

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR  
LE SURREALISME

# MÉLUSINE

N° VM  
L'AGE INGRAT



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

**Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme  
(Paris DI)**

*Publiés avec le concours du Centre National des Lettres*

# MÉLUSINE

N° VIII

Études et documents réunis par

Henri Béhar  
et Pascaline Mourier-Casile

**L'AGE D'HOMME**

# MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches  
sur le surréalisme

*Directeur: Henri Béhar*  
*Directeur adjoint: Pascaline Mourier*  
*Secrétaire de rédaction: Michel Carassou*

**RÉDACTION :** 13, rue de Santeuil, 75231 Cedex 05.

**ADMINISTRATION:** Editions L'Age d'Homme - 5, rue Férou,  
75006 Paris

*Les propos tenus dans cette revue  
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs*

*Copyright © 1986 by Editions rAge d'Homme, Paris*

## MELUSINE

*Par les midis torrides, tu me verras surgir  
- non, prudence! - tu me devineras dans les  
profondeurs de la source, à moins que je ne  
risque un œil sous le radeau d'une feuille de  
nénuphar vêtant une eau léthargique. Je suis  
de tous les pays. Ici, j'ai un teint de nuit afri-  
caine et l'on m'honore, de l'autre côté de  
l'océan, un rameau de fleurs à la main. Là, au  
fond des rivières inconnues, je chante autant  
pour séduire le voyageur nocturne qui m'aper-  
çoit dans les taches que la lune dessine sur  
l'eau sombre. Malheur à toi, si tu oses contem-  
pler mon visage lumineux! Ebloui, te voilà  
nageant dans mon sillage, la main tendue vers  
mon immense chevelure couleur d'avenir et je  
t'entraîne. Je suis partout où l'eau peut me  
dissimuler. Je suis la vie de l'eau, je suis  
Mélusine, souveraine incontestée et mère de  
l'eau, sa cause et son effet, son cri et son  
silence feutré; là je prends forme, je deviens  
femme éternellement.*

Benjamin Péret

# L'AGE INGRAT

## INTRODUCTION

On a coutume de désigner l'adolescence par l'expression « l'âge ingrat ». C'est le moment des grandes mutations physiologiques, où, comme dans un miroir déformant, le corps propre, jusqu'ici familier, soudain vacille et devient une étrange contrée aux repères incertains qu'il faut, pas à pas, reconnaître, se réapproprier. Celui aussi où l'individu s'affirme à la fois contre et dans la cellule familiale et/ou sociale, par une double démarche - tâtonnante - de différenciation et de légitimation. Passage initiatique (obligé ?), « ingrat » assurément, vers un « âge » autre, tout à la fois honni et désirable, où, battant en brèche le principe de plaisir, tentent de s'imposer ce que Breton nomme avec dédain « les grandes constructions, morales et autres, de l'homme adulte, fondées sur la glorification de l'effort, du travail » (A. Breton, *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1970, p. 91).

« L'âge ingrat », ce pourrait bien être le mot qui dépeint le mieux le surréalisme lorsqu'il entre publiquement dans sa douzième année, en 1936. Celui aussi qui nous permet de jeter un pont entre les deux versants, à première vue hétérogènes, qui composent ce n° VIII de *Mélusine: Vivre/Rêver l'Age d'Homme; Panoramique 36*.

Le double sens étymologique du mot « âge » nous renvoie de la désignation réaliste des étapes de la vie personnelle à la reconstitution mythique des ères de l'humanité. Ovide divisait le temps humain en quatre époques, de *l'Age d'or*, période hypothétique de l'heureuse adéquation de l'individu et de la société

patriarcale, de l'homme et de la nature (où Breton, lui, reconnaissait « le mythe entre tous clair et dénué de sévérité » de « l'inépuisable générosité naturelle susceptible de pourvoir aux besoins humains les plus divers » (*ibid.*, p. 90), mythe réactivé à son usage personnel par chaque enfant d'homme), à *l'Age de fer*, pendant lequel la probité et la justice font place à l'avidité, au mensonge et au crime.

Aux quatre phases - mythiques - de cette inéluctable dégradation, nous pourrions en ajouter une encore - historique - qui ne se référerait pas aux temps héroïques de la Grèce, mais bien à cet entre-deux-guerres où l'Europe, consciente des troubles qui la traversent périodiquement, se débat entre deux tentations - le communisme des soviets, le fascisme - que le surréalisme juge également perverses. Non sans avouer une inclination nostalgique pour le premier, qu'il aurait souhaité transformer, en un parti capable de prendre en compte la dimension culturelle des problèmes économiques et sociaux. L'âge ingrat serait alors, pour la collectivité, ce moment où la liberté durement acquise est sans cesse menacée, où les désirs et les passions se voient brimés par ce que pudiquement on nomme les « circonstances », où l'appétit de vivre est combattu par l'instinct de mort, où les illusions lyriques de la prime jeunesse se heurtent à la réalité rugueuse.

En somme, pour reprendre l'argumentation que nous développons au cours de la présentation du précédent numéro, la quête individuelle de chaque membre du groupe surréaliste nous semble synthétisée par l'ensemble du mouvement qui lui-même reproduit l'évolution humaine. A son propos, et à son propos seulement, il conviendrait d'écarter les conceptions eschatologique, hegelienne ou marxiste de l'histoire, pour leur substituer une vision plus modestement biologique. Le surréalisme a le destin des hommes qui le composent. Comme eux il a ses doutes et ses certitudes, ses crises océaniques et ses moments de calme.

Si l'on admet cette hypothèse biologique, on comprendra pourquoi le surréalisme a été, quoi qu'on fasse, si facilement assimilé à la seule personnalité d'André Breton, ne lui survivant que de trois ans. L'esprit humain est ainsi fait qu'il veut voir les idées incarnées pour les saisir et les comprendre.

\*  
\*\*

Comme nous l'annoncions précédemment, nous continuons, dans le présent recueil, à nous servir des deux clés pour le surréalisme que sont les notions conjointes d'âge d'or et d'âge d'homme. Cependant la serrure s'est déplacée entre temps. L'accent se

porte, cette fois, non plus sur la dimension mythique et utopique du surréalisme, dans sa double dynamique régrédiente et projective, mais sur la dimension éthique et politique, sur la volonté de vivre réellement, ici et maintenant, l'Âge d'homme. La « vraie vie », la vie « surréaliste », a maille à partir avec la « vie des chiens », avec les compromissions du quotidien, mais aussi avec les exigences de l'action dans et sur le monde. Le temps du désir, cet été sans faille où, par impossible, « les roses sont bleues; le bois c'est du verre » (A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1979, p. 64), n'advient qu'à « se mêler » - dût-il en pâtir - « à la lutte terrestre » (A. Breton, *l'Amour fou*, *op. cit.*, p. 110). Où l'on retrouve, omniprésente, la figure matricielle des « vases communicants »...

C'est bien une *praxis*, au sens le plus rigoureux du terme, qu'explore Jeanne-Marie Baude à travers la morale héroïque d'André Breton, tendant à faire assumer par le groupe un âge d'homme - fait de responsabilité et de fidélité aux valeurs premières - comme réalisation de l'âge d'or, en dépit de tout. La même activité humaine visant à transformer le monde se perçoit - qui pourrait s'en étonner? - chez Tristan Tzara, Joë Bousquet et Pierre Mabille. Quelle que soit la différence de leurs écrits, ce qui les unit au mouvement, du temps qu'ils en font partie, est bien la même disposition à situer leurs actes dans un projet révolutionnaire dont la poésie est un moyen d'action. M.-J. Beauchard repère les traces de cette tension utopique dans la vie et l'œuvre de Tzara, dont le rêve d'une cité du mal, de caractère sadien, ne laisse pas de l'étonner. Mais c'est justement parce qu'il s'agit d'un « rêve éveillé », ou plutôt de ce que Tzara nomme un « rêve expérimental », que l'imaginaire se répand dans la vie quotidienne, sous la forme d'une vaste construction métaphorique, d'ordre nettement dystopique, servant, en quelque sorte, de défouloir aux instincts pervers. Car l'âge d'or dont Tzara poursuit la réalisation autant que ses compagnons du moment ne saurait être atteint dans l'ignorance ou la simple négation des tendances pessimistes, communes à tous les hommes, mais bien par « la réduction des monstrueux antagonismes entre l'individu et la société moderne », par leur dépassement. Cela permettant non pas le retour à la société primitive, dans sa simplicité initiale, mais une société dont on aura retrouvé les valeurs de pureté et d'innocence à travers les aléas de l'histoire contemporaine.

La question n'est pas de savoir si, du fond de son lit de douleur, Joë Bousquet a pu être considéré par les surréalistes comme l'un des leurs. Le fait est qu'il partageait, d'enthousiasme, leur combat et, qu'en traçant la silhouette de « l'homme nouveau » dont les marxistes annonçaient l'avènement, il lui donnait

tous les traits du surréaliste idéal, lié à la tradition initiatique, ayant la haute mission de prophétiser l'avenir, synthétisant, en somme, toutes les vertus de l'androgyme primordial. Il était difficile de saisir les lignes de force de cette pensée extrêmement mobile et contradictoire. On louera Charles Bachat de l'avoir fait avec tant de clarté et de sûreté.

Le problème n'était pas moins difficile pour Rémy Laville. En effet, « homme de grand conseil » et aussi « homme des grandes fraternités humaines » selon Breton, Pierre Mabille donne l'impression de n'avoir pu accomplir sa conception vitale. Son livre sur *la Construction de l'homme* (1935), ouvrage par trop méconnu, est au centre de notre propos puisqu'il articule *l'âge d'homme* à *l'âge d'or* en apportant au surréalisme une caution scientifique dont il avait besoin dans sa synthèse des connaissances.

Or, la poésie est connaissance, on ne le répétera jamais assez. C'est bien parce que le texte est un moyen d'interpréter le monde, de le connaître, voire de le transformer, que les romans d'apprentissage d'Aragon, étudiés par Eliane Tonnet-Lacroix montrent comment s'opère l'entrée dans l'âge d'homme à la fois par le roman et, du même mouvement, par la critique du roman où s'inscrit cette formation de l'individu.

Un processus analogue, sans doute moins critique il est vrai, est décelé chez De Chirico par Monique Chefdor dont la lecture *d'Hebdomeros* montre que ce texte peut être, à bon droit, tenu pour un modèle du récit surréaliste, en dépit des rapports d'hostilité que le groupe entretenait, très vite, avec Giorgio De Chirico, coupable de s'être « évadé de la liberté ». Breton d'ailleurs ne s'y était pas trompé qui, relisant en 1962 les premières pages de *Nadja* où il condamnait « les empiriques du roman », saluait en *Hebdomeros* la réalisation - au moins partielle: « dans une large mesure... » - du « désir » surréaliste de ne reconnaître que des « livres qu'on laisse battants comme des portes et desquels on n'a pas à chercher la clé ». Seuls, à vrai dire, susceptibles d'éclairer « l'énigme de la révélation », de faire apparaître, gravée au diamant, la réponse au « qui suis-je ? » fondateur CA. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, pp. 15-18).

Au passage, on voudra bien observer comment la tentative d'intégration de l'âge d'or à l'âge d'homme implique, chez Breton, De Chirico ou Bousquet, une référence aux diverses phases de la transmutation alchimique. Peut-être s'agit-il là davantage d'un usage métaphorique, proprement poétique, que d'une connaissance véritable. Mais on ne saurait minimiser ce courant dans la synthèse que le surréalisme prétend réaliser, au moment où l'individu accède à la pleine connaissance de ses pouvoirs.

« Refaire l'entendement humain », certes, le surréalisme s'y emploie en même temps qu'il redéfinit les conditions d'un comportement de l'homme face aux grandes vagues de fond historiques. C'est pourquoi nous avons tenté de l'observer à un moment précis de son existence, durant l'année 1936. Les événements ont en effet, cette année-là, offert aux surréalistes une occasion stratégique de mesurer l'efficace de leur rêve d'âge d'homme à l'aune de la vie pratique et de l'action politique. Il ne s'agissait pas, à nos yeux, de pratiquer une coupe chronologique et de fixer ainsi le cours du mouvement à une période donnée, mais plutôt de jeter un coup de projecteur ici et là, sur des moments caractéristiques. Avouons-le, c'est en 1936 que le surréalisme nous paraît entrer dans sa phase la plus difficile. Dans son « âge ingrat » ? Alors que les intellectuels qui le composent pourraient contribuer activement à la définition d'une politique culturelle du Front populaire, on a l'impression d'assister à l'un de ces grands rendez-vous manqués avec l'Histoire. Tandis que tout convergeait vers le rassemblement des masses populaires, l'alliance de leurs organisations politiques et syndicales, la rencontre échoue avec ceux qui n'avaient cessé d'appeler de leurs vœux une telle politique de front commun face aux réelles menaces de fascisation du régime, en France, et qui avaient toujours déclaré vouloir se mettre au service de la classe ouvrière.

Est-ce seulement parce que dès 1935 André Breton avouait son scepticisme: « Nous disons actuellement que le programme du Front populaire, dont les dirigeants, dans le cadre des institutions bourgeoises, accèderont vraisemblablement au pouvoir, est voué à la faillite » (*Position politique du surréalisme*, éd. Belibaste, p. 169) ? La défiance ici formulée ne suffit pas à expliquer l'échec car le Surréalisme au service de la Révolution ne saurait être opposé à l'unité du prolétariat. Louis Janover, analysant le jeu des rôles et l'incompréhension réciproque des deux acteurs, remonte un peu plus avant, jusqu'à la matinée de février 1934 que Breton passa avec Léon Blum, pour expliquer les causes profondes de ce qui n'est plus un malentendu.

Dès lors le surréalisme se trouve collectivement absent des grandes manœuvres de juin 1936. Il est vrai qu'il paraît fort occupé à se faire connaître internationalement à Londres, où d'ailleurs il va implanter une filiale. Michel Remy, à qui l'on doit une importante thèse sur le surréalisme en Grande-Bretagne, a pris soin d'examiner par le menu les conditions de réalisation et de réception de cette première exposition internationale. Pour importante qu'elle soit dans le cours de son existence, le surréa-

lisme, on peut lui en rendre acte, n'a pas pris prétexte de cette exposition de Londres pour se justifier de s'être détourné de l'actualité immédiate.

*A posteriori* il se rendra compte que le comportement d'Artaud, en quête de civilisations primitives répondant à sa conception présente de l'âge d'or, était alors sans doute le plus approprié. Revenant aux principes les plus sûrs de l'histoire des faits littéraires, François Gaudry a mené l'enquête sur le terrain, établissant les dates et les conditions du séjour d'Artaud au pays des Tarahumaras. Certes, bien des documents manquent encore à ce dossier, dont le texte d'Artaud est la pièce à conviction la plus solide, celle à laquelle il convient de revenir sans cesse. Du moins est-on sûr désormais que ce récit s'est bien constitué à partir d'une expérience vécue, et que le mythe s'est frotté à la réalité avant de devenir littérature.

Le surréalisme est donc absent de la scène politique en 1936 parce que, en tant qu'avant-garde, il explore des voies nouvelles. Et que, donc, c'est dans le champ spécifique des biens culturels qu'il est conduit à mener, préférentiellement, son action subversive. A cet égard, Antonin Artaud est assurément l'un de ses enfants perdus, c'est-à-dire l'un de ses éléments détachés qui combattent aux frontières de l'illimité. Mais alors il n'est plus personne pour en rendre compte. Et l'on ne sera pas surpris qu'une revue, somme toute accueillante au mouvement comme les *Cahiers du Sud*, cesse pratiquement d'en faire état cette année là, comme le montre Danielle Bonnaud-Lamotte.

\*  
\*\*

Comme de coutume, ce numéro comporte une rubrique « Variété » sur laquelle on nous permettra d'insister, pour une fois. Outre les positions de thèses et les travaux en cours qui y sont habituellement publiés (ici sur le thème de la mort dans *la Révolution surréaliste* et sur la constitution du sujet dans *l'Homme approximatif* de Tzara), on trouvera deux essais d'analyse institutionnelle, menés par les membres de l'équipe de Liège qu'anime Jacques Dubois. Déjà, dans le précédent numéro, Pascal Durand avait donné un exemple de cette méthode qui, ici, s'affirme plus nettement au sujet des deux actes fondateurs que furent l'apparition de *Littérature* et celle du *Manifeste du surréalisme*. Il ne nous appartient pas de discuter ici le bien fondé d'une méthode qui s'efforce d'accoter la littérature à la sociologie, dans un contexte symbolique. Mais c'est ce dernier aspect qui retient le plus notre attention: tout ce que les tenants d'une telle théorie nomment *stratégie, reconnaissance, etc.*, n'est pas, sur

le moment, de l'ordre du conscient et du volontaire. Il est légitime, cependant, que l'historien, avec le recul dont il bénéficie, et les données nouvelles qu'il a pu rassembler, donne une cohérence globale à une démarche qui semblait aventureuse.

Reste à savoir si, en s'opposant comme ils le faisaient aux pratiques courantes et aux institutions les mieux établies dans le champ littéraire, les surréalistes ne risquaient pas leur va-tout plus qu'on ne saurait le dire maintenant que le mouvement est lui-même facteur de reconnaissance ?

Quoi qu'il en soit, le débat est ouvert, et nous espérons que nos lecteurs ne seront pas assez ingrats pour le laisser sans suite.

Henri BEHAR  
et Pascaline MOURIER-CASILE  
Université Paris-III  
Sorbonne-Nouvelle

VIVRE/RÊVER L'AGE D'HOMME

# CULPABILITÉ ET VALEURS MORALES SELON ANDRÉ BRETON

Jeanne-Marie BAUDE

« [...] Il importe de savoir à quelle sorte de vertus morales le surréalisme fait exactement appel [...]'. » Cette sommation d'André Breton porte, nous a-t-il semblé, plus loin que le *Second Manifeste* où elle s'inscrit dans une atmosphère de tension et de crise. Si le surréalisme en effet nous propose de parvenir à l'âge d'homme, c'est à la lumière d'une nouvelle morale. Morale de la transgression, comme le montre Jacqueline Chénieux-Gendron', mais qu'y a-t-il au-delà de la transgression? Nouvelle morale de l'amour, et aussi de l'action<sup>a</sup>, mais qu'y a-t-il en dehors de l'amour et de l'action? Entendons par là: quelles sont les propositions du surréalisme pour l'ensemble des rapports entre les êtres humains et de chacun d'entre nous avec lui-même? Notre interrogation portera donc de façon globale sur les valeurs proprement surréalistes, telles que nous pouvons les dégager de l'œuvre de Breton. C'est en effet à la pensée morale de Breton que nous nous attacherons, tout en gardant pleinement conscience qu'elle n'est pas forcément représentative - quoi qu'en veuille Breton - de l'opinion du groupe (encore faudrait-il savoir s'il a existé en ce domaine une opinion commune au groupe !). Avant de nous interroger sur les valeurs morales selon Breton, nous nous demanderons s'il n'a pas élaboré une conception particulière de la culpabilité, et ce qu'il en est de sa réflexion sur le problème du mal.

\*  
.

« Nous disons que l'opération surréaliste n'a chance d'être menée à bien que si elle s'effectue dans des conditions d'asepsie morale dont il est encore très peu d'hommes à vouloir entendre parler'. » La préoccupation morale de Breton puise bien souvent ses images dans l'univers médical". Sans doute garde-t-il l'empreinte de ses études de médecine. Mais pensons surtout à l'insistance de Breton, ainsi que du mouvement à ses débuts, sur le caractère d'expérimentation de la recherche surréaliste. Laboratoire, salle d'opération sont les lieux mentaux de cette recherche. L'imagerie médicale apporte d'une façon générale une sorte de caution scientifique, et sert en particulier de faire-valoir à l'exigence morale en lui prêtant les apparences de l'objectivité.

« L'opération surréaliste », comme toute opération chirurgicale, ne va pas sans risque, ni sans douleur. En quoi consiste-t-elle? Y a-t-il ablation d'organes, et lesquels? Qui opère? Ce serait peut-être un jeu plaisant de filer la métaphore. Pour l'instant, intéressons-nous à l'enfant à qui est dédiée la conclusion de *L'Amour fou*. L'enfant du miracle de l'amour est « née sans aucun contact avec le sol malheureusement non stérile de ce qu'il est convenu d'appeler les *intérêts humains*" ». La naissance même d'Ecusette de Noireuil, en qui son père voit « la créature humaine dans son authenticité parfaite » n'a donc pu avoir lieu qu'en milieu stérile.

Breton s'est toujours montré obsédé de la contagion possible, de la contamination, dans tous les domaines. Déjà le but avoué du *Second Manifeste* était de faire apercevoir « ce qu'il y a de contaminé » dans « ce qui passe, à travers déjà trop d'œuvres, pour l'expression valable du surréalisme » ». Il saluera en Jacques Vaché, dans ses *Entretiens* avec A. Parinaud « le seul être indemne, le seul qui eût été capable d'élaborer une cuirasse de cristal tenant à l'abri de toute contagion ». A la salle d'opération et au milieu stérile se substitue ici une image beaucoup moins moderniste, qui puise dans un lointain historique deux éléments: la grande peur ancestrale de la peste, et l'armure médiévale (la transparence lumineuse que lui prête Breton est une protection contre les ténèbres extérieures). L'interrogation de Breton dans *Arcane 17*, écrit en 1944 dans un climat de démission générale, traduit une sorte d'angoisse en face d'un mal éminemment transmissible: « Et qui pourrait se flatter d'échapper tout à fait à la contagion<sup>10</sup> ? »

Il en découle un souci exigeant d'hygiène morale réclamée, souvent avec violence, dans tous les domaines: déceptions clamées bruyamment dans le *Second Manifeste* et dévoilées au grand jour « par mesure d'hygiène mentale », volonté herculéenne de nettoyer « l'écurie littéraire<sup>12</sup> », et surtout « mesures

d'assainissement moral» demandées dans *Arcane 17*<sup>13</sup> : il s'agit d' « assainir les lieux exposés à la contamination par la suppression de tous ceux qui ont trouvé des accommodements avec le talon sur la nuque<sup>14</sup> » : l'asepsie demandée dans de telles circonstances va jusqu'à la solution radicale. Breton passe sans hésiter, semble-t-il, de la suppression des germes nocifs à la suppression des collaborateurs.

On retrouve donc ici l'antique conception d'une séparation entre le pur et l'impur, et jusqu'à la nostalgie de la blancheur. Citant le quatrième livre de la Magie selon lequel « la révélation attendue exige encore que l'on se tienne en *un endroit pur et clair, tendu partout de tentures blanches* », il le commente ainsi : « Il n'est pas d'exemple que les mages aient peu tenu à l'état de propreté éclatante de leurs vêtements et de leur âme, et je ne comprendrais pas [...] que nous acceptions de nous montrer, sur ce point, moins exigeants qu'eux<sup>15</sup>. » La cause est entendue : Breton lave plus blanc.

Nous avons tort, sans doute, de céder à la tentation de sourire de cette fascination pour la blancheur, de cette obsession de la pureté qui a tant agacé certains surréalistes. Ainsi Desnos qui, dans le *Troisième Manifeste*, réagit avec force, et reproche violemment à Breton d'avoir « toujours à la bouche et à la plume le mot calotin de pureté, . ». Il y ajoute une attaque personnelle : « S'il était pur, passe encore. Il y a des originaux et des vicieux qui ont du goût pour cette chose immonde qu'on appelle un pucelage. Or entre pucelage et pureté, il y a la différence de cul à chemise<sup>17</sup>. » La pureté pour Desnos ne peut être que calotine et, d'une certaine façon, perverse.

A quoi correspond-elle pour Breton ? Dans l'exemple que nous venons de citer, l'idée-force est que la recherche de la vérité a pour condition la mise à distance de toute souillure dans le domaine moral. Il en va de même de la recherche de la beauté. Ainsi comprendra-t-on que son admiration pour les symbolistes repose non sur des critères esthétiques mais sur ces critères que nous pouvons qualifier de moraux puisqu'il utilise le terme de valeurs : grâce à eux, « un ensemble de valeurs essentielles étaient préservées, mises à l'abri de toute souillure<sup>18</sup> ». Nous aurons à revenir sur le problème particulier des rapports entre l'art et l'éthique, mais nous nous contenterons de signaler ici que les jugements moraux de Breton se réfèrent souvent à la pureté, comme le signale Desnos ; qu'il parle de Picabia « qui pourrait être à la veille de renoncer à une attitude de provocation et de rage presque purs<sup>19</sup> » ou qu'il condamne tous les artistes qui cèdent à la tentation de l'argent et de la célébrité : « quoi qu'ils fassent, il ne leur appartiendra pas d'alerter l'esprit, d'atten-

ter à la pureté de ce qui s'est d'ores et déjà éloigné d'eux"». Le « manque de pureté<sup>21</sup> » impose donc une sorte de mise à l'écart, de mise en quarantaine.

Nous insisterons beaucoup moins sur une forme de culpabilité qui a pourtant joué un rôle essentiel dans l'histoire du surréalisme et des rapports de Breton avec le mouvement. La proclamation de la culpabilité d'autrui a rapidement pris, dans la vie et les écrits de Breton, des accents judiciaires. On a beaucoup parlé de ce goût du procès qui a empoisonné les rapports à l'intérieur du groupe. Nous nous permettrons de citer un assez long témoignage de Sarane Alexandrian dans son ouvrage sur Breton: « Breton érigeait un tribunal, où l'accusé était sommé de s'expliquer, sous peine d'être condamné par défaut. Il présidait ce tribunal avec une autorité ombrageuse et des arguments écrasants. Je suis d'autant mieux placé pour le dire que je me suis longuement opposé à lui, au cours d'une séance où une cinquantaine de membres du surréalisme étaient invités à exclure deux peintres dont je me fis le défenseur; je fus stupéfié de la dialectique impitoyable avec laquelle il s'acharna à grossir les griefs assez bénins qu'il avait contre eux, il leur rendit d'ailleurs publiquement justice dix ans plus tard". » Et S. Alexandrian de conclure de façon savoureuse: « voilà comment se passait une rupture au sein du surréalisme" ». Le terme de « rupture » nous paraît pour le moins un euphémisme. Pourquoi éviter le terme de condamnation (ou d'exclusion), pleinement adapté à ce tribunal où Breton exerce, avec une autorité dictatoriale et une conviction qui pourrait paraître quelque peu suspecte, les fonctions de président-procureur? Malgré ce cumul de pouvoirs, et cette justice expéditive qui évoquerait pour des esprits malveillants les excès de certains tribunaux militaires, S. Alexandrian ne semble pas douter que de telles « ruptures » puissent être compatibles avec le rôle d' « anti-père » qu'il attribue à Breton. Nous ne cherchons pas ici à faire le procès de Breton, mais à voir comment fonctionne le mécanisme de culpabilisation qui s'est déclenché dès l'origine du surréalisme et du fait de Breton, et qui s'exerce soit à l'intérieur, soit vers l'extérieur du groupe. C'est ainsi qu'en 1952 Breton justifiera le procès Barrès en ces termes: « Le problème est de savoir dans quelle mesure peut être tenu pour coupable un homme que la volonté de puissance porte à se faire le champion des idées conformistes les plus contraires à celles de sa jeunesse". » La problématique de la culpabilité se fonde sur un double constat: chute du coupable par rapport à un état antérieur d'innocence, celui de la liberté de la jeunesse; trahison de l'individu qui a fait acte de soumission à la société par ambition personnelle. Si l'on se

réfère aux termes de l'acte d'accusation que Breton lui-même formulait en 1921 : « Dada [...] considérant qu'un homme donné, [...] est coupable si par désir de tranquillité, soit par besoin d'action extérieure, soit par self-cleptomanie, soit par raison morale, il renonce à ce qu'il peut y avoir d'unique en lui [...] accuse Maurice Barrès de crime contre la sûreté de l'esprit<sup>26</sup> », on peut constater que de 1921 à 1952 la pensée de Breton n'a guère évolué sur ce problème de la culpabilité, et que dans son univers moral le tribunal continue à rendre la justice selon des règles qui paraissent immuables.

Quelles sont-elles ? Quelles sont les lois à ne pas enfreindre ? Comment Breton l'accusateur peut-il être sûr de l'infraction, du manquement à la loi ? Il est revenu, on le sait, et c'est tout à son honneur, sur bon nombre d'accusations et de condamnations reconnues, après coup, mal fondées. Ces réhabilitations sont bien le signe que Breton ne croit pas à l'infailibilité de son jugement. Mais montrent-elles que les preuves du manquement lui ont paru après coup sujettes à caution, ou bien que le coupable a pu se racheter d'une certaine façon, ou bien encore que la loi a été modifiée ? Sur ce dernier point, l'exemple du procès Barrès met en évidence que Breton ne variera jamais sur un critère essentiel de culpabilité : un homme est coupable « quand il renonce à ce qu'il peut y avoir d'unique en lui ». Le surréalisme sous l'égide de Breton a donc opéré un déplacement ou un renversement de la culpabilité telle que la société la conçoit. L'acte qui consiste à descendre dans la rue revolver au poing et à tirer dans la foule au hasard n'est plus considéré comme un crime de forcené, mais comme un acte de violence, justifié sur le plan théorique, un acte surréaliste. Barrès, en revanche, est et restera coupable aux yeux de Breton du crime le plus grave : il a démerité.

« Pourquoi employez-vous le mot "démeriter" ? Y attachez-vous un sens moral et lequel ? » Cette question d'André Parinaud au cours d'un entretien portant sur « l'amour électif » peut légitimement être posée à propos de l'emploi très caractéristique que fait Breton de ce terme dans des œuvres très diverses. Alain Jouffroy note, dans *La vie réinventée*<sup>27</sup>, que le mot « démeriter » était un des mots favoris de Breton. Il nous semble être un mot clé de son vocabulaire moral. La réponse de Breton à Parinaud concerne certes sa conception de l'amour, mais apporte toutefois un éclairage sur l'ensemble de son éthique : « J'emploie le mot „démeriter" aujourd'hui, c'est-à-dire à mon âge, en raison de certaines confidences ultérieures qui m'ont été faites, et sans y attacher le sens moral conventionnel. Il n'empêche que le libertinage est le pire ennemi d'un tel amour électif, qu'il rend

impossible la sublimation qui est appelée à en faire les frais <sup>os.</sup> » Au travers des nuances et des réticences, on perçoit bien la démarche de Breton. La première étape est le souci de se démarquer de la morale traditionnelle. La deuxième, l'affirmation d'une notion privilégiée, la sublimation, au nom de laquelle le libertinage est marqué d'un signe négatif. On peut s'étonner des précautions oratoires: ce n'est pas en effet dans sa maturité que Breton a employé le mot *démériter*, et il est inexact de dire qu'il y a été amené par des confidences ultérieures. Ainsi, dans *l'Amour fou*, publié en 1937, le terme apparaît, et, cela est significatif, dans des moments forts; témoin cette affirmation solennelle: «chaque fois qu'un homme aime, rien ne peut faire qu'il n'engage avec lui la sensibilité de tous les hommes. Pour ne pas *démériter* d'eux, il se doit de l'engager à fond" ».

La tension pour ne pas *démériter* ne se limite pas au domaine de l'amour, mais oriente la vie humaine dans son ensemble. Aux yeux de Breton, elle constitue pour le mouvement surréaliste à ses débuts une exigence mais aussi un ferment d'espérance capable d'électriser tout le groupe et de l'entraîner vers l'avenir: «Quels que soient les moyens auxquels nous jugerons bon de recourir, à quelque apparence fuyarde que la vie momentanément nous condamne, il est impossible dans notre foi en son *aptitude* vertigineuse et sans fin que nous puissions jamais *démériter* de l'esprit », écrit-il dans «Pourquoi je prends la direction de *la Révolution surréaliste*" ». Il exprime une préoccupation analogue, mais cette fois sous la forme d'un constat amer, à propos de l'action surréaliste entre les deux guerres et de sa lutte pour la liberté: comme la liberté est «dans le surréalisme, révéree à l'état pur, c'est-à-dire prônée sous toutes ses formes, il y avait, bien entendu, maintes manières d'en *démériter* <sup>81</sup> ».

Bien plus, la vie intérieure de Breton nous semble trouver sa dynamique dans un affrontement au risque suprême de *démériter*. Nous pouvons ainsi nuancer l'impression qu'il a pu bien souvent donner, notamment lors des procès d'exclusion, qu'il se mettait lui-même en position de juge intègre, et que sa non-culpabilité allait de soi. On doit reconnaître que lorsqu'il fait des bilans de sa vie, il ne semble pas hésiter à s'attribuer le mérite de la fidélité à une exigence fondamentale: c'est le cas dans *l'Amour fou*: «J'avais choisi d'être ce guide (vers le point suprême). Je m'étais astreint en conséquence à ne pas *démériter* de la puissance qui m'avait fait *voir* et accordé le privilège plus rare de *faire voir*. Je n'en ai jamais *démérité*".» Pour mériter d'être le guide et le voyant, pour en avoir le droit, Breton s'impose donc des devoirs supérieurs. Juge de lui-même, maître de lui comme de l'univers, il conclut à sa non-culpabilité absolue par

rapport à une puissance qu'il ne connaît que par son effet d'illumination. En 1952, les *Entretiens* se ferment et s'ouvrent sur cette émouvante conclusion: «Dans la mesure où cette lumière m'est parvenue, j'ai fait ce qu'il était en mon pouvoir pour la transmettre: je mets ma fierté à penser qu'elle ne s'est pas éteinte encore. A mes yeux, il y allait par là de mes chances de ne pas démeriter de l'aventure humaine<sup>10</sup>. » Ces deux réflexions que nous venons de citer relèvent peut-être moins, en fait, de l'autosatisfaction que de la permanence d'un effort qui l'oblige sans cesse à s'évaluer lui-même, à prendre sa mesure. Mais la réponse aux questions qu'il se pose sur sa propre valeur ne lui est pas toujours donnée: dans *L'Amour fou*, alors qu'il caresse l'idée qu'il peut « être en quelque sorte attendu, voire cherché, par un être auquel [il] prête tant de charme », cette idée même le précipite « dans un abîme de négations. De quoi suis-je capable en fin de compte et que ferai-je pour ne pas démeriter d'un tel sort? » Sans doute la clarté éblouissante de l'amour engendret-elle alors en Breton quelque aveuglement sur ce qu'il est lui-même. Mais ne peut-on percevoir dans cette interrogation de *L'Amour fou* une inquiétude d'ordre moral analogue à celle qu'il éprouvait lors de la rédaction de *Nadja*: « Par ce que je peux être tenté d'entreprendre de longue haleine, je suis trop sûr de démeriter de la vie telle que je l'aime et qu'elle s'offre: de la vie à perdre haleine ». La tentation (nous pouvons prendre le mot au sens fort) ne lui est pas étrangère; il est vrai qu'elle consiste, à l'inverse de ce qui se passe dans la morale traditionnelle, à résister aux forces du désir. Breton est le lieu d'un combat entre deux aspirations contradictoires qui déchirent jusqu'à la trame de son écriture.

C'est donc toute l'expérience humaine qui est concernée, et le terme « démeriter » met certainement en jeu pour Breton l'essentiel. Reportons-nous au Littré: « démeriter: agir de manière à perdre l'estime, la bienveillance. Dogm. Faire quelque chose qui prive de la grâce de Dieu. « Démeriter » serait donc perdre, après avoir commis un acte répréhensible, quelque chose de précieux qui avait été préalablement ou acquis ou donné. Par qui? Comment? Qu'est-ce qu'un acte répréhensible? Il y a beaucoup de silences et de zones d'ombre dans la morale de Breton. Pour essayer de trouver quelques repères, il nous paraît indispensable de faire ici le point sur sa conception du mal.

Avant tout il convient, on le sait, de rejeter « l'infâme idée chrétienne de péché » et pas uniquement dans le domaine de l'amour. Prêtons cependant attention à la clause qui accompagne un tel rejet: « Si l'amour répond à "sa qualification passionnelle", il ne saurait plus être question de mal, de chute, ou

de péché". » La passion semble la condition indispensable pour que l'amour soit « qualifié ». Mais que se passe-t-il si cette condition n'est pas remplie? Le problème du mal se pose-t-il ou non?

En tout cas, il n'y a pas de péché originel, pas de culpabilité de l'homme à l'origine. L'innocence est première, et Breton est demeuré fidèle à son rousseauisme initial. Nous pouvons nous demander où intervient alors le mal. A la suite d'une remarque de Breton sur « la puissance du désir chez l'homme et son insatisfaction fondamentale <sup>as</sup> », Claudine Chonez pose la question clé: « Croyez-vous donc à la portée métaphysique du mal? » Réponse de Breton: « Pourquoi pas? Le bien et le mal sont condamnés à s'engendrer l'un l'autre indéfiniment. Le *dérisoire de la condition humaine* est d'ordre *existentiel*, il résulte de la disproportion flagrante entre l'envergure des aspirations de l'homme et les limites individuelles de sa vie-». En attendant l'âge d'or, « le plus pressé est en effet de lutter contre chaque prolifération manifeste du mal comme celle qui s'observe aujourd'hui sur le plan social. Encore faut-il, ce faisant, prendre garde à ne pas désespérément aggraver le mal moral en dépouillant l'homme de l'idée de liberté et en compromettant la notion de justice <sup><g></sup>. »

La prise de conscience de ce que Breton appelle déjà dans *les Vases communicants* « le mal social <sup>aa</sup> » (il reprend la même expression dans les *Entretiens*), ne doit pas amener, dit-il, l'aggravation du mal moral. Il semble que Breton entende par là le mal premier, que l'on qualifierait plus exactement de mal métaphysique, défini précédemment comme la souffrance native de l'homme devant un monde si peu adapté à ses désirs. Si malheureusement la suppression de ce mal échappe aux forces humaines, l'homme est responsable de toute aggravation du décalage entre le monde et le désir humain, lorsque ce décalage provient de l'écrasement de la liberté. En fait, le mal social se manifeste de deux façons: par l'injustice sur laquelle se fonde la société capitaliste, et contre laquelle la lutte politique s'impose; et, d'autre part, par une sorte de maladie proprement morale dont il incombe à chaque individu de se préserver.

La vision morale de Breton nous apparaît en effet parfaitement manichéenne: d'un seul côté est le mal, avec tous les termes négatifs et péjoratifs qui qualifient ce qu'il appelle « société », « civilisation bourgeoise », ou « opinion publique ». Il serait fastidieux de multiplier les exemples, d'autant plus qu'il n'a guère varié ni dans ses expressions ni dans son diagnostic. « L'opinion publique, cette bête immonde », écrit-il en 1930<sup>11</sup> et, en 1932, « le sort qui nous est fait par les convulsions de l'effroyable bête malfaisante qu'est la prétendue civilisation bourgeoise »<sup>12</sup>, ou encore le « monstrueux organisme oppresseur »<sup>13</sup>: images

VOISINS, où réapparaît le vieux mythe de la bête monstrueuse, au milieu de «la sauvagerie capitaliste" ».

Cette société est du côté de la mort. Breton n'a cessé de la voir malade, malsaine, en proie aux convulsions de l'agonie. En 1948 il déclare: «La culture gréco-latine est en pleine agonie" » et, en 1952, il rappelle que les surréalistes s'attaquaient en 1924 à un monde «révolu et courant à sa perte··», ou encore à «un monde croûlant" ». Ce mal social est en même temps mortifère. La société cherche à entraîner chacun de nous à sa perte en «tentant de nous faire participer sans exception possible à ses méfaits·· ». La participation aux méfaits de la société peut prendre des formes multiples, dénoncées sous le nom de démission, de compromission, de reniement, de désertion, qui reviennent constamment sous sa plume accusatrice. Et voilà comment le mal social, qui est donc en même temps un mal moral collectif, engendre le mal individuel.

Le salut? Se préserver du mal; ne pas succomber à la tentation. Si le péché originel n'existe pas pour Breton, la chute est cependant toujours possible et à tout moment.

\*  
\*\*

La morale d'André Breton repose donc sur un ensemble d'exigences rigoureuses à l'égard de soi-même et à l'égard d'autrui. Nous avons hésité à employer le terme de «devoir», trop marqué par une morale traditionnelle que Breton a toujours récusée. Et pourtant tout fonctionne comme dans un univers de devoirs. Cette morale pose par ailleurs l'existence du mal comme une force massive émanant de la société, à laquelle s'affronte la force intérieure de l'individu. Tout concourt donc à en faire une morale de la grandeur humaine, ou de la tension perpétuelle vers la grandeur, qui s'exprime souvent en termes étonnamment classiques. Elle peut se trouver associée à l'idée d'une élévation très baudelairienne («*Le Moine* n'exalte que ce qui, de l'esprit, aspire à quitter le sol [...] », constituant «un modèle de justesse, et d'innocente grandeur<sup>80</sup>») ou associée à la mise à l'épreuve des forces humaines, soit par la guerre («il y a dans le cadre abominable de la guerre beaucoup de grandeur déployée. Cette grandeur, quand elle est *vraie* grandeur, ne fait que donner, en théâtral, la mesure de certains hommes<sup>81</sup>»), soit par la souffrance qui façonne la beauté de la femme aimée célébrée dans *Arcane 17*: après avoir mêlé, dans une impressionnante orchestration, des images d'immensité, de pureté, il les condense enfin dans un ultime accord où il définit «ce qu'elle possède en propre»: «le sens absolu de la grandeur" ». D'une façon générale, «la vie,

comme la liberté, ce n'est que frappée, que partiellement ravie qu'elle s'instruit d'elle-même, qu'elle s'*élève*<sup>54</sup> à la conscience totale de ses moyens et de ses ressources" <sup>55</sup>. Breton ne dédaigne donc pas de reprendre à son compte toute une tradition morale qui fonde la grandeur humaine sur l'affrontement à la souffrance ou aux situations extrêmes: « Plus grande est l'épreuve à laquelle un homme est soumis, plus aussi je lui sais gré d'en sortir vainqueur <sup>56</sup>. affirme-t-il en une formule où résonne comme un écho de lointains alexandrins, et il ajoute avec superbe: « Il faut croire que mon temps ne tire pas assez profit de ces vieilles vérités <sup>57</sup>. » Ces « vieilles vérités » ont plus de place qu'il ne veut en convenir dans son univers moral. On nous permettra de rapprocher la morale de Breton et la morale de Corneille telle que Paul Bénichou l'analyse dans son bel ouvrage *Morales du grand siècle*, rapprochement dont nous voyons bien les limites et sans doute l'arbitraire, mais qui nous aidera toutefois à mesurer la grandeur bretonienne à l'aune de la grandeur cornélienne. Paul Bénichou s'est attaché à montrer que la morale cornélienne n'est pas, contrairement à ce que l'on a trop dit, une morale de « la répression de la nature <sup>58</sup> ». Il en souligne par ailleurs les attaches avec la « société noble » : celle-ci « n'a jamais admis les censures des passions pour condition de la valeur humaine <sup>59</sup> ». Le « seul devoir » des nobles est « d'être dignes d'eux-mêmes, de porter assez haut leurs visées <sup>60</sup> ». N'y a-t-il pas aussi chez Breton ce goût du sublime, et ne peut-on voir quelque chose d'aristocratique dans son apologie du risque? Breton s'adresse à « ceux qui savent à partir d'où la vie ne vaudrait plus la peine d'être vécue, qui librement et sans hésitation savent prendre le risque" », et dès le *Second Manifeste*, pose la question cruciale: « Veut-on, oui ou non, tout risquer (...) .. ? »

Mais nous sommes loin, avec Breton, de la « prudence héroïque » qui, selon Paul Bénichou, consiste à accepter un « certain pli » afin de devancer « un humiliant démenti du destin <sup>61</sup> », et qui, par conséquent, ne remet pas en cause les limites imposées par la société. Le « moi cornélien » cherche « à conquérir la liberté de haute lutte. S'il a besoin de connaître les limites du possible, c'est pour que son élan ne soit pas aveugle, mais il veut que cet élan le conduise au plus haut". » Certes, le moi bretonien vise lui aussi à conquérir la liberté de haute lutte. Mais Breton remet en cause l'ordre moral: il n'accepte pas « le pli » mais s'adresse à ceux qui le refusent". Au lieu de chercher, comme le fait la morale noble, la synthèse du désir et du bien (entendons ici par bien l'ordre moral), il fait confiance à l'élan du désir pour le conduire au plus haut. Voilà, comme il l'a dit magnifiquement, une morale du « désir pleinement dignifié" ». Bien plus,

il refuse de connaître les limites du possible auxquelles se résignait le héros cornélien. C'est justement cet élan, c'est-à-dire cet acte de foi dans la capacité du désir à se réaliser (« L'homme propose et dispose », tel est le credo du *Manifeste* de 1924), donc dans la capacité de l'imaginaire et du possible à devenir réels, qui constitue, à ses yeux, le vrai bien. Seuls ont du prix moralement l'élan, et le saut vers l'inconnu. La morale de Breton nous paraît bien être une morale héroïque, mais sans garde-fou.

