la discussion entre Trotsky et Breton porte sur Freud et la psychanalyse. Il est presque inutile de souligner ce que doit le surréalisme aux découvertes de Freud. Dès le *Manifeste du Surréalisme* Breton affirme qu'il croit à la « *résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue de surréalité* ». Trotsky a pu lire dans *les Vases communicants* les efforts théoriques de Breton pour concilier une interprétation matérialiste du rêve avec les découvertes et les analyses de Freud. Toujours aussi incisif et offensif, Trotsky interpelle Breton en l'accusant de vouloir dévoyer les découvertes de Freud sur l'inconscient :

« *Vous invoquez Freud, mais n'est-ce pas pour une tâche contraire ? Ne voulez-vous pas étouffer le conscient par l'inconscient ?* » (20)

L'attaque de Trotsky trahit une certaine incompréhension des buts du surréalisme qui, comme l'a maintes fois souligné Breton, tend à la résolution dialectique des contraires. Breton affirme qu'il s'agit pour lui de jeter « *un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution* » (21). En fait, le surréalisme a fait sien le mot d'ordre de Marx : «

vers plus de conscience ». La définition que Breton donne de son attitude à l'égard de la psychanalyse, quelques jours plus tard, dans une revue mexicaine, répond précisément aux objections de Trotsky :

« J'ai tenté de démontrer à diverses occasions, m'autorisant pour cela des exemples pris dans ma vie personnelle que si, comme l'a établi la psychanalyse, l'activité du rêve dépend étroitement de l'activité de la veille qui l'a précédée [...], de la même manière l'activité pendant la veille procède au moins partiellement de l'activité onirique antérieure. Que l'homme acquière la conscience de l'interprétation constante de ces deux activités et il lui sera donné sur le plan sensible, de dépasser la souffrance qu'engendre en lui la lutte entre le principe de plaisir et le principe de réalité, sur le plan intellectuel, de réconcilier la connaissance intuitive et la connaissance rationnelle. » (22).

Sans doute faut-il voir également dans la crainte de Trotsky que le surréalisme étouffe le conscient sous l'inconscient, une mise en cause voilée de l'écriture automatique. Sur ce sujet très controversé, Breton avait fait une mise au point très claire dans sa conférence de Prague, en avril 1935. L'automatisme psychique n'a jamais constitué pour le surréalisme une fin en soi :

« Je crois pour ma part, avoir suffisamment insisté sur le fait que le texte automatique et le poème surréaliste sont non moins interprétables que le récit de rêve, et que rien ne doit être négligé pour mener à bien, chaque fois qu'on peut être mis sur cette voie, de telles interprétations. Je ne sais pas si ce sont là des problèmes post-révolutionnaires, mais ce que je sais, c'est que l'art, contraint depuis des siècles de ne s'écarter qu'à peine des sentiers battus du moi et du super-moi, ne peut que se montrer avide d'explorer en tous sens les terres immenses et presque vierges du soi. Il est d'ores et déjà trop engagé en ce sens pour renoncer à cette expédition lointaine, et je ne vois rien de téméraire à préjuger sous ce rapport de son évolution future. » (23)

Lorsque Breton interroge : « Freud est-il compatible avec Marx ? », Trotsky répond : « Ce sont là des questions que Marx n'avait pas étudiées. Pour Freud la société est un absolu, sauf un peu dans L'Avenir d'une illusion ; elle prend la forme abstraite de la contrainte. Il faut pénétrer dans l'analyse de cette société. » (24) En fait, si Trotsky a salué l'apport de l'école psychanalytique de Vienne (Freud, Adler, Jung) c'est surtout pour sa contribution dans « la question du rôle joué par l'élément sexuel dans la formation du caractère individuel et de la conscience sociale » (25). Trotsky demeure méfiant et franchement incrédule dans l'application de la psychanalyse au domaine de l'art. Comme le remarque Jacqueline Lamba, Trotsky ne pouvait concevoir la psychanalyse que sur le plan de la thérapeutique, tout comme Freud lui-même (26). L'article que Trotsky a consacré dans sa jeunesse à Gogol est à cet égard très éclairant. Trotsky se refuse à suivre les critiques de l'œuvre de Gogol sur le terrain de la psychanalyse et à assimiler « l'étrangeté de son écriture, sa disposition mélancolique et ses idées mystiques à un schéma clinique de psychose dépressive ». Pourquoi et comment cet « artiste réaliste devint un mystique didactique ? » ; ce n'est pas la psychopathologie mais « l'histoire sociale qui nous permet de répondre à cette question », conclut-il (27). Il n'est guère surprenant de constater que Trotsky et Breton se trouvent en désaccord à propos de la relation entre l'art et la folie. De formation médicale et psychiatrique, élève du Docteur Babinski à la Pitié, Breton adopte devant la folie une attitude mêlée de respect et de crainte et un intérêt dont il ne se départira jamais (28). Trotsky a certainement lu les très belles pages de *Nadja* dans lesquelles Breton plaide contre l'enfermement de la folie. Il n'est pas impossible qu'il ait pu « tiquer » à la lecture de plusieurs pages du Manifeste concernant le délire des fous et, peut-être, celui où Breton déclare qu'il passerait sa vie à « provoquer » les « confidences des fous » : « ce sont des gens d'une honnêteté scrupuleuse et dont l'innocence n'a d'égale que la mienne », écrit-il encore (29). Dans les *Vases communicants* Breton souligne les « rapports étroits qui existent entre le rêve et les diverses activités délirantes telles qu'elles se manifestent dans les asiles ». Il remarque également une analogie entre les « réactions affectives paradoxales dans le rêve et dans la démence précoce » (30). Trotsky s'insurge et soutient « qu'il ne pouvait venir de la folie en soi rien de positivement constructif par rapport au devenir humain », tout en faisant remarquer que Shakespeare avait tiré des propos des fous une sagesse (31). Faut-il s'étonner que, sur cette question, la conception de Trotsky se trouve assez éloignée de celle de

Breton qui, plus tard, soutiendra le paradoxe selon lequel la catégorie des malades mentaux constitue un « *un réservoir de santé mentale* » (32). C'est la liberté qu'il invoque en montrant à travers les œuvres des fous, non plus considérés comme des objets cliniques, les « *mécanismes de la création artistique libérée de toute entrave* » (33).

Mais la divergence la plus sérieuse et la plus profonde concerne le hasard objectif, concept-clé de la quête surréaliste. Défini par Breton comme « *la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain* » (34), le hasard objectif plonge ses racines théoriques dans le matérialisme dialectique et le freudisme. Trotsky résiste devant la définition du hasard objectif qu'il ne parvient pas à concilier avec sa propre conception du matérialisme dialectique, craignant par-dessus tout qu'elle ne débouche chez Breton dans le mysticisme :

« *Camarade Breton, l'intérêt que vous portez au phénomène du hasard objectif ne me paraît pas clair. Oui, je sais bien qu'Engels a fait appel à cette notion, mais je me demande si, dans votre cas, il n'y pas autre chose. Je ne suis pas sûr que vous n'ayez pas le souci de garder — ses mains délimitaient dans l'air un faible espace — une petite fenêtre ouverte sur l'au-delà* ». Je n'avais pas fini de me justifier qu'il reprenait : « *Je ne suis pas convaincu. Et d'ailleurs, vous avez écrit quelque part... ah oui, que ces phénomènes présentaient pour vous un caractère inquiétant.*

— *Pardon, lui dis-je, j'ai écrit : inquiétant dans l'état actuel de la connaissance, voulez-vous que nous vérifions ?* » Il se leva assez nerveusement, fit quelques pas et revint vers moi : « *Si vous avez dit... dans l'état actuel de la connaissance... je ne vois plus rien à reprendre.* » (35)

Dans *l'Amour fou*, où se trouve le passage incriminé par Trotsky, Breton croit utile d'invoquer le témoignage de Hegel pour qui l'esprit « *est tenu en éveil et vivement sollicité par le besoin de se développer en présence des objets qu'autant qu'il reste en eux quelque chose de mystérieux qui n'a pas encore été révélé* ». Mais c'est derrière la caution théorique de Engels que Breton se retranche pour répondre aux détracteurs qui l'accusent de mysticisme à propos du hasard objectif ; dans *les Vases Communicants*, c'est-à-dire six ans avant le dialogue ci-dessus avec Trotsky, Breton écrit :

« *Et voilà bien ce qui est taxé de mysticisme en moi. Le rapport causal, vient-on me dire, ne saurait s'établir dans ce sens. Il n'y a aucune relation sensible entre telle lettre qui vous arrive de Suisse et telle préoccupation qui pouvait être vôtre aux environs du moment où cette lettre fut écrite. Mais n'est-ce pas là, je le demande, **absoluti-ser** d'une manière regrettable la notion de causalité ? N'est-ce pas là faire encore trop bon marché de la parole d'Engels : « La causalité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la nécessité ? »* (36)

Dans *l'Amour fou*, Breton insiste sur cette soif « *d'errer à la rencontre de tout dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain* ». Le mystère chez Breton n'a pas de valeur religieuse ni mystique, il ne vaut que pour être élucidé. Le « *monde est un cryptogramme qui demande à être déchiffré* » écrit encore Breton. Jusqu'où cette conception est-elle compatible avec le matérialisme dialectique ? Breton a-t-il réellement convaincu Trotsky dans ce débat qui, au demeurant, n'avait qu'une apparence théorique puisque Breton, lui, y engageait sa vie toute entière ?

Mais n'est-ce pas une manifestation du hasard objectif que cette rencontre stupéfiante en 1916, sur le pont d'un navire espagnol en route vers les Etats-Unis, entre Trotsky et le poète-boxeur Arthur Cravan, héros mystique du surréalisme ? Parmi les passagers bigarrés du navire : déserteurs, aventuriers, spéculateurs, refoulés d'Europe, Trotsky remarque un « *boxeur anglo-français, se piquant de belles-lettres, cousin d'Oscar Wilde* » qui « *reconnaissait ouvertement qu'il préférerait démolir les mâchoires yankees que de se faire fracasser les côtes par quelque Allemand* » (37). Cravan avait rencontré à Barcelone le champion du monde noir Joe Johnson et l'avait défié. Le combat eut lieu à New York le 29 avril 1917 : Cravan se fit mettre K.O. dès le premier round.

N'est-ce pas encore dans le tumultueux « cryptogramme » de l'histoire une manifestation du hasard objectif et de l'humour objectif — le sphinx blanc et le sphinx noir selon la belle expression de Breton — que la rencontre inattendue entre Trotsky et le grossier Bidet (sic), chef de la police judiciaire française ? En 1922, à Moscou, Trotsky apprend que l'organisateur de son expulsion de la France vers l'Espagne en 1916 se trouve dans une prison soviétique ; suit alors un incroyable dialogue entre le policier qui, déconfit, a ces mots : « *C'est la marche des événements !* » ; « *On ne peut exiger une plus grande consolation de la part de Némésis* », écrit simplement Trotsky (38).

L'amitié des chiens et les « Grands Transparents »

« *En nos jours, on ne peut pas avoir « à côté » de soi un mysticisme portatif, quelque chose comme un petit chien qu'on choie.* » (Trotsky, Littérature et Révolution).

Cette phrase, écrite en 1923, par un singulier effet de boomerang, prend à distance, quinze années plus tard, une signification toute symbolique et ironique d'un débat entre Trotsky et Breton à propos des chiens. Cette nouvelle escarmouche paraît au premier abord anodine : Trotsky qui aimait les animaux — et les chassait aussi — pensait que les chiens étaient capables d'émotions quasi-humaines et qu'ils pouvaient éprouver de l'amitié pour l'homme. Un après-midi, au cours d'une discussion à Pátzcuaro, Breton fut choqué. Jacqueline Lamba nous restitue la polémique qui s'engagea alors. Breton refuse ce qui lui semble être une « *position sentimentale au départ* ». « *Quelles preuves peut-on avoir du contraire ?* » réplique Trotsky en ajoutant que « *leurs réactions tendent à faire croire d'une manière tout à fait vraisemblable que les chiens éprouvent de l'amitié* ». Après une interminable discussion, Trotsky conclut en riant : « *Il faudrait sans doute une troisième personne, mi-chien, mi-homme pour arbitrer ce débat, faute de son existence et compte tenu pour moi de la réaction des chiens envers l'homme, je m'en tiens à mes sentiments.* » (39) Breton n'a certainement pas digéré la discussion sur les chiens, ni la conclusion de Trotsky, puisqu'il éprouve le besoin en 1942, de rappeler l'incident. Sans donner le nom de Trotsky, facilement reconnaissable, il déplore chez celui qui a été à la tête d'événements grandioses dans l'histoire une « *vue anthropomorphique sur le monde animal* » qui, selon lui, « *trahit en manière de penser de regrettables facilités* » :

« *La pensée la plus maîtresse d'elle-même, la plus aiguë, la plus apte à se soumettre tous les obstacles dans le champ où elle s'applique m'a toujours paru, hors de ce champ, s'accommoder des plus étranges complaisances. Ma surprise à cet égard se cristallise toujours autour d'une conversation où j'avais pour interlocuteur un esprit d'une envergure et d'une vigueur exceptionnelles. C'était à Ktzcuaru au Mexique : je nous verrai toujours aller et venir le long de la galerie donnant sur un patio fleuri d'où montait de vingt cages le cri de l'oiseau moqueur. La main nerveuse et fine qui avait commandé à quelques-uns des plus grands événements de ce temps se délassait à flatter un chien vaguant autour de nous. Il parla des chiens et j'observai comme son langage se faisait moins précis, sa pensée moins exigeante que d'ordinaire. Il se laissait aller à aimer, à prêter à un animal de la bonté naturelle, il parla même comme tout le monde de dévouement. Je tentai à ce propos de lui présenter ce qu'il y a sans doute d'arbitraire dans l'attribution aux bêtes de sentiments qui n'ont de sens appréciable qu'autant qu'ils se réfèrent à l'homme, puisqu'ils entraîneraient à tenir le moustique pour sciemment cruel et l'écrevisse pour délibérément rétrograde. Il devint clair qu'il s'offusquait d'avoir à me suivre dans cette voie : il tenait — et cette faiblesse est d'ailleurs poignante à distance, en raison du sort tragique dont les hommes auront payé son don intégral à leur cause — à ce que le chien éprouvât pour lui, dans toute l'acceptation du terme de l'amitié.* » (40)