Est-ce un abus de langage que de parler de morale héroïque ? Je ne le pense nullement. Mais pour quels héros ? Qui peut être concerné par une sommation aussi absolue ? Un rapide coup d'œil sur sa genèse nous permettra d'en discerner l'élaboration et peut-être le fonctionnement. A l'origine, nous semble-t-il, dans la jeunesse de Breton, se manifeste une exigence particulièrement forte à l'égard des artistes", qui prendra par la suite la forme d'une véritable déontologie de la création artistique.

Breton s'explique dans ses *Entretiens* sur les raisons de cette attente particulière à l'égard des artistes, en rappelant la plongée de toute une société dans la guerre, dans un « cloaque de sang, de sottise et de boue » ». Il évoque le « regard plus qu'interrogateur » qu'il porte sur ses contemporains, se tournant vers ceux qu'il croyait « en mesure de faire entrer quelque lumière dans cette fosse aux murènes [...] ». Comment, dans ces conditions, n'aurais-je pas été tenté de demander secours aux poètes [...] ? Que devenaient les valeurs qui pour eux avaient primé toutes les autres ? » Nous n'oublierons pas ce premier regard « plus qu'interrogateur » de Breton où se lit une espérance déjà sourcilieuse.

C'est ainsi que Breton en vient à moraliser le rapport de l'artiste et de l'art d'une façon qui a pu paraître rétrograde. Il fait front, dans le *Second Manifeste*, aux attaques de « quelques voyous de presse pour qui la dignité de l'homme est tout au plus matière à ricanements. A-t-on idée, n'est-ce pas, d'en demander tant aux gens dans le domaine, à quelques exceptions romantiques près, suicides et autres, jusqu'ici le moins surveillé ? » Passons outre à la formulation qui éveille des images déplaisantes : Breton, pion dans la cour des artistes. L'art, quartier de haute surveillance.

Il convient en effet avant tout de réfléchir au lien étroit que Breton établit entre éthique et esthétique. C'est bien de cela qu'il s'agit lorsqu'après avoir accusé Chirico d'« avoir bafoué son génie perdu » en pactisant avec une société ignoble, il conclut : « Nous garderons intacte l'étrange espérance que nous ont donnée ses premières œuvres <sup>10</sup>. » En somme, Chirico a démérité de son génie. Double déception, tout à la fois éthique et

esthétique. Inversement, il sera beaucoup pardonné à Gide parce que, « prisonnier au départ d'une foule de conventions bourgeoises et de complexes puritains, il est parvenu très largement à s'en affranchir<sup>71</sup> ». Gide, parce qu'il a été dans une certaine mesure « libérateur », a fait « œuvre hautement morale<sup>72</sup> ».

Bien plus, il existe chez Breton une moralité de l'expression picturale ou littéraire qu'il définit d'ailleurs de préférence par la négative. C'est ainsi qu'il s'explique en 1925 sur ce qu'il appelle « l'amoralité du style » d'un Gide ou d'un France: « En ce qui me concerne, j'éprouve, devant une certaine manière conventionnelle de s'exprimer, où l'on ménage exagérément l'interlocuteur ou le lecteur, le sentiment d'une telle dégradation d'énergie que je ne puis manquer de tenir celui qui parle pour un lâche<sup>73</sup>. »

Il renouvelle ainsi la notion de « liberté d'expression » : elle n'est pas seulement liberté de tout dire. Etre libre, dans le domaine de l'expression, c'est aller jusqu'au bout de l'invention, prendre le risque d'explorer l'inconnu. Il écrit à propos de Picasso: « et s'il allait tout à coup revenir à l'expression directe, imitative? S'il allait dénoncer lui-même toute la partie insolite, aventureuse, révolutionnaire, de son entreprise, s'il allait rentrer dans l'ordre<sup>74</sup> ? » Toujours la peur quasi pathologique d'assister à la chute du héros: rentrer dans l'ordre de l'imitation du réel serait certes un reniement esthétique mais aussi un reniement moral. La création artistique selon Breton constitue donc l'aventure des temps modernes. Elle relève de la morale héroïque telle que nous l'avons définie.

« D'expérience valable aux confins de la vie et de l'art, de preuve par l'amour, de sacrifice personnel, pas trace<sup>75</sup>. » Breton condamne en ces termes, avec Dada, tout ce qui échappe à un idéal que l'on pourrait qualifier d'ascétique à condition de ne pas entendre par ascèse le renoncement au corps, mais le renoncement aux tentations venues de la société. Mais de qui exiger la preuve par l'amour? Quels peuvent être ces témoins prêts au sacrifice personnel ? Aux yeux de Breton, les surréalistes se doivent d'être ces héros. Il a donc imposé au groupe sa propre morale de la grandeur, au prix des contestations que l'on sait. Il serait intéressant de suivre dans le détail les affrontements des morales divergentes qui ont marqué l'histoire du mouvement, de relever aussi les convergences<sup>76</sup>, mais une telle analyse déborderait le cadre de cette étude. En fait il est bien compréhensible que Breton ait attendu de ceux avec qui il s'engageait dans l'aventure surréaliste ces « vertus morales » qui lui paraissaient si nécessaires à tout véritable artiste, et qu'il ait en quelque sorte surenchéri sur « la qualification morale » exigée<sup>77</sup>.

Ces « vertus » ne sont pas toutefois imposées arbitrairement par Breton. On n'a peut-être pas suffisamment souligné que certaines valeurs ont pu se dégager pragmatiquement, et apparaître, à partir de l'expérience pratique du surréalisme, comme fondamentales. Prenons l'exemple de l'écriture automatique. On sait bien que son histoire a été celle d'une infortune continue: pourquoi cette infortune, sinon pour des motifs en majeure partie moraux? Certes, la dictée de la pensée est définie dans le *Manifeste* de 1924 comme extérieure à toute préoccupation esthétique ou morale, donc à toute censure, mais la morale resurgit inévitablement à un autre niveau. En effet s'il y a truquage de l'expérience sous quelle que forme que ce soit, tout s'écroule. Les produits automatiques valent selon Breton comme des pierres extraites du «trésor subjectif<sup>7</sup>». La tentation est grande de voler les pierres de l'inconscient, d'exploiter indûment ce trésor. En tirer profit, pour accéder à une réputation d'écrivain, revient à succomber à l'appât des fausses valeurs d'une société corrompue. La seule garantie de l'authenticité des bijoux ramenés des profondeurs du moi est alors bien la moralité de celui qui les extrait.

Il importe donc de ne pas oublier, selon nous, que l'éthique bretonienne a pris sa source dans une expérience qui relève du domaine artistique. On a dit et redit que le surréalisme a voulu abolir les frontières entre l'art et la vie. Certes, mais il nous semble que c'est bel et bien en partant de l'art que Breton a élargi sa morale vers la vie. «Dans l'art comme ailleurs », cette formule du «Message automatique» pourrait servir ici de devise. Rétablissons-la dans son contexte: «Corriger, se corriger, polir, reprendre [...]. Tel est l'ordre auquel une rigueur mal comprise et une prudence esclave, dans l'art comme ailleurs, nous engagent à obtempérer depuis des siècles". » La société actuelle est « la vieille maison de correction<sup>80</sup> ». Correction dans l'écriture, correction dans la vie morale sont de la même farine. Breton constate en effet que c'est la même censure qui mutila la vie et l'expression écrite: «la rature odieuse afflige de plus en plus la page écrite, comme elle barre d'un trait de rouille toute la vie<sup>81</sup> ». Si l'artiste est jugé selon ce qu'il engage de sa personne dans son œuvre, c'est que la vie est en même temps une œuvre, une création. Toute vie et toute œuvre ont donc à répondre au même appel libérateur.

Mais à quel prix? Car la «vieille maison de correction» apporte au moins la sécurité de l'ordre établi. Si l'on accepte d'en sortir, on prend le risque de la liberté, du saut dans l'inconnu, mais aussi de la tension vers le sublime. Et l'on se retrouve face au juge suprême, Breton, qui déclare avec une ironie supérieure:

« Je suis très indulgent. Pourvu qu'une œuvre ou qu'une vie ne tourne pas à la confusion générale, pourvu que des considérations de la sorte la plus mesquine et la plus basse ne finissent pas par l'emporter sur tout ce qui pourrait me rendre cette vie ou cette œuvre véritablement significative et exemplaire, je ne demande qu'à respecter et qu'à louer" ». De toute façon, dans l'univers moral de Breton, on n'échappe pas à la sentence.

Quelle signification une vie, ou une œuvre, «véritablement [...] exemplaire» peut-elle présenter? En d'autres termes, quelles sont les valeurs qui fondent la morale d'André Breton? Nous avons pu constater qu'il se réfère, dans sa réflexion morale, avant tout à l'individu. La partie se joue dans les rapports de chaque être avec lui-même et avec sa propre destinée. Le « mal social» irradie tant d'énergie mauvaise qu'il est bien difficile de déceler des valeurs collectives dans une société radicalement pourrie.

L'espoir de Breton a sans doute été qu'un groupe d'élus porte témoignage de l'existence de valeurs collectives, symbolisées peut-être par le fameux *château* du premier *Manifeste*, où « l'esprit de démoralisation» ne s'est installé que pour mieux permettre d'élaborer un nouvel art de vivre. Mais, dans la mesure où Breton attend de ses amis qu'ils soient, d'une certaine façon, des héros des temps modernes, la morale qu'il propose n'est-elle pas plutôt une morale individuelle, à pratiquer en groupe?

Il en va de même lorsqu'il appelle l'humanité entière à l'exigence libératrice que nous avons tenté de définir. A ceux qui voudraient courir l'aventure bien périlleuse de la liberté, et à qui Breton demande en quelque sorte de perdre leur vie afin de la sauver, offre-t-il en compensation la richesse de valeurs collectives, qui donneraient une impulsion toujours renouvelée à cette quête qui n'échappe guère à la solitude que lorsque s'opère le miracle de l'amour? A vrai dire, Breton a, nous semble-t-il, laissé dans l'ombre les rapports moraux entre les être humains, autres que les rapports privilégiés de l'amour, de l'amitié. On peut trouver, çà et là, quelque allusion à un temps qui « manque de fraternité humaine" », ou un appel à « dégager [...] par delà ce qui en surface divise les hommes, ce qui les unit en profondeur" ». La solidarité fondamentale est sans doute pour lui l'expérience, commune à tous, de cette « aventure humaine» dont il a tant voulu ne pas démeriter: ainsi, nous l'avons lu dans *l'Amour fou*, chaque fois que l'on aime, on engage avec soi la sensibilité de tous les êtres devant qui l'on est, en quelque sorte, responsable de l'amour.

Il s'attache donc moins à une solidarité venue des profondeurs de la pâte humaine qu'à une certaine vision absolue de

l'Homme. Mais ici nous pouvons prendre la mesure de ce qu'il apporte en regard de l'humanisme traditionnel, avec qui il partage la référence souvent explicite à la « dignité de l'homme ». Il n'a cessé de considérer comme une « nécessité primordiale » « le besoin d'émancipation de l'homme » ». Le « mécanisme de *sublimation* » a pour but selon lui d'opérer un rétablissement de l'équilibre intérieur rompu: « 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". » Son originalité est de se fonder sur « les puissances [...] du soi [...] constamment en voie d'épanouissement dans le devenir ». Ces puissances constituent à nos yeux les valeurs selon Breton. Si parfois il lui arrive de les présenter comme préétablies, c'est qu'il a durci sa pensée pour des raisons polémiques. Elles sont par nature germinatives, « en voie d'épanouissement », mais jamais épanouies dans le présent. Comment pourrions-nous les définir puisque leur contour est à venir, puisqu'elles ressortissent au caractère magique attribué par Breton au possible? Si nous avons espéré percevoir une évolution de la pensée de Breton et ainsi mieux cerner ces valeurs, il faut bien avouer que notre attente pourrait être génératrice de quelque frustration intellectuelle. Mais la fidélité à la démarche de Breton nous enseigne que l'attente est magnifique, et il nous reste sa « chanson de guetteur », sa « chanson pour tromper l'attente ».

\*  
\*\*

Arrivés au terme de notre étude, nous en percevons donc bien les zones d'ombre. Nous n'avions pas d'ailleurs la prétention d'établir un traité des valeurs selon Breton. Une telle entreprise serait frappée de vanité par le fait qu'il refuse toute systématisation<sup>87</sup>. Nous faut-il maintenant, comme le fait Jean-Louis Houbine à propos de la « double ascendance du signe » dans son célèbre article de *la Nouvelle critique*, dénoncer un idéalisme honteux dans la pensée de Breton, et déceler la présence inavouée d'une transcendance créatrice de valeurs? Ou encore, à la suite de Claude Mauriac, considérer que « la rigueur ascétique conduit de la morale à la religion<sup>88</sup> »? Nous ne voyons pas pourquoi de l'absolu de la morale on doit conclure à l'absolu religieux. En tout cas, pour Breton, il existe des valeurs qui s'enracinent dans les profondeurs du moi. Une valeur fondamentale se dégage: la liberté, considérée « non seulement comme un idéal mais comme créateur d'énergie, telle qu'elle a existé chez certains hommes et peut être donnée en modèle à tous les hommes »,

excluant « toute idée d'équilibre confortable » et conçue comme un « éréthisme continué » ». La liberté selon Breton n'est donc pas une idée mais une force, qui ne vaut que par les hommes qui l'incarnent: dans *Arcane 17*, Breton présente un « morne étang » où les « idées viennent s'ensevelir dès qu'elles ont cessé de mouvoir les hommes » ». La liberté a besoin de héros, de témoins dignes d'elle, modèles parfaitement exemplaires offerts à l'humanité.

Mais vers quel espoir est-elle tendue? « [...] Il ne saurait y avoir d'espoir plus valable et plus étendu que dans le coup d'aile<sup>11</sup>. » L'essor ne compterait-il pas alors davantage que le but à atteindre, qui reste indéterminé? On n'a pas oublié le fameux cri de Breton: « Lâchez-tout [...]. Partez sur les routes. » Sa morale est peut-être bien restée un continué chant du départ.

Et cependant, de façon paradoxale, cette morale qui refuse la systématisation présente des symptômes de ce que Georges Bastide appelle « le durcissement dogmatique » : Ce « durcissement dogmatique » engendre selon lui le scepticisme, car, déclare-t-il, « les catéchismes maladroits font plus d'athées que de fidèles » ». Le « magistère impérieux » exercé par Breton, et le mécanisme de culpabilisation qu'il a durablement élaboré n'ont-ils pas fait beaucoup d'athées? En tout cas s'il est vrai que l'écriture automatique se trouve à la portée de tous les inconscients, la morale de Breton n'est pas à la portée de toutes les consciences.

Université de Metz

#### NOTES

1. *Second Manifeste du surréalisme*, Paris, N.R.F., « Idées », p. 78.
2. *Le Surréalisme*, Paris, P.U.F., 1984.
3. Ces deux morales peuvent d'ailleurs être contradictoires comme Henri Béhar et Michel Carassou l'ont montré: « Privilégiant l'expérience amoureuse, le mouvement surréaliste risquait donc de s'écarter de la morale de l'action qu'il avait voulu promouvoir pour lui substituer une éthique de la contemplation. » (*Le Surréalisme*, Livre de poche, Librairie générale française, « Textes et débats », 1984, p. 155.)
4. *Second Manifeste*, *op. cit.*, p. 150.
5. Ainsi, « l'avant-dire » de *Nadja* informe-t-il le lecteur que le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale, *Nadja*, Livre de poche, Paris, 1964, p. 6.
6. *L'Amour Fou*, Gallimard, Paris, p. 139.
7. *Ibid.*, p. 137.
8. *Second Manifeste*, *op. cit.*, p. 123.
9. *Entretiens*, N.R.F., 1969, p. 26.
10. *Arcane 17*, J.-J. Pauvert, 1971, p. 84.
11. *Second Manifeste*, *op. cit.*, p. 130.

12. «Le Message automatique », dans *Point du Jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 171.
13. *Arcane 17*, p. 36.
14. *Ibid.*, p. 122.
15. *Second Manifeste*, *op. cit.*, p. 143.
16. In Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris, 1964, p. 308.
17. *Ibid.*
18. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 12.
19. *Second Manifeste*, *op. cit.*, p. 130.
20. «Le Surréalisme et la peinture », in *la Révolution surréaliste*, n° 6, p. 32.
21. *Second Manifeste*, *op. cit.*, p. 133.
22. Sarane Alexandrian, *André Breton*, Paris, Seuil, 1971, pp. 176-177.
23. *Id.*, p. 177.
24. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 67.
25. Cité par M. Nadeau, *op. cit.*, p. 36.
26. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 140.
27. A. Jouffroy, *la Vie réinventée*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 462.
28. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 140.
29. *Ibid.*, p. 89.
30. *La Révolution surréaliste*, n° 4, p. 3.
31. *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, Editions Fontaine, 1945.
32. *L'Amour Fou*, *op. cit.*, p. 134.
33. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 222.
34. *L'Amour Fou*, *op. cit.*, p. 53.
35. *Nadja*, Paris, Livre de Poche, 1964, p. 174.
36. *L'Amour Fou*, *op. cit.*, p. 105.
37. *Du surréalisme en ses œuvres vives*, Gallimard, c Idées ", 1967, p. 185.
38. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 266.
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*
41. *Les Vases communicants*, Gallimard, c Idées ", 1970, p. 136.
42. «La médecine mentale devant le surréalisme », in *Point du Jour*, *op. cit.*, p. 91.
43. *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 147.
44. *Ibid.*
45. Lettre de A. Rolland de Réneville, in *Point du Jour*, *op. cit.*, p. 101.
46. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 274.
47. *Ibid.*, p. 92.
48. *Ibid.*, p. 99.
49. «La Médecine mentale... » in *Point du Jour*, *op. cit.*, p. 92.
50. *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées ", 1967, p. 25.
51. *Arcane 17*, p. 143.
52. *Ibid.*, p. 34.
53. C'est nous qui soulignons.
54. *Ibid.*, p. 33.
55. «Le surréalisme et la peinture », in *la Révolution surréaliste*, n° 6, p. 32.
56. Paul Bénichou: *Morales du grand siècle*, Gallimard, N.R.F., 1948, p. 91.
57. *Ibid.*, p. 22.
58. *Ibid.*, p. 22.
59. *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 119.
60. *Second Manifeste*, *op. cit.*, p. 149.
61. Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 41.
62. Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 73.
63. *Second Manifeste*, *op. cit.*, p. 86.
64. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 249.
65. Sarane Alexandrian signale que Breton en 1919 se caractérise par

«un besoin insatiable de se confronter aux hommes de valeur. Chaque fois qu'il lui semble apercevoir, à l'horizon intellectuel, un écrivain ou un artiste qui sort de l'ordinaire, il lui écrit, ou il tente de le rencontrer [...]. Il désire savoir exactement quels sont les héros [...] sur qui il peut compter" (*André Breton, op. cit., p. 17*).

66. *Entretiens, op. cit., p. 21*.

67. *Ibid., p. 22*.

68. *Second Manifeste, op. cit., p. 85*.

69. «Le Surréalisme et la peinture », in *la Révolution surréaliste*, n° 7, p.5.

70. *Ibid., p. 6*.

71. «Sur André Gide », in *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 23.

72. *Ibid.*

73. *La Révolution surréaliste*, n° 4, p. 2.

74. *Point du Jour, op. cit., p. 157*.

75. «Le bouquet sans fleurs », in *la Révolution surréaliste*, n° 2, p. 25.

76. Citons à titre d'exemple les notes d'André Thirion sur l'argent: « Nous méprisons trop l'argent, nous en savons trop long sur sa bassesse et sa débilité [...] Incorruptibles nous sommes, incorruptibles devront être tous ceux qui veulent rester nos amis » (*la Révolution surréaliste*, n° 12, p.28).

77. *Second Manifeste, op. cit., p. 85*.

78. «Le Message automatique », in *Point du Jour, op. cit., p. 165*.

79. *Ibid., p. 165*.

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*

82. *La Révolution surréaliste*, n° 6, p. 32. On pense au héros de *la Chute* et à ce qu'il découvre de liberté. «C'est une corvée, au contraire, et une course de fond, bien solitaire, bien exténuante [...] Seul dans une salle morose, seul dans le box, devant les juges, et seul pour décider, devant soi-même ou devant le jugement des autres. Au bout de toute liberté, il y a une sentence.» A. Camus, *la Chute*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1962, p. 1542.

83. «Trait d'union », in *Perspective cavalière, op. cit., p. 9*.

84. *Ibid., p. 12*.

85. *La Clé des champs*, Paris, Le Sagittaire, 1953, p. 40.

86. *Ibid., p. 38*.

87. Dans le *Second Manifeste*, il déclare se méfier des «constructions abstraites qu'on nomme les systèmes ».

88. Claude Mauriac, *André Breton*, Paris, Grasset, 1970, p. 104.

89. *Arcane 17*, p. 126.

90. *Ibid., p. 92*.

91. *Ibid., p. 36*.

92. G. Bastide, *Traité de l'action morale*, Paris, P.U.F., 1961, tome J, p.27.

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*

95. On se souvient que Robert Desnos concluait ainsi le *Troisième Manifeste*: « Et je proclame ici André Breton tonsuré de ma main, déposé dans son monastère littéraire, sa chapelle désaffectée, et le surréalisme tombé dans le domaine public, à la disposition des hérésiarques, des schismatiques et des athées.

Et je suis un athée." (*in Nadeau, op. cit., p. 310*).

## « HEBDOMEROS » OU L' " INUTILITÉ NÉCESSAIRE "

Monique CHEFDOR

Le surréalisme, on le sait, d'entrée de jeu s'est défini comme activité poétique intégrale. Sur la lancée d'André Breton, le genre narratif en tant que tel suscite essentiellement des réserves et, bien qu'il y ait unanimité sur le fait de l'existence d'un certain nombre de romans surréalistes, les critères de codification de ce qui distingue le « roman surréaliste » d'autres formes du genre restent singulièrement flous. A cet égard, *Hebdomeros*, fantaisie autobiographique de Giorgio De Chirico, fait figure de paradoxe. Si relativement peu d'études lui ont été consacrées, sa place hors ligne dans le cadre de la littérature surréaliste ne fut jamais mise en doute. Or, compte tenu de l'opposition de Giorgio De Chirico à ce qu'il appelait « le désordre des avant-gardes » - opposition déjà vieille de dix ans quand *Hebdomeros* paraît en 1929 puisqu'elle remontait à son adhésion aux valeurs du groupe *Valori Plastici* -, il est permis de s'interroger sur la portée de cette identification. Ne résulterait-elle pas simplement d'un constat rapide des aspects d'insolite, d'irrationnel qu'aucun des commentateurs de ce récit n'a manqué de souligner ?

Dans son introduction à la réédition française de *Valori Plastici*, Giovanni Lista rappelle que De Chirico avait abandonné l'esthétique de la surprise, le surréalisme du mystère de son *arte metaphisica* pour un « ordre où l'existential serait à nouveau séparé de l'esthétique », ordre qui s'oppose au concept de « dissolution de l'art dans la vie, à la revendication du geste comme

prolongement de l'action révolutionnaire de l'œuvre'» - attitudes dont les surréalistes s'étaient fait les champions. *A priori*, tout porterait donc à croire qu'il aurait été impossible à l'écrivain d'illustrer un mouvement qui présuppose l'adhésion à ce qu'il venait de rejeter en tant que peintre.

La violence avec laquelle, dans ses *Mémoires*, De Chirico traite les surréalistes de «champions parmi les champions de l'imbécillité moderniste» confirme un antagonisme irréconciliable. André Breton lui-même semblait l'avoir pressenti puisque, malgré les nombreux éloges qu'il fit du peintre, il évoque subtilement une incompatibilité congénitale entre sa forme d'esprit et le surréalisme quand, dans *les Pas perdus*, il ironise: «toutefois, Chirico ne suppose pas qu'un revenant puisse s'introduire autrement que par la porte' ».

Dans cette perspective, le caractère autobiographique d'*Hebdomeros* pourrait alors permettre d'envisager l'hypothèse selon laquelle les éléments surréalistes du récit seraient l'objet d'une auto-parodie. En ce cas, la présente étude aurait peine à justifier sa place dans ces pages! Une relecture attentive du texte invite néanmoins à écarter une telle interprétation comme injustement et dangereusement réductrice et à mesurer au contraire à quel point *Hebdomeros* illustre en profondeur les préoccupations les plus fondamentales du surréalisme et, tout particulièrement dans la perspective qui est l'objet de ce cahier, fait figure d'œuvre paradigmatique.

Il n'est plus nécessaire de souligner, encore moins de démontrer, jusqu'à quel point le surréalisme s'était engagé sur la voie d'une révolution intégrale. Malgré la place d'importance qu'ils occupèrent à une certaine période, les aspects politiques et sociaux d'un programme révolutionnaire de destruction anarchiste des structures établies ne jouaient qu'un rôle proportionnellement mineur par rapport à l'ambition plus vaste d'une transformation radicale de la conscience humaine grâce à laquelle le rapport de l'homme au monde s'établirait à ce point d'unité suprême où tous contrastes et antinomies s'annulent. Les nombreuses études dont le mouvement est l'objet depuis plusieurs années ont établi ce fait de manière définitive. La suprême antinomie qui, naturellement, sous-tend toutes les autres et dont, par conséquent, la résolution se trouve être le but principal de la quête surréaliste, est celle qui se manifeste entre l'adéquation de l'être au monde (l'unité rêvée par toute tradition utopiste d'un âge d'or) et la fragmentation inhérente à l'ordre de la praxis quotidienne (la fonction de relativité dissociative qui domine l'âge d'homme). Mais loin de s'apesantir sur ce divorce, le surréalisme ne cultive aucune nostalgie d'un âge d'or. Ou, du moins, celle-ci, quand elle

survient, se double du défi posé par l'ambition de créer un nouvel âge d'homme. La réalisation de l'un ne peut se produire que dans et par l'accomplissement de l'autre, les deux s'étayant l'un et l'autre, cessant, selon la célèbre formule, d'être « perçus contradictoirement ». Avec *Hebdomeros*, comme nous allons le voir, De Chirico se situe au cœur même de cette préoccupation.

Inscrit sous le signe de la fusion des contraires par le nom même du protagoniste qui évoque à la fois Apollon, l'Apollon des fêtes hebdoméennes, et Dionysos en l'honneur duquel ces fêtes étaient célébrées à Lesbos, *Hebdomeros* paraît, en effet, une des illustrations narratives les plus explicites de cette ambition de synthèse alchimique de l'esprit qui caractérise le surréalisme. Notre propos sera donc d'inviter à relire, sous cet angle, ce récit dont la vocation unificatrice de domaines opposés se manifestait explicitement, à un autre niveau, dès le sous-titre de l'édition originale qui présentait l'ouvrage comme le récit du « peintre et son génie chez l'écrivain ». Ce n'est pas le lieu de déterminer la mesure dans laquelle le peintre-écrivain a pu réconcilier l'immédiateté de la peinture avec la technique discursive de l'écriture. L'union de deux voies contrastées de l'activité créatrice mérite néanmoins d'être soulignée comme exemple d'une volonté de synthèse d'esthétiques, fondamentale à l'ensemble du mouvement surréaliste.

Nous ne reviendrons pas non plus sur les aspects structuraux du récit dans lequel passé et présent, espace et temps, souvenirs, rêves et actions immédiates s'enchaînent en un continuum où conscience subjective et regard objectif s'entrecroisent. Ceux-ci furent soulignés dans toutes les analyses antérieures du roman. De même les apports d'origine pataphysique, les éléments de mystification, le côté « collage de rêves » (souligné par Manganelli dans la préface à l'édition italienne), l'irrationalité de la succession des tableaux qui tient lieu ici de substrat de la texture du récit à la place de l'enchaînement traditionnel d'événements, - éléments qui tous garantissent le surréalisme de l'œuvre de la manière la plus évidente - ont déjà fait l'objet d'un assez grand nombre de commentaires pour que nous ne nous y attardions pas dans ces quelques pages. Ce sera donc plutôt la nature du projet herméneutique qui retiendra notre attention.

L'aspect « roman d'initiation » de cette autobiographie d'artiste, à peine déguisée, est évident dans la dominante du thème universel du voyage et de la fuite qui rappelle des œuvres presque contemporaines d'Hermann Hesse autant qu'il anticipe l'approche d'un Le Clézio. Le thème de la fuite revient comme un leitmotiv :

*A présent il fallait se lever et sortir; cette idée préoccupait depuis quelque temps Hebdoméros (p. 23 )*  
*Hebdoméros fuyait vers les parcs des pins (p. 32)*  
*Il fallait encore fuir, quitter ces lieux (p. 51)*  
*Puis ce fut le voyage sans fin, les arrêts prolongés et inexplicables dans de petites gares désertes, perdues au milieu de la campagne (p. 55)*  
*Fuir, fuir, oui fuir; fuir n'importe où, fuir n'importe comment, mais fuir; quitter ces lieux; disparaître. Il s'en irait peut-être là-bas en Chine (p. 62).*

Le voyage intérieur se traduit même par une symbolique des plus concrètes :

*Hebdomeros devait fuir. Il fit en barque le tour de sa chambre... et se hissa jusqu'à la fenêtre qui était placée très haut, comme la fenêtre d'une prison (p. 76).*

Que fuit Hebdoméros ? Comme tout pèlerin de l'absolu qui inspire cette forme d'écriture, c'est lui-même, le monde, la société mercantile qu'il semble fuir. A un premier niveau de lecture linéaire, que nous pourrions appeler horizontale, De Chirico truffe son récit de tableaux satiriques où toutes les cibles traditionnelles du surréalisme se reconnaissent. Tous les degrés de complaisance y sont dénoncés: celle du matérialisme, illustrée par les banquiers saturés de nourriture; de la sensualité animale, caricaturée de manière suggestive par la fameuse scène des mangeurs d'huîtres; du rationalisme étriqué de ces «intellectuels impuissants et dépités », condamnés avec un humour perspicace comme «hommes-nœuds ». A cet étouffement d'une société mue par des valeurs bourgeoises s'oppose l'idylle pastorale de «repas frugaux », de scènes de bergers, de tableaux homériques de «blanchisseuses qui battaient leur linge », du discours apostolique d'Hebdomeros, monté, dans une scène évocatrice du Christ, sur une barque amarrée au rivage quand «les premières blancheurs de l'aube envahissaient chastement le ciel» (p. 89). La tradition parodique et l'intention de caricature sont claires. Isolés de l'ensemble du récit, de tels éléments semblent sortir d'un canevas trop connu, produit d'un univers totalement manichéen où règne la vieille dichotomie tant condamnée par le surréalisme. L'« âge d'or» semble y rester un objet de nostalgie, en opposition à un « âge d'homme» dans lequel prédominent ces hommes-nœuds, « symboles de la bêtise humaine» (p. 81), dans un monde suburbain où «seule trace de la foule partie, des ordures de toutes sortes étaient éparses» (p. 82).

La facture du récit, ainsi morcelée, pourrait justifier un échantillonnage d'interprétations, toutes également plausibles, dans lesquelles la part des conventions littéraires, issues d'une tradition néo-romantique du *bildungsroman*, l'emporterait sur la véritable portée du projet narratif d'un artiste dont l'œuvre entière - picturale autant que textuelle - se situe dans un climat divinatoire et transfiguratif.

Il est cependant caractéristique que l'absence de découpage structural, adoptée par De Chirico pour ce roman, se double d'un même refus de fragmentation dans la texture interne de la matière narrative où tout coexiste sur le même plan dans la conscience du narrateur. La fonction unificatrice de la perception du protagoniste (tout à la fois consciente et subconsciente), est telle qu'Hebdoméros pourrait être cité comme illustration du fonctionnement du principe schopenhaurien résumé dans la célèbre formule « le monde est ma représentation ». Ainsi conçu, le texte invite plutôt à une lecture globalisante, dans la verticale de sa trajectoire d'ensemble. Ce qui fait alors place à l'insolite d'une apparente fantaisie de l'esprit, abandonné à ses associations les plus libres, est le projet herméneutique dans lequel s'inscrit l'itinéraire d'Hebdoméros.

De la toute première page jusqu'aux « révélations » finales, le périple d'Hebdoméros se place sous le signe de l'inquiétude épistémologique. Le thème qui jalonne tout au long les diverses étapes de la fuite onirique du protagoniste est celui de la faculté, il faudrait plutôt dire, de la qualité de compréhension :

*Et il réfléchit sur la difficulté qu'il y a à se faire comprendre quand on commence à évoluer à une certaine altitude ou profondeur,*

lit-on dès la première page. Réflexion qui mène immédiatement à l'interrogation sur la réalité d'une vie dans l'ignorance de toutes choses :

*(...) ils ne s'inquiétaient de rien et rien n'avait de prise sur eux... la seule chose à faire, c'était de vivre et laisser vivre. Mais, that is the question, vivaient-ils réellement (pp. 12-13) ?*

Dans ce procès de l'inconscience, résonne l'écho du « la vraie vie est ailleurs » de Breton. Quant au terme de son odyssée multi-forme Hebdoméros se retrouve « seul » à « comprendre » l'énigme au milieu de l'hébétude générale, l'on reconnaît, bien sûr, le thème nietzschéen de la solitude de l'initié. En même temps, cependant,

De Chirico se situe au centre de la tradition hermétique qui, ainsi que l'a amplement démontré Carrouges, relie le surréalisme à Hermès Trismégiste, à toute la tradition alchimiste. Jusque dans sa structure, le récit est mû par la pratique d'une pensée analogique.

Hebdoméros, en effet, n'opère pas de hiérarchie divisionniste dans sa saisie de la réalité. D'instinct, il semble avoir compris, dans une ligne de pensée bachelardienne, que les fonctions d'irréalité et de réalité ne sont que deux versants d'un seul et même champ d'expérience. Il sait faire jaillir l'étincelle du réel en décelant autant de mystère à déchiffrer dans le craquement du cuir sec de vieux souliers que dans les archétypes les plus riches de sens caché de ses tableaux oniriques. Les deux mots « grand et noirs » lui font « rapprocher, dans son imagination, l'idée des cafards et des poissons » (p. 16). Le souvenir de l'entrée chez un dentiste, pour l'extraction d'une molaire, prend autant de dimension magique qu'un voyage orphique où, « se sentant l'âme d'une trépassée », il s'engage le long « d'un inquiétant labyrinthe de corridors [...] où jadis [...] gisaient [...] des gentilhommes traitreusement poignardés [...] » (p. 169). Les stores baissés d'une fenêtre ont autant de valeur initiatique que la plus haute spéculation métaphysique. Progressant d'une analogie à l'autre, au lieu d'événement en événement, Hebdoméros ne cherche rien de moins que de transcrire l'expérience de l'identité fondamentale du réel.

Il est aisé de reconnaître là une aspiration majeure qui coïncide entièrement avec l'ambition de transmutation alchimique de l'homme et du cosmos que l'on trouve au centre des préoccupations du surréalisme le plus authentique. Le « voyage » d'Hebdoméros, à la suite de tant d'autres voyages de nos littératures, n'est en réalité rien d'autre que la recherche de ce point de stasis surréaliste dont on ne peut éviter de citer la célèbre définition donnée par Breton :

*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 cessent d'être perçus contradictoirement*  
(Manifestes, p. 92).

Hebdoméros, en fait, n'est pas un protagoniste de roman. Il serait mieux défini comme conscience hypostasiée de l'univers. Tous les contraires s'y unissent dans une fusion du verbe et de l'organique, de l'hyperconscience et de l'inorganique, de l'expérience la plus matérialisée du quotidien avec celle de la force spiritualisante de « l'idéalisme éternel ». Les fuites en série de

son personnage protéen ne sont pas, en effet, des évasions du réel, mais au contraire, des quêtes d'une hyperréalité. Dans une attitude d'esprit qui pourrait s'interpréter comme une nouvelle forme de gnose, il sait que pour rejoindre « la lumière de cet idéalisme éternel [...] il est nécessaire à l'humanité de franchir ce noir tunnel » (p. 199). On chercherait à tort une nostalgie de l'harmonie perdue d'un âge d'or en opposition aux ruptures du monde moderne. Il y a, au contraire, une exaltation de l'expérience simultanée de tous les ordres de réalité. L'âge d'or pour lui se situerait essentiellement dans l'intensification de la connaissance hyperconsciente (d'où le sens absolu donné au terme de « comprendre ») et la généralisation du principe de disponibilité créatrice. Néanmoins, s'il rêve d'un âge d'or de la conscience créatrice universalisée dans lequel le mot d'ordre serait:

*créer, rechercher, refondre, revivre, briser ces lois stupides que l'incompréhension humaine a créées à travers les siècles* (p. 190)

il ne retombe pas dans une dichotomie évocatrice du romantisme ou du symbolisme. Il a appris à se méfier de « l'originalité autant que de la fantaisie » (p. 226), et perçoit donc l'activité créatrice comme un facteur d'union du temporel et de l'éternel, non pas comme une évasion esthétique:

*Il ne faut pas trop galoper sur la croupe de la fantaisie [...] ce qu'il faut c'est découvrir, car, en découvrant, on rend la vie possible en ce sens qu'on la réconcilie avec sa mère l'Eternité* (p. 226).

Rien de plus conforme aux ambitions des surréalistes les plus exigeants. Dans cette exhortation à l'esprit de découverte dans l'activité créatrice en opposition à la fuite dans la fantaisie, on reconnaît aisément une attitude proche de celle de Breton dans son rêve d'intégration totale de l'art à la vie.

C'est en instituant cet esprit de découverte comme principe générateur du fonctionnement de la pensée que De Chirico rejoint totalement le projet surréaliste d'instaurer un Age d'Or par le perfectionnement de l'Age d'Homme. C'est à ce niveau qu'interviendrait la libération du « double nœud » dénoncé par Hebdoméros, le double nœud « dont le déliement complet résidait... dans l'éternité se trouvant en dehors de la vie et de la mort » (p. 81).

Programme de la plus haute ambition. Défi impossible à relever. Il en est ainsi de tout ce qui touche le surréalisme. Mais

De Chirico n'a-t-il pas pris soin d'avertir le lecteur de la manière la plus explicite. Hebdoméros, nous dit-il, «n'aimait pas faire des choses inutiles à moins qu'il ne s'agît de ce qu'il appelait *l'inutilité nécessaire*» (p. 221). Ne serait-ce pas là la formule «magique» par laquelle pourrait se résumer tout le rapport surréaliste de l'Age d'Homme à l'Age d'Or? En tous cas, avec *Hebdoméros*, le peintre De Chirico a sans aucun doute donné à la littérature l'expression la plus convaincante d'une expérience de conscience d'homme dans un âge d'or du surréalisme.

Scripps College, Californie

#### NOTES

1. Giovanni Lista, « Le retour à l'art », préface à la réédition de *Valori Plastici*, édition française, Paris, Editions Trans/Form, 1983, pp. XII & VIII.
2. André Breton, *les Pas perdus*, Paris, Gallimard, « Idées », 1969, p. 95.
3. Giorgio De Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, 1964, coll. « L'Age d'or ». Toutes les pages indiquées entre parenthèses dans le texte se réfèrent à cette édition.

# RÉMINISCENCES DE L'AGE D'OR CHEZ TRISTAN TZARA

Marie-Josèphe BEAUCHARD

L'homme est un univers inachevé; contre les limites et la finitude qui constituent son être même, il lutte de sa naissance à sa mort, les appelant parfois le mal. Mais il est une part de lui-même, consciente de « la disproportion flagrante entre l'envergure des aspirations de l'homme et les limites individuelles de sa vie », qui, ignorant ces frontières et les élargissant, conçoit à la fois un au-delà de ces limites et de cette finitude, monde terrestre ou extra-terrestre, enrichi de ses rêves, de son imaginaire, de l'infini de son désir et de son espoir, et un en-deçà de celles-ci, domaine perdu et bienheureux de l'Age d'or et de l'Eden dont il se sent exclu, voire volé, et dont lui reste seulement l'infinie nostalgie. Ainsi la vie de l'homme, comme la lumière du spectre solaire précédée et suivie des invisibles rayons de l'infrarouge et de l'ultra-violet, se réchauffe et s'étend, se projette et se tend vers les directions de sa nostalgie ou de son espoir, vecteurs de la tension utopique qui l'anime tout entière. Le cheminement à travers l'œuvre de Tzara, homme nuancé et discret s'il en fût malgré les déchaînements provocateurs de la primitive période Dada, permet de retrouver les formes dans lesquelles s'est manifesté pour lui le retour à un passé mythique.

Toutefois l'homme Tzara, s'il suggéra parfois de tels retours, n'en était pas moins essentiellement tourné vers le futur et vers la construction *par* et *pour* l'homme d'un meilleur avenir de liberté et d'amour, de justice et de satisfaction des désirs, qu'il

identifiait d'ailleurs avec l'histoire même de l'homme: « L'équité sociale, la société nouvelle et les hommes qui la constitueront seront caractérisés par une parfaite identification entre les désirs de l'homme et leurs satisfactions immédiates". » Le refoulement des désirs, prôné par la morale traditionnelle, lui semblait « le pire ennemi de l'homme en tant que devenir ». La voie à suggérer lui apparaissait celle des sociétés dites primitives, instinctives et heureuses avant que la civilisation ne les corrompe, selon une tradition qui avait trouvé son expression la plus fameuse en J.-J. Rousseau. Toutefois Tzara prenait soin de préciser justement « qu'il ne saurait s'agir d'un retour au paradis perdu qu'elles représentent, mais de la continuation de leur lignée au moyen du dépassement historique des conditions économiques' ».

Une étude plus approfondie de l'œuvre de Tzara nous permettra ailleurs de discerner l'évolution et l'étendue de la tension utopique ainsi exprimée, les options humaines, politiques et poétiques qui en ont été les conséquences pour lui. Nous nous limitons ici à un repérage de ce qui nous semble traduire chez Tzara, de façon directe ou symbolique, les réminiscences d'un âge d'or évanoui.

#### LE THEME DU RETOUR AU MONDE INTRA-UTERIN

c'est l'un des thèmes les plus révélateurs de Tzara, fréquemment repris et développé, désir d'un retour au monde protégé qui précède la naissance. L'essai de projection du rêve sur la réalité tenté par le *Personnage d'insomnie*, en quête de sa vérité et de la vérité, s'achève sur une certaine déception, car chacune des portes ainsi entrouvertes en fait apparaître une infinité d'autres. En fait, « l'homme, lui, est un éternel regret (...) en quête d'un réveil définitif ou d'un incommensurable retour aux sources obscures du monde pré-natal • ». La nuit est le lieu de ce monde chaud et fermé sur lui-même, « constant refuge de la tendresse chassée d'un paradis maternel" ». Néanmoins la pensée de ce tendre refuge ne peut être source de véritable bonheur, car « ce désir irréalisable d'un confort chaud et doux, calme et noir' », s'accompagne de l'angoisse de l'absence de conscience, voisine de la mort, qui caractérise cet état. La vie de l'homme est ainsi résumée en une « inadmissible contrainte » située entre l'oubli de la période pré-natale et la mort à laquelle le fait tendre sa paresse, conception particulièrement déprimante et négative du destin humain dont Tzara saura s'affranchir par la suite.

Le « divin tailleur » de *Personnage d'insomnie*, transformé en cerisier, vivante appréhension progressive de l'unité du

cosmos, mais aussi arbre, symbole maternel, entreprend, avec l'intention d'y demeurer, l'exploration de grottes et de souterrains, dont les « mares de lumière sur le fond pileux, entortillé dans des rigoles de nuit, des pelotes de nerfs aquatiques »<sup>9</sup>, semblent bien une référence au même monde intra-utérin.

La description (qui suit immédiatement ce passage) d'un « immense corridor tout à coup ouvert dans le flanc d'un souterrain<sup>10</sup> », introduit le chapitre consacré « A la recherche d'une femme ». L'interprétation psychanalytique de ces rapprochements a pu ainsi faire conclure à Henri Béhar que « pour Tzara, l'essentiel de la libido [...] est surtout le désir du retour au sein maternel [...], l'amour [étant] acte de connaissance au sens propre: exploration de la caverne<sup>11</sup> ».

Ce désir n'est pas limité par Tzara à l'exploration semi-onirique de son inconscient personnel, mais reçoit de multiples applications; il en trouve, surtout dans l'art, un certain nombre d'extensions: c'est ainsi que l'architecture moderne, selon lui, nous donne une image pervertie de la demeure authentique, celle de l'homme de notre lointain passé, habitant de la caverne, ou celle de l'homme actuel, encore indemne, en tout ou partie, de notre civilisation technologique, s'abritant dans la tente saharienne, l'igloo lapon, la yourte sibérienne ou le trullo du Sud de l'Italie, dont les cavités arrondies et obscures symbolisent le confort prénatal. « L'architecture de l'avenir sera intra-utérine<sup>12</sup> », annonce-t-il avec une assurance que l'avenir ne semble d'ailleurs guère avoir confirmée, l'architecture moderne s'obstinant à s'éti- rer en hauteur, ou à réaliser des maisons individuelles dont la forme affecte rarement, il faut bien le dire, un contour circulaire ou sphérique. Les quelques exceptions notables, comme le Musée Guggenheim de New York construit par Frank LL. Wright obéissent à de tout autres critères. Passant de l'architecture à la mode, Tzara affirme « qu'une femme placée devant la nécessité du choix se réfugie dans des considérations inventées pour masquer ses mobiles intimes (désirs intra-utérins, exhibitionnisme des facultés érotiques, etc.)<sup>13</sup> ». Il en dérive des développements non dénués d'humour sur les implications psychanalytiques de la forme des chapeaux en 1933<sup>14</sup> !

Synthétisant enfin ces données éparses, Tzara, tout en reconnaissant qu'à une époque donnée, les facteurs économiques et sociaux sont prépondérants dans le choix esthétique d'une œuvre d'art, relie l'attachement à celle-ci au « désir de retour à la vie pré-natale: le sentiment d'épanchement, de confort total et absolu, irrationnel, de l'absence de conscience et de responsabilité<sup>15</sup> ». Cet attachement serait lié à la satisfaction de toucher les objets, de les appréhender sensuellement, jusqu'à leur donner

cette patine due à l'usage successif, par un grand nombre d'hommes, des pièces les plus belles et les plus recherchées de l'art primitif en particulier. Mais l'on pourrait en dire autant de certains instruments, outils ou meubles anciens de notre monde occidental, dont la beauté du poli atteste un long usage qui les rend particulièrement attrayants, parce qu'il est la « confirmation que l'objet a déjà répondu aux désirs intra-utérins de toute une série d'individus et que pour l'assouvissement de ceux-ci il est réellement efficace<sup>14</sup> ».

On peut dire en somme que cette nostalgie pré-natale, essentielle chez Tzara, est marquée d'une ambiguïté originelle: elle est à la fois désir et angoisse de l'inconscience, assimilée à la crainte de la mort et au traumatisme de la naissance. Pour se libérer de celui-ci, qu'il lie au désir et à la prohibition de l'inceste œdipien, Tzara élabore une originale théorie poétique du transfert psychanalytique. Celui-ci est alors considéré comme un cas particulier de la métaphore poétique, laquelle, substituant un objet à un autre dans la formation de l'image, assume ainsi un pouvoir de libération psychique pour celui qui a la formule. Mais le développement de ces hypothèses nous entraînerait loin de notre but initial.

## LE THEME DE L'ENFANCE

Suite chronologique du monde intra-utérin, l'enfance peut constituer pour l'artiste, et pour tout homme, une source d'enrichissement inépuisable si sa spontanéité et sa richesse parviennent à nourrir constamment la conscience du sujet adulte. Tzara assimile l'enfance de l'homme et l'enfance de l'humanité, représentée par des peuples dont les œuvres plastiques, issues de l'activité du *penser non dirigé* par la logique ou la raison, manifestent la spontanéité humaine primitive, par delà le fatras accumulé de contraintes morales et sociales, des interdits conventionnels de toutes sortes sous lesquels apparaît le plus souvent le monde dit civilisé. Il n'en demeure pas moins que, vivant dans un tel monde, nous devons tenter de concilier ce jaillissement primitif avec les exigences du présent dont « la distance qui le sépare du paradis perdu n'est autre que le monde de l'enfance [...]. Il s'agit de retrouver le fil interrompu de la spontanéité première<sup>15</sup> », et pour cela d'effectuer des plongées à la fois dans le temps de l'enfance évanouie, et dans l'espace des peuples primitifs.

L'observation des manifestations culturelles instinctives de ces derniers, a toujours été une des constantes de l'activité

dadaïste et surréaliste, et l'on sait que Tzara et Breton furent toute leur vie des collectionneurs passionnés des signes de la vie primitive, celle des peuples d'Océanie et de certains peuples d'Afrique en particulier.

L'enfance de l'homme-individu, quant à elle, est le pays heureux et disparu « emmuré[e] dans le cratère d'une fleur à jamais éteint mais rigide comme le désespoir, », que l'homme « entortillé dans sa solitude de fil l. », voit s'enfoncer avec angoisse « dans l'aveuglement des maternités sidérales à l'abri des forêts de murs, », qui évoquent encore une fois le refuge maternel obscur et clos, Tout ce poème de *Midis gagnés*, « J'ai laissé le corps... », n'est qu'opposition de la beauté heureuse de l'enfance perdue à la douleur, aux « tendresses saccagées », aux « cris aiguisés », au « cœur aux paupières en loque » de l'homme vieilli. « Les forêts de la mémoire » du même recueil, reprennent le même thème de l'enfance évanouie, de la douceur, impalpable et dense à la fois, des « pelouses de la vie enfantine à la cendre légère<sup>17</sup> » dont la lumière s'est retirée en l'insérant désormais dans le contexte contrasté d'un monde à « la paix déchirée », où l'homme craint « de mourir immobile avant même de s'être usé et d'avoir vécu cloué à la paroi sonore des vertèbres<sup>17</sup> ».

L'évocation caustique de la naissance de Dada dans *le Déserteur* s'introduit aussi par un préambule d'exploration attendrie de l'enfance. D'abord dissimulé sous le « il » narratif, le déserteur du temps, avide de découvrir « l'enfance cachée, princesse toujours enfermée dans un réduit à la fois somptueux et misérable, qui seule hantait son esprit, le fouettant jusqu'aux larmes<sup>18</sup> », réapparaît en personne, le fantôme s'étant évanoui avec la chasse aux souvenirs des débuts parisiens de Dada. Il est nécessaire en effet, de dépasser la nostalgie, *de faire face au présent, en assumant la conscience de l'homme accompli*. « C'est à partir du divorce entre l'ordre édénique à tout jamais perdu de l'ingénuité et la conscience en mouvement du présent qu'il importe de bâtir le nouvel univers l. » Nous l'avons déjà dit, le retour au passé n'est chez Tzara qu'un moment conscient et passager, une étape à franchir avant l'ouverture volontaire sur l'avenir, même s'il constitue un des éléments essentiels de sa personnalité profonde, de son inconscient affleurant dans la vie diurne, projeté par le rêve.

Bien plus, la rupture avec l'enfance, avec les parents qui l'ont accompagnée et enveloppée, est l'indispensable condition de la naissance de l'adulte. « L'enfant court les bras tendus en avant vers le monde tandis que la mère court sur les traces de l'enfant tâchant de le ramener à elle<sup>20</sup>. »

On peut, au passage, manifester quelque regret du rôle des

plus conventionnels, des plus traditionnels, assigné dans *la Fuite*, cette œuvre théâtrale qui n'est pas du meilleur Tzara, au personnage du fils (« Tu es fait pour de grandes actions »), et à celui de la fille (« Je resterai ici mon rôle n'est-il pas de consoler? », « je garderai vivant l'esprit de la maison », « je resterai le silence »<sup>00</sup>). Toutefois l'indication dominante demeure celle de l'enfance et de son contexte tout entier, dont le dépassement permettra d'atteindre la plénitude de l'âge adulte.

## LE THEME DE LA FEMME

Dans *Grains et Issues*, dans *Personnage d'insomnie*, on peut discerner la recherche par Tzara d'une femme révélatrice d'une sorte d'âge d'or, qu'il serait intéressant de comparer avec celle dont la rencontre, selon André Breton, « restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils<sup>21</sup> ». Chez Tzara, cette femme, imaginée et songée, « levier [...] d'une vie magnifique engendrée de la poussière »<sup>22</sup>, constitue la synthèse d'une multitude de rêves qui en composent les différents éléments. Dénuée de réalité charnelle, fusion de modèles rêvés, elle peut même « remplacer avantageusement<sup>23</sup> » ses sœurs vivantes. Plus qu'un retour dans un passé mythique et heureux, elle semble constituer une projection dans un futur utopique et désiré. Dans *Personnage d'insomnie*, elle apparaît comme antithèse de la fable des deux chèvres, dons d'un visiteur d'une île paradisiaque qui, se multipliant rapidement, ravagent la végétation au point de vouer le pays prospère au désert et à la mort, symboles d'une « fatalité conditionnée par l'homme »<sup>24</sup>. A l'inverse, les germes de lumière et de bonheur épars dans le monde, peuvent être révélés et assemblés, mis en mouvement et épanouis, par l'apparition d'une femme inconnue, jusqu'alors abstraite, négative même, « savoureuse par l'absence »<sup>25</sup>, que les efforts des « dormeurs que nous sommes » tentent de « faire éclore vivante agissante »<sup>26</sup> de la multitude de ses virtualités.

## DADA ENTRE FUTUR ET PASSÉ

Bien longtemps après les déchaînements passionnels suscités par l'apparition du mouvement Dada (et on peut manifester quelque scepticisme sur une telle prise de conscience à l'époque de ses manifestations premières), Tzara justifie celles-ci dans sa conférence du 17 mars 1947 à la Sorbonne, en les qualifiant de « désordre nécessaire [...] impliquant la nostalgie d'un ordre

perdu ou l'anticipation d'un autre à venir" », situant ainsi l'événement entre les marges de l'histoire humaine dont il a été question plus haut. Un peu plus tard, Tzara allait même jusqu'à attribuer au mouvement Dada un rôle de *révéléateur d'un âge d'or disparu*, par opposition à un état social injuste et frustrant.

Ainsi dans l'introduction rédigée par Tzara pour *L'Aventure Dada 1916-1922*, de Georges Hugnet (qui constitue selon Henri Béhar « le jugement le plus posé et le plus clairvoyant que Tzara nous donne sur ce [que cette aventure] a été à ses yeux et au regard de l'histoire" »), la signification des œuvres Dada, au-delà de toute volonté de modernisme ou d'anti-modernisme, prend une valeur de scandale spontané, l'homme ayant rejeté par-dessus bords toutes les contraintes du langage, de la logique ou de la société. Pratiquant la confusion de toutes les catégories esthétiques, détournant les objets de leur usage initial, employant les éléments linguistiques ou plastiques les plus imprévisibles ou les plus méprisés, Dada devient alors, par contraste, un *révéléateur* au sens photographique du terme, et « c'est le monde, tel que par son organisation il fut dévié de ses prémices originels qui révèle son absurdité à la lumière de Dada<sup>21</sup> ».

Ridiculisant le monde présent jusqu'au grotesque, Dada faisait ressortir ses vices les plus grossiers, ses tares les plus monstrueuses, suscitant ainsi une comparaison obligée avec le domaine bienheureux de la société primitive qui avait été le sien, et dont il s'était privé par son incurie, sa maladresse ou son aveuglement. Dada est aux antipodes de la résignation. Il n'accepte ni l'injustice, ni l'esclavage ni la bêtise. S'ils existent, c'est parce que l'homme, par une organisation sociale absurde, les a rendus possibles et s'est ainsi lui-même avili. Il n'imagine pas que cet état négatif puisse être permanent, subsister sous des formes diverses dans toute l'histoire humaine en raison de la nature de ceux qui la composent car il a en lui, indéracinables, la nostalgie et l'espoir d'un monde meilleur. Il le conçoit, il l'imagine, il s'en fait des représentations: ce monde est donc possible et réalisable, et Tzara en décrira les modes, il en exprimera les moyens.

#### L'ANTI-AGE D'OR APPARITION DE LA CITE MALEFIQUE

En contrepoint de l'attitude précédente, apparaît néanmoins dans l'œuvre de Tzara, une sorte d'anti-Age d'or, de *dystopie*, dont la plus caractéristique est celle qui introduit *Grains et Issues*. Rêve-cauchemar éveillé, pont jeté entre le rationnel et

l'irrationnel (« A partir de ce jour le contenu des jours sera versé dans la dame-jeanne de la nuit" »), il nous ouvre l'accès à une société imaginaire, toute de contradiction, entre « le délice et la volupté sans bornes vers quoi tendent véritablement les significations de l'homme" » et les moyens d'y parvenir, puisque le sens des mots qui les expriment a été subverti de sa signification primitive, soit de façon définitive, soit de façon provisoire ou périodique.

Ville d'horreur poétique, où errent des chiens invisibles quoique phosphorescents, où des pluies de fourmis obscurcissent la lumière, où les jardins publics sont arrosés d'encre, où la parole et le bruit sont interdits (même si Tzara en parle avec humour: « tout ce qui est susceptible de faire un bruit aigu on l'endura d'une mince couche de caoutchouc" »), où l'on a détruit le temps en arrachant les aiguilles des montres, où « manger, dormir, faire l'amour, etc., tendront à se confondre" », où les plaisanteries les plus sadiques contribueront à la « joie générale » : chiens gorgés d'essence et enflammés attaquant les femmes nues « les plus belles bien entendu », vieillards pressés et séchés comme les plantes d'un herbier, création de « laboratoires de souffrance et de cruauté" ». L'amour y est réduit à un contact, simple communication physique, non sexuelle, exempte de tout sentiment et de toute parole. Les habitants cheminent « d'un pas hagard, absent, d'un corps absent », « à travers les masses glaciales » d'une ville « incommensurablement cruelle et contente ». Cette cité fantôme et maléfique où « la vie humaine n'aura plus de valeur » sera celle de « l'oubli absolu », de « l'innocence totale" ». Parfois, et avec une sorte de surprise, on y voit poindre les relents d'un véritable Age d'or, tout au moins sous sa forme gustative de pays de Cocagne, avec des monceaux de fruits placés au coin des rues, des fontaines de miel coulant à flots, mais le ridicule et le sadisme submergent immédiatement l'abondance joyeuse, gourmande et gratuite qui caractérisait le pays de Cocagne: des têtes de veau pendent à tous les arbres, l'huile des sardines ne sert qu'à faire glisser les passants, et l'on s'arrache « comme des chiens » les « jambons sculptés en forme de femmes nues" ». Ailleurs, quelques lignes consacrées aux réjouissances printanières et collectives du futur semblent tirées directement d'un ouvrage de Fourier (« Le printemps se verra annoncé par des feux, des jeux et des bois. Les femmes descendront des arbres », où elles remplaçaient les feuilles, « et se grouperont aux entrées des parcs. Sous la conduite de boulangers habillés en pâtisseries, elles traverseront les rues" ») mais l'impression générale dégagée par ce texte n'en est pas moins celle du désespoir auquel s'ajoute, semble-t-il, un exercice de

type didactique et intellectuel tendant à dénoncer « la vanité de notre délire de fixation » des notions et des sentiments, et à attirer ainsi l'attention sur « les multiples glissements dont l'homme, ce désir en marche, sera l'objet assoiffé et infiniment transformable ».

Tzara s'est d'ailleurs expliqué sur son propos dans le prière d'insérer qui accompagnait la première édition de l'œuvre. Partant de « l'ancestrale angoisse de vivre » culminant dans la « croissante divergence entre l'individu et la société moderne », il se propose donc la construction d'une cité de transgression de la réalité sous la forme d'un *rêve expérimental* joignant le *penser non dirigé* des sociétés archaïques, dont il subsiste encore quelques traces parmi nous, avec le *penser dirigé* de notre société actuelle. Il veut montrer que les mots actuellement saturés dans leur signification, pourraient par de profondes secousses sociales connaître une totale mise à jour. Mais les résultats de cette mise à jour, si l'on s'en tient à ce premier texte de *Grains et Issues*, pourraient bien parvenir à l'inverse du but poursuivi: devant l'horreur de la nouvelle cité proposée, les révolutionnaires les plus enragés aspireraient au conservatisme le plus étroit!

On peut se demander pourquoi les réminiscences de l'Age d'or ont revêtu chez Tzara les formes rapidement étudiées ci-dessus et dont en les parcourant, nous avons pu constater que la plus caractéristique, la plus révélatrice de sa personnalité profonde, semblait être celle de la nostalgie du monde intra-utérin. M. Tison-Braun suggère même que l'appartenance vraisemblable de Tzara au Parti communiste, représentait pour lui « la nostalgie du groupe maternel <sup>8</sup> », affirmation peut-être hasardeuse si l'on considère que l'inscription présumée de Tzara au Parti communiste date de 1947 (il avait donc 51 ans), ce qui supposerait une nostalgie maternelle passablement tardive!

De plus, il est probable que la motivation indiquée par M. Tison-Braun, pourrait être plus ou moins mise en lumière chez tout être humain adhérent à un parti, une église ou un groupement quelconque fortement structuré.

Il est possible aussi que, plus qu'un autre moins sensible, Tzara ait ressenti profondément, avec une acuité consciente ou non, la rupture effectuée à 19 ans, lorsqu'il quitta définitivement sa famille et son pays d'origine, la Roumanie, même si cette rupture fut effectuée de façon volontaire et par un choix réfléchi.

Quoiqu'il en soit, et même si la nostalgie d'un Age d'or, rétrocession utopique de l'homme vers le bonheur, n'apparaît que de façon discrète dans l'œuvre de Tzara, et principalement sous cette forme de non-malheur, quasi négative de la pré-enfance,

il n'en demeure pas moins vrai que sa volonté consciente manifeste une constante tension en avant, une foi dans le progrès de l'homme capable de concevoir et de construire une société meilleure.

Université de LECCE (Italie)

#### NOTES

1. A. Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1969, p. 272.
2. T. Tzara, *Grains et Issues*, note 7, dans *Œuvres complètes* en 5 vol., publiées et annotées par H. Béhar, Flammarion, 1975, III, p. 144. Toutes les citations de Tzara sont extraites de cet ouvrage.
3. *Ibid.*, p. 144.
4. *Ibid.*, p. 145.
5. *Personnage d'insomnie*, III, pp. 216-217.
6. *Grains et Issues*, III, p. 35.
7. *Ibid.*, p. 49.
8. *Ibid.*, p. 45.
9. *Personnage d'insomnie*, III, p. 177.
10. *Ibid.*, p. 180.
11. *Notes*, III, p. 560.
12. *Le Pouvoir des images*. «D'un certain automatisme du goût», IV, p. 331.
13. *Ibid.*, pp. 327, 328.
14. *Ibid.*, p. 328.
15. *Le Pouvoir des images*. «Pougny et les voies de la poésie», IV, p. 409.
16. *Midis gagnés*. «Abrégé de la nuit», III, p. 224.
17. *Midis gagnés*. «La main passe», III, pp. 260, 263.
18. *De mémoire d'homme*. «Le déserteur», IV, pp. 93-99.
19. *Le pouvoir des images*. «Pougny et les voies de la poésie», IV, p. 411.
20. *La Fuite*, III, pp. 452, 456, 457.
21. A. Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, p. 11.
22. *Personnage d'insomnie*. «Rapports entre la femme attendue, la vie errante et le dépeuplement d'une île», III, p. 196.
23. *Grains et Issues*, III, p. 56.
24. *Personnage d'insomnie*, III, pp. 191-196.
25. *Les Ecluses de la poésie. Le Surréalisme et l'Après-Guerre*, V, p. 68.
26. *Notes sur Dada contre l'art* (Introduction à *L'Aventure Dada*, de G. Hugnet, Paris, Galeries de l'Institut, 1957, repris aux éd. Seghers, 1961) V, p. 681.
27. *Dada contre l'art*, V, p. 356.
28. *Grains et Issues*, III, p. 9.
29. *Ibid.*, pp. 10, 13, 15, 23, 12, 25.
30. *Notes*, III, p. 512.
31. Micheline Tison-Braun, *Tristan Tzara, inventeur de l'homme nouveau*, Nizet, 1977, p. 46.

**DEUX "ROMANS D'APPRENTISSAGE"  
PRÉSURREALISTES  
« ANICET »  
ET «LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE »**

Eliane TONNET-LACROIX

L'apprentissage de la vie, l'entrée dans l'âge d'homme sont des thèmes qui passionnent la littérature des années 20. Le roman d'adolescence - qui est une forme du roman d'apprentissage - connaît alors une grande vogue'. Du *Diable au corps* aux *Faux-Monnayeurs*, du *Grand Ecart* à *Silbermann*, nombreux sont les livres qui content le difficile passage vers l'âge adulte. Sans être consacrées à l'adolescence, les deux premières œuvres romanesques d'Aragon, *Anicet* (1921) et *les Aventures de Télémaque* (1922) peuvent s'inscrire dans la perspective du «Bildungsroman», puisqu'ils ont pour héros un jeune homme qui se forme en découvrant l'existence.

Dans la perspective historique qui est la nôtre, deux questions nous retiendront. Tout d'abord nous devons situer ces deux ouvrages dans le genre du roman d'apprentissage et déterminer comment l'esprit dada et l'esprit surréaliste ont pu s'inscrire dans les thèmes et les formes propres à ce genre". Nous verrons ensuite en quoi Aragon, grâce à ces deux fictions, transpose l'histoire de ses propres «apprentissages».

\*  
\*\*

Dans les deux premiers romans d'Aragon, on trouve un type de héros caractéristique du roman d'apprentissage: un jeune homme de vingt ans environ, parvenu au terme de la formation

donnée par ses parents ou ses maîtres et auquel il reste encore l'essentiel à apprendre, au contact des hommes et du monde. Le protagoniste observe, fait des rencontres et des expériences, affronte des épreuves et entre ainsi dans l'âge d'homme. Dans ce type de roman, l'apprentissage est celui que peut donner « l'école de la vie ».

Dès l'incipit l'auteur d'*Anicet* situe son récit dans la perspective de la formation morale, sentimentale ou intellectuelle dont son héros a besoin et qui servira de fil conducteur à l'histoire. Il insiste, en effet, sur l'ignorance d'Anicet au sortir de ses années d'école:

*Anicet n'avait retenu de ses études secondaires que la règle des trois unités, la relativité du temps et de l'espace; là se bornaient ses connaissances de l'art et de la vie. (An., 7.)*

Et le ton ironique du narrateur soulignera souvent la naïveté et l'inexpérience du héros, comme le fait, par exemple, Stendhal pour conter les aventures de Julien Sorel ou de Fabrice de l'Étonné.

Pour son Télémaque, on sait qu'Aragon s'est inspiré de l'ouvrage de Fénelon, *les Aventures de Télémaque*, qui est surtout un roman pédagogique destiné à l'instruction du duc de Bourgogne, mais aussi un roman d'apprentissage, puisque le héros se forme à son métier de roi et à son métier d'homme en parcourant le monde. Du livre de Fénelon, Aragon ne retient que le premier épisode: le séjour de Télémaque dans l'île de Calypso. Il abrège considérablement le récit que celui-ci fait à la déesse de ses précédentes aventures et aborde dès le deuxième chapitre le thème des amours entre le fils d'Ulysse et la nymphe Eucharis, thème qui apparaît seulement au livre VI chez Fénelon. L'apprentissage de Télémaque sera en grande partie une éducation sentimentale ou plutôt érotique, comme le laisse supposer l'importance accordée au séjour dans l'île de Calypso, l'île des tentations charnelles. Le narrateur nous apprend donc, dans un style ironiquement emphatique, que son héros est encore vierge (*Tél.* 13). Mais celui-ci fait aussi son apprentissage philosophique, grâce aux leçons de Mentor, et il se donne comme objectif suprême la découverte de soi-même: il se présente comme « un jeune homme qui se cherche à travers le monde » (*Tél.*, 14).

Les voyages, dit-on, forment la jeunesse. C'est pourquoi ils sont souvent associés au roman d'apprentissage. Ni *Anicet*, ni *les Aventures de Télémaque* n'échappent à cet usage, mais ici le voyage est une forme d'exploration du merveilleux. C'est ce qui donne leur couleur authentiquement surréaliste aux deux romans d'Aragon.

Au mépris de toute géographie, Anicet rencontre Arthur, Mirabelle et les Masques « dans une auberge d'un pays quelconque » (*An.*, 7) - l'auberge étant un lieu privilégié du roman picaresque - et finalement l'essentiel de ses aventures se déroule dans un Paris de roman-feuilleton plein de surprises, où il effectue des voyages imaginaires: il voit, par exemple, une forêt tropicale dans le « Passage des Cosmoramas<sup>bis</sup> ». Quant à Télémaque, au cours de son étape dans l'île de Calypso, il est invité par Neptune à visiter son royaume merveilleux au fond des océans, qui est aussi « le fin fond des choses » (*Tél.* 81).

Par cet aspect quelque peu « picaresque », les deux romans d'Aragon se distinguent des romans d'adolescence, si nombreux au cours des années 20, et qui sont le plus souvent centrés sur une crise - celle qui précède l'entrée dans l'âge d'homme -, dans la ligne traditionnelle du roman psychologique français, bâti à l'image du théâtre classique". Ici au contraire, surtout avec *Anicet*, nous trouvons un récit foisonnant, où règnent la fantaisie et l'imprévu, conformément au vœu exprimé par J. Rivière juste avant 1914, lorsqu'il souhaitait que le « roman d'aventure » vînt rajeunir le roman français', vœu que Gide réalise à sa manière avec un autre roman d'apprentissage, *les Faux-Monnayeurs* (1925).

Ce parcours, réel ou symbolique, accompli par le héros, fait du roman d'apprentissage à la fois un roman de quête et un roman d'initiation. Le personnage principal y est à la recherche de quelque chose d'essentiel: le secret de la vie, comme dans *la Montagne magique* (1924) de Thomas Mann. Ainsi Anicet poursuit-il sans cesse Mirabelle, c'est-à-dire la Beauté Moderne, ou encore l'idée moderne de la vie. Quant à Télémaque, il cherche Ulysse, ce qui est, comme il l'explique, une autre façon de se chercher lui-même (*Tél.* 14). « Qui suis-je ? » se demande-t-il, à la manière d'André Breton dans *Nadja*. Ces héros tentent de trouver ce qui peut donner un sens à leur existence ou ce qui leur en révélera le sens. Leur quête est de nature morale et existentielle, alors qu'au XIX<sup>e</sup> siècle les romans d'apprentissage sont plutôt des romans de l'ambition et de l'ascension sociale (*les Illusions perdues* ou *le Rouge et le Noir*). Au XX<sup>e</sup> siècle, l'apprentissage est une aventure spirituelle, et en ce sens *la Recherche du temps perdu* ou le cycle des aventures de Salavin sont dans une certaine mesure des romans d'apprentissage. Les deux textes d'Aragon s'inscrivent donc dans ce mouvement qui fait glisser le roman du plan social au plan existentiel.

Centrés sur la recherche d'une vérité cachée, *Anicet* et *les Aventures de Télémaque* sont aussi des romans d'initiation. Dans *Anicet*, Paris avec ses « passages », lieux de révélations où se déroulent les « rites de passage » (l'initiation donnée par la Par-

fumeuse se fait dans le Passage des Cosmoramas) apparaît, dans une perspective déjà surréaliste, comme la ville initiatique par excellence. Les aventures de Télémaque se déroulent dans une île, qui est traditionnellement le lieu idéal de l'aventure: un monde mystérieux à explorer. Quant à sa descente au fond des eaux, elle évoque le thème initiatique développé par Jules Verne dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Dans ces décors symboliques, autour du protagoniste, évoluent des personnages qui ont une fonction de maîtres, de modèles ou de guides, c'est-à-dire d'initiateurs. Car l'essentiel n'est pas l'action, mais l'enseignement que le héros peut tirer de ses expériences. Ces initiateurs donnent aux héros des conseils, des explications, ils lui proposent l'exemple de leur propre vie ou l'engagent à l'action. Arthur, Bleu, l'Homme Pauvre ou Baptiste Ajamais jouent de tels rôles auprès d'Anicet; Mentor, Neptune ou Eucharis, auprès de Télémaque. Dans *Anicet*, la scène des Masques est d'ailleurs une véritable séance d'initiation: Anicet pénètre, selon tout un rituel consacré, dans une société secrète. Enfin, comme dans tout processus initiatique, les héros sont mis au défi ou à l'épreuve: Anicet est chargé d'accomplir des missions périlleuses, vols ou assassinats. Quant à Télémaque, il doit subir les railleries et provocations de Mentor, afin de forger sa propre philosophie.

*Anicet et les Aventures de Télémaque* présentent donc beaucoup des caractéristiques du « roman d'apprentissage ». Pourtant si Aragon en utilise les procédés, en même temps, il joue avec eux et même parfois - de façon très surréaliste - il les détourne de leur sens. Ses deux romans ont souvent, en effet, un caractère parodique. Ainsi le narrateur *d'Anicet* souligne constamment l'artifice des moyens qu'il utilise. Il use de rencontres ou de coïncidences en insistant sur leur caractère providentiel (*An.*, 22). Ailleurs, il remplace les « initiateurs » par des voix mystérieuses (*An.*, 125) ou même, plus prosaïquement, par le téléphone (*An.*, 74). Il ne se prive pas de pasticher les contes du XVIII<sup>e</sup> siècle, les aventures rocambolesques du roman-feuilleton ou les gags burlesques des films de Charlot.

En outre, il reprend volontiers certaines situations typiques du roman tel que le concevait le XIX<sup>e</sup> siècle. Comme le Wilhelm Meister de Goethe, l'Anicet d'Aragon est un jeune homme qui, se sentant une vocation de poète, quitte la quiétude de sa famille bourgeoise pour aller courir le monde. Comme dans *le Rouge et le Noir* ou *le Lys dans la vallée*, le jeune homme est amoureux d'une femme du monde mariée. Le procès intenté par la société à Anicet fait songer à celui dont est victime Julien Sorel. De même, le chapitre final, où l'on voit les plus authentiques poètes sous les traits de petits bourgeois de Commercy, peut évoquer

la fin de *l'Education sentimentale* et la conversation désenchantée entre Frédéric et son ami, car un contraste analogue s'y établit entre la beauté du rêve ou de la poésie et la médiocrité de la vie. Quant au suicide gratuit de Télémaque, il peut avoir sa source littéraire dans le geste de Kirilov, héros des *Possédés* de Dostoïevsky, auteur fort en vogue au cours des années 20 et que Breton prend à partie dans le premier *Manifeste*. On peut penser d'ailleurs que même s'il y a volonté de parodie (à cause du ton notamment), toutes ces analogies s'expliquent aussi en vertu d'un même romantisme foncier qui anime aussi bien Aragon que ses prédécesseurs.

Lorsqu'Aragon reprend *les Aventures de Télémaque*, il les réécrit c'est-à-dire les « corrige » avec la même irrévérence qu'Isidore Ducasse réécrivant les moralistes classiques. Ainsi le premier chapitre du livre d'Aragon suit de si près le premier chapitre du livre de Fénelon qu'il en constitue un véritable pastiche, plein d'ironie, notamment dans le passage descriptif où, reprenant le thème fénelonien des « beautés naturelles » de l'île, Aragon peint un paysage à la fois merveilleux et bouffon, où l'idée de beauté naturelle est tournée en dérision.

En outre, contrairement au héros de Fénelon, celui d'Aragon n'est rien moins qu'édifiant : il se montre de plus en plus irrespectueux à l'égard de Mentor, dont la conduite d'ailleurs n'est pas elle non plus irréprochable, et il ne résiste pas plus que ce dernier aux tentations de la chair, alors que chez Fénelon Télémaque en triomphait.

En effet, Aragon se plaît à renverser les schémas moraux consacrés. Par exemple, Anicet, hésitant entre la Richesse et la Pauvreté (*An.*, 76-77), comme Hercule entre le Vice et la Vertu, choisit non pas la pauvreté mais le luxe et la vie mondaine, car, tel le jeune homme pratique et cynique, type fréquent dans la littérature d'après-guerre, il veut, du moins à un certain stade de son aventure, « arriver ».

Enfin, Aragon semble ne pas prendre au sérieux certaines des idées qui sous-tendent le roman d'apprentissage. Il ironise constamment sur la possibilité de tirer un enseignement de quelque expérience que ce soit. Ainsi Anicet sait bien que le voyage voulu par ses parents ne pourra pas le modifier vraiment (*An.*, 7). De même, le ton sententieux adopté par le narrateur d'*Anicet* pour tirer la morale d'une aventure (*An.*, 35) ou bien les plaisanteries du héros sur les « symboles » (*An.*, 36) marquent l'ironie d'Aragon à l'égard des leçons que peuvent dispenser la vie ou le récit. Il semble partager ici l'opinion de son personnage Mentor sur la vanité de toute expérience, le néant de toute sagesse (*Tél.*, 21). C'est donc l'idée même de l'« apprentissage » qui est

remise en cause. De fait, elle semble peu compatible avec la négation dadaïste ou avec la suspicion surréaliste à l'égard de tout ce qui est « appris ».

De plus, le temps, qui joue un rôle essentiel dans la formation d'un être, ne suscite que méfiance et angoisse chez Aragon. Télémaque souffre particulièrement de sentir son moi mobile, friable dans le temps. Comme bien d'autres personnages des années 20, il découvre l'inconsistance de la personnalité". Il est à la recherche de lui-même, mais l'objet de sa quête ne peut que lui échapper sans cesse. Pour Aragon, le temps est destructeur plus que facteur d'enrichissement: loin de permettre la réussite de l'apprentissage, il en souligne la vanité. C'est un autre Aragon, et pourtant le même, qui écrira bien des années après: « Le temps d'apprendre à vivre il est déjà trop tard » (*la Diane française*, 1945).

En fait, le dénouement des deux romans semble paradoxal pour des romans d'apprentissage. En effet, que celui-ci soit centré sur l'adaptation du héros à la vie sociale ou sur l'épanouissement de la personnalité, il va dans le sens d'une résolution positive des problèmes posés par la vie. Les romans d'Aragon, au contraire, se terminent par la mort volontaire du héros. Anicet ne veut rien dire pour sa défense devant le tribunal, alors qu'au début du livre, lors du premier procès que lui intentait la société, il plaidait sa cause. Son attitude est suicidaire et rejoint le suicide effectif de Télémaque. L'initiation n'aboutit pas à la naissance d'un être nouveau mais à la mort. D'ailleurs, il est frappant de voir que la mort n'épargne pas les immortels eux-mêmes, puisqu'Athéna qui se cachait sous les traits de Mentor finit écrasée par un rocher. Ce thème final des *Aventures de Télémaque* rejoint le thème initial suggéré par l'incipit qui nous apprend que « dans sa douleur Calypso s'oubliait immortelle » (*Tél.*, 13).

Les deux héros d'Aragon, chacun à sa manière, font le « procès de la vie » (*An.*, 196). D'accusé, Anicet se fait accusateur. Mais à la différence de Julien Sorel, c'est moins la société qu'il accuse, que l'existence elle-même, ses bornes étroites, sa médiocrité, comme le fait Breton dans sa « Confession dédaigneuse » (1924). L'apprentissage a pour résultat la connaissance désenchantée de la condition humaine. Anicet, comme Arthur, est « revenu de la vie » (*An.*, 22). C'est dire qu'il en fait le tour et peut la contempler dans son ensemble et d'un peu haut, comme on fait d'un « panorama » : terme que précisément inclut le sous-titre du roman. *Anicet et les Aventures de Télémaque* sont des romans de la désillusion.

Le suicide ou le quasi-suicide des héros équivalent à un refus de l'âge d'homme, du moins d'un certain âge d'homme,

celui auquel la société mais surtout les contraintes de leur condition condamnent les êtres humains. On sait combien Jacques Vaché (Harry James dans *Anicet*) redoutait « la réussite dans l'épicerie 10 ». Cette grisaille de l'âge d'homme, en contraste avec le « beau soleil d'enfance » (*An.*, 134), est symbolisée parodiquement au chapitre final *d'Anicet* par la scène au Café du Commerce à Commercy. Là se résume une médiocrité insupportable pour tous ceux qui aspirent à l'absolu ". On peut penser cependant que, si Anicet fait le procès de la vie, Aragon affirme sa foi dans la poésie: les poètes sont méconnaissables, grimés aux couleurs dérisoires de la vie, mais ils vivent<sup>19</sup> et tout laisse supposer que Baptiste poursuivra plus tard la quête de la beauté, abandonnée par Anicet.

En fait, l'apprentissage d'Anicet et de Télémaque est plutôt un « désapprentissage », c'est-à-dire qu'ils apprennent à s'affranchir des habitudes, des règles ou des préjugés. Anicet veut tout voir avec des yeux « neufs » (*An.*, 111). Tel Candide, il jette sur le monde un regard « d'étranger » (*An.*, 28). C'est là un thème fréquent dans le roman d'apprentissage. Les deux personnages d'Aragon se mettent comme en marge de la vie, afin de se déshabituer, d'acquérir une vision neuve: tel est le rôle de la société secrète dans *Anicet* ou de l'île dans *les Aventures de Télémaque*, semblable à celui du voyage dans *les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* ou à celui du sanatorium dans *la Montagne magique*. Mais ce « désapprentissage » prend une portée particulière dans la perspective de la révolte Dada et surréaliste.

Anicet et Télémaque rompent avec la vision commune, les codes appris, le respect des maîtres. Le « désapprentissage » auquel Aragon soumet ses héros offre un exemple de la crise qui secoue l'après-guerre: crise de l'autorité, crise des valeurs traditionnelles et il illustre le conflit particulièrement aigu qui oppose alors les générations. Anicet admire l'exemple donné par Arthur, mais il refuse ce qu'il lui lègue, afin de trouver sa propre voie. Télémaque comprend que Mentor n'est pas plus sage que les autres hommes<sup>20</sup> et Mentor lui-même lui apprend à ne rien respecter.

Anicet se veut un « esprit libre » (*An.*, 7), non assujéti aux erreurs communes, conscient de l'illusion que constituent l'espace et le temps. De même, les messages contenus dans les trois bouteilles apportées à Télémaque par les flots (souvenir ironique de la « bouteille à la mer » de Vigny?) viennent bouleverser les conceptions qu'il pouvait croire les plus solides.

Les deux héros d'Aragon apprennent aussi à se délivrer des règles morales. Leurs aventures amoureuses reposent sur une libération totale du désir, sans souci des contraintes imposées

par la civilisation. L'île de Calypso symbolise tout particulièrement le lieu édénique où ne pèse pas le poids du péché". Et dans son voyage avec Neptune, Télémaque découvre, ébloui, les forces instinctives et primitives qu'il portait en lui sans le savoir:

*Les esturgeons coururent dans les veines. De la nuit des cheveux se levèrent les cerfs et les oiseaux [...] Je ne me connais plus que transport, mouvement reptile; sang, sang, sang (Tél., 83).*

c'est là l'évocation d'un âge d'or, où le désir règne en maître, conformément au rêve surréaliste.

Lorsqu'Anicet se flatte de s'être «rebâti» (*An.*, 111) lui-même ou lorsque Télémaque rêve d'échapper au temps, de vaincre la mort (*Tél.*, 71), il exprime là encore un aspect essentiel du projet surréaliste: le désir de réinventer l'homme et de changer la vie. Car pour les surréalistes, l'homme est un être incomplet, inachevé. Il a encore à *apprendre* à être vraiment homme. Cet âge d'or auquel aspirent les surréalistes est sans doute le véritable «âge d'homme», celui où l'homme serait pleinement épanoui. Mais dans cet «âge d'homme», ni Anicet, ni Télémaque ne pourront pénétrer.

\*

\*\*

Tant dans *Anicet* que dans *les Aventures de Télémaque*, la narration à la troisième personne cède parfois brusquement la place à un récit à la première personne, en même temps que le présent du vécu se substitue au passé du récit<sup>16</sup>. Et ce «je» n'est plus celui d'un simple narrateur, qui interviendrait dans le récit, mais c'est vraiment le sujet de l'action, différent du personnage mais identifiable avec lui. C'est donc une subjectivité, celle de l'auteur, qui s'exprime sous le masque des personnages fictifs.

De fait, au moment où Aragon rédige ses romans, il a à peu près le même âge que ses héros et il exprime grâce à eux ses problèmes personnels («si nous écrivons, nous nous écrivons», *An.*, 84). La forme du roman d'apprentissage présente alors pour lui un intérêt vital et non pas seulement littéraire, car il est en train lui-même de faire son apprentissage: il entre dans l'âge d'homme. Malgré leur recours à la fiction, les deux romans ressortissent à cette «littérature sincère», chère aux années d'après-guerre, où le «littéraire» se trouve évincé au profit du «vécu».

Dans l'aventure d'Anicet ou celle de Télémaque, on peut

voir se projeter la « difficulté d'être » qui est celle d'Aragon lui-même. On sait que celui-ci, enfant naturel, fut abandonné par son père. Il ne faut donc pas s'étonner si ses deux héros ont des difficultés avec leur propre père. Anicet est chassé par le sien et lui cherche un substitut auprès de ses initiateurs; Télémaque part en quête d'Ulysse, car l'image paternelle lui manque, comme à Aragon sans doute. Retrouver Ulysse serait pour lui retrouver son passé, ses origines, cerner une identité qui lui échappe.

Pourtant, se retrouver soi-même peut supposer aussi qu'on se libère de son passé. Ainsi croyant s'affranchir, Anicet brûle la lettre qu'il a reçue de sa mère (*An.*, 63). Mais sous ses airs « crâneurs » on sent bien qu'il est bouleversé. Il s'arrache avec douleur à un passé auquel il est viscéralement attaché. De même Aragon pastiche, avec une insolence qui voile à peine sa profonde tendresse, le livre de Fénelon, dans lequel il a appris à lire<sup>17</sup>. Dans *Anicet*, l'ironie du narrateur mettant en relief ce que l'attitude du héros a de forcé et de théâtral, correspond sans doute à la distance que l'auteur prend lui-même face à ses propres émotions et à ses propres révoltes<sup>18</sup>.

Une expérience a marqué Aragon comme la plupart des hommes de sa génération: celle de la guerre. Pour les jeunes gens nés dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire pour tous ceux qui ont fait, selon l'expression de Philippe Barrès, « la guerre à vingt ans<sup>19</sup> », le passage à l'âge d'homme a été particulièrement brutal. Ces jeunes gens, tel Aragon, né en 1897, sont passés sans transition de l'apprentissage tranquille dispensé par les écoles, à l'apprentissage violent de la vie et de la mort, imposé par la guerre. D'ailleurs, si l'on en croit Aragon, *Anicet* fut entrepris en septembre 1918 devant le Chemin des Dames<sup>18</sup>.