Dans *Prolégomènes d'un troisième manifeste surréaliste ou non*, Breton met en cause l'anthropomorphisme auquel il substitue une spéculation intellectuelle fondée sur la vie mythique qui lui paraît plus féconde. « *Il n'y a pas de société sans mythe social* » écrit Breton. Le débat à propos de l'amitié des chiens trouve son prolongement dans une réflexion sur le mythe. L'homme n'est pas « *le roi de la création* » il n'est pas non plus « *le point de mire de l'univers* ». Inspiré par la lecture de Novalis et

de William James, Breton, « sans prendre garde aux accusations de mysticisme » laisse son esprit vagabonder :

« Je crois devoir faire observer que je ne m'éloigne pas sensiblement ici du témoignage de Novalis : Nous vivons en réalité dans un animal dont nous sommes les parasites. La constitution de cet animal détermine la nôtre et vice versa et que je ne fais que m'accorder avec la pensée de Williams James : Qui sait si, dans la nature, nous ne tenons pas une aussi petite place auprès d'êtres insoupçonnés, que nos chats et nos chiens vivant à nos côtés dans nos maisons. » (41)

Ces êtres invisibles hypothétiques, hors de la portée des sens de l'homme, Breton les appelle les Grands Transparents.

Breton a-t-il discuté avec Trotsky de l'hypothèse de William James et de sa conception du mythe ? C'est ce qu'affirme, en tout cas, Lionel Abel qui s'appuie sur les confidences de Breton lui-même. Trotsky scandalisé serait entré dans une belle fureur : « Il cria à Breton, écrit Lionel Abel, que nous n'avions pas besoin de nouveaux mythes mais d'une plus grande clarté. Il n'avait pas rejeté la IV^{ème} Internationale pour annoncer qu'il faisait partie d'un animal gigantesque, inconnu de Breton lui-même ou de James par-dessus le marché, ou de n'importe quel idéaliste américain. » (42) Peu importe, en fin de compte, que la discussion ait eue lieu ou pas, gageons que Trotsky n'aurait pas répondu autrement. Si la préoccupation du mythe collectif est déjà présente dans les années 37-38 il nous semble cependant que ce n'est que plus tard, vers le milieu des années quarante, qu'elle prend tout son essor et son importance dans la pensée de Breton. La découverte et la lecture en profondeur de Fourier aux Etats-Unis va accélérer ce processus qui aboutit finalement à remettre en cause le marxisme comme moyen absolu de la connaissance de la réalité sociale. Sa vision de l'histoire en sera également profondément modifiée.

Le « complexe de Cordélia »

Cordélia : « Que pourras-tu faire, Cordélia ? Aimer et te taire... » Shakespeare, Le Roi Lear.

C'est sans doute vers la fin du mois de mai, ou au début du mois de juin, que Trotsky demande à Breton de rédiger un projet de manifeste qui doit servir de base de regroupement aux écrivains et artistes révolutionnaires. C'est alors que se produit un phénomène étrange : Breton, paralysé, « le souffle de Trotsky sur la nuque », selon l'expression de van Heijenoort, ne parvient pas à rédiger le projet demandé. Le retard persistant provoque, au cours du mois de juin, un bref et violent incident entre Trotsky et Breton. Sur la route de Guadalajara, au milieu du voyage, Breton est contraint de descendre de la voiture de tête, van Heijenoort prenant alors sa place auprès de Trotsky assis à l'arrière de la voiture, droit et silencieux, visiblement irrité. C'est le retard de Breton à rédiger le projet de manifeste qui avait provoqué la colère de Trotsky. Après cet incident, il y eut un froid qui dura plusieurs jours, puis les relations chaleureuses se rétablirent. Au début de juillet il y eut un autre voyage de plusieurs jours à Pätzcuaro. Après les excursions de la journée, les soirées étaient animées par les discussions autour des questions de l'art et de la politique. On fit même le projet de publier ces conversations sous le titre : *Les entretiens de Pätzcuaro* signés de Breton, Rivera et Trotsky. Malheureusement, Breton tomba malade, frappé soudain d'aphasie. Le lion surréaliste était privé de voix devant la stature imposante de l'aigle. On peut certes épiloguer sur les raisons psychosomatiques de cette maladie soudaine qui, hélas, nous prive d'un livre magnifique qui aurait rivalisé avec les conversations entre Goethe et Eckermann (43). Breton a éprouvé le besoin de s'expliquer sur son inhibition dans une lettre à Trotsky, écrite sur le bateau qui le ramenait en France :

« Très cher Léon Davidovitch,

L'assurance me manque beaucoup moins pour vous appeler ainsi, alors que je ne suis plus en votre présence. Pourtant j'ai souvent désiré le faire et, si je vous le dis c'est pour que vous mesuriez l'inhibition dont j'ai été victime, chaque fois qu'il s'est agi de tenter quelque chose dans votre direction et sous vos

yeux. Cette inhibition relève avant tout, je voudrais à tout prix vous le faire comprendre, de l'admiration sans bornes que je vous porte ; elle n'en a été, ces derniers temps que le revers. Bien souvent, ainsi, je me suis demandé ce qu'il adviendrait si, par impossible, je me trouvais en face d'un de ces hommes sur lesquels j'ai été amené à moduler ma pensée et ma sensibilité disons, par exemple, Rimbaud ou Lautréamont. Je me sentais tout à coup étrangement privé de moyens, en proie à une sorte de besoin pervers de me dissimuler. C'est ce que j'appelle pour moi-même, en souvenir du Roi Lear, mon « complexe de Cordélia » : ne vous moquez pas, c'est tout à fait foncier, organique, j'ai tout lieu de croire indéradicable. Vous êtes précisément un de ces hommes, peut-être aussi — je ne suis pas sûr à cause de Freud — le seul vivant. [...] Mais je ne vous ennuierai plus avec ces explications sentimentales. Puissent-elles seulement faire justice du malentendu de la route de Guadalajara, que vous avez eu toute raison de vouloir tirer au clair. »

On peut se laisser à imaginer le dialogue qui se noue sur la banquette arrière de la voiture qui file sur la route de Guadalajara entre Trotsky-Lear et Breton-Cordélia ; un dialogue qui pourrait ressembler étrangement à celui du drame de Shakespeare :

« Lear — ... Et maintenant, notre joie, toi, la dernière, non la moindre, toi dont les vignes de France et le lait de Bourgogne se disputent l'amour, que peux-tu dire pour te valoir un tiers plus opulent que tes sœurs ? Parle.

Cordélie — Rien, monseigneur.

Lear — Rien ?

Cordélie — Rien.

Lear — De rien, rien ne peut venir. Parle encore.

Cordélie — Malheureusement que je suis, je ne sais jusqu'à mes lèvres faire monter mon cœur. J'aime votre Majesté comme je dois l'aimer, ni plus, ni moins.

Lear — Eh quoi ! Et quoi ! Cordélie ! Corrige un peu tes paroles, ou tu vas gâter ta fortune. » (45)

« L'axe invisible de la Révolution »

Le projet que Breton présenta finalement à Trotsky, écrit à l'encre verte, fut discuté et remanié au cours de plusieurs séances. Trotsky découpait le manuscrit de Breton, collait les passages qui avaient été retenus dans la discussion sur son propre manuscrit dactylographié qu'il corrigeait lui-même à la plume. Le texte russe était ensuite traduit par Jean van Heijenoort. La version définitive du manifeste ne s'écarte guère du texte initial rédigé par Breton bien qu'ici ou là on observe des modifications qui ne sont pas sans intérêt. Le manifeste apparaît comme la fusion remarquable de deux courants de pensée et de conceptions de la création intellectuelle, conceptions fort anciennes, mais revivifiées et modifiées par l'expérience, et surtout par le contact enrichissant et stimulant entre les deux hommes.

L'effort d'analyse théorique de la dégénérescence bureaucratique de l'U.R.S.S. entrepris dans *La Révolution trahie*, a conduit Trotsky à faire un bilan effroyable de la condition intellectuelle et de l'art.

Les contacts avec les intellectuels de *Partisan Review*, les longues discussions avec Breton et Rivera ont conduit Trotsky, au cours du mois de juin 1938, à écrire plusieurs articles consacrés à l'art officiel soviétique. Celui-ci lui paraît encore plus servile que l'art courtisan de l'époque de la monarchie, car il repose sur une falsification sans précédent dans l'histoire, destinée à magnifier le « chef », c'est-à-dire Staline. Au cours du mois de juin, Trotsky répète, à plusieurs reprises, ce verdict sans appel : « L'art de l'époque stalinienne entrera dans l'histoire comme l'expression la plus spectaculaire du profond déclin de la révolution prolétarienne. » Breton est tout autant horrifié devant l'aspect profondément réactionnaire du « réalisme socialiste » qui, en U.R.S.S., après avril 1932, a succédé à la théorie de l'art et la littérature prolétariens, « armes de la lutte des classes ». Breton repousse le « réalisme socialiste » comme il a repoussé et combattu l'inanité de la littérature prolétarienne dans les années vingt. Dans un texte théorique d'une grande intensité, écrit un an avant le voyage à Mexico, Breton nie que l'art d'une époque

puisse consister dans la « *pure et simple imitation des aspects que revêt cette époque* » et rejette comme « *erronée* » la conception du « *réalisme socialiste* » qui prétend imposer à l'artiste « *à l'exclusion de toute autre, la peinture de la misère prolétarienne* » (46). Au Mexique il réaffirme les exigences propres à l'art et la poésie :

« Dans la même mesure où je n'ai pas cessé de soutenir que la poésie était faite pour exprimer, non le contenu manifeste, mais le contenu latent, qui a pour fonction d'objectiver le mythe collectif d'une époque, je me suis toujours opposé à ce qu'elle puisse servir d'instrument de propagande, quand bien même ce fut avec l'intention de propager la révolution. Ma rupture avec Aragon en 1930 est due en grande partie à mon intransigeance sur ce point. J'ai dit que la poésie, avant tout art de langage, obéit à des déterminations particulières, se déroule selon une courbe particulière qu'il est impossible de faire coïncider avec le développement des revendications sociales. » (47)

Le manuscrit de Breton, conservé à la Houghton Library, comparé au texte du manifeste permet de cerner la part qui revient à Trotsky et à Breton et, en même temps, nous donne une idée plus précise de son élaboration.

Certains passages du manifeste indiquent clairement que certaines divergences entre Trotsky et Breton ont été, sinon résolues, du moins partiellement surmontées. Ainsi en est-il du hasard objectif, âprement discuté par Trotsky. Sur ce point, le premier jet de Breton est intégralement repris dans le texte du manifeste. Le processus de la découverte dans le domaine de l'art ou de la science, qui conduit à la connaissance, est décrit dans des termes identiques à ceux qui définissent le hasard objectif :

« En ce qu'elle garde d'individuel dans sa genèse, en ce qu'elle met en œuvre de qualités subjectives pour dégager un certain fait qui entraîne un enrichissement objectif, une découverte philosophique, scientifique ou artistique apparaît comme le fruit d'un hasard précieux, c'est-à-dire comme une manifestation plus ou moins spontanée de la nécessité. On ne saurait négliger un tel apport, tant au point de vue de la connaissance générale (qui tend à ce que se poursuive l'interprétation du monde) que du point de vue révolutionnaire (qui, pour parvenir à la transformation du monde, exige qu'on se fasse une idée exacte des lois qui régissent son mouvement. » (49)

De la même manière, on peut supposer que le débat concernant Freud et la psychanalyse aboutit à un compromis. Lorsque Breton affirme que la vocation artistique est le résultat d'une « *collision ente l'homme et un certain nombre de formes sociales qui lui sont adverses* », il fait écho à Trotsky lorsque celui-ci écrit que la création artistique « *est toujours un acte de protestation contre la réalité, conscient ou inconscient* » (50). La création artistique est définie dans le manifeste à l'aide de termes directement empruntés à la psychanalyse :

« Le mécanisme de sublimation, qui intervient en pareil cas, et que la psychanalyse a mis en évidence, a pour objet de rétablir l'équilibre rompu entre le " moi " cohérent et les éléments refoulés. Ce rétablissement s'opère au profit de " l'idéal du moi " qui dresse contre la réalité présente, insupportable, les puissances du monde intérieur, du " soi ", communes à tous les hommes, et constamment en voie d'épanouissement dans le devenir. » (51)

Trotsky et Breton sont les adversaires de la théorie de « *l'art pour l'art* » mais ils le sont tout autant de l'art de propagande ou encore, selon l'expression d'Engels, l'art de « *tendance* ». Ils souscrivent, Breton tout spécialement, à ce qu'écrivait le même Engels, en avril 1888 à Miss Harkness : « *Plus les opinions de l'auteur demeurent cachées et mieux cela vaut pour l'œuvre d'art* » (52). Lorsque Trotsky propose d'inclure dans le manifeste que l'artiste, tout en demeurant indépendant, ne peut servir la lutte émancipatrice que « *s'il est pénétré subjectivement de son contenu social et individuel, que s'il en a fait passer le drame dans ses nerfs et que s'il cherche librement à donner une incarnation artistique à son*

monde intérieur », il ne fait que répéter sous une autre forme ce qu'il écrivait déjà dans *Littérature et Révolution* :

« *L'axe invisible (l'axe de la terre est également invisible) devrait être la révolution elle-même, autour de laquelle devrait tourner toute la vie agitée, chaotique et en voie de reconstruction. Pour que le lecteur découvre cet axe, l'auteur devrait s'en être préoccupé et, en même temps, y avoir sérieusement réfléchi.* » (59)