Si la mort se trouve au bout de ses deux premiers romans - comme elle est à l'horizon de *la Montagne magique*, lorsque le héros apprend que la guerre est déclarée -, c'est peut-être parce qu'Aragon a ressenti cruellement l'angoisse de mourir avant d'avoir vraiment vécu, comme le suggère un poème de 1918 écrit, nous dira-t-il plus tard<sup>1</sup>, lors de son départ pour le front, avec l'idée qu'il n'en reviendra pas. En outre, bien qu'il se garde de peindre directement la guerre dans *Anicet*<sup>20</sup>, il prête à son héros une expérience qui fut celle de beaucoup des combattants: l'émotion ressentie lorsqu'ils tuèrent un homme pour la première fois. Mais par son commentaire désinvolte le narrateur introduit un certain recul par rapport aux sentiments du personnage, ce qui coïncide bien avec la légèreté insolente affectée par Aragon et ses amis à l'égard de la guerre:

*A vrai dire, c'est peu de chose qu'une vie humaine. Encore faut-il s'attendre à en détruire une (An., 115).*

Comme l'a rappelé Aragon, l'époque de la guerre fut aussi pour les jeunes gens de son âge l'époque de la « grande révélation sexuelle<sup>21</sup> ». Une atmosphère grisante de « confusion morale<sup>22</sup> », une exaspération de l'ardeur à vivre, leur donnent l'envie de tout ce qui est interdit. D'où à la fois cette exaltation du désir comme « seul but de la vie » (An., 73) et le mépris cynique de l'amour, qui marquent également « l'éducation sentimentale » d'Anicet et de Télémaque.

Un autre élément de l'histoire d'Anicet est riche de signification: son amitié avec Baptiste Ajamais, qui, on le sait, représente André Breton. Les relations passionnées entre les deux amis sont donc ici figurées. Le roman évoque l'apprentissage qu'Aragon fit de l'amitié, et d'une amitié associée elle-même à l'apprentissage de la poésie, les deux amis, tous deux amoureux de Mirabelle, étant exaltés par l'émulation.

L'attitude admirative et respectueuse d'Anicet pour Baptiste pourrait être celle d'un disciple pour son maître, ou même d'un fils pour son père. L'ami est ici une des figures paternelles qui hantent le roman. Baptiste met volontiers Anicet en parallèle avec son autre ami Harry James qu'il admire sans réserve et qu'il lui donne en exemple.

Cette ferveur humilie Anicet et suscite sa jalousie, sentiment qu'Aragon exprime pour sa part sans détours dans un poème de *Feu de joie* (« Pierre fendre », publié dans *Littérature* en mars 1919), qui évoque, semble-t-il, Breton suivant les obsèques de J. Vaché (mort le 6 janvier 1919)":

*Mon ami les yeux rouges  
Suit l'enterrement glace  
Je suis jaloux du mort"*

C'est donc aussi l'apprentissage de la souffrance et de la jalousie" causées par une amitié passionnée" qui se trouve transposé dans *Anicet*.

Cette amitié joue un grand rôle dans la formation intellectuelle d'Anicet. Et avec l'aventure de celui-ci, comme d'ailleurs avec celle de Télémaque, Aragon évoque l'histoire de son esprit. Anicet s'avoue « subjugué » (An., 95) par Baptiste. Celui-ci semble guider son ami; il est comme le « génie directeur » (An., 104) de son aventure, lorsque, par un truquage, il le fait désigner pour tuer le mari de Mirabelle. Il représente aux yeux d'Anicet un exemple de rigueur et d'exigence. Il a le rayonnement d'une

autorité morale. Il peut donc se permettre de le sermonner et de lui reprocher, par exemple, son lyrisme «faux, facile, conventionnel» (*An.*, 93), tout comme Breton se montrait sévère pour les essais poétiques d'Aragon lui-même". Et de fait c'est bien la même admiration qu'Aragon avoue avoir ressentie pour Breton...

La fascination éprouvée par Anicet ne va pas cependant sans irritation. Il en est de même pour Aragon et *Anicet* sera l'expression du conflit latent qui l'oppose à Breton. Dans ce roman, il rend un fervent hommage à son ami. La supériorité de Baptiste est éclatante: alors qu'Anicet a échoué, celui-ci parvient à séduire Mirabelle et, au chapitre final, il est mis au rang des plus grands. Mais, en même temps, on a l'impression qu'Aragon lance un défi à Breton. Il semble partagé entre le besoin de séduire son ami et celui de le contredire. Il se forme avec lui "b".

En faisant de ses deux romans d'apprentissage l'expression de son moi, en les changeant d'idées, en incluant, par exemple, dans *Télémaque* les textes publiés au cours de la « Saison Dada », Aragon atténue leur aspect «romanesque », il leur donne une sorte de justification aux yeux de Breton, ennemi du roman. Pourtant on sait que le mot «roman », inclus dans le sous-titre *d'Anicet*, pouvait sonner comme une provocation vis-à-vis des idées de ce dernier.

De même l'écriture automatique, expérimentée en 1919 dans *les Champs magnétiques*, suscite des critiques indirectes de la part d'Aragon. Anicet, dans un moment d'affolement, laisse s'échapper automatiquement des mots qualifiés par le narrateur d'«absurdes exhalaisons de l'esprit, trahisons déguisées de secrets intimes» (*An.*, 133). C'est un «Anicet mécanique» (*An.*, 139) qui parle. Ces mots qu'il guette «comme la parole d'un autre» sont terriblement banals. Ils ne semblent pas pour Aragon receler de merveilles. Le narrateur *d'Anicet* pourra dire: «la voix profonde de l'homme ne possède aucun des sortilèges communs aux poètes» (*An.*, 139). Et les premiers essais d'écriture automatique que fit Aragon vers 1919, donc à l'époque de la rédaction *d'Anicet*, semblent avoir par moments un sens malicieusement ironique:

*Je vous en prie n'approchez pas la lampe à l'huile de cade ni les pinces à disséquer les cœurs. [...] Sans autre parti pris que de garder l'équilibre de mes facultés je me dérobe aux démons persuasifs de l'investigation".*

Une autre question sépare Anicet et Baptiste, comme Aragon et Breton: celle du suicide. Baptiste reproche à Anicet d'être incapable de se suicider. De fait, il refuse plusieurs fois de se donner la mort (*An.*, 109, 117) et, lorsque son ami annonce à Mirabelle la mort d'Harry James, il sifflote avec désinvolture et déclare nettement que le suicide n'est pas une solution (*An.*, 150). Mais son attitude finale, lorsqu'il refuse la vie, peut plaire à Breton. Le personnage de Télémaque, avec son geste inattendu et gratuit, semble conçu pour répondre à ce reproche de Baptiste à Anicet:

*Mais avec toi on est bien tranquille: tu es celui qui ne se tuera jamais. Le moindre de tes mouvements est précédé de son explication psychologique (An., 94).*

Pourtant, le suicide de Télémaque ne fait que susciter la dérision: celle de Mentor et celle du dieu cruel qui gouverne le monde. Dans ce dialogue avec Breton dont ses deux romans se font l'écho, Aragon cherche donc, comme ses deux héros, à trouver son identité face à son ami et au groupe dont il fait partie.

C'est en effet par l'irrespect, la moquerie et le défi qu'Aragon fait son « apprentissage ». Il joue avec les formes consacrées du roman. De même sa pratique de la poésie est fondée sur l'emploi parodique des rimes, des rythmes ou des images. Le poème qu'Anicet présente à Jean Chipre constitue une sorte de pastiche qu'Aragon fait de ses propres procédés et le commentaire de Chipre est une manière d'autocritique par personne interposée.

Dans *Anicet*, Aragon rend hommage à Rimbaud et en même temps lui dit adieu: pour être « moderne », comme le voulait Rimbaud, il faut trouver d'autres voies que les siennes. En outre, il s'y moque de Valéry ("Oe professeur Omme) et de Cocteau (Ange Miracle). Mais il n'épargne pas non plus Picasso (Bleu), le « peintre de paradis » (*An.* 51) de Mirabelle, qui finit pourtant par apparaître sous les traits peu flatteurs de « L'Homme Arrivé ». De la même façon, le journal lu par Baptiste lui apprend que Jean Chipre ou l'Homme Pauvre (Max Jacob), respecté par Anicet, s'est fait élire à l'Académie Goncourt, c'est-à-dire est devenu un « littérateur » comme les autres. Ce « déboulonnage » des « grands hommes » porte bien la marque de l'esprit dada.

Les deux premiers romans d'Aragon sont, en effet, une illustration de cet esprit. Mais dans le livre même où il recueille tous ses manifestes dada, dans *les Aventures de Télémaque*, il fait la critique de Dada<sup>a</sup>. Mentor incarne la dérision de toutes les valeurs et le doute absolu, bien représentatif de l'esprit dada, mais Télémaque se montre de plus en plus indocile à son égard.

Contre lui, il revendique, absurdement sans doute, la croyance au hasard et à la liberté". Alors *qu'Anicet* était précédé d'une épigraphe empruntée à Tzara, ridiculisant toute forme de système, il apparaît que Télémaque a la nostalgie d'un système.

\*

\*\*

Dans ses deux romans d'apprentissage, partagés entre la parodie et le merveilleux, Aragon fit donc lui-même l'apprentissage du roman et même l'apprentissage du surréalisme. Cultivant l'insolite, l'humour et l'érotisme, ces livres donnent un premier aperçu de ce que peut être le roman surréaliste.

Ecrits dans l'atmosphère inquiète du « nouveau mal du siècle », ils sont des romans de crise de l'esprit, exprimant les angoisses et les incertitudes du jeune Aragon et propres à traduire la négation dadaïste. Mais même si leurs héros font le « procès de la vie », ces romans témoignent néanmoins d'aspiration profondément optimistes, caractéristiques du surréalisme: changer la vie et rebâtir l'homme. Ils évoquent ainsi un « âge d'homme » identifiable à l'« âge d'or ».

Université Paris-III  
Sorbonne-Nouvelle

#### NOTES

##### *Abréviations et éditions utilisées*

*An.*, *Anicet*, N.R.F., 1921.

*Tél.*, *les Aventures de Télémaque* (1922), N.R.F., 1966.

1. Cf. J. O'Brien, *The Roman of adolescence in France*, New York, Columbia University Press, 1937.

2. De façon plus générale, sur les rapports entre le surréalisme et l'art romanescque, voir J. Chénieux, *le Surréalisme et le Roman*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

2 bis. Ce nom a vraisemblablement été forgé d'après le passage des Panoramas à Paris, bien qu'Aragon ait pensé, dit-il, au passage Jouffroy (cf. la clef écrite en 1930, citée dans la Préface à *Anicet* in *Œuvres romanesques croisées*, Robert Laffont, 1964, t. II).

3. Aragon précisément se moque de la «règle des trois unités» (*An.*, p. 7 et 24).

4. Cf. J. Rivière, « Le roman d'aventure » (1913), repris in *Nouvelles Etudes*.

5. Cf. « Je cherchais justement un but à ma vie » (*An.*, 57).

6. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire*, Skira, 1969, p. 20.

7. L'expression est employée par Fénelon, *les Aventures de Télémaque*, Garnier-Flammarion, 1968, p. 69; et par Aragon, *Tél.*, p. 16.

8. Cf. « Je répéterai pour en rire la formule avec laquelle un homme d'un autre âge a cru stigmatiser le nôtre: *De mon temps on n'arrivait pas. Je vais, moi, m'efforcer d'arriver* » (*An.*, 79).

9. Cf. « Tout ce qui est moi est incompréhensible » (*Tél.*, 29; Cf. 59-63).
- 9 bis. Cf. G. Lukacs. *la Théorie du roman*. Gonthier, 1963, pp. 131-144.
10. Cf. A. Breton, *la Confession dédaigneuse*. in *les Pas Perdus*. N.R.F. 1924, p. 22.
11. Cf. A. Breton et Ph. Soupault, *les Champs magnétiques*. Au Sans Pareil, 1919. p. 14: « Hier encore, nous glissons sur des écorces merveilleuses en passant devant les merceries. Ce doit être à présent ce qu'il est convenu d'appeler l'âge d'homme: en regardant de côté. n'a-t-on pas vue sur une place triste éclairée avant qu'il fasse nuit? »
12. Cf. Aragon. « Rimbaud ». *le Carnet critique*. avr.-mai 1921. pp. 6-7 : « Rimbaud vit autre part. dans quelque fabuleux Orient ou. vieilli. en province. sous quels quinconces? »
13. Tel est le thème de nombreux livres des années 20. notamment *Silbermann* (1922) de J. de Lacretelle.
14. Cf. R.J. Scaldini. « *Les Aventures de Télémaque*. or alienated in Ogygia ». *Yale French Studies*. n° 57. 1979. pp. 164-179.
15. Cf. *An.* 127. 134, 138 ou *Tél.* 83. 88.
16. Cf. Aragon, *Je n'ai jamais appris...* p. 19.
- 16 bis. Cet aspect d'autocritique est signalé par A. Balakian. "Anicet. or the pursuit of *pulcherie* ». in *Symbolism and modern literature*. Duke University Press, 1978, pp. 237-247.
17. Cf. le roman de Philippe Barrès. *la Guerre à vingt ans* (1924).
18. Cf. Aragon, *Préface à Anicet* citée à la n. 2 bis.
19. Cf. Aragon *parle avec Dominique Arban*. Seghers. 1968. p. 13.
20. *Anicet*. entrepris au Chemin des Dames, ne compte que trois allusions fort désinvoltes à la guerre au cours du chap. 3.
21. Cf. Aragon. manuscrit inédit de la collection Doucet. cité par R. Garaudy, *l'itinéraire d'Aragon*. Gallimard, 1961. p. 26.
22. *Ibid.*
23. Cf. « aujourd'hui même j'ai suivi les obsèques de mon meilleur ami [Harry James] » (*An.* 149).
24. Aragon. *Feu de joie*. in *l'Œuvre poétique*, Livre Club Diderot. t. 1. 1974, p. 132.
25. Cf. Aragon, *Je n'ai jamais appris...* p. 26: « la jalousie [...] qui fut toujours mon visible ravage ».
26. Plusieurs poèmes de *Feu de joie* (« Pièce à grand spectacle ». « Personne pâle » et vraisemblablement « Sans mot dire ») évoquent les souffrances causées par une amitié passionnée.
27. Cf. Aragon *parle...* p. 67.
28. Cf. Aragon. *Je n'ai jamais appris...*, p. 56.
- 28 bis. Breton semble avoir perçu l'ambiguïté du portrait que fait de lui Aragon. Il écrit dans une lettre à S. Kahn (3 sept. 1920): « N'empêche que je suis là aussi sous un certain angle défavorable: le goût des passages. l'idéalisme vulgaire. » (Cité par M. Bonnet. *André Breton*. 1975, p. 14.)
29. Aragon. *Écritures automatiques*. in *l'Œuvre poétique*. t. 1. p. 188-189. En 1924, il sera moins réservé à l'égard de l'écriture automatique, tout en observant qu'elle aboutit chez certains à de simples stéréotypes (« *les Reines de la main gauche*, par P. Naville », *la Revue européenne*. août 1924, pp. 104-105).
30. Aragon lui dédie, en forme d'hommage très perfide, un poème de *Feu de joie*. « Pour demain. », d'une construction très savante. qui est en fait une parodie de la poésie telle que la conçoit Valéry.
31. Cf. Aragon. *Je n'ai jamais appris...* pp. 20-21.
32. Cf. Aragon, « Note sur la liberté », *la Révolution surréaliste*. juil. 1925. p. 30.

# PIERRE MABILLE OU LA ROUTE VERS L'AGE D'HOMME

Rémy LAVILLE

c'est un colosse jovial, d'un mètre soixante-dix-sept et de plus de cent kilos qui un soir de 1934 vient s'attabler aux *Deux-Magots*, en compagnie de Breton et de ses fidèles du moment. Les amitiés se scellent dans l'instant. Le nouveau venu recueille toutes les sympathies tant sa gentillesse et sa vaste culture font merveille. Certains surréalistes s'avoueront plus impressionnés par lui que par André Breton'. Pierre Mabilille se montre capable d'évoquer par exemple les différentes formes du pain en France aussi bien que les cent versions d'une même légende; il est féru d'ésotérisme et les vues surréalistes sont pleinement en accord avec ses conceptions.

*Pour ma part, avant d'avoir rencontré le groupe surréaliste, je m'étais habitué à ce qui me paraissait être une singularité sensible et j'étais disposé à la cacher comme une sorte d'infirmité. Le surréalisme a réalisé ce miracle que des hommes qui n'étaient d'accord sur rien avec les autres, se sont trouvés dès la première minute en pleine communion sensible, aimant et détestant en commun, prêts à engager leur vie dans les mêmes recherches".*

En 1957, plus de vingt ans après cette rencontre, Pierre Mabilille relate ainsi son contact avec le groupe surréaliste. André Breton, mais encore Paul Eluard, René Char, Max Ernst et

Benjamin Péret pour ne citer qu'eux, trouvèrent une amitié durable et jamais démentie en cette nouvelle recrue à (« l'esprit brillant, enjoué et généreux; l'homme de grand conseil"»).

Du surréalisme, Pierre Mabille contenait en lui-même le germe; la *particularité sensible* qu'il évoque n'en portait pas encore le nom, mais s'y accordait sans réticences.

*Mon intérêt pour l'effort artistique de Breton et de ses amis tenait d'une part à l'affection personnelle que je porte à André et d'autre part à mon adhésion aux principes essentiels de son effort, c'est-à-dire à la recherche des moyens d'explorer davantage l'inconscient personnel et l'inconscient collectif, le désir de rejeter l'énorme périmé de la beauté telle que l'envisagent les bourgeois cartésiens férés d'un pseudo-classicisme gréco-latin-Louis XIV; le désir de me rapprocher des arts dits primitifs, naïfs ou sauvages, la volonté d'introduire dans cette exploration la critique dialectique et toutes les armes qu'ont peu à peu forgées le matérialisme, la science biologique, la psychanalyse, etc. Vous savez qu'en ce qui me concerne le point le plus important est d'introduire la connaissance dans les domaines niés par la science académique et exploités par des charlatans, c'est-à-dire les rapports de l'homme et du cosmos".*

Ce vaste programme ne s'est pas formé en un jour et n'est pas brutalement issu d'une rencontre, aussi exaltante soit-elle. Par delà le surréalisme et ses manifestes, voyons plutôt la (« communauté sensible », l'égrégore', qui fut le catalyseur d'une œuvre et d'un destin, et l'image du passage d'un âge d'or à un âge d'homme.

Les origines de Pierre Mabille, il le reconnaît lui-même, ne l'orientent guère vers de tels horizons. Plus ou moins destiné par son père à une carrière médicale, il soutient sa thèse de doctorat en 1928 et installe, sans conviction semble-t-il, un petit cabinet. Ce ne peut être là une fin; les études ont exacerbé en lui des passions intellectuelles qui ne peuvent être compatibles avec la desséchante pratique professionnelle et quotidienne.

*D'une famille fraîchement issue de la paysannerie, petit bourgeois intellectuel par l'éducation, la profession et le milieu, associé au prolétariat par des contacts incessants, par une communauté d'espairs et d'intérêts, j'ai vécu dans la France de la guerre et de l'après-guerre, subissant assez cruellement les crises successives. Ayant reçu comme beau-*

*coup, hélas, l'enseignement classique national, j'ai pu échapper à cette emprise par un long contact avec les hermétistes anciens et par des recherches très diverses, en particulier archéologiques".*

D'un point de vue économique, la carrière de Pierre Mabilie sera un échec sauf durant de rares périodes, ce qui, pour un médecin, mérite d'être souligné. Instable, étranger plutôt aux conventions, aux nécessités et aux prudenances matérielles, il va de déménagement en déménagement. C'est une faillite de clinique en 1933, année terrible de dépression et d'incertitudes durant laquelle il abandonne plusieurs cabinets successifs ; puis il loue une ferme pour tenter, très brièvement, de redevenir paysan comme ses ancêtres.

1934, par la rencontre du surréalisme, est une coupure essentielle dans la vie de Pierre Mabilie. Installé boulevard Raspail, on pourra le consulter à cette adresse jusqu'en 1939, à l'éclatement de la guerre et à la dissolution du groupe surréaliste. Le contact avec des hommes engagés dans la même quête l'aura porté à sa maturité; sa vie se stabilise, il rencontre régulièrement André Breton et participe aux différents engagements et manifestations surréalistes. La Seconde Guerre mondiale, on le sait, mettra un terme à la vie artistique parisienne et dispersera poètes et peintres. Cette rupture sera aussi pour Mabilie une prise de conscience forcée de l'échec des relations humaines, latent dans le groupe surréaliste. L'histoire surréaliste accorde en effet une large place aux colères d'André Breton et à l'exclusion successive des « mal-pensants ». Si Pierre Mabilie ne fut jamais de ces derniers (il savait se tenir à l'écart des querelles), des amis chers se séparèrent sous ses yeux et il en souffrit profondément. Témoins Breton et Eluard qu'il essaiera beaucoup plus tard de réconcilier'.

La guerre, l'émigration: Mabilie quitte la France pour la Martinique, puis Haïti où il demeure jusqu'en 1946. Les contacts sont rompus, les amis perdus, les informations parviennent difficilement, les années surréalistes s'estompent. L'égrégore, la communauté sensible, est désormais brisée, l'âge d'or perdu, et c'est à peine si quelques contacts seront repris avec la « troisième génération » du surréalisme, lors du retour à Paris en 1946.

En 1934, un horizon a cependant été découvert, éclairé, qui ne changera plus et ira s'élargissant. Pierre Mabilie n'est plus seul. Dans l'ambiance explosive et colorée des années 1934-1939, il a trouvé la nourriture essentielle de l'esprit qui lui permet de ne plus se sentir isolé et de trouver la force de s'exprimer.

Transition existentielle mais non pas intellectuelle, Pierre

Mabille apportera plus au surréalisme que celui-ci ne transformera ses opinions. Ses premiers écrits et ses œuvres essentielles coïncident avec la période surréaliste; mais le plus important pour nous ici, c'est que, trouvant enfin un climat favorable, Mabille achèvera en 1935 l'ouvrage qui était sa profession de foi et qui demeure le plus méconnu: *la Construction de l'Homme*; par cette œuvre à caractère scientifique, en gestation depuis des années, nous entrevoyons la raison d'être de Pierre Mabille, là où l'âge d'homme rejoint l'âge d'or.

Il y a depuis plus d'un siècle des philosophes, des écrivains, des idéologues divers, et souvent de simples citoyens, pour dénoncer une crise de la civilisation occidentale. Une crise plutôt que la crise, car peu sont d'accord sur ses origines, ses manifestations, encore moins sur les éventuelles solutions qui mèneraient au renouveau. Si l'existence du phénomène ne fait aucun doute, car le malaise est intense, bien peu de gens sont parvenus à formuler un diagnostic scientifiquement étayé. Cela n'est pas étonnant, quand on sait que la critique ordinaire de notre civilisation repose généralement sur un refus *a priori* de la science et sur une sentimentalité primaire qui tient certains aspects du matérialisme pour les responsables principaux de notre trouble.

La pensée de Pierre Mabille prétend diagnostiquer clairement le mal, comme seul un médecin peut le faire, et tente d'apporter une solution concrète qui passerait par la communauté scientifique. Sa conception de la science avoisine celle d'une « religion » positiviste, dont les productions, sans cesse perfectibles, seraient à même de nous fournir une clef des temps nouveaux, de nous réintégrer dans la conception d'un cosmos adapté à notre pensée et de forger les mythes modernes, sur lesquels notre comportement et nos buts se régleraient.

*En vidant le ciel et la terre de leurs mythes, le positivisme a préparé la naissance de nouveaux mythes qui à l'heure actuelle ont engendré les totalitarismes les plus primaires, mais qui donnent un objectif aux activités humaines, et par là même un espoir. Lorsque, au sortir des écoles et des facultés, où il a appris beaucoup sans avoir rien compris, l'adolescent est placé devant la réalité de l'action, lorsqu'il doit prendre un rôle social effectif, il lui faut, ou renoncer à toute volonté de rendre sa vie compréhensible, n'ayant d'autre but que l'intérêt immédiat, ou s'inscrire dans un parti politique et devenir militant d'une mystique sociale, ou enfin retomber dans les cadres d'une religion ancestrale pour retrouver une synthèse toute faite ou*

*satisfaisante. Or chacune de ces solutions comporte une sorte de démission de la pensée, l'expérience le prouve.*

L'appartenance de Pierre Mabille à la Franc-Maçonnerie et sa rencontre en 1930 avec un occultiste réputé: Pierre Piobb, dont il pourra librement consulter les dossiers, constituent une part importante de sa formation intellectuelle. La seule référence à ce que l'on nomme la Tradition ne peut cependant suffire, la recherche scientifique et la sensibilité artistique sont les autres éléments de cet étonnant mélange alchimique proposé dans *la Construction de l'Homme*. De cette « Tradition », dont l'exotisme a été exploité par trop de mauvais auteurs, il faut retenir une conception essentielle: le monisme, qui, nous donne l'orientation essentielle de la pensée de Pierre Mabille. « Tout est dans tout », comme disent lapidamment les disciples de l'Orient; il s'agit plutôt de se représenter l'univers visible (et invisible) comme un immense corps vivant dont les manifestations ne sont point séparées, mais participent d'un même mouvement, d'une même fonction générale. Ainsi, selon Mabille, la lecture d'une société, d'une civilisation peut se faire selon les mêmes critères que la lecture médicale d'un corps. Elles passent par les mêmes développements, de l'enfance à la mort, qui vont de l'immaturité à la rigidification musculaire et souvent intellectuelle. L'analogie, scientifiquement étayée (ce qui n'est pas toujours facile), devient alors un des moteurs de la recherche scientifique. Le poète et l'homme de science sont ainsi réconciliés et c'est là l'une des scissions essentielles de notre société qui disparaît. Fonder une nouvelle synthèse, une nouvelle cosmologie, est l'unique but de Pierre Mabille. Il ne s'agit d'ailleurs pas à proprement parler de la créer, mais plutôt de la redécouvrir, d'une façon plus complète, plus vraie que ne l'ont fait les Anciens, puisque la science moderne nous a fourni d'incalculables outils.

Dans leur quête des « failles » par où apparaîtrait la face cachée de la réalité, les surréalistes n'avaient d'autre projet que cette synthèse qui réunifierait les capacités de l'homme; mais leur progression était intuitive et désordonnée. Ils ont ouvert des perspectives aussitôt refermées, approché des horizons rapidement estompés. Pierre Mabille s'efforce de tracer des routes dont on puisse librement retrouver l'accès par le cœur et la raison.

Sur sa méthode, son projet, écoutons-le:

*Il est parfaitement possible d'imaginer une nouvelle synthèse, c'est-à-dire un nouveau stade de civilisation, mettant*

*fin à l'aliénation actuelle de l'homme, apportée par la dissociation de ses facultés.*

*Il est nécessaire pour espérer une compréhension un peu générale de se faire tour à tour médecin, biologiste, psychologue, sociologue. Bien plus, si l'on cherche à saisir notre être intérieur, la nature de nos rapports émotionnels avec l'ambiance, on est amené à entrer dans le domaine de l'art <sup>10</sup>.*

Ce dont l'homme a avant tout besoin, c'est de l'homme, autrement dit selon Mabilie d'un modèle existentiel et cosmologique; d'un cadre pour la pensée et l'action à travers un réel remodelé, élargi, élevé à la hauteur de nos connaissances actuelles et des percées établies, entre autres, par les surréalistes.

*L'Asie a créé l'image de l'Adam Kadmon: l'homme avant la chute. Les Grecs ont proposé le canon idéal avec ses variantes également idéalisées. La Renaissance a repris cette recherche dans la même direction (établissement de canons). La science moderne utilise comme base de référence le type moyen trouvé en prenant la moyenne arithmétique ou modale des mensurations (Viola - Pendé). Toutes ces discussions viennent de ce que le problème est mal posé. Nous avons besoin pour comprendre la diversité des formes et des fonctions, de posséder non le dessin d'un type moyen ou parfait, mais un schéma de montage qui exprime la structure élémentaire de la machine <sup>n</sup>.*

Formuler une synthèse est un projet immense qu'aucun homme ne saurait mener à bien. On comprend ici quelle a été la voie suivie par Pierre Mabilie. La biotypologie doit modestement introduire un schéma de l'homme. L'originalité de Mabilie se reconnaît toutefois dans ce schéma que la communauté scientifique enterrera discrètement.

*La Construction de l'Homme* lie tout d'abord intimement le plan physiologique et le plan spirituel, ce qui, malgré les intuitions de psychologues ou de médecins, s'avère difficilement acceptable pour la science académique dès lors qu'il s'agit d'une position *a priori* et générale. Nous trouvons ensuite l'idée d'une géométrie naturelle, un réservoir d'archétypes, de formes, dont il suffit de retrouver les composantes dans le corps et le psychisme humain. De l'atome à la pensée, du corps humain au fonctionnement d'une civilisation, se retrouve une division, universelle et essentielle, entre le centre et la périphérie.

*Cette disposition en deux zones périphériques et centrales se distinguant par leurs propriétés et finissant par acquérir une structure particulière est un fait absolument général dans l'univers. Tout corps quelles que soient sa matière et sa dimension, nous en fournira un exemple [...]. Un cercle par exemple, est l'objectivation, la prise de conscience de l'ensemble des nécessités contractuelles réunies dans la formule  $X' + Y' = 1$ . La ligne que trace le compas est le corps matériel réduit à l'extrême. L'équation  $X' + Y' = 1$  en est la réalité intérieure. Tout ce qui se passe en dehors de la circonférence n'est pas en question. On travaille non sur un cercle donné mais sur le cercle. On comprend dès lors que les contours de toutes ces figures soient envisagés comme virtuels et sans épaisseur [...]. Dès que du plan théorique on passe au domaine pratique de l'observation naturelle, les choses sont différentes. Ce ne sont plus des abstractions que l'on étudie, mais des faits parfaitement déterminés qui ont une ambiance propre. Dès lors les contours ne sont plus virtuels, mais prennent une épaisseur et deux zones s'individualisent en chaque objet. L'une, centrale répond à la réalité profonde du système, à sa loi, et rappelle ce que nous avons dans la construction théorique de la géométrie. L'autre, périphérique, se forme par les contacts successifs avec l'ambiance; elle traduit le conflit et l'adaptation de l'individu et de son milieu. Fabriquons une boule d'argile et abandonnons-la à son sort. En très peu de temps, les frottements, les écarts de température, l'action de la lumière, de l'humidité, des moisissures, des insectes auront déformé la surface. La couleur aura varié, la forme se sera altérée. Entre le centre et la périphérie une hétérogénéité est née [...] ainsi aucun système matériel n'existe sans présenter cette disposition hétérogène en deux parties: le centre et la zone enveloppante; l'atome possède un noyau entouré d'une couronne d'électrons [...]. La molécule paraît semblablement agencée [...]; passons aux cellules; ici encore s'individualisent un noyau et un protoplasme qui l'enserme [...]; à l'autre extrémité de l'échelle, le système stellaire montre les mêmes principes constructifs avec son soleil central et les circuits extérieurs des planètes. Ces exemples éclairent déjà la valeur de notre division de l'homme. La chair s'identifie aux notions que nous venons d'établir pour la périphérie des choses, les entrailles à celles qui se rattachent au centre [...]. La masse ostéo-musculaire marque les résultats de l'adaptation évolutive.*

*Notre enveloppe est à la fois la manifestation et la limitation de notre vie. Grâce au système périphérique, toutes les possibilités de relation s'établissent. Contenant et contenu de notre être intellectuel, sensoriel, rationnel, dérivent de cette organisation. Par contre, les phénomènes vitaux, l'ensemble des tendances, désirs et répulsions sont inhérents à la marche des viscères. En eux réside notre réalité profonde et inconsciente [...]. C'est dans ce centre qu'est établie l'équation durable et permanente qui constitue notre moi véritable, inconscient<sup>12</sup>.*

Ces extraits ne peuvent pas reconstituer l'originalité du livre ni la totalité de son cheminement. Un résumé n'y parviendrait pas non plus tant il faudrait trancher, et l'exposé scientifique s'écarterait du cadre de cette revue. On aura compris la perspective moniste et synthétique de Mabilie, pour qui tout phénomène ne peut en rien être dissocié des autres. Le débat philosophique et scientifique qui depuis des siècles oppose monistes et atomistes n'a pas non plus cours ici. On sait la difficulté quasi insurmontable de l'étude d'un objet particulier si celui-ci dépend d'une totalité indivisible. Le chemin suivi par Mabilie ne l'a sans doute pas été sans erreurs ni difficultés. Il doit en rester ceci : un nouvel âge d'or ne se fera pas sans une synthèse, sans que l'homme ait trouvé son accord avec le cosmos, sans un âge d'homme véritable.

#### NOTES

1. Rapporté par S. Alexandrian, dans *le Surréalisme et le Rêve*, Paris, Gallimard, 1974.

2. «Le Surréalisme, un nouveau climat sensible», *Courrier du Centre international d'études poétiques*, Bruxelles, 1957.

3. Qualificatifs d'André Breton. "Pont-Levis", préface à la réédition du *Miroir du merveilleux*, Paris, Editions de Minuit, 1962.

4. Lettre de Pierre Mabilie à Wolfgang Paalen, datée du 2 décembre 1941.

5. Terme particulier au vocabulaire de Pierre Mabilie. Celui-ci le vide à demi de son sens ésotérique; l'égrégore désigne à la fois la force de cohésion d'un groupe uni par des intérêts communs et le groupe lui-même en tant qu'être dynamique possédant une autonomie. Le groupe n'est pas la simple addition de ses parties, mais un être vivant et nouveau qui influe sur chacun de ses composants.

6. *Egrégores ou la Vie des civilisations*, Paris, Sagittaire, 1947, p. 14.

7. Anecdote rapportée par M. Jean Hélion. Selon celui-ci, Breton fit supprimer une allusion à cet événement pour un article qui devait paraître dans *Arts*.

8. *Initiation à la connaissance de l'Homme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, «Introduction», p. 8.
9. «L'art et la science», *Éducation et Théâtre*, n° 12, Paris, avril 1958.
10. *La Construction de l'Homme*, Paris, Jean Flory, 1936, «Introduction», p. 12.
11. *Ibid.*, p. 21.
12. *Ibid.*, extraits, pp. 27 à 32.

# " LE PRESENTIMENT DE L'HOMME NOUVEAU" OU L'UTOPIE SURREALISTE SELON JOË BOUSQUET

Charles BACHAT

Que la pratique et la poésie surréalistes aient élaboré un certain discours utopique, on en conviendra aisément. André Breton a d'ailleurs voulu en faire l'une des missions essentielles du surréalisme: «Il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les ruines de *l'ancien monde* les bases de notre nouveau paradis terrestre " » On ne saurait, pour cela, trop insister sur la fécondité idéologique de *l'utopie* dans le message surréaliste.

Répondant, en mars 1948, à une interview d'Aimé Patri, Breton convie le poète et l'artiste à recourir, sans complexes, au « domaine indistinct, où [...] l'utopie est reine' ». La recherche par Breton du «point suprême», en constitue comme la forme canonique.

D'autres études se sont interrogées sur ce qu'on pourrait appeler les *espaces utopiques* du mouvement surréaliste, sur leur origine, leur fonction, l'éthique qu'ils présupposent. Là n'est point notre propos qui consiste plutôt à étudier comment Joë Bousquet fait écho, dans sa propre sphère, à ce «pressentiment de l'homme nouveau» qu'il met à jour dans le surréalisme et que ce dernier a manifesté dans «ses œuvres vives»,

Non seulement Bousquet s'est voulu le continuateur de ce « messianisme » nouveau, mais il s'est donné, par delà le massacre de son corps blessé, comme « l'homme-exemple » de cette « parousie » athée, par l'intermédiaire de la vertu rédemptrice qu'il a su faire assumer à sa blessure et du mythe du salut terrestre et régénérateur qu'il propose aux hommes qui suivent son énergique leçon.

## I. LE DISCOURS MANIFESTAIRE ET SA «PAROLE MESSIANIQUE»

Nicole Boulestreau a parfaitement montré, dans son article: «L'épreuve de la nomination dans le premier *Manifeste du surréalisme* •», que le discours manifestaire rejoignait, dans son incantation verbale, «une parole de type religieux». On aura relevé sans doute, entre autres exemples, l'aspect «messianique» de cette formule de Breton: «Le temps vienne où [la poésie] décrète la fin de l'argent et rompe seul le pain du ciel pour la terre". » Or, le second manifeste a précisément servi de «modèle à Bousquet qui, en 1930, fait paraître, au Sans Pareil, son propre «manifeste» sous le titre de «Présentisme». Nous n'analyserons pas tous les mots d'ordre qu'il a empruntés à son prédécesseur, mais nous souhaiterions mettre en évidence que, à l'égal des manifestes surréalistes, il participe, lui aussi, d'une «laïcisation de la parole évangélique». Comme le manifeste surréaliste canonique, «Présentisme» propose «une rupture inaugurale» lisible notamment dans l'esprit « législateur» de bien des têtes de chapitre: «De nos mains reconstruisons une réalité»; «Créons notre propre fatalité», où l'impératif renvoyant à une sorte de «décatalogue», utilise aussi volontiers un lexique «religieux» lorsque l'auteur appelle à «une vie régénérée», parle de «baptême», et convie indubitablement à l'inauguration d'une «autre vie».

## II. LA BLESSURE REDEMPTRICE

### 1. *Le meurtre fondateur et le «héros victimaire»*

René Girard a démontré dans ses deux ouvrages, *la Violence et le Sacré* et *Des choses cachées depuis la fondation du monde* " le «mécanisme victimaire» comme «fondement du religieux». Selon lui, tout mythe, toute religion, auraient, pour point de départ, un «meurtre fondateur» et sacrificiel que les rituels de toutes sortes ne feraient que reproduire en le mimant symboliquement. Si nous considérons maintenant les schèmes mythiques de l'imaginaire bousquetien, nous nous rendons compte qu'y fonctionne à loisir ce même mécanisme victimaire. Il semblerait, à cet égard, que l'imaginaire de Bousquet prenne comme référence le mythe chrétien du *rachat*. Tout d'abord, au niveau strictement personnel, la mythologie de la Vierge noire met en place une sorte de *contrat rompu*: le jeune enfant, victime d'une typhoïde, aurait été miraculeusement sauvé par un don à la Vierge noire de la Parade et se devait de se consacrer à prêtrise.

La blessure infligée manifesterait la trahison du monde sacré, le guerrier Bousquet démentant sa consécration originelle à la Vierge en s'adonnant à la violence mimétique.

Or, la guerre est bien considérée par Bousquet comme une violence mimétique venant perturber la réconciliation humaine. Tout commence par la Faute. Sa blessure, Bousquet a tenu à l'incarner, dans un premier temps, comme une damnation: «Toute façon nouvelle de concevoir et de porter la vie commence par la Faute s. » Bousquet a en effet intériorisé sa blessure comme un châtement: il s'est cru la victime de sa famille, de la société, de Dieu. Un «meurtre originaire» a vicié l'humanité, selon lui: «[...] dans la cellule qui touche à la mienne est entré un homme dont il croyait expier le meurtre· ». Bousquet se voudrait-il le «héros victimaire» d'une «religion» à naître? La violence de la blessure instaurerait-elle un sacrifice expiatoire venu de la société qui se sentirait coupable? La guerre de 1914, l'écrivain la considère comme une maladie: «En venant au monde, nous portions la guerre et la convalescence de la maladie qu'elle est<sup>10</sup>. »

Dans une extraordinaire évocation onirique de la guerre qui met en parallèle le bruit «du filet rouge qui coule d'une cave languedocienne» et celui « du sang des hommes tués [...] d'une tranchée où ruisselait le sang u », le romancier, identifiant le sang humain au vin symbolique d'une «messe» messianique, fait implicitement allusion au «meurtre rituel» engendré par la conflagration mondiale.

Comme on le voit, il existe, mais en creux, une perspective «christique» du message de Joë Bousquet.

C'est à ce carrefour symbolique qu'il se place quand il se proclame «l'homme-exemple ». Portant en soi la «conscience d'une mutilation collective, à l'échelle d'une planète entière, on on peut refuser de se joindre à la lignée des boucs émissaires », remarque fort justement Xavier Bordes dans son étude: «Joë Bousquet cyament" ».

Ainsi, Bousquet se veut le «messie» d'une délivrance qu'il prophétise aux autres hommes, ses frères en malheur, car «il doit à sa blessure d'avoir appris que tous les hommes sont blessés comme lui<sup>11</sup> ». Par une extraordinaire réciprocité, Bousquet se sent capable d'incarner «une blessure de finitude"» qu'il partage avec tous les hommes, mais c'est dans la douleur rédemptrice de sa blessure physique, métamorphosée en *blessure-prophétie* qui, en quelque sorte, scelle le «baptême» sanglant de l'humaine condition.

## 2. La blessure-prophétie

La sanction sanglante qu'il a reçue sur le champ de bataille accorde à Bousquet ce douloureux privilège de témoigner en leur nom: «J'écris pour ceux qui viendront plus tard, avec des âmes à ma ressemblance, assez purs pour se sentir blessés par la vie même comme je l'ai été par la mort<sup>16</sup> », confie-t-il dans *Mystique*.

Par ce geste, la blessure de Bousquet se donne à universaliser en empruntant le détour d'un cas exemplaire. C'est bien pour celà, que l'auteur de *Traduit du silence* s'estime désigné par le destin pour se faire *éclaireur* de vie: « Le rôle de l'artiste, désormais, est d'éclairer la vie... »

Mais prolongeant plus avant sa logique identificatrice, Bousquet identifie son infirmité physique à la condition sociale du prolétariat. « Son infirmité, écrit-il du casseur de pierres, personnage du *Mal d'enfance*, faisait de sa vie une blessure pareille à l'infirmité dont je souffrais. La condition d'un ouvrier est sur sa condition d'homme comme une plaie<sup>17</sup>. »

## 3. « L'alphabet d'un monde nouveau »

« C'est dans la corruption d'un monde qu'un homme puisera l'alphabet d'un monde nouveau<sup>18</sup> », constate l'écrivain. Que Bousquet rejette, tout comme ses amis surréalistes, « la vie des chiens » de la société capitaliste et bourgeoise, rien ne le prouve mieux que l'espoir qu'il mettait dans une société nouvelle: « La pensée n'est la pensée que dans une société rationnellement aménagée<sup>19</sup>. » Dans cette perspective, le poète se conçoit comme *l'anticipateur* qui ferait sien le « catéchisme » d'une morale portée par la croyance « marxiste » en la libération matérielle de l'être humain: « Il est assez émouvant de penser que les transformations matérielles à intervenir sont impliquées par les exigences morales d'une humanité en passe de se transformer<sup>20</sup>. »

Avec les surréalistes et les écrivains de l'A.E.A.R. des années 1930, Bousquet a partagé « l'évangile » social du collectivisme et a toujours pensé, comme eux, que la poésie pourrait devenir le Langage du monde à venir, en adoptant la fameuse maxime de Lautréamont: « La poésie doit être faite pour tous. » De fait, Bousquet a très tôt pris parti en faveur de la vertu réconciliatrice et prométhéenne du fait poétique, qui, comme le souhaitait, entre autres, Eluard, devait aussi apporter « une leçon de morale ».

« L'homme s'efforcera pour son compte de *remettre le monde sur sa base véritable*. On saura que nous y sommes parvenus quand le langage poétique sera l'expression naturelle et l'expres-

sion de tous. Le collectivisme ne sera la fin que de l'isolement où chacun devait s'enfermer pour ne faire qu'un avec l'idée du réel. A la fin, l'amour de la vie inventera comme tout ce qui est son expression la plus haute<sup>21</sup>. » On remarquera là le prolongement de l'idée « marxienne » selon laquelle l'activité artistique ne se séparera plus, dans une société sans classe, des autres activités humaines.

C'est Eluard qui allait incarner aux yeux de Joë Bousquet, cette saisie totale du social par et dans la poésie: «Eluard a voulu démesurément élargir le rayonnement de l'homme". »

Les porteurs d'utopie sont à ses yeux, les communistes, « les hommes les meilleurs de ce temps" », qui lui apparaissent comme les modèles de toute passion éthique.