Breton, lui aussi, conteste que l'on puisse faire œuvre d'art, ni même en dernière analyse, œuvre d'art utile, en s'attachant à exprimer seulement le « *contenu manifeste* » d'une époque. Le surréalisme ne se propose rien d'autre que l'expression de son « *contenu latent* ». Dans « *Position politique de l'art aujourd'hui* », Breton remarque que la Commune de Paris a laissé l'art en face de ses problèmes propres : avant comme après, les problèmes auxquels l'artiste a été confronté « *ont continué à être les mêmes : la fuite des saisons, la nature, la femme, l'amour, le rêve, la vie et la mort* » (54). Il rejoint Trotsky, pour qui l'artiste doit avant tout « *librement donner une incarnation à son monde intérieur* » :

« *C'est que l'art, de par toute son évocation dans les temps modernes, est appelé, à savoir que sa qualité réside dans l'imagination seule, indépendamment de l'objet extérieur qui lui a donné naissance. A savoir que tout dépend de la liberté avec laquelle cette imagination parvient à se mettre en scène et à ne mettre en scène qu'elle-même. La condition même de l'objectivité en art est qu'il apparaisse comme détaché de tout cercle déterminé d'idées et de formes. C'est par là seulement qu'il peut se conformer à cette nécessité primordiale qui est la sienne, qui est d'être totalement humain.* » (55)

Sur ce point, Trotsky et Breton semblent être tombés d'accord comme en témoigne le manifeste qui affirme qu'en matière artistique « *il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière* ». Trotsky avait déjà souligné dans *Littérature et Révolution* que l'art n'a pas pour but l'imitation d'un modèle extérieur, fût-il la réalité du monde prolétarien, mais qu'il lui est indispensable de s'alimenter au foyer du « *lyrisme personnel* » :

« *Notre conception marxiste du conditionnement objectif de l'art et de son utilité sociale ne signifie nullement, lorsqu'elle est traduite dans le langage de la politique, que nous voulons régenter l'art aux moyens de décrets et de prescriptions. Il est faux de dire que pour nous, seul est nouveau et révolutionnaire un art qui parle de l'ouvrier ; quant à prétendre que nous exigeons des poètes qu'ils décrivent exclusivement des cheminées d'usines ou une insurrection contre le capital, c'est absurde. Bien sûr, par sa nature même, l'art nouveau ne pourra pas ne pas placer la lutte du prolétariat au centre de son attention. Mais le soc de l'art nouveau n'est pas limité à un certain nombre de sillons numérotés : au contraire, il doit labourer et retourner tout le terrain, en long et en large. Si petit qu'il soit, le cercle du lyrisme personnel a incontestablement le droit d'exister dans l'art nouveau. Bien plus, l'homme nouveau ne pourra être formé sans un nouveau lyrisme.* » (56)

Dans son projet initial, comme en témoigne le manuscrit conservé à la Houghton Library, Breton avait repris dans sa conclusion la formule utilisée par Trotsky dans *Littérature et révolution* : « *Toute licence en art, sauf contre la révolution prolétarienne* ». A son retour du Mexique, Breton a indiqué que c'est Trotsky lui-même qui le mit « *en garde contre les abus qu'on pourrait faire de ce dernier membre de phrase* » et biffa sans hésitation « *sauf contre la révolution prolétarienne* » (57). Un autre paragraphe du manuscrit de Breton également restrictif et allant dans le même sens que la formule précédente n'a pas été retenu (58). Sur cette question de l'indépendance de l'art et de la création, la pensée de Trotsky a subi une évolution importante. Dans *La Révolution trahie*, rédigée deux ans auparavant, Trotsky adhère encore à son ancienne formule puisqu'il écrit que l'Etat ouvrier doit, à l'égard des tendances artistiques, leur laisser « *sur leur propre terrain une liberté complète* » mais, ajoute-t-il, en mettant « *au-dessus de tout le critère : pour ou contre la révolution* » (59). Mais, depuis, les procès truqués et les exécutions sanglantes en U.R.S.S. ont montré jusqu'où pouvait aller la bureaucratie dans sa haine aveugle de la

révolution et de la liberté. La dégénérescence de l'art soviétique, qui va jusqu'à célébrer les exécutions macabres des procès, lui fait craindre pour l'avenir les abus que l'on pourrait faire du critère « *pour ou contre la révolution prolétarienne* » dans le domaine de l'art. N'est-ce pas en effet une formule qu'un régime bureaucratique sans scrupules qui « *pervertit les mots* » et « *aliène la liberté* », pour reprendre les expressions de Breton lui-même, pourrait utiliser à ses propres fins dans le but d'écraser l'art (60) ? Cette modification très importante et significative de sa formulation des exigences de la création artistique, Trotsky la complète dans un paragraphe rédigé par lui intégralement et dont le style est aisément reconnaissable :

« *Si, pour le développement des forces productives matérielles, la révolution est tenue d'ériger un régime socialiste de plan centralisé, pour la création intellectuelle, elle doit dès le début même établir un régime anarchiste de liberté individuelle.* » (61)

On mesure ici le pas franchi par Trotsky qui écrivait dans *La Révolution trahie* que la création intellectuelle « *a besoin de liberté... la science, l'art n'auront à subir aucun plan imposé, aucune ombre d'obligation* ». Ce n'est seulement qu'au contact d'André Breton et après les longues discussions avec ce dernier en compagnie de Rivera qu'il éprouve le besoin de préciser que l'art a besoin d'un « *régime anarchiste* » de liberté individuelle. Comment ne pas rapprocher ce fait de ce qu'écrivait Breton en 1937 : parmi les diverses démarches de l'esprit c'est par « *l'appel à l'automatisme sous toutes ses formes et à rien d'autre qu'on peut espérer résoudre, en dehors du plan économique, toutes les antinomies qui, ayant préexisté à la forme de régime social sous laquelle nous vivons, risquent fort de ne pas disparaître avec elle* » (62).

Au terme d'une analyse malheureusement trop sommaire du manifeste « *Pour un art révolutionnaire indépendant* », on mesure le rapprochement exceptionnel de deux pensées et deux démarches pourtant très différentes au départ. Nous ne partageons pas le point de vue d'Arturo Schwartz qui écrit que les rapports entre Trotsky et Breton furent marqués « *par un vice originel* » et qu'ils « *furent toujours exclusivement à sens unique : tandis que l'universalité de la vision du poète permettait à Breton d'embrasser aussi l'action sociale, l'exclusivisme de la vision de l'homme politique privait Trotsky d'un point de vue plus vaste sur l'humain* » (63), Arturo Schwartz ajoutant que Trotsky ne comprit jamais les « *revendications surréalistes* ». Rien ne nous semble plus éloigné de ce que Breton pensait lui-même sur ce point. Dans les Entretiens, il insiste non seulement sur ce « *qu'avait de prodigieux son organisation mentale* » mais aussi sur « *ce qu'il pouvait avoir d'humain au sens le plus élevé du terme [...] cette faculté de relier tout menu fait d'observation à une donnée générale, de le faire tourner — sans qu'il n'y eût jamais là rien d'artificiel ou de forcé — à l'espoir d'un réajustement des valeurs de ce monde qui vînt encore fortifier le sentiment de la nécessité de la lutte révolutionnaire* » (64). Certes, il ne saurait être question de soutenir le point de vue inverse selon lequel Trotsky se serait fait une idée parfaitement claire des objectifs surréalistes et qu'il s'y serait finalement rallié. Bien des domaines lui demeuraient fermés, sinon étrangers. Dans son discours du 11 novembre 1938, Breton rappelle que les noms de Sade et de Lautréamont « *le faisaient tiquer légèrement* » mais, ajoute-t-il, Trotsky lui faisait préciser le rôle qu'ils avaient joué dans sa pensée « *en se plaçant au seul point de vue juste, au point de vue commun au révolutionnaire et à l'artiste, qui est celui de la libération humaine* » (65).