Un passage fort intéressant de *Traduit du silence* révèle combien Bousquet pouvait se sentir «complexé» par l'un des meilleurs de ses amis, qui fréquentait son salon, Franz Molino, un professeur marxiste de Carcassonne qui lui semblait être l'étalon de l'engagement politique le plus authentique: «La netteté de son attitude politique me fait sentir mes négligences comme les petites lâchetés supplémentaires dont un poltron prétentieux couvre son recul [...]. Intelligent comme pas un, sensible, élevé dans son être d'homme à partir de ce qu'un enfant a de meilleur, il consacre la plus grande partie de ses loisirs à guider, à conseiller des ouvriers [...] Car admirablement fait pour former à chaque instant la conception la plus juste, la plus strictement morale, la plus vouée, pure et prophétique comme elle est, à la fureur haineuse du présent [...] ... »

Soupesant, dans l'une de ses méditations coutumières, les avantages réciproques de deux visions du monde qui paraissent - de prime abord - s'affronter, à savoir la conception marxiste de la société, qui, pour atteindre à ce «nouveau type d'homme », propose, comme préalable indispensable, une «transformation de la société », et la conception chrétienne, laquelle ne met d'espoir que dans une société « organisée par des individus améliorés" », Bousquet réussit la synthèse entre ces deux morales, celles « du Christ et de Staline » : « [...] l'individu transformé ne sera efficace que si son changement est continuellement aiguillé sur la société à régénérer". »

Ce credo, Bousquet le fait toujours sien, après la Libération et un conflit mondial qui eût pu lui ôter ses dernières illusions. Pour la venue de Gary Davis, initiateur des « Citoyens du monde », à Carcassonne, le 17 juin 1949, Joë Bousquet crut de son devoir d'ancien combattant meurtri par la récente guerre mondiale, de faire lire un «Message aux hommes de bonne volonté », dont nous extrayons ces lignes, tout à fait symptomatiques de la

croissance en la force d'un discours utopique tablant sur la « lueur humaine » qui rassemblerait les hommes :

« *La paix est indivisible*. Entamée en un point du globe elle enlève à chaque homme son droit au repos. Quand vos semblables se battent avec votre assentiment, votre conscience est souillée de sang.

*Il n'y a pas de paix relative*. La paix n'est la paix qu'assez universelle pour toucher aux étoiles". »

Dans « Horizons de la liberté », en 1946, il diagnostique certes « une crise d'adolescence » qu'il fait remonter à la guerre récente, mais il ne met guère en doute sa conviction en une « régénération » possible : « L'homme se transformera, tant en agissant sur la nature, c'est-à-dire sur lui-même, qu'en modifiant ou en refondant le cadre social où sa fonction l'insère". »

Bousquet, on le voit, reste fidèle à ses idées d'avant-guerre. Il considère la révolution comme une religion descendue sur terre, laïcisée, qui devrait et pourrait bénéficier avantageusement de l'eschatologie chrétienne : « Révolution ou religion ? demande Michelet. Il faut que l'esprit de révolution ose reprendre son bien à l'orthodoxie religieuse". »

Le discours utopique de Joë Bousquet s'est en effet modelé sur la démarche surréaliste, qu'il a d'ailleurs toujours eue en vue : il s'est fait le « compagnon de route » de la « prédication » marxiste en affirmant « qu'un problème individuel ne comporte plus que des solutions collectives »<sup>10</sup> ; comme elle, il a souhaité que le poète se fit le « visionnaire » d'un « monde à naître », l'esthétique devant rejoindre, selon lui, l'idée morale et la définition qu'il donne à Magritte du mouvement surréaliste semble le satisfaire : « [...] La révolution formidable qui subordonnât toutes les activités dites esthétiques à une idée morale de l'homme ». »

« Tentative sur l'absolu », telle est bien la part faustienne du mouvement qui recoupe son « mythe du salut ».

### III. LE MYTHE DU SALUT

André Breton et Joë Bousquet ont une conception assez voisine du salut qui consiste à affranchir l'homme du péché originel. Voici ce qu'écrit Breton à ce sujet : « un monde où, par définition, il ne saurait être question de mal, de chute ou de péché ». Bousquet, de son côté, ne dit pas autre chose : « L'homme a été expulsé du Paradis. Il veut y retourner mais

sans sortir de ce monde. Je n'ai pas d'autre ambition<sup>as</sup>. » Arracher la notion de paradis à la mythologie chrétienne, tel a été le but de notre auteur: « Le paradis, c'est la terre faite homme: le Paradis n'est pas la terre il n'est pas l'homme, il est l'intelligence par l'homme des rapports de la terre avec lui", »

### 1. Un « roi découronné »

Il est évident qu'une mythologie neuve du salut ne pouvait être créée de toutes pièces sans l'appui d'une tradition initiatique que Breton et Bousquet accueillaienent volontiers, ou sans le secours d'une « parole mythique », comprise comme « une référence harmonique à telle donnée irrationnelle, fabuleuse concernant les origines et les fins<sup>as</sup> ». C'est bien dans un tel esprit que Bousquet s'est attaché « à rajeunir tous les mythes du salut que la terre avait inventés<sup>as</sup> ».

Ainsi, dans *Lumière infranchissable pourriture*, un texte qui se voulait, en premier lieu, une réflexion sur la poétique de Pierre-Jean Jouve, Bousquet, comme à son habitude, a fait dévoyer son analyse sur des « échappées » métaphysiques: « L'homme, regardez-le bien, va vers le singe, cette baudruche risible dérive de l'androgynie, une espèce d'oiseau-roi qui a mangé sa couronne, un génie qui a mis ses ailes au secret", » Ces métaphores de « l'animal devenu roi » que l'on retrouve dans *la Tisane de sarments*, nous conduisent directement à ce mythe de *l'Androgynie primordial* que Breton ressent la nécessité de ressusciter, en souvenir de l'unité perdue avec la Femme.

### 2. L'Androgynie

Pour Bousquet, en plus du rêve immémorial de recouvrer cette ancienne harmonie, le mythe de l'androgynie constituait la compensation obligée à son état de blessé, la pièce maîtresse de sa métaphysique érotique et la récupération - dans le songe - de son être diminué, L'amour androgynal fantasmé a donc été pour lui à la fois un secours contre sa blessure et le point névralgique de son expérience érotique fondamentale: « Il me semblait que je voulais renaître sur elle de la femme que j'étais invisiblement », écrit-il dans *le Mal d'enfance*<sup>as</sup>. Sur ce mode, Joë Bousquet revit fantasmatiquement les potentialités bisexuelles du couple normal: « Je ne suis plus un homme, elle n'est plus une femme". »

### 3. *La Femme: la « grande promesse »*

Comme pour André Breton, la femme aura été pour Bousquet « la grande promesse » , la plus grande révélation d'une vie nouvelle. Combien Ferdinand Alquié a-t-il raison de souligner que « Breton apparaît comme le poète de l'émerveillement, de la confiance en l'homme, de l'universalisation du bonheur par *la descente sur terre du merveilleux amour* » ! » La magie de la rencontre, du destin qui vous fait signe, forme l'érotique bousquetienne dans le droit fil de l'érotique surréaliste. Écoutons Bousquet dire à Poisson d'or l'atmosphère de révélation miraculeuse que revêt l'amour: « Le monde rayonne, renaît de lui-même, réinaugure à chaque instant le monde dont il est issu ». » L'amour qui s'approprie l'univers lui concède une vertu de nouveauté, de virginité, qui ouvre la voie à l'effusion extatique dans le cosmos et du cosmos dans l'amour comme si le monde se mettait à s'aimer.

La «Femme-destin» affranchit, dans l'acte libérateur de l'amour, l'homme de «la fatalité de la naissance ». La Femme libératrice de Bousquet l'aide à se réconcilier avec lui-même; aussi lui demande-t-il de « nous arracher au cycle des naissances, de nous aider à oublier que nous avons été conçus » . N'est-ce pas là rêver de la création d'un homme nouveau-né de l'enfantement amoureux?

### 4. *Le « temps-salut »*

S'affranchir aussi du «temps-hideux» qui mène à la mort constitue un autre moyen de répudier les tourments de la condition humaine. Bousquet a été «l'homme qui a fait un pacte avec le temps » , Faire servir le temps racheté à éclairer son propre destin, tel a été l'enjeu de notre poète. L'amour, dans *l'instant-illumination*, sert à détruire le temps déchu au profit d'une sorte de «sur-temps» dans lequel la passion, le rêve, l'extase, et souvent la tempête de la drogue, jouent tour à tour leur rôle,

### 5. *L'Enfant prophétique*

Une autre solution a également tenté la rêverie bousquetienne, celle qui parvient à transposer le temps passé de *l'enfance* dans l'avenir de soi-même. Encore une fois, Bousquet parachève ce faisant, l'intuition surréaliste du merveilleux de l'enfance: « C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la "vraie vie" », écrit André Breton dans son premier *Manifeste* , La mythologie de l'enfance a exigé un constant travail de réélaboration, à la

recherche de l'Enfant à naître d'un engendrement continu: «L'homme que je pourrais devenir et ne le reconnaître qu'à travers les promesses radieuses de l'enfance<sup>4</sup>.» Par delà le recours au *puer æternus*, Bousquet dresse artificiellement le mythe de l'Enfant prophétique qui le délivre des douleurs de l'âge adulte: «En recréant le passé au lieu d'y faire pèlerinage, j'avais dépouillé l'enfant de mon enfance, comme si je l'avais purifié de la vie, je lui donnais lieu de naître dans un temps encore à venir". »

\*

\*\*

« Un homme est le salut d'un temps et d'un lieu », affirme Bousquet dans *Langage entier*, résumant par là son parcours fabuleux. En réutilisant le discours utopique des surréalistes, il aura créé «une mystique de l'ici-bas» conforme à son génie. Pour lui, l'éternité n'appartient pas à un autre monde, «c'est dans le temps, cette éternité, qu'elle s'invente" ». Mais sa grande découverte, et aussi sa grande leçon, réside dans le fait d'avoir su comprendre qu'il ne pouvait pas se « sauver » tout seul, qu'il ne pouvait dominer son destin de blessé et - du même coup - miser sur un au-delà de la mort, en prophétisant la venue de son «être aîné», qu'en essayant de sauver, par la même occasion, l'humaine condition et, avec elle, la société toute entière.

Sa blessure rédemptrice, il l'a donnée comme modèle pour infléchir la vie d'autrui en annonçant « un temps où on ne rêverait plus, l'homme étant devenu tout le rêve" ».

Université de Corse

## NOTES

1. André Breton, « Introduction au discours de peu de réalité », *Point du jour*, «Idées », p. 25.
2. *Entretiens*, «Idées », p. 266.
3. Joë Bousquet, *Notes d'inconnaissance*, Rougerie, 1967, p. 106.
4. *Littérature*, n° 39, oct. 1980, *les Manifestes*, pp. 47-53.
5. André Breton, *les Manifestes du surréalisme*, «Idées », p. 28.
6. Claude Leroy, «La fabrique du lecteur dans les *Manifestes* », *Littérature*, n° 39, p. 122.
7. René Girard, *la Violence et le Sacré et Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Le Livre de poche, coll. «Pluriel ».
8. *Le Salut d'une parole*, Gaston Puel éditeur.
9. *Notes d'inconnaissance*, p. 121.
10. *Le Journal dirigé*, t. III des Œuvres complètes, Albin Michel.
11. *Le passeur s'est endormi*, p. 272.

12. « Joë Bousquet cyament », par X. Bordes, n° *Joë Bousquet, les Cahiers du XX, siècle*, n° 10, Klincksieck.
13. *Le Meneur de lune*, p. 169.
14. René Nelli, *l'Amour et les Mythes du cœur*, Hachette, 1962, p. 89.
15. *Mystique*, Gallimard, 1973, p. 145.
16. *Le passeur s'est endormi*, p. 289.
17. *Le Mal d'enfance*, p. 113.
18. *Langage entier*, Rougerie, 1966, p. 146.
19. *Le Passeur*, p. 264.
20. *Ibidem*, pp. 265-266.
21. Ms de la *Tisane de sarments*.
22. *Papillon de neige*, Verdier, 1980, p. 105.
23. *La Tisane*, p. 180.
24. *Traduit du silence*, Gallimard, 1941, pp. 210-211.
25. *Langage entier*, pp. 125-126.
26. *Ibidem*.
- p.96. 27. Gabriel Sarraute, *la Contrition de Joë Bousquet*, Rougerie, 1981, p. 96.
28. « Horizons de la liberté », *Dossiers*, n° 1.
29. *Notes d'inconnissance*, p. 128.
30. *La Tisane*, p. 181.
31. *Lettres à Magritte*, Le Talus d'approche, 1981, pp. 20-21.
- p. 185. 32. A. Breton, « Du surréalisme dans ses œuvres vies », *Manifestes*, p. 185.
33. *Traduit du süence*, p. 121.
34. *Papillon de neige*, p. 117.
35. A. Breton, *Entretiens*, p. 268.
36. X. Bordes, « Joë Bousquet cyament », p. 59.
37. *Lumière infranchissable pourriture*, La Fenêtre ardente, 1964, p. 34.
38. *Le Mal d'enfance*, p. 64.
39. *La Tisane*, p. 220.
40. A. Breton, « Du surréalisme en ses œuvres vives », p. 184.
- p. 18. 41. Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Champs/Flammarion, p. 18.
42. *Lettres à Poisson d'or*, Gallimard, 1967, p. 28.
43. *Le preneur de lune*, p. 65.
44. *La Tisane*, p. 58.
45. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, « Idées », p. 55.
46. *Il ne fait pas assez noir*, p. 11.
47. *La Neige d'un autre âge*, Le Cercle du Livre, 1952, p. 18.
48. *Lettres à Ginette*, Albin Michel, 1980, p. 39.
49. *Le Passeur*, p. 262.



**BRETON/BLUM :**  
**BRÈVE RENCONTRE QUI EN DIT LONG**  
(Du temps que les surréalistes étaient marxistes)

Louis JANOVER

1

Au lendemain des émeutes du 6 février 1934, à l'instigation de Breton, qui souligne à dessein l'importance de son rôle, « il fut décidé d'appeler à se réunir sur-le-champ le plus grand nombre d'intellectuels de toutes tendances décidés à faire face à la situation » afin de « définir dans l'immédiat les mesures de résistance qui pouvaient être envisagées ». Comment? En rédigeant « un texte intitulé *Appel à la lutte* qui conjurait les organisations syndicales et politiques de la classe ouvrière de réaliser l'unité d'action et acclamait la grève générale. Le 10 février, cet appel paraissait, revêtu de près de 90 signatures » ». Dans l'enchaînement chronologique tel qu'il est présenté par André Breton, le mot d'ordre de grève générale que contient cet appel apparaît comme une revendication spécifique, déconnectée des réactions ouvrières de l'instant. Voilà qui confère une apparence d'autonomie à l'activité des intellectuels: ils se posent ainsi en avant-garde entraînant du mouvement social. Si le verbe « acclamait » est suffisamment ambigu dans son utilisation pour laisser planer une certaine équivoque, le doute n'effleure pas l'esprit de tel historien du surréalisme; il rend compte en ces termes de l'événement: « Au lendemain de la tentative manquée de putsch fasciste du 6 février 1934, c'est Breton qui prend l'initiative d'un *Appel à la lutte* qui préconise contre l'adversaire commun,

l' "unité d'action" de la classe ouvrière alors déchirée entre socialistes et communistes et lance le mot d'ordre spécifique de l'anarcho-syndicalisme: Vive la grève générale! (*Appel à la lutte*, 10 février 1934), cette grève générale dont naguère Georges Sorel écrivait: "La grève générale est la manifestation la plus éclatante de la force individualiste" (*Réflexions sur la violence*, 1908)".»

Passons sur la référence savante qui, à défaut de pertinence, eût pu porter la marque de cette impertinence dont les surréalistes surent faire preuve à l'égard de Sorel". Une chose est claire, dès l'abord: grâce au glissement sémantique opéré par le copiste, Breton «prend l'initiative» et «préconise ». Il se trouve ainsi crédité personnellement d'un mot d'ordre à l'usage de tout un mouvement de résistance ouvrière. Par la même occasion, le voilà rattaché à l'anarcho-syndicalisme. L'intention ne saurait tromper: suggérer que, sous le rouge vernis marxiste-léniniste, la véritable couleur du surréalisme a toujours été le noir de l'anarchisme. Qu'en est-il en réalité?

La légende dorée qui se tisse autour de l'œuvre et de la vie des fondateurs n'est jamais socialement innocente. Elle caricature ou enjolive, gomme ou rehausse, et à chaque époque elle ajoute ou retranche selon des facteurs sociaux bien particuliers. Ce phénomène ne pouvait épargner le surréalisme qui, plus qu'un autre mouvement, a mobilisé les passions et travaillé dans l'ordre de la représentation symbolique. Qu'une phalange d'écrivains et d'artistes se soit donné pour tâche de créer de toutes pièces un mythe moderne ne pouvait être sans conséquence sur le groupe lui-même. Il lui fallait apparaître avec une dimension mythique dans le champ de l'imaginaire social. Et son mode de perception du réel était effectivement propice à cette cristallisation. Elle s'exerce aujourd'hui à son propos d'autant plus fortement que ses anciens participants ne se privent pas de tracer les contours de ce nouvel objet d'étude et balisent eux-mêmes le territoire ouvert à l'exploration. Et il est logique que les agents impliqués dans la conception, la fabrication et la mise en forme de cette représentation du surréalisme soient amenés à célébrer les vertus, réelles ou supposées, de celui ou de ceux à qui ils doivent leur existence.

«La secte, dit Marx, ne trouve pas sa raison d'être et son point d'honneur *dans ce qu'elle a de commun* avec le mouvement de classe, mais dans *un signe particulier* qui la *distingue* de ce mouvement» (lettre à J.B. Schweitzer, 13-10-1868). Ce phénomène renvoie à l'idiosyncrasie de l'intelligentsia elle-même, à ces rituels d'identification et d'autocélébration dont les avant-gardes sont coutumières: l'affirmation de soi du groupe implique la mise en avant de la différence, donc une forme de narcissisme collectif.

Que se greffe ainsi sur le surréalisme une image lénifiante et glorifiante, voire une vision mythologisante, pourrait être chose somme toute assez bénigne, à prendre pour ce qu'elle est. Mais le problème se complique quand cette reconstitution englobe des événements historiques qu'elle déforme et oblitère pour pouvoir s'imposer. Dès lors, les procédés de recomposition et de transfiguration à l'œuvre dans ce domaine relèvent de la sublimation idéologique et doivent être écartés comme tels. D'autant qu'ils découragent de soumettre à la légitime critique l'action des surréalistes dans le champ politique: quel rôle a été celui de Breton pendant cette période de l'histoire du mouvement ouvrier? Quelle a été la place des surréalistes? Quelle conception de la révolution défendaient-ils?

Pour échapper aux tentations du dogmatisme, aux pièges de l'encensement ou du dénigrement systématique comme à l'inanité d'une certaine recherche, il convient en premier lieu d'ancrer la méthode d'investigation dans un espace critique rigoureux: ne pas s'en tenir à une interprétation spéculative des textes et des discours, mais les soumettre à l'épreuve des événements historiques et, plus précisément, des forces et des groupes sociaux au travail dans l'histoire'. Nous avons intentionnellement commencé par présenter deux citations « engagées » : elles se taisent sur la situation à laquelle elles se réfèrent; mais paradoxalement, elles n'en paraissent que plus révélatrices. Elles se situent à deux stades différents d'un gauchissement idéologique destiné à égarer le jugement du lecteur sur le sens de la relation « masse »-intellectuels. Partant, elles montrent à quels errements on s'expose si l'on ne prend pas pour base et référent central de l'analyse le rapport du texte à cette réalité sociale.

## II

Pour comprendre la signification de l'intervention des surréalistes en général et de Breton en particulier, posons donc la question: qu'en est-il du mouvement social au moment où l'intelligentsia entre en scène pour se placer en avant? Dès le 7 février au matin, la Commission administrative de la CGT avait décidé le principe d'une grève générale de vingt-quatre heures, fixée au lundi 12 février. Le 7 au soir était constitué un comité de coordination réunissant les principales organisations de gauche non communistes. Le parti socialiste, rallié à la grève générale, préparait pour sa part un rassemblement de masse pour le 12 ; mais dès le 9, lors de la manifestation organisée sous les auspices du PC, de violentes échauffourées avaient opposé manifestants et

forces de l'ordre. Elles s'étaient soldées par un lourd bilan: six morts parmi les travailleurs. Et en tous lieux, une base en effervescence se mobilisait spontanément pour mettre en échec les menées fascistes. En fait, cette pression imposait aux organisations l'unité d'action et, dès cet instant, la dynamique du mouvement prend à contre-pied les décisions des états-majors politiques ou syndicaux et les convainc de l'urgence et de la nécessité d'organiser une riposte massive sous forme d'une grève générale. Les documents et les témoignages abondent en ce domaine. Point n'est donc besoin d'apporter ici des preuves à l'appui de nos assertions", Nous évoquons le climat de ces « journées ouvrières » pour donner la mesure de ce phénomène: la surévaluation - dans la représentation que l'intellectuel forge d'un événement historique - de tout ce qui relève de sa pratique. Cette mise en perspective a naturellement un résultat, sinon une fonction: l'intelligentsia se retrouve ainsi à la pointe d'une évolution que, dans la réalité, elle s'est contentée d'accompagner sur le mode propre à la praxis de la couche sociale dont elle exprime les aspirations et les intérêts. La place que Breton réserve dans les *Entretiens* à cette page de l'histoire du mouvement ouvrier français est révélatrice. N'oublions pas en quoi consiste la puissance du lyrisme de Breton: transfigurer une anecdote en dégageant sa relation symbolique avec des mouvements qui lui confèrent une signification universelle. L'exerce-t-il ici pour nous mener au cœur des luttes ouvrières? Aucunement. Breton préfère évoquer l'histoire de l'intelligentsia lancée dans la mêlée sociale pour y défendre ses idées qui deviennent ainsi les Idées de l'histoire. Celle-ci, selon la formule consacrée, ne s'écrit-elle pas? Le récit parle alors de celui qui tient la plume. Que nous raconte-t-il des surréalistes et de Breton?

### III

Il n'est pas de période de l'histoire plus propice à une telle investigation que celle de 1934-1936. Pour la première fois, les surréalistes ont à intervenir sur le terrain de la lutte des classes dans leur propre pays. Il ne s'agit plus, en effet, des grands événements internationaux où il leur est loisible de procéder à la sublimation idéologique sans avoir à se prononcer directement sur la réalité historique et sociale. Or, que constate-t-on en examinant les tracts et les déclarations, principaux produits de leur mode d'expression? La pauvreté insigne de leurs réactions et de leurs prises de position. La France, la classe ouvrière et ses organisations « représentatives » étaient en ébullition, car c'est

là, en effet, que se jouait le sort de l'Europe en marche vers la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, on ne trouve dans les écrits publiés à cette occasion rien qui ressemble à l'amorce d'une explication de la situation dans laquelle se débattait le principal sujet historique de ce conflit: le prolétariat. Que les surréalistes, parient au nom de leur mouvement ou au nom des intellectuels, il n'est question que des sacro-saints principes; lesquels sont généralement définis en fonction de la révolution russe plutôt que de la signification concrète des mouvements sociaux qui se déroulaient sous leurs yeux.

Autrement dit, les surréalistes ne mesurent pas le contenu «révolutionnaire» de l'événement à l'aune d'une analyse de classes causale, donc «marxiste», de la situation sociale en France; ils se réfèrent à la lutte que se livrent les diadoques au Kremlin pour la captation de l'héritage de Lénine. Et le secret de cette fascination et de cet engagement «hors frontières» réside dans le statut du surréalisme qui se pose résolument en avant-garde révolutionnaire exprimant ouvertement les desiderata de l'intelligentsia radicalisée. L'hégélianisme et le marxisme politique professés à ce moment par les surréalistes ne tombent pas du ciel des idées pures. C'est en raison d'une pratique sociale spécifique que les intellectuels petits-bourgeois en rupture de bourgeoisie découvrent dans le bolchevisme le lieu et la formule: il leur laisse entrevoir l'issue à une situation qu'ils pouvaient craindre irrémédiablement bloquée.

On comprend le soulagement des surréalistes: le soleil se lève à l'Est, vers cet Orient mythique, et leur indique le chemin qu'ils doivent emprunter s'ils veulent sortir du ghetto dans lequel ils se sentent enfermés. Quelle est, en effet, en ces années trente la donnée irréversible et fondamentale du surréalisme? Le double caractère, artistique-politique, de ses interventions. Faute de pouvoir inscrire leurs conceptions littéraires et artistiques dans les milieux de la culture bourgeoise, les surréalistes ont choisi la voie d'une rupture radicale avec l'ordre établi. Elite d'intellectuels voués à la création esthétique, ils aspirent à trouver, quitte à l'ouvrir eux-mêmes, l'espace nécessaire à l'épanouissement de leurs qualités spécifiques. Avec l'espoir de réussir à exercer leur hégémonie dans le domaine où s'inscrit leur spécialisation. Celle-ci n'est-elle pas à leurs yeux l'activité noble par excellence, digne de leur assurer une place prépondérante dans les milieux intellectuels?

La référence hégélienne correspondait le mieux à cette conception élitiste et idéaliste de la pratique artistique sublimée dans la violence polémique qui fait figure d'activité révolutionnaire. Et le marxisme politique, issu lui aussi d'une lecture

radicale de la philosophie de l'histoire de Hegel, pouvait bien apparaître comme la légitimation théorique du rôle que les élites s'arrogent dans la marche du monde et, plus précisément ici, du monde de la révolution. Si ces idées s'imposent dans le groupe avec cette force à ce moment, c'est que l'identification de l'intellectuel radical avec le mouvement de subversion sociale prend une tournure particulière: la projection dans le parti bolchevik semble trouver dans la situation française un pendant et un aboutissement logiques. La pertinence de cet engagement à propos de la Russie paraît désormais confortée par les événements en France.

Pas de reconnaissance du surréalisme sans un bouleversement en profondeur du paysage politique et social de l'hexagone! Mais pas de bouleversement sans un parti révolutionnaire capable de pousser à l'action les masses et de leur apporter la conscience socialiste. Conception logique pour un mouvement qui lui-même occupait un rôle d'avant-garde dans le champ culturel sans avoir encore assez de force pour s'y imposer".

#### IV

La réussite de la révolution « prolétarienne » en Russie grâce au parti bolchevik avait offert au surréalisme la clef de cette transformation. Et cette clef avait tout l'air d'ouvrir la porte à une semblable évolution en France. Mieux encore, pour des intellectuels nourris de la tradition révolutionnaire de 1793, ce qui se passait en Russie était par définition, et à juste titre, l'image, plus grande que le modèle, et plus gratifiante pour leur propre couche sociale, du processus suivi par la Grande Révolution. Un nouveau parti jacobin pouvait donc répéter cette expérience grandiose et la mener à terme en s'appropriant la théorie révolutionnaire du monde moderne: le marxisme. Que ce schéma ait été celui d'une révolution bourgeoise portée au-delà de ses limites « objectives » par le terrorisme plébéen des « bras nus », cela ne posait aucun problème particulier. L'essentiel était sauvegardé: les avant-gardes conservaient la place privilégiée qu'elles s'attribuent d'autorité dans l'histoire conformément à leur conception de la pratique révolutionnaire. Dès lors, le contenu spécifique d'une telle révolution devait nécessairement rester lettre morte pour les surréalistes.

Le type de référence à la Révolution française dans sa phase terroriste, à Saint-Just et Robespierre notamment, en fournit une preuve textuelle: *l'idéologie* des surréalistes est effectivement imprégnée des souvenirs et des idéaux de cette

geste glorieuse. L'homme, si l'on en croit Hegel, avait alors pris sa tête pour «base» de l'histoire. Raison de plus pour les intellectuels de se croire appelés à marcher à la tête de l'histoire. Et c'est pourquoi également tout est pesé et jugé en rapport avec une *idée* de la révolution qui ramène tout, errements, succès ou échecs, à la stratégie d'un parti révolutionnaire: en l'occurrence, celle suivie par le parti bolchevik en Russie et par son homologue, le PC français. Les organisations ouvrières apparaissent, dans l'imaginaire des surréalistes, comme des intellectuels collectifs, *deus ex machina* de la révolution sociale. Et c'est fatalement à l'une d'elles que revient le mérite d'avoir mis en pratique la *théorie* qui aurait abouti en Russie au triomphe de la révolution prolétarienne. Inversement, une erreur d'interprétation, la bêtise ou la trahison des théoriciens expliquent les déboires et les défaites ultérieurs. Bref, le parti remplace le peuple élu de la philosophie de l'histoire selon saint Hegel. Et, non moins logiquement, dans cette métaphysique de «la révolution», la fétichisation du pouvoir politique et de ses effets, bienfaisants ou pervers, se lit en filigrane. L'histoire est alors écrasée par la stature de ces grands hommes maléfiques ou salvateurs: Lénine, Trotski, Staline, et peut-être Blum. Et le succès, ou l'échec, du communisme - autre hypostase - paraît ainsi dépendre de leurs décisions, de leur observance ou de leur mépris des principes. Détenteur lui-même d'une parcelle de la théorie révolutionnaire - dans le domaine politique ou culturel -, l'intellectuel révère dans le Parti le dépositaire de la totalité de la Théorie, seul habilité, de ce fait, à conduire la révolution ?

L'idée de transition est indissociable de cette conception dite du substitutisme". Car si un rapport communiste pouvait être immédiatement établi, la fonction des élites médiatrices, sur le plan politique ou culturel, perdrait sa raison d'être. Et l'intellectuel, producteur des valeurs radicales, serait dépossédé du mandat social qu'il exerce. Cette problématique est au cœur de la praxis révolutionnaire des surréalistes. Il convient de s'y reporter si l'on veut faire autre chose qu'accompagner, sans en comprendre le sens, les arabesques théoriques qu'ils ont tracées au jour le jour sans s'éloigner du dessin d'ensemble inscrit dans la trame sociale. Le surréalisme? Une avant-garde comme les autres, agissant avec les autres, mais défendant bec et ongles sa «différence» et son statut particulier face aux autres.

Mais, objectera-t-on, pourquoi, dans ces conditions, Breton et ses compagnons n'ont-ils pas suivi la ligne de moindre résistance qui les eût menés au succès sans les risques et détours d'une lutte sur un double front: contre le « stalinisme » naissant, contre la bourgeoisie toute-puissante? Ici encore, c'est dans la situation sociale qu'il convient de chercher des éléments de réponse. Le bolchevisme, dans la phase ascendante de la révolution, est obligé de composer avec les aspirations démocratiques et égalitaires libérées par la chute de l'autocratie tsariste. Faute de pouvoir la brider, il laisse le champ ouvert à la création littéraire et artistique, et offre à l'intelligentsia une image gratifiante de la place qui lui reviendra dans l'État « prolétarien ». Les intellectuels radicaux croient avoir enfin trouvé dans ce mouvement politique le point d'appui pour faire triompher leur esprit d'innovation et imposer cet affranchissement des mœurs conforme à leur pratique de vie. Le pouvoir dit soviétique est donc crédité de toutes les vertus révolutionnaires, alors même que la structure sociale qu'il s'efforce de consolider commence à éliminer toute déviance et à la disqualifier d'un point de vue nouveau: le credo marxiste-léniniste. Une fois les forces d'opposition sociales et politiques liquidées, le Parti passe naturellement au stade du remodelage idéologique, au retour à l'ordre moral et aux valeurs bourgeoises traditionnelles présentées sous label prolétarien. L'intelligentsia est elle-même mise au pas et le champ de l'art restreint en conséquence, contrôlé, réduit à sa pure et simple dimension instrumentale: celle de la propagande.

Les surréalistes auraient difficilement pu s'accommoder de pareille régression. Leur propre mouvement avait conquis ses lettres de noblesse en brisant les règles traditionnelles d'expression et en revendiquant une place hégémonique dans un espace culturel d'une incomparable richesse. Comment se fussent-ils satisfaits de la portion congrue à l'endroit même où une pleine et entière liberté était déjà acquise? Naturellement, les surréalistes percevront l'évolution du régime dit soviétique comme une trahison des promesses qui avaient été faites - et qui leur avaient été faites. Et c'est à l'aune de leur propre intérêt - l'indépendance de l'art et des artistes - qu'ils définiront et modifieront leurs positions. Breton scellera son accord avec Trotski sur cette base, chacun concédant à l'autre pleine et entière liberté dans son pré carré.

Cette rupture avec le « stalinisme » coïncide avec un autre phénomène qui rend moins urgent pour les surréalistes l'engagement politique et *donne plus de poids à la revendication d'indé-*

*pendance littéraire* ". Petit à petit, le mouvement a réussi à se faire entendre dans le domaine qui est devenu le sien. Il est accepté par le milieu artistique qu'il vilipende; et en partie parce qu'il la vilipende, il finit par se tailler dans cette société une place respectable et de mieux en mieux respectée. Place subalterne, néanmoins, puisqu'elle le renvoie à la spécialisation qu'il refusait au départ. Mais place enviable, nonobstant, pour les artistes qui ont désormais à portée de la main les moyens d'être reconnus sans la médiation de l'activité politique - donc de la dépendance à un parti. La pointe révolutionnaire du surréalisme se tourne alors en priorité contre le stalinisme qui signifie la mise à mort immédiate de toute liberté de création. Cette critique ne quitte pas le domaine de l'« exaltation morale » et trouve son exutoire dans les professions de foi fracassantes. Elles font grand bruit, en effet, mais gênent de moins en moins l'accommodement de cette micro-institution aux pratiques concrètes d'intégration courantes dans toutes les écoles artistiques ou littéraires. En fait, le principe bourgeois de la séparation art-politique reprend progressivement ses droits. En quoi le surréalisme se distingue-t-il maintenant des autres avant-gardes? Sur le plan artistique, il dispute honorablement aux concurrents sa part de l'espace marchand. Sur le plan politique, il est en retrait du travail en profondeur que mènent des groupes ou des individus sur le sens de l'Octobre bolchevique, la signification même de la révolution prolétarienne et le rôle d'une opposition radicale au bolchevisme.

## VI

L'adhésion de Breton au matérialisme dit historique et dialectique et au modèle de révolution bolchevique marquait l'aboutissement d'une longue réflexion critique sur le chemin qui a conduit le surréalisme « de l'utopie à l'avant-garde ». Elle s'inscrivait dans la logique des positions d'une intelligentsia radicalisée qui, pour s'affirmer, devait procéder par projection et procuration. La situation en France lui offrait, pensait-elle, l'occasion tant attendue de transposer sur le terrain national le combat qui se déroulait alors en Russie entre les différentes fractions de la bureaucratie du nouvel Etat. Dès lors que le PC s'accommode d'un compromis avec la social-démocratie, il s'attire les foudres de cette intelligentsia qui entend rester dans la tradition insurrectionnelle et plaquer le schéma de la révolution russe sur la réalité sociale française. La rencontre, qui aura lieu plus tard, entre Breton et l'organisateur de l'Armée rouge met bien en relief le double aspect de l'engagement révolutionnaire des surréalistes.

La trajectoire politique s'achève sur un constat d'échec. Ils cherchent alors à revenir aux sources, à retrouver la pureté originelle des principes. Mais ils ne peuvent concevoir cette alliance révolutionnaire que sur le mode narcissique d'une reconnaissance mutuelle entre leaders charismatiques. L'exilé, chef de l'Opposition en Russie, tend la main au chef d'une opposition intellectuelle suffisamment puissante pour parler à la première personne. Actualisons une formule de Nietzsche à propos de ses rapports privilégiés avec Richard Wagner: se noue ici une « amitié stellaire»; elle donne aux prises de position des deux opposants la dimension d'une célébration symbolique du mariage art-révolution.

De telles rencontres éclairent un certain rapport du politique au littéraire et du littéraire au politique. Dans le cas de cette collaboration avec Trotski, Breton entend tirer la leçon de toute une période d'engagement politique, en mettant l'accent sur le principe intangible de l'activité du groupe: l'indépendance artistique. La dissociation est déjà acceptée, théorisée. Trotski, qui y trouve son compte, se garde de soulever le problème de l'aliénation qu'implique cette « conciliation ».

*A priori*, l'entrevue de Breton avec Blum, bien antérieure, ne se prête guère à ce genre d'interprétation. Il s'agit pourtant bien d'un rapport de ce type, mais le signe en a été inversé: une *inimitié stellaire*, en quelque sorte. Le surréalisme n'a encore rien perdu de sa virulence politique initiale, même si la coupure effective est déjà inscrite dans la pratique du mouvement. Et il s'obstine à faire entendre sa voix au *sommet*. Breton se présente devant Blum porteur de revendications politiques et mandaté par un groupe d'intellectuels. Son interlocuteur, écrivain de quelque renom, est devenu, après une longue carrière, l'homme politique le plus important du socialisme français, et sans doute de la gauche tout entière. Or, on assiste à ce chassé-croisé paradoxal: Blum veut parler littérature, alors que Breton entend ne pas quitter le terrain politique. Ce contre quoi s'étaient insurgés les surréalistes au départ, cette logique d'une séparation de la praxis critique en deux sphères, l'une politique, l'autre littéraire, dispose ainsi des rôles, et les intervertit. L'effet de la division sociale fondamentale n'est pas aboli, mais inversé. Entre le littéraire et le politique s'engage alors un dialogue de sourds, et chacun des interlocuteurs renvoie l'autre à ce qu'il ne veut pas être - ou ne pas paraître. D'où, sans doute, le fait que le contenu de l'entretien est tout entier dans le non-dit. Est-ce la raison pour laquelle Breton n'en a laissé qu'un récit purement allusif, la question elle-même étant restée en suspens, voire en points de suspension ?

*En vue de hâter la réalisation de cette unité d'action, je fus, en effet, chargé d'entrer en contact avec Léon Blum et de lui présenter ce que beaucoup d'entre nous persistaient à attendre de lui. Je dois dire que ma mission échoua complètement. Toute une matinée, dans son cabinet de travail de l'île Saint-Louis, je m'efforçai en vain de détourner la conversation du plan littéraire, où il se mouvait d'ailleurs avec une aisance et une finesse extrêmes: malheureusement, ce n'était pas pour cela que j'étais venu. Il m'accabla de gentillesse, mais, chaque fois que j'entrepris de le ramener à l'objet de ma visite, il s'en tint à des propos dilatoires <sup>1</sup>.*

En l'absence d'autres indications, nous en sommes réduits à conjecturer ce qu'a pu être l'échange de propos entre les deux hommes. Mais le sens du « malentendu » est lui-même parfaitement intelligible. Parler littérature, c'est, pour Léon Blum, parler politique: ce qu'il ne peut pas, ou ne veut pas, dire à Breton, ce non-dit est politique, et c'est même toute la politique de Blum, tout ce qui l'oppose à Breton. Et sur ce point nous sommes parfaitement renseignés, sans même qu'il soit besoin de verser au dossier la preuve textuelle de ce désaccord. Devenu le chef de la SFIO, Léon Blum avait été le principal artisan de la rupture avec Moscou sur une base théorique cohérente et solide. « Il faut que quelqu'un reste garder la vieille maison », avait-il déclaré. Mais sa prise de position à ce moment venait de loin.

## VII

Dans les *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann*, Blum prête à Hegel cette réflexion dans laquelle il est facile de reconnaître l'« idée » qui deviendra la pierre angulaire de la conception marxiste-léniniste de la révolution:

*Il m'a exposé cette idée, nous a dit Goethe ce soir, qu'on ne changera l'état moral et social de l'humanité qu'en suivant un plan strictement rationnel. Et, selon lui, l'échec des philosophes réformateurs ou des politiques révolutionnaires provient de ce qu'ils ont laissé trop de place à la tradition, c'est-à-dire précisément à l'ordre des choses qu'ils voulaient transformer. Selon Hegel, il fallait faire table rase de ce qui avait été, de ce qui était, et chercher uniquement à déterminer par les procédés habituels de la dialectique, ce qui devait être <sup>u</sup>.*

La réponse de Goethe, toute en finesse, relève d'une conception organique de la révolution. Le respect d'une tradition vivante n'exclut pas la «culbute» révolutionnaire, mais préserve la continuité historique. La révolution est un phénomène naturel; en dépit de l'accélération historique qu'elle provoque, elle ne «saute pas les intermédiaires». Ces étapes se retrouvent *après*. Ainsi en a-t-il été de la Révolution française. Elle a été suivie d'une sorte d'«oscillation balancée», réactions et révolutions se sont succédé avant que l'évolution continue ne permette à la société, soumise à la «revanche rétroactive» des lois de l'histoire, d'assimiler les conquêtes que la révolution avait rendues possibles. Car, sans elle, ces états intermédiaires n'eussent pas été réalisables".

Goethe porte évidemment ici les couleurs de Léon Blum qui, en l'occurrence, ne semble pas loin de la conception matérialiste de la révolution telle que Marx l'a exposée, dans *l'Idéologie allemande* notamment. La société moderne, dit Marx dans la Préface du *Capital* (1867), «ne peut ni dépasser d'un saut ni abolir par des décrets les phases de son développement naturel». C'est cela même que Blum défendra au congrès de Tours (1920) pour justifier le refus d'adhérer aux 21 conditions qui constituaient la charte de l'Internationale communiste «marxiste». Il attaque dans son discours «le régime de centralisation [qui] comporte la subordination de chaque organisme à l'organisme qui lui est hiérarchiquement supérieur» selon une sorte de «commandement militaire», dénonçant également l'idée qu'une minorité puisse seule s'élever jusqu'à la conscience de classe révolutionnaire. Cette «tactique» consiste à entraîner à leur insu «derrière vos avant-gardes communistes» des «masses inorganiques», puis à compter sur «la dictature du prolétariat pour amener à une sorte de maturation forcée» les conditions de la révolution sociale, «indépendamment de ce qui était au préalable l'état d'évolution économique de ce pays». Et Blum définit ainsi le socialisme: «un mouvement d'idées et d'action qui mène à une transformation totale du régime de propriété», la révolution étant, «par définition, cette transformation même<sup>18</sup>».

Pour n'être pas originales, ces critiques ne manquaient ni de force ni de solidité. Or, le diagnostic que Blum porte, à tort ou à raison, sur la situation socio-économique de la France des années trente l'amène à conclure que le pays n'est pas mûr pour une révolution socialiste. Seule est possible une série de réformes destinées à ouvrir en quelque sorte la voie pour une future transformation sociale. Dès lors, les limites de l'expérience du gouvernement dit du Front populaire se déduisent logiquement de cette analyse. Le corps électoral n'a pas voté pour réaliser le socia-

lisme; le gouvernement à direction socialiste n'est donc mandaté d'aucune «mission» révolutionnaire. Il respectera scrupuleusement la légalité républicaine et poursuivra son action sans transgresser les lois socio-économiques de la société capitaliste. Mais il le fera de manière à «amender celle-ci du dedans » et à en modifier la structure dans un sens favorable aux revendications des travailleurs. Telle est la finalité que Blum entend donner à son entreprise. Et paradoxalement, du moins en apparence, les communistes l'épauleront dans sa tâche «réformiste ». Force est d'ailleurs de le constater: si les grandes grèves ouvrières ont débordé, par leur propre dynamique, les syndicats ouvriers et les partis de gauche dépassés par l'ampleur et la profondeur du mouvement, elles n'ont nulle part pris l'allure d'une insurrection débouchant sur un processus d'expropriation que le gouvernement eût été impuissant à endiguer. Des tendances révolutionnaires se sont manifestées ici et là. Avaient-elles quelque chance d'entraîner une majorité de grévistes au-delà des occupations pacifiques d'usines et des revendications formulées par les syndicats<sup>14</sup> ? Nous ne pouvons traiter ici de ce problème, et nous ne ferons qu'effleurer celui du rôle et de la fonction des partis socialiste et communiste dans une telle conjoncture de crise sociale. Une chose est claire. Le pari de Blum se limitait à ceci: réussir à introduire dans le système capitaliste suffisamment de réformes pour en infléchir le fonctionnement et redistribuer plus équitablement à l'ensemble des travailleurs les fruits du développement et de la civilisation<sup>15</sup>.