Certains, comme René Etiemble, ont contesté la validité du rapprochement entre Trotsky et Breton. Au cours d'une conférence à Mexico en 1939, Etiemble fit remarquer qu'il était « *surpris par la collusion existant entre le rationalisme de Trotsky et l'irrationnel largement affirmé des surréalistes* ». A la fin de la conférence, van Heijenoort qui était dans la salle, proposa à Etiemble une entrevue avec Trotsky qui lui donna la possibilité de questionner ce dernier sur son alliance avec Breton. Trotsky répondit « *qu'il ne pouvait pas se permettre d'être sectaire sur les questions idéologiques quand il était si difficile de trouver des alliés ; puisque les surréalistes acceptaient l'unité d'action il ne voyait pas pourquoi il refuserait une alliance avec eux* » (66). Le matérialisme dialectique tel que le défendait Trotsky était-il aussi incompatible avec l'esprit du surréalisme dont la revendication de l'irrationnel est loin d'être la

seule composante ? Il nous semble d'ailleurs sommaire, et pas tout à fait juste, de caractériser la pensée de Trotsky de « *rationaliste* » comme il nous semble caricatural de réduire le surréalisme à l'irrationnel. Nous avons souligné combien Breton se sentait proche de Hegel et surtout d'Engels et n'hésite pas à revendiquer haut et fort l'adhésion du surréalisme aux thèses du matérialisme dialectique. Le surréalisme ne se veut pas seulement une contestation radicale de la vieille pensée rationaliste héritée d'Auguste Comte, mais il revendique une libération totale de l'esprit et une refonte de l'entendement humain où la raison et l'irrationnel cessent d'être perçus contradictoirement. La richesse des discussions entre Trotsky et Breton, la complexité des questions soulevées, leur manière d'y répondre, dégagée de tout sectarisme, font amplement justice des critiques simplificatrices qui tendent à ramener deux courants de pensée originaux et nuancés à des catégories abstraites et étroites.

Le regard de l'aigle

La dernière entrevue entre Breton et Trotsky fut très chaleureuse. La guerre menaçait et Breton savait qu'il risquait d'être mobilisé dès son retour en France. Jean van Heijenoort nous donne un témoignage émouvant des derniers instants :

« Alors que dans le patio ensoleillé de la maison bleue de Coyoacán, au milieu des cactus, des orangers, des bougainvillés et des idoles, on était sur le point de se séparer, Trotsky alla chercher dans son bureau le manuscrit commun du manifeste et le remit à Breton. Celui-ci fut très touché. C'était de la part de Trotsky, un geste inusuel, unique même dans toute la période durant laquelle j'avais vécu avec lui. » (67)

Breton arrive en France investi d'une responsabilité écrasante qui repose presque sur ses seules épaules : mettre sur pied sans délai la Fédération internationale de l'Art indépendant. Dès les premiers jours il déploie une intense activité et parvient vers la fin de septembre 1938 à rassembler une soixantaine d'intellectuels, artistes et écrivains qui donnent leur adhésion, dont, pour la France celles de Giono, Marcel Martinet, Henri Poulaille, et pour l'étranger, entre autres : Ignazio Silone, Jef Last, Helge Krog, Herbert Read, Karel Teige. Mais il y a aussi des refus et des absents de marque. Breton rend visite à Gide qui refuse de donner son nom, mais n'exclut pas l'éventualité de collaborer au futur bulletin de la F.I.A.R.I. D'autres se dérobent pour des raisons diverses, tel Roger Martin du Gard. Breton déplore la défection de Gaston Bachelard qui se déclare « *incompétent* ». De son côté, Trotsky tente d'accélérer le processus au Mexique mais les résultats s'avèrent très vite modestes voire décevants. Diego Rivera, malade et déprimé, fait défaut. Les choses traînent encore plus en longueur aux Etats-Unis où Dwight Macdonald, porte-parole de *Partisan Review*, freine le mouvement. Une discussion triangulaire entre Paris, New York, Mexico, arbitrée par Trotsky, qui est née des réticences de Macdonald, en désaccord avec les passages du manifeste relevant de la psychanalyse, fait perdre plusieurs mois. Ce n'est seulement que le 2 mars 1939, soit plus de sept mois après la rédaction du manifeste, qu'une trentaine d'intellectuels américains se réunissent à l'initiative de *Partisan Review* et décident de constituer la *League for Cultural freedom and Socialism* qui se déclare sympathisante du manifeste de Mexico. Finalement, le congrès mondial et la constitution d'un comité exécutif international de la F.I.A.R.I. ne verront jamais le jour. Mais à partir de janvier 1939, et dans les mois qui suivent, le grave conflit entre Trotsky et Rivera qui aboutit à leur rupture fait planer une ombre menaçante et mortelle sur la F.I.A.R.I. La rupture douloureuse entre Trotsky et Rivera affecte profondément Breton. « *Inutile de vous dire, écrit-il à Trotsky, que l'activité de la F.I.A.R.I. s'est trouvée gravement maléficiée du fait de cette rupture entre vous et Rivera.* » (68) Cependant, si l'on peut parler d'un échec de la F.I.A.R.I., ce n'est pas faute de l'énergie déployée par Breton, qui n'a pas failli à sa tâche. Comme Breton le précisera plus tard à André Parinaud : « *Un tel échec, à ce moment, se confond avec bien d'autres. Tout se passe comme si l'activité intellectuelle, dans les directions les plus diverses, marquait un temps d'arrêt, comme si l'esprit était déjà averti que rien n'est plus en demeure de faire reculer le fléau.* » (69)

Malgré les fluctuations de sa pensée politique et ses prises de positions ultérieures qui l'éloigneraient du marxisme, Breton ne reniera jamais le manifeste ni son activité en faveur de la F.I.A.R.I. En décembre

1945, il déclare au cours d'un interview que « *c'est une question de vie et de mort pour le surréalisme que de continuer à revendiquer la pleine liberté de recherche artistique* » et qu'il s'en tient « *aux termes de l'appel Pour un art révolutionnaire indépendant* » (70). Malgré une distance à l'égard de la IV^{ème} Internationale et des idées défendues par Trotsky, Breton garde intacte son admiration pour l'exilé de Mexico. En 1957, à l'occasion du quarantième anniversaire de la Révolution d'octobre, il évoque le regard de Trotsky, « *fixé sur lui* » et qui « *à lui seul* » suffit à lui enjoindre :

« *de garder toute fidélité à une cause, la plus sacrée entre toutes, celles de l'émancipation de l'homme... Un tel regard et la lumière qui s'y lève, rien ne parviendra à l'éteindre, pas plus que Thermidor n'a pu altérer les traits de Saint-Just* » (71).

Notes

1. « *Dialogo con André Breton* » por Rafael Heliodoro, Universidad de México, juin 1938.
2. André Breton, *Second manifeste du surréalisme, Manifeste du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1962, pp. 188-189.
3. « *Du temps que les surréalistes avaient raison* », in *Manifestes du surréalisme*, pp. 299-301.
4. « *Déclaration d'André Breton au meeting du P.O.I.* », 17 décembre 1936, *Cahiers Léon Trotsky*, n° 9, janvier 1982, p. 114.
5. Pierre Naville à Jean van Heijenoort, le 12 mai 1938, Houghton Library (6953).
6. Trotsky à Philip Rahv, 12 mai 1938, *Œuvres*, 17, p. 230.
7. Témoignage de Jean van Heijenoort.
8. Diego Rivera, « *Mis letras antes des pin. Los clerigos stalinistas guepeuizantes y et caso del gram poeta André Breton* », *Novedades*, 24 juin 1938, voire également l'article du 10 juin dans lequel Rivera parle du livre de Breton, *Les Vases communicants*.
9. Parmi les livres de Breton qui arrivèrent de New York, van Heijenoort mentionne : *le Manifeste du surréalisme, Nadja et Les Vases communicants*. Il faut y ajouter très certainement *L'Amour fou*. Dans son discours du 11 novembre 1938, Breton déclare : « *Connaissant assez bien mes livres, il a insisté pour prendre connaissance de mes conférences et m'a offert de les discuter avec moi* », « *Visite à Léon Trotsky* », *Cahiers Léon Trotsky*, n° 12, décembre 1982, p. 116.
10. Lettre collective de protestations du groupe surréaliste à l'Express adressée le 22 juin 1957, *Tracts surréalistes et déclarations collectives, introduction et notes de José Pierre, Le Terrain vague*, 1982, p. 171.
11. Interview d'André Breton accordée à la revue Hoy, 14 mai 1938.
12. Trotsky à Sedov, 18 décembre 1936, *Œuvres*, 11, p. 350.
13. Lionel Abel se fonde sur le récit que lui fit Breton à l'été 1942, à New York, de ses discussions et des divergences avec Trotsky. Dans un article : « *The surrealists in New York* », *Commentary*, octobre 1981, pp. 44-54, Lionel Abel écrit : « *Il se trouvait que Trotsky avait placé Romains au-dessus de Zola, en tant que romancier et Breton refusait d'admettre son jugement. Il ne fait aucun doute que Breton avait raison. La question intéressante est de savoir pourquoi Trotsky avait commis une telle erreur d'appréciation car il était souvent un excellent critique littéraire.* » Si l'on accepte le récit de Lionel Abel, il faut en conclure que Trotsky a changé d'avis entre 1935 et 1938. Cependant nous formulons bien des réserves sur le sérieux et l'exactitude des souvenirs de L. Abel qui, par ailleurs, fourmillent d'erreurs ; pour n'en citer qu'une, Abel situe le séjour de Breton au Mexique en 1939.
14. Trotsky, *Journal d'Exil*, Gallimard, 1960, pp. 67-68. Sur l'appréciation de Trotsky de Zola et Jules Romains, on se reportera à l'article de Hilaire Touvet ci-après.
15. Jean van Heijenoort, *Sept ans auprès de Léon Trotsky*, Les lettres nouvelles, 1978, p. 180.
16. Ibidem.
17. André Breton, *Les Vases Communicants*, Gallimard, 1955, pp. 96-97.
18. Ibidem.
19. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, 1966, pp. 247-263. Joris-Karl Huysmans (1848-1907) auteur de *A Rebours* (1884), *En rade* (1887), *Là-bas* (1891).

20. Jean van Heijenoort, op. cit., p. 180.
21. Breton, *Les Vases communicants*, p. 105.
22. « *Dialogo con André Breton* », Universidad de México, juin 1938.
23. André Breton, « *Position politique de l'art aujourd'hui* », conférence prononcée le 1er avril 1935 à Prague, in *Manifestes...*, op. cit., p. 272. Marguerite Bonnet donne, en quelques pages, une analyse très éclairante de la genèse de l'automatisme chez Breton. Elle montre qu'il convient d'établir une distinction entre l'automatisme pratiqué par les poètes et les peintres surréalistes et celui des médiums. Marguerite Bonnet démontre de manière très convaincante que c'est chez Freud et non chez Janet et encore moins chez Myers, que Breton a trouvé l'impulsion initiale qui l'a conduit à l'écriture automatique. Marguerite Bonnet : André Breton. *Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975, pp. 106-108.
24. Jean van Heijenoort, op. cit., p. 180.
25. Trotsky, *Littérature et Révolution* ; U.G .E., p. 55.
26. « *Entretiens d'Arturo Schwartz avec Jacqueline Lamba* », op. cit.
27. Trotsky, « *N.V. Gogol (1852-1902)* », Vostotchnoïé Obozriéné (La Revue de l'Orient), n° 43, 21 février 1902, sous le pseudonyme d'Antide Oto. Cet article n'a pas été traduit en français. Il existe une traduction américaine : « *Gogol an Anniversary tribute* », in *The Basic Writings of Trotsky*, pp. 317-324.
28. Sur l'attitude de Breton face à la folie, voir Marguerite Bonnet, op. cit., pp. 108-111.
29. *Manifestes*, pp. 17-18.
30. *Les Vases communicants*, p. 29.
31. « *Entretien d'Arturo Schwartz avec Jacqueline Lamba* », op. cit., p. 210.
32. André Breton, « *L'art des fous* », *La clé des champs*, Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 274. Trotsky écrit dans *Littérature et révolution* : « *Les délires d'un fou eux-mêmes ne contiennent rien que le malade n'ait préalablement reçu du monde extérieur. Seul un psychiatre expérimenté, à l'esprit pénétrant, et informé du passé du malade, saura trouver dans le contenu du délire les débris déformés et altérés de la réalité. La création artistique n'est évidemment pas du délire. Mais elle est aussi une altération, une déformation, une transformation de la réalité selon les lois particulières de l'art.* » *Littérature et révolution*, p. 202. On peut mesurer ce qui sépare Trotsky de Breton qui écrit dans *Nadia* : « *l'absence bien connue de frontière entre la non-folie et la folie ne me dispose pas à accorder une valeur différente aux perceptions qui sont le fait de l'une ou de l'autre* ». *Nadia*, p. 171.
33. Ibidem.
34. André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1968, p. 25.
35. « *Visite à Léon Trotsky* », op. cit., p. 116. Le passage auquel Trotsky fait allusion se trouve dans *L'Amour fou* : « *Il s'agissait pour nous de savoir si une rencontre, choisie dans le souvenir entre toutes et dont par la suite, les circonstances prennent, à la lumière affective, un relief particulier, avait été, pour qui voudrait bien la relater, placée originellement sous le signe du spontané, de l'indéterminé, de l'imprévisible ou même de l'invraisemblable, et si c'était le cas, de quelle manière s'était opéré par la suite la réduction de ces données. Nous comptons sur toutes observations mêmes distraites, même apparemment irrationnelles qui eussent pu être faites sur le concours de circonstances qui a présidé à une telle rencontre pour faire ressortir que ce concours n'est nullement inextricable et mettre en évidence les liens de dépendance qui unissent les deux séries causales (naturelle et humaine), liens subtils, fugitifs, inquiétants dans l'état actuel de la connaissance, mais qui, sur les pas les plus incertains de l'homme, font parfois surgir de vives lueurs.* ». *L'Amour fou*, pp. 25-26.
36. *Les Vases communicants*, pp. 111-112.
37. Trotsky, *La guerre et la Révolution*, Editions Têtes de feuille, 1974, Tome 2, p. 16. Arthur Cravan est né Fabian Avenarius Lloyd, le 22 mai 1887 à Lausanne de père et de mère anglais. Arthur Cravan n'était pas, comme l'écrit Trotsky, le cousin d'Oscar Wilde, mais son neveu. Il exerce différents métiers : boxeur, chauffeur puis édite une petite revue de poésie qu'il rédige lui-même intégralement. Il rencontre Gide qui, peut-être, s'inspirera de lui pour son *Lafcadio*. Après son combat contre Joe Johnson il s'embarque pour Terre Neuve. En 1919, on signale sa présence comme professeur de culture physique à l'académie athlétique de México alors qu'il prépare en même temps une conférence sur l'art égyptien. Il disparaît mystérieusement en 1920 au cours d'une expédition en barque avec un compagnon inconnu près des côtes mexicaines. Les textes d'Arthur Cravan ont été réunis et présentés par Bernard Delville :