## VII

Face à cette position qui, en fait, ralliait les suffrages de toutes les organisations ouvrières, quelle était la conception de la révolution défendue par Breton et les surréalistes ? Quelles perspectives ouvrait-elle, sur quels fondements théoriques, sur quelles analyses s'appuyait-elle ? La référence au marxisme-léninisme et à l'expérience révolutionnaire russe reste la donnée fondamentale; elle supplée, en l'occurrence, à toute réflexion matérialiste sur les conditions de la révolution et du communisme. Elle a réponse à tout ou, plus exactement, elle est la réponse à tout, l'argument d'autorité par excellence. Cette adhésion se nourrit, nous l'avons vu, de la croyance en la toute-puissance révolutionnaire de la théorie réduite à des principes. Mais de quoi ceux-ci sont-ils faits ? Prenons, par exemple, le texte constitutif de Contre-Attaque (Union de lutte des intellectuels révolutionnaires) que Breton reproduit en fin de *Position politique du*

*surréalisme* (1935), ce qui lui confère statut de manifeste. «La tactique des mouvements révolutionnaires» n'ayant «jamais valu qu'appliquée à la liquidation des autocraties» et la «faillite» du programme préconisé par le Front populaire étant inévitable, que proposent « ceux qui sont résolus à s'emparer du pouvoir» - et il semble que les auteurs parlent ici pour eux-mêmes? Une «violence impérative qui ne le cède à aucune autre ». Et comme « ce n'est pas une insurrection informe qui s'emparera du pouvoir », ce « qui décidera aujourd'hui de la destinée sociale, c'est la création organique d'une vaste composition de forces, disciplinée, fanatique, capable d'exercer le jour venu une autorité impitoyable ». Et les auteurs d'ajouter: « [...] nous entendons à notre tour nous servir des armes créées par le fascisme qui a su utiliser l'aspiration fondamentale des hommes à l'exaltation affective et au fanatisme, . ».

« Nous » et les « Hommes » – **La** dialectique de l'intelligentsia se limite à « utiliser » ce type de rapport. La violence, le fanatisme et la prise du pouvoir sont les éléments suffisants pour mener à bien « la révolution ». On comprend que les conditions socio-économiques et le degré de développement de la lutte des classes apparaissent comme des facteurs dépendants, et dont on peut momentanément faire abstraction. Pour passionner et révolutionner les masses, les incantations verbales, dans lesquelles excellent les surréalistes, et la force du discours suffisent amplement. Rien d'étonnant que le marxisme-léninisme et une certaine forme d'anarchisme, qui érigent la volonté politique en demiurge de la praxis transformatrice, aient pu fasciner les surréalistes. Convaincus par profession du pouvoir des mots révolutionnaires, ils étaient voués à fétichiser les mots d'un certain pouvoir révolutionnaire et à croire aux vertus du mimétisme: les répéter produirait l'effet escompté. Breton pensait rester ainsi fidèle aux prémisses radicales de la conception matérialiste de l'histoire; il s'en tenait, en réalité, obstinément à leur « traduction » dans la vulgate marxiste-léniniste. Sa ligne politique ne s'infléchira pas à la suite d'une analyse concrète de la situation sociale. Elle va fluctuer au gré de l'« abandon plus manifeste et plus grave des principes qui ont conduit à la révolution » et de l'« atterrante remise en cause - par ceux-là mêmes qui avaient charge de les défendre - des principes révolutionnaires tenus jusqu'ici pour intangibles et dont l'abandon ne saurait être justifié par aucune analyse matérialiste sérieuse de la situation mondiale<sup>17</sup> ».

Cette trahison des principes en Russie a évidemment son prolongement dans la situation en France et Breton saisira parfaitement son rapport au retour à l'ordre moral effectué par le PC. Mais de réflexion matérialiste sérieuse allant, précisément, au-delà

de l'histoire du mouvement révolutionnaire comme histoire dominée par les idées révolutionnaires; d'analyse restituant à la classe ouvrière son rôle de sujet actif de l'histoire révolutionnaire, qu'on n'en cherche ni dans l'œuvre de Breton ni dans les textes et documents collectifs que les surréalistes signent à ce moment. La tonalité de leurs écrits reste celle d'une *fuite en avant dans un hyper-bolchevisme*. Et cette surenchère maximaliste, voire trotskiste ou « anarchiste », s'accompagne de la recherche d'une autre avant-garde capable de porter à son tour les principes de la révolution prolétarienne jusqu'à leur victoire. Evolution logique, inévitable même, d'un mouvement qui pour soulever le monde ne voyait d'autre levier que l'Idée.

## IX

Dans les *Nouvelles Conversations*, Blum attribue à Hegel une conception de la révolution que Breton n'eût sans doute pas désavouée. Au cœur du surréalisme, ne découvre-t-on pas cette volonté de faire « table rase » de ce qui a été? Présomption que Goethe a effectivement traitée avec quelque ironie, de même qu'il n'a pas caché sa méfiance devant les arlequinades hégéliennes, « art de faire passer le vrai pour le faux et le faux pour le vrai ». Le surréalisme, en revanche, recherche à bon droit son prolongement et son complément dans cette philosophie de l'histoire qui institue « la révolution » comme le moment de la cassure, une césure irréversible et irréductible dans l'évolution sociale. Et quel est l'acteur principal d'une telle révolution? Une avant-garde révolutionnaire! Léon Blum semble s'en remettre à la masse elle-même. Mais, dans l'attente du mûrissement des conditions « objectives » et de l'intervention consciente de la classe ouvrière sur la scène historique, le parti ouvrier s'érige en médiateur. La question se pose alors, comme avec l'avant-garde blanquiste : le moyen ne devient-il pas la fin, l'organisation ne trouve-t-elle pas dans la fonction médiatrice sa raison d'être et de persévérer dans son être?

Blum et Breton se réclamaient tous deux, à l'instant de leur rencontre, de la même interprétation de l'histoire économique et sociale: le marxisme. Nous finirons donc par un résumé de la théorie marxienne de la révolution, clef de voûte de la conception matérialiste de l'histoire; laquelle, insistons-y, n'a rien d'une théorie historico-philosophique à la Hegel « de la marche générale, fatalement imposée à tous les peuples, quelles que soient les circonstances historiques où ils se trouvent placés » (Marx, 1877).

Pour l'auteur du *Capital* (1867) et de *l'Adresse sur la guerre*

*civile en France* (1871), l'idée de révolution est inséparable de l'idée de transition comprise comme passage historique d'un système socio-économique à un autre, supérieur<sup>18</sup>. S'il s'agit de la révolution prolétarienne, ce passage est censé s'effectuer dans les limites de l'évolution du mode de production bourgeois soumis d'une part aux lois de l'accumulation du capital et de la centralisation du pouvoir politique, d'autre part aux effets de la paupérisation et de l'aliénation des masses ouvrières. Ces lois et ses effets relèvent de deux ordres de théorisation différents: 1. L'analyse de l'économie capitaliste en révèle le fonctionnement rigoureusement déterminé obéissant aux lois d'une stricte causalité. 2. L'observation des effets négatifs engage le théoricien à établir un choix de valeurs et des normes d'action selon sa propre vision du futur. Autrement dit, les révolutions s'offrent à l'analyse empirique en même temps qu'elles font appel à la conscience éthique, à la « poésie de l'avenir » (Marx). Mais l'acteur de cette transformation, cet objet-sujet qui invente le nouveau rapport social en même temps qu'il s'invente en tant que rapport social nouveau ne peut être que la classe elle-même, la « masse » au sens marxien du terme (*La Sainte Famille*, 1845).

Qu'est-ce qu'une révolution dans la conception matérialiste de l'histoire ?

*[...] un pur phénomène naturel, qui obéit à des lois de la physique plutôt qu'à des règles qui déterminent, en temps ordinaire, l'évolution de la société. Ou plutôt, ces règles prennent dans la révolution un caractère sensiblement plus physique, la puissance matérielle de la nécessité se manifeste plus violemment. Et dès que l'on se pose en représentant d'un parti, on est entraîné dans ce tourbillon de l'indomptable nécessité naturelle. Ce n'est que si l'on reste indépendant, en étant objectivement plus révolutionnaire que les autres, que l'on peut, tout au moins pendant un certain temps, conserver son autonomie face à ce tourbillon, pour être finalement, il est vrai, entraîné comme les autres* (Engels à Marx, 13 février 1851).

Point de vue purement déterministe, et qui écarte intentionnellement l'élément subjectif, donc l'aléatoire qu'introduit dans l'histoire l'intervention de groupes sociaux conscients de leurs intérêts. Il permet néanmoins de situer clairement la problématique sous-jacente à notre propos: un parti ouvrier dont la finalité est de tout mettre en œuvre pour rendre possible et hâter l'avènement d'une société socialiste peut-il prétendre contrôler un processus qui relève de la dynamique même de

l'évolution des rapports de production capitalistes? Ne risque-t-il pas d'être à son tour le jouet d'une évolution qui le soumettrait à sa propre logique? Inversement: un parti révolutionnaire, ou le représentant d'un tel parti, peut-il impunément faire l'impasse sur la période de « transition » et de maturation qui précède « la révolution » et agir de manière à forcer le cours de l'histoire?

Avec Blum et Breton, nous avons un instant face à face les deux figures de ce drame que l'hégélien Ferdinand Lassalle, révérend par la social-démocratie allemande comme son père fondateur, a mis en scène dans *Franz von Sickingen*. Il s'en expliquait ainsi à Marx: il s'agit de « l'Idée tragique formelle [...] - la profonde contradiction dialectique qui est inhérente à la nature de toute action, en particulier de l'action révolutionnaire ». Si la « force de la révolution réside dans son enthousiasme », celui-ci est « tout d'abord une vue abstraite et contradictoire qui ne s'arrête pas à la limitation des moyens pour une exécution effective, ni aux difficultés de la situation complexe réelle [...] dans son exaltation pour le "quoi?" (l'objectif), il semble omettre le côté réel du "comment?", la réalisation ». Mais, d'autre part, si cet enthousiasme s'engage lui-même « dans la finitude, en s'y subordonnant », il s'éloigne considérablement de son propre accomplissement (Lassalle à Marx, 6 mars 1859).

Léon Blum, chef de parti porté au sommet de l'Etat par une double mobilisation populaire, électorale et sur le terrain des luttes sociales, canaliserait cet enthousiasme pour obtenir une réalisation effective tenant compte de la complexité du « réel ». Il a donc pesé sur le cours des événements. S'est-il pour autant rapproché du but qu'il se proposait d'atteindre? Ne s'en est-il pas plutôt « éloigné » en en éloignant, du même coup, ceux qui le suivaient? Breton, pour sa part, pense que l'enthousiasme pour les principes peut devenir le levier d'une révolution radicale, dans le sillage de la révolution d'Octobre. Mais qu'est-il alors lui-même, sinon cette « écume sur la vague de l'histoire » (Georg Büchner) qu'il croit chevaucher? Et comme il s'agit dans son cas de passion et d'exaltation révolutionnaires, osons poser les questions: nous a-t-il éclairés sur le *quoi* et le *comment*? Nous a-t-il si peu que ce soit aidés à sortir du dilemme lassallien? Seuls ont réussi à nous faire avancer dans ce domaine ceux qui, venus d'horizons différents, ont tôt compris que le problème central de la révolution se refermait en fait sur le « *Qui?* ». Un chef, un groupe, une avant-garde, un parti peuvent-ils trancher le nœud gordien au lieu et place d'une classe? Ils ne sont jusqu'ici parvenus qu'à trancher dans le vif du sujet historique.

janvier 1986

## NOTES

1. André Breton, *Entretiens* (1952), Paris, Gallimard, «Idées», 1969, p. 175 sq. Pour les prises de position des surréalistes à cette époque, nous renvoyons aux *Documents surréalistes* rassemblés par Maurice Nadeau (Paris, Editions du Seuil, 1948) et aux *Tracts surréalistes et déclarations collectives* (1922-1969), présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Eric Losfeld. Tome I: 1922-1939, 1980; tome II: 1940-1969, 1982.

2. José Pierre, *Surréalisme et Anarchie*, Paris, Plasma, 1983, p. 22. *Tracts*, 1, pp. 486 sq. Notons en passant qu'il ne s'agit nullement d'une tentative de putsch, comme le prouvent les récits et l'analyse de ces émeutes.

3. Ne lisez pas Georges Sorel, conseillaient finement les surréalistes dans la liste établie par leurs soins. Soulignons que Georges Sorel distingue précisément la grève générale politique de la grève générale prolétarienne. Nous savons, dit-il, «en quoi le mouvement prolétarien se différencie des anciens mouvements bourgeois» (*Réflexions sur la violence* [1908], Paris, Rivière, 1950, p. 267); distinction qui, à l'évidence, échappe aux surréalistes quand il est question des bolcheviks et, plus généralement, de la révolution prolétarienne. Quant à la grève générale elle-même, elle résiste, par définition pourrait-on dire, à toutes les tentatives de conceptualisation (voir *le Mouvement socialiste*, n° 137-138, juin-juillet 1904, «La grève générale et le socialisme. Enquête internationale»).

4. Voir *Documents* et *Tracts*. Ces textes sont trop connus, selon nous, pour qu'il soit besoin d'en faire ici cette lecture commentée qui tient lieu généralement de mode d'explication «scientifique». Au-delà de cette approche «récitative» ou événementielle, nous nous efforçons de retrouver la trame substantielle d'une évolution, les invariants idéologiques et le type de démarche qui éclairent les prises de position.

5. Pour une vue synthétique de ces événements, des forces sociales et des organisations politiques et syndicales en présence, voir Jacques Danos et Marcel Gibelin, *Juin 36*, deux tomes, Paris, François Maspero, «Petite collection Maspero», 1972. Réédition revue, corrigée et complétée, La Découverte, 1986.

6. Nous replaçons cette phase de l'histoire du surréalisme dans le cadre plus global de la problématique de l'action des avant-gardes dans notre essai: *le Rêve et le Plomb*, Paris, Jean-Michel Place, 1986.

7. L. Janover, *Surréalisme, Art et Politique*, Paris, Galilée, 1980.

8. La théorie du substitutisme est exposée par Léon Trotski dans *Nos Tâches politiques* [1904] (Paris, Editions Belfond, «Changer la vie», 1970). Il s'y livre à une critique incisive de «Maximilien Lénine» et de ses conceptions sur l'organisation.

9. *Le Rêve et le Plomb*, *op. cit.*

10. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 176.

11. Léon Blum, *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann* (1901), in: *L'Œuvre de Léon Blum* (1891-1905), 1, Paris, Albin Michel, 1954, p. 251.

12. *Ibid.*, pp. 252 sq.

13. Numéro spécial des *Cahiers de l'OURS*, novembre 1969, pp. 13, 26, 29, 19.

14. Sur ces tendances révolutionnaires tant dans le mouvement lui-même que dans le milieu politique, voir Danos et Gibelin, *op. cit.*, t. II, pp. 44 sq., et Daniel Guérin, *Front populaire, révolution manquée*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Maspero, 1970. Il va de soi que cette notion de révolution manquée nous semble dépourvue de toute valeur explicative et de toute pertinence dans le cadre d'une analyse des révolutions à la lumière de la conception matérialiste de l'histoire; il en est de même pour la notion, chère aux trotskistes, de révolution trahie ou défigurée. De telles vues paraissent néanmoins avoir été une constante chez les surréalistes. On trouve une critique radicale de l'expérience du Front populaire in: Ph. Riviale, J. Barrot et A. Borczuk, *la Légende de la Gauche au pouvoir*, Paris, La Tête

de Feuilles, 1973. Voir notre compte rendu critique de cet ouvrage in: *Etudes de marxologie*, n° 17, 1974, pp. 1581-1583.

15. « Léon Blum définit les cadres de son expérience », in Danos et Gibelin, *op. cit.*, 1, pp. 57 sq. Blum ne dira pas autre chose quand il sera amené, dans des circonstances tragiques, à présenter sa défense devant la cour de Riom, lors de son procès. Il y défendra toutes les mesures sociales prises alors, montrant qu'elles avaient eu pour résultat d'élever la productivité sans mettre en cause le système hiérarchique de l'entreprise. Les nationalisations, notamment, devaient permettre de renforcer les bases de la défense nationale et de l'industrie de guerre. Il crédite son gouvernement d'avoir ramené les masses communistes « à l'amour et au sentiment du devoir envers la patrie » (*Léon Blum devant la cour de Riom*, Paris, Editions de la Liberté, 1945, pp. 192, 100, 149, 166, 172, 195).

16. *Position politique du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1935, pp. 168, 173. Sur Contre-attaque, voir les *Œuvres complètes* de G. Bataille (t. 1, Paris, Gallimard, 1970) et les précisions et commentaires fournis par Gerald Leroy et Anne Roche dans leur ouvrage, sous presse alors que nous écrivions cet article, *les Ecrivains et le Front populaire* (Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1986), notamment dans le chapitre V, « Contestation, nuances et silences » (pp. 166 et suivantes). Que des textes à usage collectif et rédigés en vue de concilier de multiples sensibilités fassent par la suite l'objet de procès en reconnaissance de paternité de la part de disciples, d'épigones et parfois même d'auteurs, un tel phénomène en dit long sur la mentalité d'une intelligentsia dont le premier sens social est celui de la propriété littéraire, toujours plus puissant que les motivations présumées et souvent affichées. On trouve, par exemple, dans le tome 1 des *Tracts* (*op. cit.*, p. 487) une illustration de cet esprit à propos des « allégations de Nadeau », soupçonné de vouloir dénier à Breton l'initiative de cet *Appel à la lutte* - initiative que l'on pouvait croire, *a priori*, couverte du manteau de l'anonymat. Pour ne pas tremper dans ce type de controverse, nous nous en tenons au principe suivant - conforme à cette éthique impersonnelle du mouvement ouvrier que l'intellectuel critique est censé promouvoir par ses écrits et son comportement: un texte politique collectif implique la pleine, entière et égale responsabilité de chacun des signataires et destitue l'auteur ou les auteurs de tout droit de propriété et de priorité. Seul critère de jugement: l'intérêt de ces interventions rapporté à l'objectif prétendument poursuivi, la révolution. Et c'est précisément là que le bât blesse les surréalistes!

17. Voir *le Rêve et le Plomb*, *op. cit.*

18. L. Janover et M. Rubel, « Lexique de Marx: Révolution », in *Etudes de marxologie*, n° 23-24, 1984, et 24-25, 1985.

# ARTAUD AU MEXIQUE

François GAUDRY

Il était obsédé par l'Orient, le Tibet, la Chine, mais c'est la terre rouge du Mexique qui l'attirera irrésistiblement comme un immense et périlleux champ magnétique. Il y a du Christophe Colomb chez Antonin Artaud...

Le 10 janvier 1936, peu avant d'embarquer sur le S.S. Albertville à destination de Vera Cruz, il écrit au docteur Allendy : « C'est pour moi une véritable aventure et c'est d'ailleurs ce qui me plaît là-dedans puisque je pars avec des fonds très réduits. Et le destin il me semble ne peut pas ne pas parler. » Il est « décidé à tout risquer pour changer de vie ».

Artaud n'est pas un voyageur ordinaire. Il ne vient pas au Mexique pour contempler les dieux enfermés dans les musées mais pour les rencontrer tels qu'ils murmurent encore dans les hommes et dans le paysage. Il fait du Mexique non un espace littéraire, ethnologique ou archéologique mais le vaste lieu menacé des origines où la pensée dont il éprouve cruellement le manque, la pensée indissociée de la vie, s'accomplissait dans les sociétés indiennes comme la plus naturelle des possibilités. La connaissance et la vérité reposent, intactes, dans la « tradition », non dans le progrès dont l'Europe s'étourdit. Il ne s'agit pas de retrouver le paradis perdu mais la force concrète oubliée, le cri affamé de la vie, la cruauté. « Oui, je crois à une force qui dort dans la terre du Mexique et c'est pour moi l'unique lieu au monde où dorment des forces naturelles qui puissent servir aux vivants. »

Résurrection indienne, sagesse, magie, peyotl, théâtre revenu à la vie, que recherche Artaud?

«Sous la conduite de ses peintres, de ses poètes, de ses intellectuels, qui constituent une élite vivante et même virulente, le Mexique tout entier entame un merveilleux voyage à travers son propre sang.» Artaud voit dans le Mexique de 1936 la scène alchimique d'une révolution qui, plongeant ses racines dans la civilisation précortésienne, incarnera le rêve d'un monde d'avant la séparation de l'esprit et du corps, d'une société où les hommes ne nient plus follement leurs totems, leurs dieux logiques et naturels, retrouveront le plein exercice de leur souveraineté. La culture n'est pas écrite, elle doit être liée à un espace et le Mexique est «l'un des lieux prédestinés pour préserver la culture du monde.»

«Je suis venu sur la terre du Mexique chercher les bases d'une culture magique qui peut encore jaillir des forces du sol indien.»

On a trop vite affirmé que la recherche du peyotl hallucinogène était la grande raison de ce voyage. Certes, le peyotl est névralgiquement présent dans les écrits sur les Tarahumaras. Pourtant, Artaud c'est l'anti-Huxley : «Je ne crois pas aux mondes de l'esprit et je ne crois pas qu'il y ait des plantes qui en soient le Cerbère ou la chiourme comme l'opium, le haschisch, la cocaïne, le peyotl, la marijuana.» et plus loin: «Je ne voulais pas en allant au peyotl entrer dans un monde neuf mais sortir d'un monde faux.» Pas d'équivoque, le peyotl comme substance est une utilité purificatrice mais qui n'agit, en vérité, que dans les strictes limites du rite qui lui est consacré. La connaissance n'est pas accessible par une démarche profane. Artaud ne traverse pas l'Atlantique pour consommer ou expérimenter une drogue hors de portée en Europe et aux propriétés, alors, probablement peu connues. Ni drogue, ni voyage, ni littérature ne sont ses finalités. Il n'est pas avant l'heure un poète «on the road again».

Il faut relire *le Théâtre et son double* et comprendre, me semble-t-il, ce voyage au Mexique comme un long et patient déploiement voué à la recherche d'un *vrai* théâtre.

Quatre ans auparavant, en 1932, Artaud commence à rédiger «La Conquête du Mexique». Il l'achève en 1933 et l'annonce comme devant être le premier spectacle du Théâtre de la Cruauté. Il en fait une lecture publique en 1934 dans l'espoir de trouver des appuis financiers. L'année 1935 est pénible, le climat intellectuel de l'Europe lui devient irrespirable; pour lui, la culture occidentale est morte et le surréalisme s'embourbe dans la révolution. Pire, la mise en scène des *Cenci* est démo-

lie par la critique qui raille les théories sur le Théâtre de la Cruauté. L'échec est douloureux et c'est alors que ce «rapace besoin d'envol» s'empare irrésistiblement d'Artaud. Mais ne nous méprenons pas, ce n'est pas un fugitif insensé qui s'embarque vers une destination lointaine, c'est un homme déçu par ses contemporains qu'il n'a pas pu convaincre mais plus que jamais persuadé du bien fondé de ses idées et de ses projets. Le Mexique, parce qu'il intègre les mythes anciens dans le matériau de sa modernité pourrait être le creuset d'une renaissance politique et culturelle dont l'Europe a besoin. C'est une scène authentique qu'Artaud recherche obstinément, un espace vivant qui excède les planches. Ce théâtre fabuleux où la cruauté est un « tourbillon de vie qui dévore les ténèbres », il le trouvera dans les hautes montagnes du nord. C'est la Sierra Tarahumara. « Les rites et les danses sacrées des indiens sont la plus belle forme possible du théâtre et la seule qui puisse vraiment se justifier. »

Il est en pleine mer lorsqu'il trouve le titre de son livre: « Le Théâtre et son Double »...

Une chose est sûre, Artaud a soigneusement préparé son voyage. Plusieurs mois auparavant, il a pris contact avec les autorités mexicaines qui - les documents que nous avons retrouvés à Mexico l'attestent - l'ont pris au sérieux et, d'une certaine manière, suivront ses pas tout au long de son séjour. Mieux, Artaud leur a fourni une sorte de programme de travail : « Le Réveil de l'Oiseau-Tonnerre » dans lequel il explique ses intentions: « Nous rechercherons à travers tout le pays les vestiges encore vivants de l'antique civilisation Maya. » « Nous rechercherons ce qui reste d'une musique au quart de ton et qui possédait jusqu'à 60000 notes. » Une lettre confidentielle de l'ambassadeur du Mexique en France, mentionne une tragédie en préparation sur la vie de l'empereur Moctezuma et le scénario et repérage d'un « film monumental » sur la Conquête du Mexique. L'affaire était d'importance et elle parvient jusqu'au Président de la République, le fameux Général Cardenas qui donne son accord pour qu'Artaud puisse bénéficier de facilités administratives. Côté français, Artaud tente d'obtenir des fonds du Ministère de l'Education Nationale et ne reçoit qu'un titre de Mission Honoraire.

Le 30 janvier 1936, il fait escale à La Havane où grâce à une recommandation d'Alejo Carpentier il prend contact avec la revue *Carteles*. Puis il assiste à des rites vaudous où un sorcier lui remet un fétiche protecteur composé d'une petite épée et de trois hameçons dont il ne se séparera plus. Il repart trois jours plus tard à bord du vapeur américain Siboney et débarque à Vera Cruz le 6 février. Le lendemain il est à Mexico

qu'il ne quittera que huit mois plus tard pour la Sierra Tarahumara où il restera cinq semaines.

En 1936, Mexico est une ville aux allures provinciales d'un million d'habitants. Mais une ville en ébullition. Le général Lazaro Cardenas est un président de la république qui proclame «l'éducation socialiste» et n'hésite ni à armer les paysans contre les caudillos locaux ni à appuyer les grèves ouvrières. Son soutien aux républicains espagnols est total et effectif. C'est encore lui qui en 1938 enverra le train présidentiel à Tampico pour accueillir Trotsky.

Des bataillons d'alphabétiseurs sillonnent le pays à la conquête socialiste des masses indiennes. Le Mexique vit les derniers soubresauts de la révolution commencée en 1910. Sur la scène des arts, la peinture a le tout premier rôle: Diego Rivera, Siqueiros, Orozco disposent des murs de la ville comme autrefois les peintres aztèques. Les écrivains, les poètes, les dramaturges, quant à eux, sont un peu les hallebardiers de cette impétueuse pièce de théâtre. On les utilise comme agitateurs didactiques, notamment dans l'influente Ligue des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires où le réalisme socialiste est de rigueur.

Mexico, fin février 1936. «Série de conférences du savant français Antonio Artaud» titre le journal *El Universal*. Les thèmes des trois conférences sont détaillés dans le grand quotidien *Excelsior*: «Surréalisme et révolution », « L'homme contre le destin », «Le théâtre et les dieux ». Dans l'amphithéâtre Bolivar, Artaud qui joue son texte est applaudi lorsqu'il s'écrie: « La jeunesse française voit des cadavres en ceux qui écrivent uniquement des phrases de propagande.» Puis, il désoriente. Commençant par un éloge du surréalisme, il termine en le réduisant à « un courant à la mode » et se lance dans une critique acerbe du marxisme, qualifié « d'invention européenne » et de « caricature de la vie ». Il démolit le rationalisme et accuse les mexicains de vouloir copier la culture européenne. Le malentendu est total, Artaud appelle à détruire une civilisation du progrès que ceux-ci s'efforcent de construire.

Il a retrouvé dès son arrivée à Mexico le poète Luis Cardoza y Aragon que Robert Desnos lui avait présenté quelques années auparavant à Paris. Grâce à lui, il se lie au groupe des Contemporains (José Gorostiza, José Ferrel, Samuel Ramos, Xavier Villaurutia) et peut publier des articles dans le tout récent supplément du quotidien gouvernemental *El Nacional Revolucionario*. Ces publications constitueront sa seule et faible source de revenus pendant neuf mois. Mais ce n'est pas sa signature qu'on recherche, c'est un job (une «chamba» disent les Mexicains)

qu'on lui a procuré pour survivre. Ses amis traduisent ses articles sur les tables du Café Paris, calle Gante, très vite, pour lui permettre de rendre à temps sa copie. Pour eux, Artaud n'est pas l'écrivain célèbre auréolé de prestige - comme Breton en 1938 - mais l'ami, l'ami bizarre et loqueteux, brillant, drôle, insupportable, celui qui monologue interminablement, affirme l'inexistence de l'art mexicain moderne, que Diego Rivera et Siqueiros valent bien peu, qu'il faut en finir avec l'art et la beauté, que révolution peut-être mais pas celle qu'ils croient. Il mâche son être, son corps mais pas ses mots. Il est devenu en peu de temps un singulier personnage et une présence familière au Café Paris, calle Gante, où tout le monde se retrouve.

Lola Alvarez Bravo, aujourd'hui un grand nom de la photographie mexicaine, se souvient «Vous savez, il n'était guère plus célèbre que nous à cette époque. C'était la «bohème» comme vous dites en France. Nous nous réunissions tous les soirs dans ce café, calle Gante. Artaud, lui, y passait toutes ses journées à écrire. Il avait l'air de ne jamais cesser d'écrire. Il était étrange, avec un caractère emporté mais toujours d'une extrême gentillesse. Nous l'aimions bien et il nous accompagnait dans nos sorties nocturnes. Souvent, le samedi, nous allions chez Maria Izquierdo. La servante avait très peur de lui. Quand elle le voyait arriver, elle s'écriait: «Ya llego el loco! Voilà le fou! Voilà le fou!» Je débutais à peine dans la photographie et, c'est curieux, jamais je n'ai eu l'idée de faire son portrait. C'est dommage. Il était toujours agité de tics nerveux mais il avait un beau visage anguleux avec un regard assez inquiétant. Lorsque bien des années plus tard on m'a montré des photos de lui, prises peu de temps avant sa mort, j'ai eu du mal à croire qu'il s'agissait du même homme. Ces photos étaient terribles, il ressemblait à un vieil Indien.... »

Oui, remarquable absence de photographies mexicaines d'Artaud. En révisant de multiples archives, nous n'en avons retrouvé que deux: celle de son visa d'entrée et une autre qui figure en médaillon sur un dépliant publicitaire de la marque de bière Carta Blanca où il a écrit un texte consacré au peintre flamand Franz Hals.

Federico Cantu, peintre, se souvient, lui aussi, plus de l'ami que de l'écrivain: «J'ai connu Artaud à la Galeria Arte Mexicano que dirigeait Inès Amor. C'est elle qui me l'a présenté. Je le revois encore habillé comme un clochard, maigre, très maigre. Il était impressionnant surtout quand il vous regardait. On se promenait beaucoup la nuit, il supportait mal la lumière du jour, très forte à Mexico. Personne n'était riche à l'époque mais un jour que j'évoquai ce sujet avec lui, il me répondit:

«Ne m'emmerde pas avec tes histoires de mlseré... » l'air de dire, je connais la question. Un autre jour, comme nous parlions de Diego (Rivera) et des muralistes, il s'écria en pleine rue: « Comment est-il possible que les peintres mexicains aient une telle soif de grandiloquence! » Il n'appréciait que la peinture de Maria Izquierdo et encore avec des réserves. Pour lui, nous étions tous corrompus par l'Europe et Paris. Moi, je m'en fichais, même difficile, il était agréable et plein d'humour. Un soir, en sortant de chez moi, il me dit: « Comme Martin Luther, tu t'es marié avec une femme très laide pour être plus près de Dieu. » Ma femme était très belle...

Artaud a des amis mais il n'est pas célèbre. Les autorités politiques ont fait grand cas de son voyage mais les intellectuels ne prêtent aucune attention particulière à ses idées. L'art moderne mexicain est en pleine expansion mais il ne s'intéresse qu'à deux artistes peu connus sur lesquels il écrit de très beaux textes. Il publie dans *El Nacional* des articles d'une exceptionnelle vigueur polémique (assez inimaginables aujourd'hui) mais ils passent inaperçus. Il pose avec une pertinence prémonitrice le problème indien (( Le Mexique protège les Indiens en tant qu'hommes, il ne les défend pas en tant qu'Indiens. ») mais ses propos restent sans écho. Ses premières lettres étaient enthousiastes: « ... ici l'extraordinaire pullule, il suffit de se baisser pour ramasser des merveilles. », elles deviennent perplexes: « L'esprit indien se perd et j'ai bien peur d'être venu au Mexique assister à la fin d'un vieux monde, alors que je croyais être témoin de sa résurrection.»

A sa déception croissante s'ajoutent les conditions matérielles épouvantables dans lesquelles il vit à Mexico et cela en dépit des amis, des recommandations, du titre de mission, honoraire, il est vrai, du ministère français de l'Education Nationale.

On ne lui connaît pas de domicile fixe. Il vécut dans des chambres d'hôtel de la Plaza Garibaldi, dans un bordel de la Colonia Roma, dans une garçonnière que lui prêta le Docteur Elias Nandino, chez José Ferrel, « un toxicomane de grand talent », dit Luis Cardoza, chez Maria Izquierdo; chez l'un, chez l'autre, jamais en lieu sûr, éparpillé comme ses écrits qu'il laissait traîner partout et dont nul ne se souciait. « Personne ne savait qui était Artaud, dit Elias Nandino. J'aurais pu si je l'avais voulu, garder des pages et des pages. Il faut le dire, il ne faut pas mentir, personne ne voyait en lui l'écrivain génial qu'il allait devenir. »

Les lettres à Jean-Louis Barrault témoignent de l'extrême précarité de sa situation: « Tel Bernard Palissy, je brûle les

meubles et vis en ascète et en désespéré.» « Je suis à bout de forces, de résistances, de réserves. Je n'en puis plus. »

Et il Y a le problème de la drogue qui est aussi un élément de la vie quotidienne d'Artaud à Mexico. Baume à ses souffrances physiques et tyrannie; il a un besoin absolu d'opium. Elias Nandino est médecin, il comprend. Il sera le premier à lui procurer du laudanum. Puis ce sont les dérives nocturnes dans les milieux sordides et les quartiers douteux autour de la Plaza Garibaldi et dans la Colonia Buenos Aires. Lola Alvarez Bravo n'a pas oublié: « Il lui fallait chaque jour de l'héroïne et quand il n'en trouvait pas, il prenait ce qui lui tombait sous la main. On l'a vu manger, oui, manger des cataplasmes de laudanum. Parfois, lors de nos déambulations, il disparaissait soudainement. Il partait à la recherche de drogues dans les endroits les plus mal famés où il se perdait... Où est Artaud? Il s'est encore perdu... Et nous partions sur ses traces dans les bas-fonds de Mexico, deux d'un côté, deux de l'autre... » Un soir, il est arrêté en compagnie de Federico Cantu: « Il était très angoissé, obsédé à l'idée de manquer de laudanum. Je dois dire qu'à l'époque, j'étais moi aussi assez toxicomane. Maintenant c'est fini, je suis vieux mais je continue à lire les œuvres complètes de Johnny Walker... Nous allions souvent au Parc Chapultepec, la nuit. Là, nous étions sûrs de trouver de la drogue. Un soir, une patrouille de policiers nous arrête. Ils nous fouillent et trouvent sur Artaud un sachet d'héroïne. Nous étions perdus. Je dis alors à l'un des policiers qu'Artaud était un écrivain et qu'il signait des articles dans *El Nacional*. L'effet fut radical, ils nous laissèrent partir... »

« Quand il nous annonça son départ pour la Sierra Tarahumara, nous fûmes assez inquiets. Il était si mal et tellement intoxiqué, dit Lola Alvarez Bravo. »

« Ce peuple de Blancs (créoles) et de métis voudrait bien ne plus entendre parler des indiens. Ils sont au point de vue culturel à la remorque de l'Amérique et de l'Europe. C'est navrant de venir au Mexique pour trouver cela. Toutefois *les indiens existent*. Mes idées ont fait scandale dans toutes sortes de milieux. Mais des tas de gens y viennent individuellement et bientôt je vais gagner les Indiens, le gros des Indiens, et j'espère là être compris. »

Au mois d'août 1936, Artaud décide de partir chez les indiens Tarahumaras dans la Sierra Madre occidentale au nord du Mexique où ses traces se perdent pendant un mois.

Gide, un jour, remit à Mallarmé une plaquette intitulée: « Voyage au Spitzberg » qu'il accueillit avec un froncement de sourcils, croyant, d'après le titre, qu'il s'agissait du récit d'un

voyage réel. Revoyant Gide quelques jours après, il lui dit: « Ah ! vous m'avez fait grand-peur, je craignais que vous n'y fussiez allé! »

Artaud est-il vraiment allé chez les indiens Tarahumaras? L'interrogation n'est pas nouvelle, ni la réponse, toujours la même: détail sans importance. Peut-être. Mais, posons-la en d'autres termes. Dans les écrits sur les Tarahumaras, Artaud ne nous donne-t-il pas à lire un récit de voyage imaginaire où indiens, rites et paysage se nourriraient non seulement de ses obsessions mais aussi de ses lectures? Comme dans *Héliogabale*. On a tellement situé, à tort, l'univers artaudien hors de tout principe de réalité que l'on souhaite (à l'instar de Mallarmé) qu'il n'y soit pas allé, de la même manière qu'on a follement souhaité découvrir des poèmes abyssiniens de Rimbaud. Peu importe, nous dit-on, seul le texte et le texte seul. Oui, à un détail près: en doutant de la réalité de ce voyage, on ne fait pas que mal lire le texte, nous réinventons un Artaud plus conforme à notre propre imaginaire. C'est nous qui ne tenons pas le coup face à lui et qui cherchons à nous rassurer en portant ce qu'il dit au crédit de l'imaginaire, cette inépuisable caisse noire de l'histoire de la littérature. Artaud, lui, « imaginaut » tellement qu'il dépasse les limites socialement permises à cette activité et que la psychiatrie viendra s'en mêler, nous autorisant ainsi et pour longtemps à allonger ses écrits sur tous les divans de la raison. « Les Tarahumaras » ne résistent pas à l'ethnologie, à la géographie, à l'histoire? Artaud est donc neutralisé dans la fiction littéraire et le discours symbolique où il devient plus confortable à lire. On croit ce qu'il écrit, on ne le croit pas *lui*, alors qu'il n'a vécu et écrit que pour mettre fin à cette dislocation.

Bien entendu, Rimbaud n'a pas écrit en Abyssinie et Artaud est effectivement allé dans la Sierra Tarahumara.

En 1936, pour se rendre sur les hauts plateaux, à Noragachi, il fallait prendre obligatoirement un train à Ciudad Chihuahua, la grande ville du nord à 1500 kms de Mexico. Avant de partir pour la sierra, Artaud avait fait des démarches pour obtenir une prolongation de séjour que par la suite il n'utilisa pas.

Le 18 août 1936, l'agent spécial Gustavo Perez informe le chef des services de Gobernacion (Ministère de l'intérieur) que « M. Antonin Artaud se trouve à Chihuahua, chez M. Henri Picard, agent consulaire français, Apartado, 100. »

Le 28 août, le Directeur Général de la Population, Pedro Molina, envoie un télégramme au Président Municipal de Chi-

huahua, lui demandant de localiser A. Artaud afin qu'il régularise sa situation administrative.

Un télégramme semblable est envoyé le 7 septembre.

Le 21 septembre, le Président Municipal de Chihuahua répond: «L'étranger Antonin Artaud n'a pas encore été localisé mais on continue à le chercher.»

Artaud se trouve alors à Norogachi en plein cœur de la sierra. «Le 16 septembre, jour de la fête de l'Indépendance du Mexique, j'ai vu à Norogachi, au fond de la Sierra Tarahumara, le rite des rois de l'Atlantide tel que Platon le décrit dans les pages du Critias. »

Dans ce même village, nous avons retrouvé le guide qu'Artaud mentionne à plusieurs reprises dans ses écrits. Il a aujourd'hui 72 ans, il est fermier à Norogachi et se nomme Guadalupe Loya. En 1936, il avait 22 ans. Son père était commissaire communal et Artaud était venu le voir porteur d'une recommandation du Chargé des Affaires Indiennes. Guadalupe qui parlait le tarahumara et connaissait parfaitement la montagne lui servit de guide. Certes, tout témoignage à un demi-siècle de distance est à prendre avec précaution. La mémoire de cet homme est pourtant, tout comme lui, assez solide et ses souvenirs sont cohérents avec les écrits d'Artaud. J'ai transmis cette information à Luis Cardoza y Aragon qui l'a sérieusement considérée.

Artaud a donc parcouru pendant cinq semaines la Sierra Tarahumara où il a assisté à des cérémonies rituelles et a été initié au peyotl.

Il n'est pas dans mon propos, ici, de reconstituer cet itinéraire et les expériences qui le jalonnent. Seuls les textes peuvent en donner la mesure, la richesse et l'authenticité. Affirmer la réalité de ce voyage, en apporter les preuves «policieres» est peut-être, en soi, anecdotique. Le «voyage imaginaire» l'est-il moins? Je ne crois pas. Rien de ce qui concerne Artaud ne me paraît négligeable. L'écriture était chez lui, plus que chez tout autre écrivain, inséparable de l'expérience, voire lui était subordonnée. Il écrivait sous la dictée des faits. La Montagne des Signes existe et ce que relate Artaud est une lecture de ces signes, une lecture dont il prend le risque en faisant d'un paysage un texte. «Il me sembla partout lire une histoire d'enfamment dans la guerre, une histoire de genèse et de chaos, avec tous ces corps de dieux qui étaient taillés comme des hommes, et ces statues humaines tronçonnées. » Les Tarahumaras, aujourd'hui encore, accomplissent les rites du peyotl et du Tutuguri. Ils ne constituaient pas pour Artaud le fait social à étudier, la «chose» durkheimienne; il y cherchait en s'y impliquant la part incompréhensible de lui-même, la pensée qui se dérobait

sans cesse, des fragments d'une vérité atavique à ressaisir sans outil d'analyse.

Le récit complet de l'aventure mexicaine d'Artaud est encore à écrire. Elle ne s'achève pas en novembre 1936, quand il est de retour à Paris, sans argent. Les textes sur les Tarahumaras s'échelonnent sur une période de douze ans jusqu'à sa mort en 1948. Artaud n'a jamais vraiment quitté le Mexique. Lorsqu'il écrit « Tutuguri », « le rite de la nuit noire et de la mort éternelle du soleil », il n'a plus que deux semaines à vivre.

« Je n'ai jamais rien étudié, j'ai tout vécu. »

Il reste un enjeu de taille: lire Artaud. Affronter ce qu'il dit de nous en parlant de lui, des Tarahumaras, du peyotl et des corps pétrifiés de la Montagne des Signes. Le lire aussi au pied de la lettre comme il est lui-même au pied de la pensée: sans échelle.

Légation des Etats-Unis Mexicains en France

Paris, le 30 décembre 1935

Numéro réservé: 129

Dossier: (44-0) 530

Objet:

Voyage au Mexique de l'écrivain français, M. Antonin Artaud.

A Monsieur le Ministre des Relations Extérieures,

Mexico, D.F.

En réponse à la circulaire n° 172 que votre Ministère m'a fait parvenir le 25 novembre dernier, j'ai le plaisir de vous informer, qu'en effet, Monsieur Antonin Artaud, pour qui le Consulat Général du Mexique vient d'établir les documents d'entrée dans notre pays, a reçu une mission de caractère honoraire du Ministère de l'Education Nationale de la République Française et qu'il partira pour le Mexique, à cette fin, dans les premiers jours du mois prochain.

Ecrivain d'un talent indiscutable, Monsieur Antonin Artaud collabore avec succès, depuis des années, à la « Nouvelle Revue Française », et il est connu à Paris autant pour sa magistrale version en français du roman anglais « The Monk » de Lewis, que pour ses essais de rénovation théâtrale au moyen de ce qu'il désigne comme étant « le théâtre de la cruauté ». Appliquant les théories sur le rétablissement intégral de la tragédie dans notre théâtre, qu'il a développées dans plusieurs journaux et revues, Monsieur Artaud a adapté au théâtre, en février de cette

année, «Les Cenci », sombre drame (inspiré de l'œuvre célèbre de Shelley) dont les longs actes font alterner d'admirables dialogues d'une puissance lyrique de premier ordre avec des scènes si incolores et si ternes que même un débutant hésiterait beaucoup à les revendiquer.