- Maintenant, E. Losfeld, 1957. André Breton lui consacre quelques pages dans son *Anthropologie de l'humour noir*, pp. 427-437.
38. Trotsky, *ibidem*, p. 15.
39. « *Entretien d'Arturo Schwartz avec Jacqueline Lamba* » *op. cit.*, p. 210.
40. André Breton, « *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* », 1942, in *Manifestes*, pp. 348-349.
41. *Ibidem*, pp. 350-351.
42. Lionel Abel, *op. cit.*, p. 48.
43. Eckermann, Johann Peter (1792-1854), écrivain allemand, secrétaire et ami de Goethe. Leurs entretiens parurent sous le titre : *Conversation de Goethe avec Eckermann (1836-1848)*.
44. André Breton à Léon Trotsky, 9 août 1938, Houghton Library (369).
45. Shakespeare, *Le Roi Lear. The King Lear*, Aubier Montaigne, 1976, traduction de Camille Chemin, p. 79. Breton et Trotsky, tout comme Marx, avaient une très grande admiration pour Shakespeare. *Le Roi Lear*, trahi par ses deux filles qu'il a richement dotées ne garde que l'amour de Cordélia, sa plus jeune fille, qu'il a répudiée. Drame de l'ingratitude et de la folie, *Le Roi Lear* est la plus tourmentée et sans doute la plus belle des pièces de Shakespeare.
46. André Breton, « *Limites non frontières du surréalisme* », 1937, dans *La Clé des Champs*, p. 21.
47. « *Dialogo con André Breton* », Universidad de México, juin 1938.
48. « *Pour un art révolutionnaire indépendant* », 25 juillet 1938. Nous renvoyons au volume 18 des *Œuvres*, pp. 198-211, dans lequel sont publiés ensemble le texte définitif du manifeste et le projet de Breton.
50. « *Pour un art révolutionnaire indépendant* » *Œuvres*, 18, p. 199. Breton semble s'être beaucoup inspiré des textes philosophiques d'Engels publiés sous le titre *Etudes philosophiques* par E.S.I. en 1935, ouvrage qu'il cite notamment dans « *Limites non frontières du surréalisme* » en 1937. Il y a en effet une filiation étroite entre la conception du hasard objectif et la résolution des antinomies telles que les définit Breton et la méthode dialectique de Hegel revendiquée par Engels.
50. Trotsky, « *L'Art et la Révolution* », 17 juin 1938, lettre à *Partisan Review*, *Œuvres*, 18, p. 82.
51. « *Pour un art révolutionnaire indépendant* », *op. cit.*, p. 203.
52. Breton se réfère à la lettre à Miss Harkness dans « *Limites non frontières du surréalisme* », *op. cit.*, p. 21. Engels écrit exactement : « *Je suis loin de vous reprocher de ne pas avoir écrit un récit purement socialiste, un « roman de tendance », comme nous le disons, nous autres Allemands, où seraient glorifiées les idées politiques et sociales de l'auteur. Ce n'est pas du tout ce que je pense. Plus les opinions [politiques] de l'auteur demeurent cachées et mieux cela vaut pour l'oeuvre d'art.* » Karl Marx, Friedrich Engels, *Sur la littérature et l'art*, Edi-tions sociales, 1954, pp. 317-318. Le mot [politique a été biffé par Engels.
53. Trotsky, *Littérature et Révolution*, p. 96.
54. Breton, « *Position politique de l'art aujourd'hui* », *op. cit.*, p. 257.
55. *Ibidem*, pp. 257-258.
56. Trotsky, *Littérature et Révolution*, p. 196.
57. « *Visite à Léon Trotsky* », *op. cit.*, p. 116.
58. Il s'agit du passage suivant : « *Or évidemment, le cas où son (?) oeuvre prendrait un sens hostile à la cause de l'émancipation humaine, ou entrerait en contradiction avec le matérialisme dialectique qui en est la clé, il (l'artiste) ne doit avoir à répondre que devant son propre tribunal des formes de tentations variables qu'il subit* », « *Pour un art révolutionnaire indépendant* », *op. cit.*, texte de Breton, p. 205.
59. Trotsky, *La Révolution trahie*, p. 123.
60. André Breton, « *Du réalisme socialiste comme moyen d'extermination morale* », *La clé des champs*, pp. 337-338.
61. « *Pour un art révolutionnaire indépendant* », *op. cit.*, p. 206.
62. « *Limites non frontières...* », *op. cit.*, pp. 20-21.
63. Atturo Schwartz, *op. cit.*, p. 14.
64. André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, Gallimard, 1969, p. 188.
65. « *Visite à Léon Trotsky* », *op. cit.*, p. 116.

66. René Etiemble, « *The Tibetan Dog* », *Yale French Studies*, 31 mai 1964, p. 130. Correspondance avec René Etiemble.
67. van Heijenoort, op. cit., p. 189.
68. Breton à Trotsky, 2 juin 1939, Houghton Library (371).
69. Entretiens, p. 192.
70. Ibidem, p. 233.
71. André Breton, « *La Révolution d'Octobre* », in Arturo Schwartz, op. cit., p. 195.