La disparité que je mentionne semble être caractéristique de toute la production littéraire de Monsieur Artaud et résulte, jusque dans sa vie, d'une capricieuse volonté d'originalité qui le conduit aux positions les plus compromettantes.

Si la Légation le recommande aux autorités supérieures c'est qu'il s'agit d'un chargé de Mission Honoraire d'un Ministère Français et, d'autre part, de Monsieur Artaud lui-même, personne qui - nous ne croyons pas inutile de le répéter - unit à son grand talent et à ses qualités désordonnées un intérêt enthousiaste pour tout ce qui concerne notre pays qu'il désire visiter, surtout pour y réaliser la tragédie qu'il a en préparation sur la vie de Moctezuma et, si cela est possible, le scénario d'un film monumental sur la conquête du Mexique. Les conversations que j'ai eues avec Monsieur Artaud et la lecture de ses livres les plus importants: «Héliogabale ou l'Anarchiste couronné» (publié en 1934 par Denoël & Steele, éditeurs) et «L'Art et la Mort» (édité également par Denoël & Steele, le 17 avril 1929) me conduisent à penser que ce qui le captive en tout premier lieu est le Mexique imaginaire et fantastique du «Serpent à Plumes» de D. H. Lawrence. C'est pourquoi Monsieur Artaud ne m'a pas exprimé le désir de demeurer longtemps dans la capitale sinon d'y passer - en donnant quelques conférences - pour ensuite séjourner quelques mois en province.

J'ai cru opportun de vous fournir ces informations confidentielles car je n'ignore pas que l'intéressé est en correspondance avec Monsieur Goiran, Ambassadeur de France au Mexique. Sa qualité de Chargé de Mission de l'Education Nationale lui facilitera la recherche d'appuis auprès de nos autorités afin d'établir plus rapidement certains contacts avec les populations indigènes qui l'intéressent au plus haut point. Vous déciderez, bien entendu, de la forme sous laquelle il convient de lui accorder l'aide morale et matérielle qu'il sollicite de votre Ministère et de celui de l'Education Publique.

Je profite de l'occasion du présent rapport pour vous réitérer l'expression de ma plus haute considération.

L'Ambassadeur.  
Marte R. Gomez

*(traduction F. Gaudry)*



Visa mexicain d'Artaud

Profession: écrivain et acteur dramatique; Race: blanche; Religion: aucune.

«Mexico est une ville de tremblement de terre: je veux dire qu'elle est un tremblement de terre qui n'a pas fini d'évoluer et qui a été pétrifié sur place. Et cela au sens physique du terme. Les façades en enfilade font montagnes russes, toboggan. Tout le sol de la ville semble miné, crevassé de bombes. Pas une maison qui soit debout, pas un clocher. La ville contient 50 tours de Pise. Et les gens tremblent comme leur ville: ils paraissent eux aussi en morceaux, leurs sentiments, leurs rendez-vous, leurs affaires (asuntos) tout cela est un immense puzzle dont on est quelquefois étonné qu'il se ramasse, qu'il puisse de temps en temps parvenir à reconstituer une unité [...] »

Antonin Artaud  
(Lettre à Jean Paulhan, 23 avril 1936)

## BIBLIOGRAPHIE

- Le Théâtre et son Double*, coll. « Idées », Gallimard, 1969.  
*Les Tarahumaras*, éd. Marc Barbezat, L'Arbalète, 1955.  
*Les Tarahumaras*, coll. « Idées », Gallimard, 1974.  
*Messages révolutionnaires*, coll. « Idées », Gallimard, 1978.  
*Les Œuvres complètes* d'Antonin Artaud sont publiées aux Editions Gallimard sous la responsabilité de Madame Paule Thévenin.

## LONDRES 1936, L'ANNÉE DE TOUS LES DANGERS

Michel REMY

Lorsque la chronique londonienne fut défrayée en juin 1936 par l'Exposition internationale du surréalisme, il ne s'agissait pas là d'une irruption soudaine et brutale; il s'agissait plutôt d'un moment qui confirmait l'infiltration subtile des idées surréalistes et entérinait toute une activité qui s'effectuait depuis une dizaine d'années au carrefour des influences étrangères, surtout françaises, et des premières manifestations individuelles en Angleterre d'un esprit authentiquement subversif en marge non seulement des académies mais aussi des groupes officiels constitués.

En fait, c'est presque à l'insu du confort moral et terriblement isolationniste des critiques et des journalistes anglais qui rejetaient sans ambage « ces étranges dieux venus de France », que les traces du surréalisme ont pu s'imprimer, indélébiles, en Angleterre dans les quelques années qui précédèrent l'Exposition de 1936. Ce n'est pas le lieu ici de s'attarder sur cette longue et lente insinuation, mais il est peut-être opportun, alors que nous sommes en vue de 1936, d'en rappeler les principales articulations. Dès 1926, la London Film Society, qui échappait à la Commission de Censure, projette les films de « l'avant-garde » française, tels que *Entr'acte* en 1926, *Emak Bakia* en 1927, *l'Etoile de mer* en 1929 et *la Coquille et le Clergyman* en 1930; en 1933 et 1934, c'est au tour des expositions de Ernst et de Miro à la Mayor Gallery et de Dali à la Zwemmer Gallery de scandaliser l'opinion. Dans le domaine des revues, *Transition*, dès 1927, et *This Quarter*,

dans son numéro de septembre 1932', font passer les premières traductions ou même les textes originaux des poèmes de Dali, Ernst, Breton, Péret, Eluard... et de plusieurs extraits de textes théoriques. Le relais est assuré en Angleterre à partir de janvier 1933 par le magazine *New Verse* qui publie d'autres traductions et, en octobre 1933, le premier poème surréaliste anglais *And the Seventh Dream is the Dream of Isis*, de David Gascoyne". En 1933 enfin, le groupe Unit One se constitue autour de Herbert Read et Paul Nash pour se déclarer radicalement antitraditionnaliste et hostile à tout académisme immobilisateur'. De même il ne faut pas oublier que 1935 avait été une année préparatoire très intense. Non seulement David Gascoyne avait publié son «Premier Manifeste anglais du surréalisme» dans *Cahiers d'art* en mai et *A Short Survey of Surrealism* en novembre, premier résumé des activités et des principes du surréalisme, mais il avait aussi traduit *Qu'est-ce que le surréalisme?* d'André Breton. De plus, Hugh Sykes Davies, déjà auteur de plusieurs articles d'introduction au surréalisme, avait publié *Petron*, considéré comme le premier «roman» surréaliste anglais.

On le voit, 1936 s'avérait non pas comme le commencement de l'activité surréaliste en Angleterre mais bel et bien comme le rassemblement de forces déjà là, comme leur ratification. C'est à Londres en 1936 que, selon le mot de Breton, «l'objectivation et l'internationalisation des idées surréalistes touchaient à leur point critique», c'est en 1936 que le surréalisme, «considérant les sources spécifiques anglaises auxquelles le long des siècles est venue se rafraîchir la sensibilité», se rendait compte qu'il «devait payer un tribut des plus considérables à la littérature et à l'art de l'Angleterre», bref c'est en 1936 que l'activité surréaliste en Angleterre *commençait définitivement*.

Envisagée timidement par David Gascoyne dix mois plus tôt à la fin de *A Short Survey of Surrealism*, l'Exposition internationale du surréalisme ouvrit ses portes aux New Burlington Galleries dans Cork Street le 11 juin 1936. La circulation fut bloquée dans tout Bond Street jusqu'à Piccadilly Circus et, bien sûr, en ce jour d'inauguration, les tenants du discours critique officiel et faiseur de mode, le trio des Sitwell en tête, étaient venus assister, sans vraiment s'en rendre compte, à sa propre liquidation. La publicité avait été entretenue par divers articles publiés les jours précédents. Le *Daily Telegraph* du 11 juin publiait sur une colonne des extraits de textes de Breton, le *Star* du 10 juin donnait des détails vestimentaires sur André Breton et décrivait certains tableaux, le *Sunday Express* du 7 juin alertait l'opinion publique de la présence d'un «fantôme surréaliste avec

boutons de rose et côte de porc », d'une tasse en fourrure et d'étranges compositions, le *Manchester Evening News* du 5 juin reprenait certains commentaires virulents sous le titre « Meaninglessness for the Sake of Meaninglessness - A travesty of everything that's decent » et enfin le *Sunday Dispatch* du 7 juin annonçait une tempête sur Londres.

L'initiative avait été prise par Herbert Read, le défenseur systématique de toute avant-garde qui en 1935 avait collaboré au *Minotaure* avec un article qui déplorait l'absence de goût chez les Anglais<sup>0</sup>. Mais avant lui, c'est à David Gascoyne et Roland Penrose que reviennent les premières paroles fondatrices en un lieu particulièrement révélateur puisqu'il s'agit de Paris. David Gascoyne, qui y fréquentait les surréalistes et rassemblait alors des matériaux pour *A Short Survey*, rencontra Roland Penrose qui y habitait depuis dix ans, marié à Valentine Boué. Tous deux « décidèrent de faire quelque chose en Angleterre ». A leur retour à Londres, ils entrèrent en relation avec Herbert Read.

Du côté français, Breton et Eluard se chargèrent de la sélection des tableaux. En Angleterre, ce rôle fut joué par Read et Penrose; mais pour eux la tâche était différente: il leur fallait littéralement créer l'espace surréaliste anglais en déterminant eux-mêmes quels en étaient les acteurs, entre l'arbitraire et le décidé, dans l'errance d'une définition qui de toute façon ne peut que se refuser. Julian Trevelyan raconte qu'ainsi il devint surréaliste « en l'espace d'une nuit », de même qu'Eileen Agar. Francis Bacon figurait sur les listes, mais il fut déclaré « insuffisamment surréel<sup>11</sup> ».

C'est au cours de l'organisation de l'Exposition qu'intervint sur la scène anglaise E.L.T. Mesens, poète belge, musicien repent, collagiste et directeur de galerie de tableaux. Il aida beaucoup à l'accrochage et participa aux premières réunions. Deux ans plus tard, il allait se fixer à Londres, devenant, en même temps que directeur de la London Gallery, le « leader<sup>12</sup> » du groupe anglais.

Le 11 juin, 1 150 personnes se pressèrent à l'inauguration<sup>13</sup>. André Breton, tout de vert vêtu, ouvrit l'exposition par un discours théorique qui figure en préface du catalogue et réaffirme la nécessité de révolutionner les rapports entre perception et représentation. Pendant ce temps, en réponse à cette nécessité, circulait parmi la foule le fantôme surréaliste, émanation dalinienne: Sheila Legge, le visage totalement recouvert de roses, habillée d'une longue robe en satin blanc avec une ceinture corail, des chaussures corail, des bas en soie noire et de longs gants en caoutchouc; elle tenait une côte de porc à la main droite et une jambe artificielle à l'autre. La côte de porc dut être assez tôt retirée à cause de la chaleur. En même temps, Dylan Thomas

offrait aux visiteurs de la ficelle bouillie dans des tasses à thé en demandant poliment: « Le voulez-vous bien infusé ou non? »

Le programme des activités en marge de l'exposition elle-même était chargé. Un film de Dali et Bunuel, vraisemblablement *Un chien andalou*, fut projeté et des conférences eurent lieu: André Breton parla le 16 juin des « Limites non-frontières du surréalisme »; Herbert Read fit le 19 juin une conférence sur « L'art et l'inconscient », debout sur un canapé à ressorts; Paul Eluard donna le 24 juin une conférence sur la poésie surréaliste<sup>33</sup> et Hugh Sykes Davies intervint le 26 juin sur les rapports entre la biologie et le surréalisme. Enfin le 1<sup>er</sup> juillet, par une après-midi étouffante de chaleur, Dali s'aventura dans une conférence sur des « fantômes paranoïaques authentiques ». Il apparut vêtu d'un costume de scaphandrier, casqué et tenant en laisse deux chiens loups, avec dans l'autre main une queue de billard. Des mains en plastique étaient collées sur le costume et le scaphandre était surmonté d'un bouchon de radiateur. Un sabre orné de pierres précieuses pendait à son côté. Un micro lui fut tendu par Edward James, le célèbre collectionneur, président de séance qui essayait tant bien que mal de traduire ce que disait Dali derrière la vitre de son casque. Quelques minutes après avoir commencé, les paroles de Dali se firent de plus en plus inaudibles et incohérentes. Gala se précipita du premier rang et, aidé de Edward James, enleva le casque non sans mal. La conférence continua avec des projections de diapositives mélangées.

Le 23 juin, le groupe surréaliste assista et participa à un débat à Conway Hall organisé par l'Association internationale des artistes<sup>34</sup>, organisation proche du Parti communiste aux activités de laquelle les surréalistes furent par la suite souvent conviés. Herbert Read y lut une lettre ouverte sur la position politique du surréalisme.

Le 26 juin eut lieu une lecture de poèmes. Paul Eluard y lut en français des textes de Lautréamont, Jarry, Baudelaire, Rimbaud, Cros, Breton, Péret, Picasso et de lui-même. Des traductions en anglais furent lues par David Gascoyne, Humphrey Jennings et George Reavey, de même que quelques poèmes surréalistes anglais.

D'autres événements tout aussi significatifs de rupture marquèrent l'exposition. Un hareng fut accroché à un tableau de Miro et fut enlevé par Paul Nash à cause de l'odeur. Sur un tableau signé D.S. Windle (identité de toute évidence fabriquée), on avait collé un petit oiseau artificiel sur le front d'une femme fumant une cigarette. Ce tableau, censé avoir été clandestinement introduit par un peintre d'académie, ne resta pas longtemps. Une violente dispute éclata autour d'un collage de Jennings entre

l'auteur et une certaine Mrs Tait, célèbre miniaturiste de Chelsea; l'œuvre représentait Lord Kitchener, la miniature retournée d'un enfant à proximité de sa bouche. Apparemment, cette miniature avait été peinte par Mrs Tait seize ans auparavant. Jennings se débarrassa de cette affaire en disant tout simplement qu'il ne prétendait pas que le tableau fût de lui, toute œuvre étant, en fait, pour le surréalisme proprement anonyme.

Il y eut un « martyr » : Wilhelm Freddie, surréaliste danois, dont les toiles furent saisies par les douanes britanniques. La presse y fit largement écho. La légation du Danemark à Londres ne pouvait rien faire contre la décision de brûler ces œuvres; seul Rupert Lee, le président du Comité d'organisation de l'Exposition, put persuader les autorités de renvoyer deux tableaux et d'en garder six, qui furent exposés.

Chaque tableau, chaque *fait*, chaque parole, on le voit, étaient de véritables événements qui remettaient tout en question dans leur apparente absurdité. Image même du surgissement du surréalisme en Angleterre, la transgression se présentait dans la parole non dite, dérisoirement empêchée de Salvador Dali, dans la politesse mal placée de Dylan Thomas ou dans le geste parodique de l'académicien qui ne croyait pas si bien faire en accrochant un « faux » tableau surréaliste.

## LES ACTEURS

Le comité d'organisation était double, composé de Français et d'Anglais. Breton, Eluard, Hugnet et Man Ray d'une part et, de l'autre, sous la présidence de Rupert Lee, peintre et sculpteur, assisté d'un trésorier honoraire, Roland Penrose, et d'une secrétaire, Diana Brinton Lee, il y avait Hugh Sykes Davies, David Gascoyne, Humphrey Jennings, McKnight Kauffer, Henry Moore, Paul Nash et Herbert Read. La Belgique était représentée par E.L.T. Mesens, la Scandinavie par Vilh Bjerke-Petersen et l'Espagne par Salvador Dali. En tout 360 tableaux, collages et sculptures furent exposés, 30 objets africains, océaniens et américains, 2 cannes à marcher, des objets trouvés de Eileen Agar, Breton, Ernst, Penrose, Read, des dessins d'enfant et des objets surréalistes de Eileen Agar, Arp, Banting, Gala Dali, Jacqueline Breton, Hugh Sykes Davies, Rupert Lee, David Gascoyne, Sheila Legge, Mesens, Tanguy, Roger Roughton..., soit 69 exposants, venant de 14 nationalités, dont 27 étaient Anglais.

En ce qui concerne les représentants anglais, la lettre de protestation envoyée à Read et Penrose par trois jeunes artistes de Birmingham, qui allaient jouer un rôle important dans le

surréalisme anglais trois ans plus tard, semble justifiée. Conroy Maddox, John Melville et Robert Melville reprochaient en effet le choix beaucoup trop large et trop lâche, et l'absence de critères surréalistes solides. D'ailleurs, sur 102 œuvres réalisées par des Anglais, 33 le furent par des artistes annexés au surréalisme lors de l'exposition sans que suite fût donnée. Ainsi John Selby Bigge, membre de Unit One, qui ne fut jamais surréaliste; Edward Burra, qui refusa toujours cette dénomination tout en participant aux expositions du groupe; Cecil Collins, qui en 1936 élaborait les éléments d'une vision mystique; Merlyn Evans, qui s'éloigna très tôt; Robert Medley, très engagé à gauche mais adepte d'un certain expressionnisme puis de l'art abstrait; et enfin Graham Sutherland qui manifesta toujours une indépendance esthétique et un engagement religieux très peu compatibles avec le surréalisme.

Cinq noms sont intéressants, par la surprise, et mettent l'accent sur la *globalité* de la pratique surréaliste: le poète David Gascoyne qui présenta un poème-objet, *Hamage ta André Breton*, et trois collages, *Perseus and Andromeda*, *The Annunciation* et *A Critical Visit*, ainsi que des objets; le poète et éditeur Roger Roughton qui exposa un objet et Geoffrey Grigson, le rédacteur en chef de *New Verse*, qui présenta un objet trouvé; Rupert Lee, qui devait devenir président du London Group peu après, exposa un objet-scénario *Plus Jamais* et une poterie *Vase with Tropical Fruits*. Len Lye, enfin, confirmait le surréalisme de sa propre pratique littéraire et surtout cinématographique avec une huile et deux photogrammes<sup>16</sup>.

Cette exposition apparaît donc comme un rendez-vous, d'amis peut-être, de nouvelles visions, très certainement; Read et Penrose avaient rassemblé ce qu'il y avait de nouveau, de non-récupéré, de non-établi et, dans ce choix, l'on peut lire l'importance de cette manifestation qui a, en fait, dépassé le regroupement pour signaler les énergies. C'est là que réside sa force - précipiter en Angleterre ce que celle-ci jugeait irrévocable, indédouanable - mais aussi peut-être sa faiblesse - dans le risque de la dilution du surréalisme lui-même, étant donné la provenance hétérogène de ses acteurs, donc l'absence d'une théorie qui pourrait être jouée.

## LES PAROLES AUGURANTES

L'Exposition internationale a laissé deux traces écrites importantes: le catalogue de l'Exposition et le quatrième *Bulletin international du surréalisme*. Des traces dans tout ce que ce mot a d'inaugural et de répétable, d'inchoatif et de potentiel.

Le catalogue qui fut tiré à 10000 exemplaires contient deux textes essentiels quand on pense que la majorité des visiteurs n'avait que très peu entendu parler du surréalisme. Il inaugurerait l'entrée du visiteur dans l'exposition comme il inaugurerait l'entrée du surréalisme en Angleterre, en particulier par la préface d'André Breton et l'introduction de Herbert Read. Aucune mention, sinon par la bande, n'y est faite de l'exposition ou des œuvres exposées, de sorte que ces textes d'ouverture, en se mettant de côté pour ainsi dire, s'avouent des textes théoriques fondateurs et introduisent un va-et-vient entre la théorie et les œuvres qui sera toujours en Angleterre très lâche et très peu formaliste.

La préface de Breton, traduite par David Gascoyne, présente le surréalisme dans ses gestes de liquidation du réalisme, de l'idéalisme et du fidéisme en art; Breton reprend les questions posées par la photographie pour préciser les rapports nouveaux qu'une telle rupture entraîne dans le domaine de la représentation entre le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur; désormais, la peinture se voit dans l'obligation d'exprimer la perception interne. Or celle-ci dépend de la perception externe, tout en la prolongeant et en l'étendant. Cette dialectique en amène une autre, entre le conscient et l'inconscient, car «un exercice volontaire de l'imagination et de la mémoire» est nécessaire afin de travailler le matériau involontairement fourni par la perception extérieure. Au moment où il passe en Angleterre, le surréalisme déclare donc que la perception dite subjective ne fait qu'un avec la perception dite objective et qu'il s'agit désormais de privilégier le «regroupement» des éléments perçus au dehors afin de «multiplier les moyens d'accéder aux plus profondes couches de notre personnalité mentale ». Ce qu'il faut bien voir ici, c'est que le surréalisme ne propose pas de finalités, mais des moyens, c'est-à-dire qu'il contient en lui-même la possibilité de se dépasser et de se dévoyer. On ne pouvait imaginer plus grand scandale en ce premier jour du surréalisme dans l'Angleterre de la Royal Academy.

De son côté, l'introduction de Read souligne la place qu'occupent dans le surréalisme le merveilleux, l'irrationnel et le primat de l'imagination, mais il les classe sous deux rubriques qui expliquent l'ambiguïté qui a présidé à l'entrée du surréalisme en Angleterre: «Superrealism in general », «Superrealism in particular ». On sait que Read tenait absolument depuis 1933 à remplacer «surrealism» par «superrealism », mais il est étonnant de retrouver cette volonté ici à la suite du texte de Breton. Pour Read, «superrealism in general », représente le principe romantique en art, celui de la sensibilité, celui qui demeure étranger aux musées et aux académies; «superrealism in particular »,

réunit l'ensemble de la théorie psychanalytique de Freud, l'art des races sauvages, l'art inconscient des enfants... Quant à « *surréalisme* » que Read n'utilise pas dans sa morphologie anglaise, celui-ci précise qu'il s'agit d'une « réaffirmation (dans le temps présent) de ce principe romantique ».

La distinction entre ces trois concepts, loin d'être claire, risque même d'édulcorer l'enjeu surréaliste. Peut-être pour compenser cette fâcheuse impression, le texte de Read prend ensuite les accents d'un appel:

*Ne jugez pas ce mouvement avec bienveillance. Ce n'est pas un autre amusement. C'est un défi - L'acte désespéré d'hommes trop profondément convaincus de la pourriture de notre civilisation pour vouloir en sauver ne serait-ce qu'un lambeau.*

Dans une phrase suivante, l'appel de Marx à « changer le monde » est repris et Read presse les artistes anglais de « retrouver le courage de leurs instincts », la littérature et l'art hérités de Blake et de Carroll.

Les deux entrées en matière du catalogue sont donc à lire ensemble. N'oublions pas que Breton espérait beaucoup du groupe anglais, comme il le dit lorsqu'il souligne l'« anxiété » qu'il éprouva « à la perspective de présenter à Londres une exposition d'ensemble des œuvres surréalistes, l'accueil qu'elle devait recevoir prenant à [ses] yeux une valeur de critérium ». C'est pourquoi on peut se demander si Breton était conscient du démarrage si peu violent, si peu transgressif qui était donné au surréalisme en Angleterre et que confirmeront les textes de Read et de Davies publiés dans *Surrealism*, où les auteurs insistent sur la continuité paisible et normale entre le romantisme anglais et le surréalisme 16; l'on peut même se demander ce qu'il a pensé de (« Super-realism » ou s'il a fermé les yeux en raison des promesses que le nouveau mouvement pouvait détenir. L'origine de beaucoup des problèmes que pose la filiation du surréalisme français et du surréalisme anglais n'est pas à chercher plus loin.

Le quatrième *Bulletin international du surréalisme* fut publié en septembre 1936 chez Zwemmer (« par le groupe surréaliste en Angleterre », comme l'annonçait un sous-titre. Il donnait la liste des membres du Comité d'organisation, le programme des conférences et publiait des extraits de ces conférences; un texte du nouveau groupe ouvrait le bulletin suivi du texte entier de la lettre ouverte de Read lue devant l'Association internationale des artistes et des extraits de la conférence de Davies sur « Biologie et surréalisme ». Ce bulletin a donc valeur de témoin des premiè-

res tendances du mouvement. Trois idées s'en dégagent, correspondant aux trois articles: la notion d'action par le regroupement des forces, l'allégeance au marxisme et la relation privilégiée à la psychanalyse. Nous avons là une tentative de formalisation en règle du surréalisme par ses premiers acteurs anglais. Dans le premier article, Read insiste sur la nécessité de constituer un groupe afin que les détracteurs du surréalisme se rendent compte que leurs propres prétentions « esthétiques » sont menacées. En conséquence, le surréalisme se révèle comme un fait politique qui ne peut s'entendre indépendamment d'une lutte collective, sans pour autant se ramener à un pur programme politique; il doit être une nouvelle union des forces révolutionnaires qui ne pourra se passer des artistes, à condition que cela ne limite en rien leur création. Le surréalisme devient en d'autres termes une nécessité politique:

*Il est indispensable de se grouper et de travailler ensemble à créer les conditions favorables à une solution dialectique d'une série de conflits existants, la réalité et le rêve, la Société et l'individu, l'idéologie du poète ou de l'artiste et son activité créatrice... Par la lutte en groupe, par ses réalisations constamment renouvelées, dans tous les pays et dans tous les domaines, le surréalisme mettra fin à l'anarchie individualiste.*

L'autre discours que prononça Read souligne davantage ces remarques. Sous forme d'une déclaration devant l'AJA., il est presque une réponse avant la lettre à toutes les critiques que reçut le surréalisme de la presse de gauche. Partant de la séparation entre l'art et la société moderne et réaffirmant que le champ d'action du surréalisme est celui de la pratique, Read s'en remet à Marx et insiste sur la libération mentale comme condition première de la révolution; ce qui lui fait dire que « le surréalisme s'avère donc marxiste et, d'une façon générale, plus purement, plus intégralement communiste que tous ceux qui, sous prétexte de réalisme, scellent des compromis avec les conventions esthétiques et morales du capitalisme ». Il faut lire sous cette exigence une attaque directe contre le stalinisme qui, en 1936, cinq ans après l'Affaire Aragon, refaisait singulièrement parler de lui et contre le réalisme socialiste qui « réduit l'art au plus petit dénominateur commun » et n'est qu'un produit du discours bourgeois dans son nivellement de l'inspiration.

C'est à la découverte du lieu où se trouve l'origine de ces nouvelles valeurs et à la suite de Read que part Hugh Sykes Davies, prenant à témoin au début de sa conférence les tableaux

qui, aux New Burlington Galleries, entouraient ses auditeurs. Plus que Marx, c'est Freud que cite Davies! Biologie et psychanalyse doivent fonder leur analyse sur «la longue dépendance de l'enfant envers ses parents» et, plus loin encore, sur la constitution du fœtus. C'est là, dit-il, que la vie onirique et fantasmatique de l'homme prend son origine; c'est à partir de ses conditions de naissance que se déduit son inconscient. Le but du surréalisme sera dès lors de familiariser l'homme avec le monde des rêves, de l'en désaliéner, de *publier* ce monde afin de lui ôter tout caractère de maladie et de tare. Dans cette proposition d'un surréalisme scientifique (comme le feront trois ans plus tard Grace Pailthorpe et Reuben Mednikoff), Davies rejoint Read lorsqu'il parlait de l'inséparabilité de l'art et de la société: «un monde caché, termine Davies, va être intégré dans notre vie sociale et se synthétisera avec l'existence toute entière»; nous ne sommes pas loin de la notion de «trésor collectif» à la recherche duquel, selon Breton, l'homme doit se lancer.

Se rejoignaient ainsi le désir de groupe, le désir d'intégration nouvelle dans un sens politique et le désir de re-création collective. Le *Bulletin* était le lieu de rencontre à la fois de la politique, des sciences biologiques, de la psychanalyse, de l'esthétique et des discours qui les soutiennent, animé qu'il était par la volonté de les recentrer et de se placer au point de leur jonction. Le *Bulletin* déclarait le surréalisme anglais au lieu de tous les discours constitués, hors d'eux.

#### LA GENE ET LE PLAISIR

Les réactions ne se firent pas attendre. Les rejets sans appel ne furent pas les moins nombreux et se manifestèrent surtout par une ironie qui se voulait définitive et qui, par exemple, déplorait «l'absence d'une côte de porc qui gâcha la robe d'un mannequin fantôme ». Ce rejet, au nom d'une moralité esthétique qui n'ose pas dire son nom, se retrouve dans l'adjectif anglais «rude» lorsque le *Daily Herald* propose d'appeler «cette sorte d'art» le «rudism » et précise que «d'étranges objets apparaissent... pour aucune autre raison que le bon plaisir du peintre ». T.W. Earp, dans le *Daily Telegraph*, était plus catégorique: «les tableaux sont souvent de pauvres plaisanteries, des grossièretés sans but ou les vestiges d'un romantisme dépassé»; on remarquera que le discours semble se jouer de son auteur, les accusations n'étant pas si fausses que cela! A propos du tableau de Dominguez, «Pensée interrompue par un objet blanc », le *Sunday Dispatch* commente: «Les premières pensées étaient les bon-

nes. » Cette supériorité affichée, si fréquente dans les journaux, révèle en fait leur désarroi, comme cette autre condamnation dans *l'Evening News* du 12 juin:

*Franchement, je ne vois pas pourquoi le désespoir devrait vous faire construire une tasse, une soucoupe et une cuillère en fourrure... je me moque de savoir si cela a été fait consciemment ou inconsciemment ou dans l'intention d'être admirablement incohérent; cela ne vaut pas la peine que l'on regarde. Cela m'est égal que cela n'ait pas de sens, mais c'est horriblement maladroit.*

Ce qui choque le journaliste à travers ses dénégations répétées c'est l'impossibilité de rechercher un sens et un seul, c'est l'impossibilité de la séparation du fond et de la forme. C'est en ce sens que les nombreuses descriptions de tableaux ou d'objets qui souvent occupent tout un article sans aucun commentaire, peuvent être vues comme des moyens de se dédouaner et de s'abriter de tout *engagement*, provisoirement bien sûr; de même, les nombreuses plaisanteries et les raccourcis critiques, les énormes titres tels que « Expositions de rêves et de cauchemars », « Exposition des plus bizarres », « Le Surréalisme est tout simplement fracassant! », « Pipe qui n'existe pas », « Mannequin fantôme en boutons de rose avec côte de porc »... Bref, les journaux en ont le cœur net.

Sous cette réserve des journaux, prudente ou impuissante, se lit, bien sûr, une reconnaissance implicite. Malgré son désaccord et les commentaires déjà cités, T.W. Earp, dans le *Daily Telegraph* du 12 juin, commence son article en disant que « le surréalisme peut être défini comme du sérieux nonsense ». Il reconnaît que les tableaux « montrent des images surgies dans des moments de sommeil... quand l'imagination est libérée du contrôle de la raison et de la logique de tous les jours »; le *Manchester Evening News*, en caractères gras et non sans ironie involontaire, écrit que « la peinture surréaliste, c'est l'expression de l'inconscient et comme c'est l'inconscient qui fonctionne quand nous rêvons, les surréalistes doivent atteindre de remarquables résultats »; plus loin, l'article pose le véritable problème: « les artistes n'expliquent pas leurs œuvres, ils s'expliquent eux-mêmes ». Toute la problématique du discours constitué et de son déroutement est là, dans la recherche sans cesse déjouée de son univocité.

Sur 27 articles recensés, deux seulement tentent d'aller plus loin. Cyril Connolly qui, lorsqu'il créa *Horizon* en 1940 sera l'un des proches de Mesens et du groupe surréaliste anglais,

publie dans *The Bystander* du 11 juin un très long article, sur deux colonnes, où il salue ceux « qui tendent la main à Harpo Marx et à James Thurber... et qui, en réponse au «pourquoi? » d'une raison acariâtre, rétorquent, au lieu d'un « parce que » boîteux, par un arrogant « pourquoi pas? ». Tout l'article de Connolly souligne que la démarche surréaliste exige un engagement de la personne et la reconnaissance de ses désirs au-delà de toute esthétique; reliant le surréalisme à Blake, Carroll et Walt Disney, il débouche sur l'importance des associations d'idées et du hasard et le pouvoir, en nous, de nous (re)trouver surréalistes par la grâce du désir.

L'autre article, publié par le *Sunday Referee* trois jours après l'ouverture de l'exposition, inscrit le surréalisme dans sa propre histoire, ce qui permet à l'auteur de reprocher à l'exposition de présenter un aspect trop sécurisant et édulcoré, dont la faute revient aux peintres anglais qui ne se sont pas assez détachés de Unit One. Seul Banting est vu comme le plus talentueux. En ce sens, cet article est le seul à poser le problème de l'indigénisation et de la spécificité du mouvement en Angleterre; il se termine d'ailleurs par une mise en question du mouvement:

*Le problème avec le mouvement surréaliste tient à ce qu'il est essentiellement littéraire et propagandiste. En conséquence, les quelques talents véritables parmi ses peintres sont obligés de porter sur leur dos une foule de personnages sans valeur dont la seule prétention à la célébrité vient de ce qu'ils peuvent se ranger dans ce -isme aussi facilement que dans un autre -isme demain.*

« Littéraire » et « propagandiste » sont deux termes qui reviennent et reviendront constamment dans les critiques adressées au mouvement; la raison en est qu'ils cachent une double peur, d'une part celle de découvrir des histoires inavouables et d'autre part celle de s'apercevoir de la valeur politique du geste artistique. L'autre reproche (« les personnages sans valeur ») pose en filigrane un problème central pour le surréalisme anglais: celui de ses épigones et « compagnons de route » le temps d'une exposition, celui de la définition des membres du groupe. Dans cet article, on le voit, se lisent les points névralgiques du surréalisme anglais, trois jours après son inauguration.

Il semble donc bien que force était de reconnaître le nouveau jeu, bon gré mal gré. Que la critique en fût laudatrice ou péjorative, on ne pouvait que lui donner droit de cité et nombreux furent ceux qui entrèrent sans trop le savoir dans le sillage du nouveau mouvement, soit en créant des titres, des rapproche-

ments ou même des anecdotes surréalistes, tel ce parlementaire qui qualifia le chauffeur de son taxi de surréaliste dans une lettre au *Sunday Referee* parce qu'en l'arrêtant devant Victoria Station, il lui avait annoncé « le Musée Tussaud, Monsieur ». Certes cela peut être le début de l'inflation de la notion de surréalisme, mais cela n'en révèle pas moins pour le moment l'impact du nouveau mouvement. Plus sérieux, à cet égard, sont les trois textes publiés par *New Verse* et écrits par un « ancien militaire de carrière », qui ne peuvent pas ne pas figurer dans une anthologie du surréalisme anglais, car ils reprennent littéralement la dislocation à l'œuvre dans les tableaux des New Burlington Galleries<sup>37</sup>.

RETROUVE! LE JEUNE HOMME  
porté disparu depuis le 21 octobre dernier [sic]

[...] *Le capitaine jeta sa montre par dessus bord pour alléger le bateau, mais en vain, car celui-ci heurta peu de temps après une boîte d'allumettes et devint une véritable épave. Trente membres de l'équipage nagèrent jusqu'au rivage sur un vieux chapeau mais le jeune homme sauva sa vie en s'agrippant à une râpe à muscade qui flottait à côté de lui et, après trois semaines d'horribles souffrances, car il ne trouvait de nourriture que toutes les vingt minutes, il fut jeté sur le rivage d'une île déserte où il ouvrit une boucherie [...]*

Ce texte relève, dans son écriture, mais aussi dans son anonymat et dans le paradoxe de sa fabrication (son auteur était militaire!) du surréalisme le plus pur; d'autant plus qu'il se présente de biais, apportant comme une garantie de la nouvelle existence du surréalisme en Angleterre.

D'autres gestes éminemment créateurs allaient se décider. Sans parler de la prolifération d'œuvres picturales ou poétiques, il faut mentionner les créations de la mode, de Schiaparelli en particulier qui collabora avec Dalí, dont le *London Bulletin* n'hésita pas à publier des reproductions en 1938. Schiaparelli avait un magasin à Londres et *Vogue*, *Harper's Bazaar* et le *Sunday Referee* firent écho à cet « autre » surréalisme. Dès le début de l'exposition, *Vogue* encouragea ses lecteurs à s'y rendre et salua l'entrée du surréalisme déjà présent en Angleterre grâce aux couturiers et modistes:

*Des papillons blancs sur la tête sont absurdes, des oiseaux blancs sur la poitrine le sont encore plus mais nous aimons cela. Le monde a été privé de rêves, et les surréalistes nous en donnent... Pourquoi être limités par la vision de nos yeux physiques* <sup>18</sup> ?

Même si l'importance révolutionnaire du surréalisme échappe, ramenée au simple plaisir esthétique, des questions essentielles sont tout de même posées, celles du potentiel de la vision imaginaire. Les couvertures des numéros suivants de *Vogue* seront pendant longtemps des montages ou d'étranges associations d'objets: c'est là que s'évalue la propagation du mouvement. De même, un mois après la fin de l'exposition, le *Sunday Referee* publie une déclaration de Schiaparelli qui parle du succès des modèles dessinés par Dali et désire accueillir d'autres idées surréalistes. Certes le surréalisme se trouve pris ici dans un système de fabrication, de production et de consommation que, par définition, il réprouvait, mais l'important en 1936, c'était cette présence totale, dans tous les domaines, de son activité de transgression. Et à ce titre, plus tard, les créations d'Angus McBean et de Norine seront citées par les surréalistes anglais.

## CONCOURS ET DISCOURS

Peu après le début de l'Exposition et pendant sa durée, *l'Architectural Review* annonce un concours, ouvert à tous ses lecteurs, intitulé « Holiday Surrealism » qui devait juger du « surréalisme » des photographies de bord de mer qui lui seraient envoyées <sup>19</sup>. Paul Nash et Roland Penrose acceptèrent d'être les juges, aux côtés du rédacteur en chef de la revue. Le règlement est précédé d'un texte de Nash qui tente de circonscrire le mot « surréaliste », en lui donnant comme équivalent la notion d'« inquiétude » et en soulignant son absence de préoccupations esthétiques, tout cela après avoir cité Breton! Le premier prix est décerné à Luke Summers pour la photographie d'une carcasse de baleine posée sur des tréteaux, à côté d'un abri de campagne auquel s'appuie l'énorme roue de direction d'un navire; le deuxième prix revint à Bill Brandt pour une photo rappelant celles de rochers de Nash ou d'Eileen Agar.

A étudier ce concours, on aboutit à une double conclusion; d'un côté, l'incontestable publicité que le surréalisme a reçue, signe de son impact sur le grand public. Mais d'un autre côté, comme pour la mode, l'assimilation du surréalisme à une série de recettes, donc la menace de se trouver récupéré. Il n'y a là

aucun choix à faire. Les deux conclusions sont inséparables et sont indissolublement liées à l'introduction du surréalisme en Angleterre. Le fait symptomatique dans tous ces événements tient précisément à cette symbiose de l'établi et du désétabli, du système et de ce qui n'est pas lui; en effet, dans le moindre des *sauts*, dans la moindre des traces, y compris celle olfactive du poisson accroché au tableau de Miró, se dénotent le recentrage critique de tout un système et une nouvelle implication des éléments constitutifs de ce système.

Autour de cette tension entre la définition et l'indéfinition se posèrent, à la suite immédiate de l'exposition, les problèmes de l'engagement politique; ou plutôt il s'agissait d'une nouvelle façon de les poser, en de nouveaux termes, loin des dichotomies traditionnelles. En effet le problème de l'engagement à gauche, déjà soulevé par des poètes comme Auden, Spender, Cornford, Day Lewis ou Caudwell, s'affine et se complexifie en rejoignant inévitablement le problème du réalisme et de l'antiréalisme, celui de l'inconscient et de son rôle dans la production artistique, et celui même des relations du surréalisme anglais et du surréalisme français, enfin l'immense problème de la place du discours théorique, de son totalitarisme ou de son ouverture.

Dès juillet 1936, une controverse s'engage dans la *Lelt Review* entre d'un côté Herbert Read et Hugh Sykes Davies et de l'autre Randolph Swingler, Anthony Blunt et A.L. Lloyd<sup>100</sup>. Ce qui avait sous-tendu en France le débat consécutif à l'Affaire Aragon se retrouve ici : le surréalisme est-il bourgeois? Le surréalisme est-il idéalisme? Est-il pur pragmatisme? Aux yeux des marxistes de la *Lelt Review*, les surréalistes anglais ne trouvaient guère de grâce théorique; pourtant ces derniers ne négligèrent jamais de descendre dans la rue, collaborant ainsi avec des « artistes engagés » aux côtés des partis de gauche contre les fascistes de Mosley, commençant également à exposer régulièrement avec l'A.I.A. De surcroît, ils publièrent en novembre 1936 une violente « Déclaration sur l'Espagne » dans *Contemporary Poetry and Prose* contre la politique du gouvernement britannique vis-à-vis de l'Espagne; David Gascoyne, Penrose et John Banting partirent même à Barcelone pour de plus ou moins grandes périodes, mais, ceci dit, il semble bien qu'ils n'en représentaient pas moins pour les partis de gauche l'individualisme le moins matérialiste et le moins soucieux du prolétariat. En fait, derrière ces accusations péremptoires se profile à nouveau la rivalité entre le stalinisme et le trotskysme qui se soldera par l'évolution, les années suivantes, du surréalisme anglais vers le trotskysme, à la suite d'André Breton et du groupe français, sans que pour autant il y ait eu de prise de position officielle du groupe anglais en tant que tel.

En d'autres termes, c'est en 1936 que l'engagement politique du groupe anglais se définit et se proclame inséparable de son engagement esthétique. Ce sera la politique que Mesens développera à partir de 1937 lorsqu'il viendra resserrer les rangs du groupe anglais en devenant directeur de la London Gallery et en lançant le *London Bulletin* et ce sera la politique qu'il faudra lire dans toutes les interventions des surréalistes anglais lors des diverses expositions organisées en 1938, 1939 et 1940 par le groupe seul ou en collaboration avec l'A.I.A.

Enfin, dans les deux derniers mois de 1936, s'engagent entre deux anciens amis de Cambridge, Humphrey Jennings et Charles Madge, des conversations auxquelles assiste, du moins au début, David Gascoyne, et dont le but est de lancer le mouvement « Mass Observation ». Charles Madge travaillait alors au *Daily Mirror* et avait écrit dans *New Verse* de décembre 1933 un article « Surrealism for the English », dans lequel il adjurait l'Angleterre d'éviter toute imitation servile du surréalisme français. Avec lui, Humphrey Jennings, peintre, poète et cinéaste surréaliste, très sensible à l'inconscient de l'Histoire, a l'idée de mettre sur pied un vaste programme d'étude et de recherche en anthropologie sociale, dans le but de dégager, aussi bien à travers les comptes rendus sociologiques qu'à travers la poésie, la photographie ou la peinture, une sorte d'inconscient social. Il est dès lors tout à fait naturel qu'ils invitent Tom Harrisson, anthropologue dont le premier livre vient de connaître un énorme succès et qui étudie alors l'Angleterre des usines, des transports routiers et des petits magasins. Peu après, cependant, l'aspect scientifique, « objectif », de Tom Harrisson, prendra le pas sur l'aspect poétique, « subjectif », de Jennings et, dès 1937, Mass Observation deviendra une organisation rigoureuse, fondée sur un réseau d'« observateurs » bénévoles (1 500 en 1939) et essentiellement intéressée par le relevé des plus menus faits de la vie quotidienne, des objets dont aiment à s'entourer les gens, de leurs réactions à tel ou tel événement, de leurs habitudes et de leurs rituels privés. En d'autres termes, en cette fin de 1936, « Mass Observation » illustre sans le savoir l'un des premiers risques dont le surréalisme anglais soit alors menacé, celui de voir sa recherche du « trésor collectif » devenir une simple *obéissance* aux turbulences du discours socio-politique.

Geste de rupture et de suture, l'Exposition de juin 1936 ne constitue pas un bilan de ce qui avait déjà été produit, ni la rétrospective de toute une période de création dont elle-même signifierait la clôture. Les New Burlington Galleries présentent au public anglais une exposition qui révèle ce qui dorénavant va se faire, exposition paradoxale où l'on montre ce qui n'est pas

encore fait, mais ne fait que commencer. Un bilan du futur, si l'on veut; mais dans cette boutade pointent le renouvellement incessant du surréalisme, son in-fini, qui se trouvaient véritablement *réinscrits*, re-produits, du fait même de la manifestation londonienne, et à l'exigence desquels le groupe anglais ne dérogera pas, en particulier durant toute la guerre. Selon l'expression de l'un de ses plus brillants peintres, T.S. Haile, le surréalisme anglais était, littéralement, *inévitabile*.

Université de Nancy II.

#### NOTES

1. Frank Rutter, «The Galleries», *The Sunday Times*, 9 juillet 1933.
2. La London Film Society fut créée en décembre 1925. Comparable à un ciné-club, elle avait la possibilité non seulement d'échapper à une certaine censure, mais aussi aux lois sur les quotas. Soixante pour cent des films qu'elle projeta de 1925 à 1938 étaient totalement inédits en Angleterre. Le premier film présenté, le 20 décembre 1925, fut celui de Henri Chomette, *A quoi rêvent les jeunes filles*, réalisé à partir de cinéportraits de Man Ray.
3. L'exposition de Max Ernst eut lieu en juin 1933 et fut prolongée jusqu'au 15 juillet; celle de Miro suivit immédiatement. Dali exposa d'abord les dessins et gravures des *Chants de Maldoror* du 14 mai au 2 juin 1934, puis des tableaux et dessins du 24 octobre au 10 novembre.
4. *Transition*, édité par Eugène Jolas, 1 (avril 1927) - 27 (avril-mai 1938). L'ouverture au surréalisme s'est réalisée surtout entre 1927 et 1930.
5. *This Quarter*, édité par Edward W. Titus, Paris, 1 (1925) • 5,2 (1932). La rédaction du numéro de septembre 1932 fut entièrement confiée à André Breton; telle était la condition de la collaboration du groupe français.
6. *New Verse*, 5 (octobre 1933).
7. Unit One n'eut qu'une année d'existence, mais marqua l'histoire de l'art en Angleterre entre les deux guerres. Onze personnes en faisaient partie, deux architectes, Wells Coates et Colin Lucas, sept peintres, Edward Wadsworth, Ben Nicholson, Paul Nash, Tristram Hillier, Edward Burra, John Selby Bigge, John Armstrong et deux sculpteurs, Henry Moore et Barbara Hepworth. Leur exposition d'avril 1934 à la Mayor Gallery fut la seule. Nash, Moore, Burra pourront plus tard être comptés parmi les surréalistes anglais.
8. André Breton, «Limites non frontières du surréalisme», in *la Clé des champs*, Paris, J.-J. Pauvert (1967), pp. 14-28. Les deux citations qui suivent proviennent du même texte.
9. « L'absurdité pour l'absurdité - travestissement de tout ce qui est décent. »
10. Herbert Read, « Why the English have no taste », *Minotaure*, 7 (juin 1935), pp. 67-68.
11. Voir Julian Trevelyan, *Indigo Days*, Londres, McGibbon and Kee (1957), pp. 65-66.
12. 2000 selon le *Bulletin international du surréalisme*. Notre chiffre provient du recoupement des informations de plusieurs journaux.
13. Le titre en sera un peu plus tard «L'Evidence poétique».
14. L'Association internationale des artistes fut fondée en septembre 1933. En mars 1935, elle élargissait sa politique pour rassembler tous les

artistes contre le fascisme, la guerre et la suppression de la culture, en les déliant de la nécessité de toute allégeance «au succès du mouvement ouvrier et à la réalisation du socialisme».

15. N'oublions pas que Len Lye avait publié une suite de textes d'une écriture toute mœbienne (*No Trouble*, Deya, Majorque, 1930) et avait réalisé en 1935 *Colour Box*, le premier film sans caméra.

16. L'analyse de ce volume dépasse le cadre de cette étude. *Surrealism* fut publié en septembre 1936. Il rassemble une introduction de Herbert Read, un texte de Hugh Sykes Davies («Surrealism at this Time and Place»), un texte de Breton («Limits not frontiers of surrealism»), un texte de Paul Eluard («Poetic Evidence») et un texte de Georges Hugnet («1870 to 1936»). Le texte de Read ne cesse de se référer à Milton, Byron, William Morris, Swinburne et Davies, après avoir rapproché Wordsworth du tableau de Magritte, *le Modèle rouge*, conclut en lançant: «[...] la position surréaliste est le résultat naturel inévitable de la situation historique en Angleterre; pour devenir surréaliste, aucun acte violent de conversion n'est nécessaire...» Ce volume porte en lui toute la tension qui présida à la naissance officielle du surréalisme en Angleterre.

17. *New Verse*, 23 (octobre-novembre 1936).

18. «Surrealism in London», *Vogue* (10 juin 1936). Voir aussi Schiaparelli, «Surrealism gets into our Clothes», *Sunday Referee*, 9 (août 1936), p. 9 - Herbert Read, «Surrealism», *Harper's Bazaar*, 14,3 (juin 1936), pp. 68-69 - «Sur-realisation», *Harper's Bazaar*, 14,5 (août 1936), p. 57.

19. «Holiday Surrealism - A Competition», *Architectural Review*, 80 (juillet 1936).

20. Le débat se poursuit à partir du supplément consacré par la *Left Review* au surréalisme en juillet 1936 (où Read et Davies avaient la parole) jusqu'en avril 1938 à travers neuf articles.

## «CAHIERS DU SUD », 1936 ADIEU AU SURREALISME?

Danielle BONNAUD-LAMOTTE

Le dépouillement de la célèbre revue marseillaise, dirigée par Jean Balard jusqu'à son décès en 1966, laisse, pour l'année 1936, une certaine perplexité. Qu'est-il advenu de signatures surréalistes, naguère nombreuses: Artaud, J. Baron, R. Daumal, Desnos, Eluard, Leiris, Michaux, Reverdy, Ribemont-Dessaignes? et, surtout, que reste-t-il de l'intense intérêt des *Cahiers* pour le mouvement surréaliste qui se traduisait par des essais et de fréquents comptes rendus de leurs récentes parutions? Certes, avec la mort prématurée en 1930 d'André Gaillard, les surréalistes avaient perdu leur apôtre le plus zélé mais, au comité de rédaction en 1936, restait Joë Bousquet. Cloué depuis 1918 sur son fauteuil de paralysé, l'ancien lieutenant d'infanterie consacrait beaucoup de temps à la recension d'ouvrages. De ce point de vue, 1936 ne marque point de recul quantitatif, mais il en va autrement de la proportion des ouvrages surréalistes. Lors de l'entrée de Bousquet aux *Cahiers* en 1928, on pouvait voir se succéder, signées de lui, deux pages sur *le Grand Jeu* de Benjamin Péret dans le numéro d'août-septembre <sup>1</sup> et une longue étude du *Traité du style* d'Aragon à la rubrique « Livres » <sup>2</sup>, puis, dans le numéro d'octobre, à cette même rubrique, un enthousiaste commentaire sur *le Surréalisme et la Peinture* de Breton <sup>3</sup>.

Or, en 1936, de surréaliste ne se manifeste plus que Roger Caillois qui rend compte de *Mythologie universelle* d'Alex H. Krappe, *la Vie après la mort dans les croyances de l'Humanité*

de J.T. Adinson et *Sur Platon* de Léon Robin<sup>4</sup>, durant le premier semestre, et sur *le Tarot* de J. Maxwell, *la Tentation de saint Antoine* de Claude-Roger Max et *le Bouc émissaire* de James G. Friza<sup>5</sup>, durant le second semestre. Curieusement, de tels comptes rendus paraissent aussi loin des préoccupations que manifestait Caillois dans *le S.A.S.D.L.R.* en 1933 (n° 5) que d'une réaction aux multiples péripéties de la vie française en 1936.

Quant aux publications surréalistes, deux seulement sont présentées en février dans les *Cahiers* et brièvement analysées par Gaston Derycke: *Position politique du surréalisme* de Breton<sup>6</sup> (nous verrons plus loin à quelle conclusion il parvient) et *Facile* d'Eluard avec photos de Man Ray, édité chez Guy Lévis-Mano<sup>7</sup>.

Dans sa quarantaine de recensions, Joë Bousquet ne retient que *Charbon de mer* de Jacques Baron (Gallimard) parmi la production surréaliste<sup>8</sup>. Reste, évidemment, à se demander si, en elle-même, la contribution de Bousquet représente un apport surréaliste. Si l'on s'en tient à ses propres déclarations en 1936 dans les *Cahiers*, il se considère toujours comme tel:

*Les manifestes au bas desquels nos noms voisinaient jadis, il suffit de lire nos livres pour s'assurer que nous les signerions encore*<sup>9</sup>.

Et, selon son biographe René Nelli dans *Joë Bousquet, sa Vie, son Œuvre*<sup>10</sup>:

*Le surréalisme d'André Breton c'était Paris, celui de Bousquet, plutôt la Méditerranée [...] sa pensée respirait dans un climat « oriental », ensoleillé, marin que, généralement, le surréalisme récusait (p. 55).*

Situation ainsi résumée par Nelli: «J. Bousquet, c'est le surréalisme brûlé de lumière» (p. 17) et sa poétique: «une variété de sur-réalisme» (p. 216).

Le fait est - constatait Nelli en 1975 - que «les surréalistes ne l'ont jamais considéré tout à fait comme un des leurs» (p. 55), tout en escomptant de l'avenir que leurs identités se superposent (p. 56). Cependant, toujours selon Nelli:

*dès 1928, l'influence de Carlo Suarès contrebalance un peu celle du surréalisme, ranimant chez Bousquet une gnose idéaliste, négatrice du moi (p. 50).*

A en juger par l'article de Carlo Suarès dans le *Cahier* de juillet 36<sup>11</sup>, son ami bascule alors vers l'ésotérisme. En dernière analyse, c'est plutôt comme un « marginal » du surréalisme qu'apparaît Bousquet, surtout à cette période de sa vie<sup>12</sup>. Donc si l'on place en retrait les nombreuses pages de Bousquet, on remarque encore davantage la baisse d'intérêt dans la revue pour les surréalistes et leur mouvement et l'on s'interroge sur ses causes.

En fait, si l'on considère la vie de la revue non seulement dans les articles mais dans les petites rubriques, les annonces de ses éditions, etc., on a le sentiment d'un changement général, d'une sorte de fuite hors d'une brûlante actualité politique et culturelle. A vrai dire, le tournant avait été pris dès 1935 avec le numéro *l'Islam et l'Occident*<sup>13</sup> et il est significatif que la réponse à l'omniprésence du nazisme, en 1937, sera le numéro spécial: *le Romantisme allemand*. Certes, Balard expliquera, en préface, comment, après bien des hésitations, il lui a paru souhaitable de contrebalancer par ce gros recueil l'exécrable vision alors donnée d'elle-même par l'Allemagne. Ceci n'empêche point le mensuel de paraître, en cette époque cruciale, passablement détaché du quotidien. Il faut se reporter aux pages non numérotées - relevant un peu de ce qu'on appelle « la publicité rédactionnelle » - pour trouver, par exemple, en avril (n° 182) un résumé, non signé, d'une conférence, non datée, d'Aragon à la Maison de la culture de Marseille et, en mai (n° 183) un résumé de celle d'Eugène Dabit.

Il est étonnant de constater que les *Cahiers* bien que toujours diffusés à Paris par José Corti ne donnent plus de place aux publicités surréalistes comme auparavant. On ne saurait classer parmi celles-ci les deux pages d'annonce (hors pages numérotées) consacrées en avril à *Inquisitions*; la revue, bien que menée par Aragon, Caillois, Monnerot et Tzara, ne se donnant pas comme surréaliste. L'effacement de ce mouvement dans les *Cahiers* trouve sa confirmation dans les Editions des Cahiers du Sud. Pour 36, nous n'y trouvons que *Procès intellectuel de l'art* de Roger Caillois. C'est bien peu comparé aux années où l'on trouvait dans leur catalogue, pour les collections « Poètes », « Critique » et « Nouvelles »: Artaud, Baron, Crevel, Delteil, Eluard, B. Péret, Reverdy, Soupault, Vitrac avec des reproductions de peintures de M. Ernst, A. Masson, Miró et des photos de Man Ray.

L'autre grand absent de la revue en 36 c'est le Front populaire; fait exceptionnel dans la presse de l'époque! Non seulement aucune rubrique d'importance, mais même dans des comptes rendus d'ouvrages cependant fort « engagés », il n'y est pas

fait allusion; par exemple, en juillet, à propos du *Journal d'un curé de campagne* et de *Mort à crédit*, ou de Guilloux (*le Sang noir*) et de Tristan Rémy (*Faubourg Saint-Antoine*). Ce silence relève presque de l'exploit dans la présentation du roman de Nizan, *le Cheval de Troie* par Georges Blin dans le numéro d'août-septembre. Loin de situer l'ouvrage dans les conflits du moment, il conseille de le lire «sans passion politique et sans esprit de parti». Un tel désengagement nous mesure sans doute, quelque peu la distance prise avec les surréalistes. J'en verrais une preuve dans la conclusion désabusée que donne Gaston Derycke à son compte rendu de *Position politique du surréalisme*. A André Breton se réjouissant que les hommes aient découvert «une cause pour laquelle ils ne tomberaient pas en vain», il rétorquait: «Libre à nous de penser que c'est toujours en vain que l'on tombera pour quelque cause que ce soit. "La Terre Promise sera celle où nous pourrions" disait Zo d'Axa. Peut-être n'avons-nous pas de cause du tout<sup>14</sup>. »

Le point commun entre les différents collaborateurs est un désappointement, voire un désarroi, devant les événements sans que ceux-ci soient explicitement évoqués. Ainsi Joë Bousquet écrivant à propos des *Souvenirs autobiographiques* de H.G. Wells:

*Il y a une espèce de socialisme qui pousse un homme dans les voies du conformisme le plus étroit, le plus conservateur [...] Celui dont les programmes traduisent bien plutôt les mouvements organiques d'un ordre qui sacrifie un peu de lui-même afin de se maintenir<sup>15</sup>.*

Le texte immédiat renvoie à l'U.R.S.S. mais la référence aux premiers accommodements du gouvernement Blum transparaît. Cependant, c'est bien sur l'Union Soviétique (naguère suivie avec grand intérêt dans la revue au point d'organiser en 34 un «voyage d'art») que s'exprime la déception. Et ceci avec trois années de retard sur les surréalistes, malgré l'intimité de Bousquet avec Fernand Alquié et son inconditionnelle admiration pour Trotsky... mais avec autant d'aplomb que ces inconditionnels antisoviétiques! C'est ainsi que Marcel Moré, en conclusion d'un long article affirme qu'en U.R.S.S. «l'art se réduit au métier d'ingénieur» sans avoir rien compris à la métaphore «ingénieur des âmes»<sup>16</sup>. Gaston Derycke commet la même méprise dans son bref compte rendu du *Il était deux camarades* de Boris Lévine, paru chez Plon<sup>17</sup>.

Cependant, à l'occasion d'un compte rendu sur *les Nouvelles Nourritures* d'André Gide que venait de publier la N.R.F., une tonalité différente se fait entendre dans les *Cahiers*, signi-

ficative du refus de la rédaction de paraître avoir choisi un camp plutôt qu'un autre. C. Michelfelder écrit; «Il faudrait faire un cours sur le communisme qu'on ne connaît, le plus souvent, que par la critique des adversaires» et il poursuit, citant Gide; «Sa tâche [de l'U.R.S.S.] est aujourd'hui d'instaurer en littérature et en art un individualisme communiste.» S'appuyant sur un extrait de lettres à Jean Schlumberger, C. Michelfelder suit Gide dans sa démonstration et voit, dans le communisme, le moyen pour chacun de renverser des barrières qui ne pourraient l'être individuellement<sup>18</sup>. Un tel propos, alors que les surréalistes ont quitté, quelques mois plus tôt, avec éclat, l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, s'éloigne fort de leurs positions antisoviétiques justifiant, pour l'essentiel, leur départ de l'A.E.A.R.

\*

\*\*

Si les positions, donc, divergent en 36 ce n'est point, semble-t-il, sur la politique extérieure ou intérieure mais sur le choix fondamental des *Cahiers* d'une ouverture aux masses du domaine poétique. Car bien qu'«innominato», le Front populaire est présent dans la revue par les toutes récentes Maisons de la culture. La création de celle de Marseille a réjoui l'équipe de Jean Balard, tout particulièrement pour la place faite à la poésie et à l'imaginaire. Or ces événements surviennent alors que les surréalistes - du point de vue des *Cahiers* - accentuent leur hennétisme et leur isolement. En fait, depuis 1934, les réticences à leur égard s'y multipliaient. Dans le numéro de juin. Denis de Rougemont, à propos de *la Révolution nécessaire* de Robert Aaron et Arnaud Dandieu (Grasset), écrivait;

*Ce grand mot de Révolution dont abusent aujourd'hui, à l'envi, les anarchistes petit-bourgeois du type surréaliste*<sup>19</sup>.

En juillet, Léon Gabriel-Gros, dans une brève étude, «Liquidation d'une poésie», renchérisait:

*En cette revue où nos seules préoccupations sont de poésie, je me contente de souligner la lente décomposition du surréalisme*<sup>20</sup>.

A André Breton et à Dali, retirés - selon lui - «dans leur tour d'ivoire», il opposait Jacques Baron (dont nous avons vu qu'il fut, en 1936, le seul romancier surréaliste encore présent dans les *Cahiers*) et surtout Pierre Morhange [qui]

*ont voulu sauvegarder tout à la fois les devoirs du poète envers le prolétariat et les droits imprescriptibles de la Poésie.*

Ajoutons qu'il leur opposait également, à l'autre extrême, après avoir cité nommément Aragon:

*d'autres poètes [qui] se faisaient les porte-paroles de l'idée marxiste.*

Et il concluait:

*La poésie ne saurait s'accommoder [...] de l'idéologie abstraite des surréalistes orthodoxes,*

en s'interrogeant:

*Le surréalisme qui avait éveillé les espoirs les plus insensés [...] transcendera-t-il son péché originel, l'obscurité et l'incohérence, pour devenir accessible?*

Dans une «chronique» du même numéro, Léon Gabriel-Gros commençait ainsi sa recension *d'Hourrah l'Oural* d'Aragon:

*Certes l'attitude serait simple qui consisterait à repousser en bloc, au nom de la poésie pure et d'on ne sait quel onanisme cérébral (sic!) [...] <sup>21</sup>*

Lorsqu'on connaît le rôle essentiel tenu aux *Cahiers* par le poète marseillais, on sent combien y pèse son jugement sur les surréalistes <sup>22</sup>.

Celui de Jean Walh, en octobre, pour être plus nuancé, ajoutait au procès fait au mouvement que dirigeait Breton, et d'autant plus conséquent que cela portait sur la récente revue *Minotaure* (n° 5) :

*On peut se demander s'il [Breton] ne laisse pas trop la parole à des déterminations tout intellectuelles <sup>29</sup>.*

La cause paraît entendue lorsqu'on confronte ces textes aux pages d'information (non signées) sur la Maison de la culture de Marseille dans le numéro d'avril 1936. Il n'y est plus fait grief à «l'auteur *d'Hourrah l'Oural*» d'être « inféodé aux directives de la III<sup>e</sup> Internationale » mais, au contraire, on se félicite qu'il soit le fondateur, notamment avec Malraux, Gide et Giono, des

Maisons de la culture. Au cours de sa conférence - raconte l'anonyme reporter - Aragon « après avoir lu un de ses poèmes, révèle quelques poètes ouvriers », ceci pour « un auditoire où les travailleurs manuels étaient plus nombreux que les esthètes ». Et transparaît l'allusion aux surréalistes absents de ces manifestations populaires:

*Quelle possibilité d'audience pour ces hommes libérés de l'atmosphère confidentielle de ces cercles de snobs*<sup>24</sup>.

La critique sous-jacente du mouvement surréaliste se poursuit, en mai, avec le reportage - non signé - de la conférence d'Eugène Dabit, lequel débute par ces lignes:

*La confusion intellectuelle s'accroît par la faute des clercs [...] brocanteurs d'idées [...] camelots de la plume [...] Les Maisons de la culture, fondées à Paris par des écrivains authentiques, ses annexes de province dont celle de Marseille [...] sont venues remédier à cette anarchie qui n'est profitable qu'à ceux dont l'intérêt est de discréditer la culture auprès du nombre.*

\*  
\*\*

Ce bref éclairage sur les causes supposées de la dissension entre les surréalistes et les *Cahiers* gagnera, bien sûr, à l'étude de la *Correspondance de Joë Bousquet avec André Breton* (éd. Monde Nouveau, 1955) et de ses rapports avec Ferdinand Alquié. Pour l'heure, tenons-nous en aux conséquences de cette rupture dont l'une, surprenante, est l'absence de toute référence à Breton dans la contribution d'Albin Bonnet, pseudonyme d'Albert Béguin, « Achim d'Arnim ou la Féerie des glaces » au numéro spécial de 1937, *le Romantisme allemand*<sup>25</sup>. Breton n'apparaît dans cette publication qu'à la rubrique « bibliographie »: « V, Achim d'Arnim » pour son étude, parue en 1934 dans *Point du jour* (N.R.F.). Quant à la réédition, en 1934, des *Contes bizarres* d'Arnim, elle est signalée, suivie de la mention « p. A. Breton » comme si l'on répugnait à écrire en toutes lettres « préface » ainsi qu'il en va partout ailleurs dans cette bibliographie de dix pages<sup>26</sup> ! Pourtant, on avait pu lire trois ans plus tôt dans le cahier de juin 1934 cet éloge par René Bertelé:

*La réédition des Contes bizarres d'Achim d'Arnim (éd. Les Cahiers Libres) que nous présente A. Breton en une remarquable introduction [...]*<sup>27</sup>.

Ce silence sur Breton était sans doute si peu admissible que, dans la réédition du *Romantisme allemand* de 1949, entièrement placée sous la responsabilité d'Albert Béguin, celui-ci modifia l'article «Achim d'Arnim...», (pp. 203-212), cette fois signé de son nom. Béguin y écrivait que: «André Breton a été le premier à parler de lui [Arnim] de façon pertinente.» Mais déjà, dans l'avant-propos à cette nouvelle édition (pp. 9-19), Béguin avait rendu un vif hommage au surréalisme, liant à l'intense activité du mouvement «l'intérêt pour les poètes du rêve et de l'inconscient» dans les années trente. Prolongeant sa réflexion jusqu'à «aujourd'hui» (1949), il ajoutait:

*La poésie n'est plus surréaliste mais elle est issue du surréalisme dans la plupart de ses formes ou de ses ambitions valables [...] Notre regard sur ses prétentions, ses enseignements et sur ses précurseurs s'en trouve déplacé. La question de ses origines lointaines [...] est ouverte maintenant.*

Ce «maintenant» qui vise, à l'évidence, à justifier le silence de naguère est peu convaincant. Surtout, à la lecture de la précision qui suit: «Nous avons tenté d'en tenir compte dans la refonte de ce cahier. »



Quels qu'en soient les causes et les responsables, l'existence d'un différend dans les années d'avant-guerre ressort, entre autres, d'une lettre de Michel Leiris à Jean Ballard en juillet 1940 :

*Je crois que dans le honteux malheur où nous sommes il faut que les esprits trouvent à s'entendre et oublient les querelles vaines* <sup>28</sup>.

Avec sa générosité foncière, Jean Ballard, sous le choc de la débâcle du printemps 40, avait déjà balayé «les querelles vaines». Les preuves abondent dans les archives de la ville de Marseille de ses chaleureuses relations avec ceux des surréalistes qui parvinrent dès lors à le joindre. Ceux qui en avaient l'opportunité retrouvèrent, durant l'occupation de la France, leur place dans la revue. Mais il y faudrait une autre étude que celle présentée ici. Ne citons qu'une marque de ce retour d'intérêt pour le surréalisme, rapportée par René Nelli :

*A la Libération, Joë Bousquet devint président du Comité des intellectuels de l'Aude [...] Son premier acte fut d'organiser à Toulouse une exposition de peinture sur-réaliste* <sup>29</sup>.

Ainsi, 1936 n'avait point sonné l'heure d'un définitif adieu aux frères surréalistes mais seulement d'un au revoir.

C.N.R.S. INALF - URL 5.

#### NOTES

1. N° 104, pp. 138-139.
2. *Ibid.*, pp. 141-145.
3. N° 105, pp. 207-209.
4. V. n° 184, avril, pp. 329-331 et n° 186, juin, pp. 500-501.
5. V. n° 185, juillet, pp. 582-583, n° 186, août-septembre, pp. 676-677 et n° 188, novembre, pp. 848-850.
6. N° 180, pp. 150-151.
7. *Ibid.*, pp. 151-152.
8. V. n° 185, juillet 1936, pp. 594-595.
9. *Ibid.*, *loc. cit.*
10. Ed. Albin Michel, Paris, 1975, v. bibl.
11. Article intitulé « Joë Bousquet », pp. 573-579.
12. Aussi a-t-il eu sa place dans *Mélusine* n° III : *Marges non-frontières*, 1982: « Le roman familial de Joë Bousquet », pp. 142-163, signé de Charles Bachat, auteur par ailleurs d'une thèse sur Bousquet, encore inédite.
13. N° 174, août-septembre, 2<sup>e</sup> édition en 1947.
14. N° 180, pp. 152-154.
15. N° 186, pp. 683-684.
16. Sur la signification exacte d'« ingénieur des âmes », v. Jean Pérus, *A la recherche d'une esthétique socialiste* (1917-1934), chap. XV. « Les statuts de l'Union », in collection « Les Publications de l'U.R.L. n° 5 », Ed. du C.N.R.S., Meudon-Bellevue.
17. N° 179, pp. 75-76.
18. N° 180, février 1936, pp. 152-155.
19. N° 162, pp. 386-391.
20. N° 163, pp. 471-474.
21. *Ibid.*, pp. 484-486. Cette métaphore sexuelle à connotation péjorative pour évoquer les contorsions cérébrales, nous l'avons également trouvée, pour les années trente, dans *le S.A.S.D.L.R.* et dans *Monde* (v. « Injures surréalistes », D. Bonnaud-Lamotte et J.-L. Rispaill in *Mélusine* III). Elle justifierait une psychanalyse des différents rédacteurs!
22. V. *Rivages des Origines*, archives de la ville de Marseille, 1981, pp. 57-62: Pierre Hourcade, « Léon Gabriel-Gros ». Il ne semble pas qu'en la matière Léon Gabriel-Gros ait rencontré une quelconque opposition de Joë Bousquet. On trouve dans son *Note-Book* (éd. posthume), Rougerie, 1982, cette affirmation: « J'aimerais mieux trouver des complices dans l'abjection que de m'isoler à force de grandeur » (p. 77). Quant à l'unanimité de la rédaction, Bousquet la résume ainsi « C'est solidairement que nous avons préparé les fascicules » (p. 76).
23. « Témoignage: *Minotaure* (n° 5) », n° 165, pp. 633-635.
24. Expression à rapprocher de celle d'Emmanuel Berl dans *Monde*

du 9 août 1930, accusant les surréalistes de ne vivre que «d'un public restreint, d'un public de snobs»; ce qui déclencha l'ire d'André Thirion in le *S.A.S.D.L.R.* n° 2, «Réponse à un recours en grâce», pp. 32-36.

25. V. in 1<sup>re</sup> édition, n° de mai-juin 1937, pp. 235-245. L'édition refondue de 1949 portait en sous-titre: «Textes et études publiés sous la direction d'Albert Béguin».

26. *Ibid.*, p. 440.

27. N° 162, p. 395.

28. *Fonds Cahiers du Sud*, lettre reproduite in *Rivages des origines*, op. cit., p. 32.

29. In Joë Bousquet, *sa Vie, son Œuvre*, op. cit., p. 90.

## ANNEXE

Quelques publications des *Cahiers du Sud* dans les années vingt. (cote RN.).

Paul ELUARD: *les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine*, édition ornée d'un portrait de Max Ernst, Marseille, «Les Cahiers du Sud», collection «Poètes» n° 3, 1926, in-8°, p., planche.  
(Rés. p. Ye 1915).

Roger VITRAC: *Cruautés de la nuit*, édition ornée d'un portrait de Georges De Chirico, Marseille, «Les Cahiers du Sud», (coll. «Poètes» n° 4), 1927, in-8°, 63 p., portrait.  
8° Ye 12076 (4).

Philippe SOUPAULT: *Guillaume Apollinaire ou Reflets de l'incendie*, étude ornée d'un bois d'Alexeïeff et suivie de 13 poèmes inédits d'Apollinaire, Marseille, «Les Cahiers du Sud», (coll. «Critique» n° 3), 1927, in-16, 71 p., portrait.  
8° Z 24302 (3).

Antonin ARTAUD: *le Pèse-Nerfs, suivi des fragments d'un Journal d'enfer*, édition ornée d'un frontispice par André Masson, Cavaillon, imprimerie Mistral, Marseille, «Les Cahiers du Sud», (coll. «Critique» n° 5), 10, quai du Canal, 1927 (1<sup>er</sup> février 1928), in-16-Jésus, 85 p.  
8° Z 24302 (5).

René CREVEL: *L'Esprit contre la raison*, édition ornée d'un portrait par Tchelitchev, Cavaillon, imprimerie Mistral, Marseille, «Les Cahiers du Sud», (coll. «Critique» n° 6), 10, quai du Canal, 1927 (1<sup>er</sup> février 1928), in-16-Jésus, 59 p.  
8° Z 24302 (6).

Jacques BARON, *Paroles*, 1923-1927, édition ornée d'un frontispice de Max Ernst, Marseille, «Les Cahiers du Sud», (coll. «Poètes», n° 10), 1929, in-16, 85 p., planche.  
8° Ye 12067 (10).

# VARIÉTÉ

« LITTÉRATURE » (1919-1924)  
ET L'INSTITUTION LITTÉRAIRE :  
UNE DOUBLE STRATÉGIE D'ÉMERGENCE <sup>1</sup>

Jean-Pierre BERTRAND

*Notre prison est construite de livres almes,  
mais nous ne pouvons plus nous évader, à cause  
de toutes ces odeurs passionnées qui nous  
endorment.*

André Breton, Philippe Soupault, [*les Champs  
magnétiques*, 1919.]

La fonction et le fonctionnement de la revue au sein du groupe littéraire demeurent un champ d'investigation peu exploré. L'examen de *Littérature* <sup>2</sup> nous permettra de saisir, dans ses tactiques les plus subtiles, l'émergence et la formation du groupe surréaliste avant la parution du *Manifeste* d'André Breton en 1924.

L'émergence puis la reconnaissance d'une spécificité symbolique nécessite une double lutte que nous nous proposons de décrire. Tout d'abord, sur le plan institutionnel, en publiant leur revue, les trois directeurs (Aragon, Breton et Soupault) s'engagent dans l'institution littéraire; c'est dire qu'ils doivent se mesurer à ses pôles dominants tant du côté de l'avant-garde (le sillage d'Apollinaire et de Reverdy) que du côté conservateur (le puissant courant de *la Nouvelle Revue Française*). Il s'agira dès lors de décrire l'émergence de la revue (et en même temps, celle de ses collaborateurs) en termes de *stratégie de positionnement*, stratégie qui implique un certain nombre de comporte-

ments plus ou moins avoués vis-à-vis des tenants de la littérature en place. Nous comptons ainsi dégager la médiation du champ légitimé sur les pratiques et les produits surréalistes afin de saisir, en définitive, le comment et le pourquoi de l'enjeu.

Dans un second temps, il conviendra de décrire l'enjeu en question. Une revue et *a fortiori* une revue d'avant-garde est le lieu privilégié d'un engagement scriptural au sens barthésien de l'expression. Nous repèrerons donc les étapes de la formation de l'écriture surréaliste, dans ce qu'elle a de spécifique mais aussi dans la dette qu'elle contracte vis-à-vis de ses devanciers. On s'apercevra que cette *stratégie des signes* se fonde elle aussi sur une appartenance souvent déniée au champ intellectuel dominant.

Mais on s'en rend compte d'emblée: ces deux luttes s'imbriquent étroitement l'une dans l'autre, au point que nous avons pu les saisir selon un canevas identique. En effet, qu'il s'agisse des rapports entretenus avec les sphères dominantes de l'institution ou bien de la maturation du projet surréaliste (soit de la lutte et de son enjeu), nous retrouvons un processus semblable d'émergence: *adhésion-différenciation-rupture* sont les trois temps qui commandent à la mise sur pied du surréalisme. Nous dégagerons en fin d'analyse les articulations entre les pratiques de positionnement et celles qui ont pour tâche d'affirmer un capital symbolique autonome et inédit.

## 1. UNE STRATEGIE DE POSITIONNEMENT

### 1.0. Positions/appartenances

c'est au mouvement symboliste que l'on doit en France l'épanouissement de ce genre relativement récent de production des œuvres littéraires qu'est la revue. Très nombreuses en ces temps, elles se multiplient encore à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, époque à laquelle surgit une multitude de chapelles qui, en vain, cherchent une issue à la crise des valeurs symbolistes. A la différence des revues qui paraissent dans le sillage de Mallarmé et de Verlaine - fort semblables puisque recrutant un nombre restreint de collaborateurs autour des maîtres -, les revues d'avant-garde des années 1909-1912 se disputent le monopole littéraire, chacune fonctionnant autour d'un label (une quarantaine d'ismes entrent en concurrence sur la Rive Gauche) et d'un manifeste plus ou moins élaboré, ce qui les voue à une existence précaire et sérialisée<sup>3</sup>.

La Guerre a mis fin à cette pléthore de revues. Une vingtaine paraissent durant les hostilités, mais parmi elles, deux seulement

s'imposent dans les milieux d'avant-garde de la Rive Gauche<sup>4</sup> : *SIC* de Pierre Albert-Birot et *Nord-Sud* de Pierre Reverdy. Ce sont les seules qui aient gravi les échelons de la légitimité: Aragon, Breton et Soupault y font leurs premières armes.

Futuriste dans ses débuts, cubiste par la suite, *SIC* d'Albert-Birot s'inscrit largement dans l'Esprit Nouveau et va jusqu'à créer sa propre chapelle, le Nunisme - reléguant de la sorte la tradition issue de la crise des valeurs symbolistes. Son rôle est essentiel pour l'émergence des jeunes poètes aussi bien français (Aragon, Breton, Dermée, Drieu la Rochelle, Soupault, etc.) qu'étrangers (elle accueille la première les textes de Tzara, encore à Zurich).

*Nord-Sud* (titre suggéré par la ligne de métro reliant Montparnasse à Montmartre) se présente en 1917 comme le concurrent sérieux de *SIC*. L'ambition de son directeur, Reverdy, est de rallier toutes les tendances de la modernité tant dans les lettres que dans les arts. Entreprise de synthèse de toute nécessité à une époque où les ismes ne cessent de se multiplier. Apollinaire se voit le chantre incontesté de la Nouveauté. Dans sa suite, se placent immédiatement Max Jacob et Reverdy lui-même. Tous trois se tournent davantage que les animateurs de *SIC* vers les nouveaux entrants; ce n'est pas un hasard si les trois fondateurs de *Littérature* se sont rencontrés dans les salons-mêmes de Reverdy et Apollinaire<sup>5</sup>.

Les échos des activités Dada parviennent à Paris dès 1916, l'année de la fondation à Zurich du *Cabaret Voltaire*. Tzara, par une publicité dont il a le secret se fait tôt connaître dans les cercles parisiens: on le publie dans les revues et la sienne est déposée à la Maison des Amis des Livres, la librairie-salon que gère Adrienne Monnier. On a vent également des scandales à la mode: la revue 391 que Picabia, après New York, a lancée à Barcelone, arrive à Paris. Mais ni *Dada* ni 391 n'ont « provoqué chez leurs rares lecteurs parisiens de bouleversement immédiat<sup>6</sup> ».

Plus imposante a été *la Nouvelle Revue française*, fondée en 1909 par Gide, Copeau, Ghéon, Schlumberger et quelques autres. A partir de 1911, la revue se double d'une instance d'édition sous la direction de Gaston Gallimard. Un ton s'est dégagé de *la N.R.F.* : celui du bon goût, à la fois de la tradition et de la nouveauté, de la modération et de l'indépendance absolue. En quelque deux ou trois ans, la *N.R.F.* - dont le sigle à tôt marqué de prestige les écrivains qu'elle a soutenus - est devenue une instance de reconnaissance dont le rôle a été prépondérant sur les avant-gardes. Très vite, il a fallu compter avec la *N.R.F.* : on verra quels bénéfices le groupe de *Littérature* aura tiré de ses relations avec elle<sup>7</sup>.

La Guerre a interrompu les activités de la célèbre revue. Elle ne reprendra qu'en juin 1919 sous la direction de Jacques Rivière. A l'époque, elle est divisée en deux blocs: l'un conservateur, proche de l'esprit d'avant-guerre et représenté par Ghéon et Schlumberger ; l'autre plus libéral en les personnes de Rivière et Gide, plus ouverte à la nouveauté.

C'est une telle structure qui régit l'émergence des nouveaux entrants. Mais en mars 1919, les fondateurs de *Littérature* y occupent une place privilégiée à maints égards. On a vu que les grandes revues d'avant-garde ouvraient leurs colonnes à Aragon, Breton et Soupault qui y publient leurs premiers poèmes entachés de néo-symbolisme (surtout Breton sur qui Mallarmé et Valéry règnent en maîtres) ou de modernisme à la Cendrars et à la Guillaume Apollinaire. Mieux encore: chacun s'apprête à publier un recueil: Aragon, *Feu de joie* (1919), Breton « se propose de recueillir, pour mieux les abandonner les traces de ses errances » dans *Mont-de-Piété* (1919); Soupault en est à son second recueil, *Rose des vents* (1919) après avoir publié à compte d'auteur *Aquarium* (1917).

Côté relations, Breton est en bons termes avec Valéry depuis 1914 (il lui demandera conseil pour le titre de sa revue). Avec Aragon et Soupault, il fréquente souvent Apollinaire Oequel propose à Breton d'écrire un article de synthèse sur son œuvre<sup>9)</sup> et Reverdy qui assigne Aragon au poste de critique littéraire dans *Nord-Sud*. On fréquente les mêmes salons (celui de Mme Aurel ou de la baronne d'Ëtingen 10), les mêmes librairies (celle d'Adrienne Monnier), les mêmes expositions, les mêmes soirées poétiques, les mêmes cafés. Bref, tant de pratiques héritées directement de la tradition littéraire française depuis le romantisme, le Parnasse et le symbolisme. Notons toutefois que la plupart des intellectuels avec lesquels les directeurs de *Littérature* sont en relation (directe ou non) ont terni leur image de marque par ce que les jeunes recrues considèrent comme une trahison: Valéry qui semblait avoir pris définitivement congé de la vie littéraire avec M. Teste verse dans l'académisme mondain (succédant à A. France à l'Académie) tandis que *la Jeune Parque* lui assure une nouvelle et triomphale relance sur le marché de la littérature la plus consacrée; Barrès - que Breton et Aragon ont admiré dans leur adolescence - passe du culte du moi à celui de la Patrie (succédant à Déroulède au poste de président de la Ligue des patriotes en 1914) ; Gide, auteur du sympathique Lafcadio, s'abstient sur beaucoup de points et se referme sur ses hésitations éthiques; Apollinaire se prend à chanter les beautés de la Guerre. De telles contradictions ont mis les futurs

surréalistes mal à l'aise, leur révolte ne trouvant pas les échos escomptés. Ils n'en ont pas moins accepté le compromis.

Il ne pouvait y avoir de faux départ pour *Littérature* avec la caution de telles personnalités. D'autant qu'il n'existe, au début de l'année 1919, aucun organe propre aux écrivains et poètes. Ce qui explique que les premiers numéros de *Littérature* héritent du personnel de ses devancières: Gide, Valéry, Romains viennent directement de la rue Madame; Reverdy, Jacob, Salmon, Apollinaire, Tzara et Dermée de *Nord-Sud*. Ce qui importe davantage dans l'esprit de ceux que Valéry baptise « les Trois Mousquetaires », c'est la prise de conscience d'une *différence* à affirmer. Pour l'heure, à l'issue de la guerre, cette différence ne se fonde que sur des affinités entre générations (tous trois sont nés entre 1895 et 1897) et un cursus littéraire identique (seul Breton a publié, en 1914, dans *la Phalange*). Il faut voir ici l'une des raisons majeures pour lesquelles ils ont décidé, en front commun, de créer leur propre banc de production. La revue offre la possibilité inespérée de publier leurs propres produits: elle instaure ainsi un circuit parallèle de production libéré désormais (en apparence) des contraintes esthétiques du pôle littéraire dominant.

Il reste que *Littérature* se place d'emblée sous le signe de l'ambiguïté; son enjeu se situe sur un double front: d'une part, la nécessité de s'inscrire dans une tradition légitimée, la seule qui puisse assurer sa reconnaissance et une émergence efficace; d'autre part, l'urgence d'une différence et bientôt d'une rupture à revendiquer. Mais, en 1919, il manque à la direction de *Littérature* un programme esthétique indispensable à cette revendication. A ce titre, la première revue surréaliste n'est rien d'autre que la quête d'un programme de rechange qui ne se concrétisera vraiment qu'au moment de la disparition de *Littérature* (juin 1924).

### 1.1. Adhésion

Aragon, Breton et Soupault cherchent donc à se dégager des relations qui les lient aux principales revues du temps en instaurant leur propre tribune. Non qu'ils soient en rupture avec leurs aînés, mais une phase de leur émergence est désormais accomplie: ils ont obtenu la confiance des personnalités les plus en vue. Créer *Littérature* signifie pour eux deux choses: d'abord remplir le vide laissé par la disparition de *Nord-Sud* et la vacance de la *N.R.F.*; ensuite, s'engager dans la recherche d'une spécificité symbolique, pour lors mal définie.

Faute d'un programme esthétique de rechange, les trois

rédacteurs ne peuvent s'engager sur d'autres voies que celles inaugurées par Apollinaire et Reverdy. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre «la très bonne compagnie» des premières livraisons. Le titre à lui seul est un indice de ce choix. Il a été retenu par Breton après certaines propositions soit trop modernistes soit basement symboliques: *Ciment armé* (Max Jacob), *le Nègre*, *Carte blanche* (Reverdy), *le Nouveau Monde* (Henri Cluette). *Littérature* fait l'unanimité, en fin de compte; que Valéry en soit l'inspirateur est évidemment la marque d'un profond ancrage institutionnel. Mais son atout est d'entretenir une polysémie pour le moins calculée. Vaut-il seulement par antiphrase? En fait, s'il évoque immédiatement le dernier vers de «l'Art poétique» de Verlaine, il renvoie par la même occasion à deux autres significations sous-jacentes: d'une part, il est chargé d'une lourde connotation originelle sinon paléogénétique - trait particulier du discours avant-gardiste (avec nous commence la Littérature); d'autre part, *Littérature* renvoie au dépassement même du concept signifié et/ou à sa contestation: le passage Dada puis la naissance du surréalisme remotiveront le titre de la revue dans ce sens. En d'autres termes, la polysémie du titre agréé par Breton et son équipe relève d'une tactique adroite. Elle autorise une double lecture de la revue: en termes d'intégration, *Littérature* est le lieu de reproduction de l'esthétique dominante et, en termes de rupture, elle est un appel pressant à l'anti-littérature que prônera bientôt Dada et surtout, appel à l'a-littérature dont rêve Breton sans jamais s'y résoudre vraiment.

*Littérature* table dans ses premières livraisons sur la distinction de son personnel. Le sommaire du numéro inaugural (mars 1919) s'avère à cet égard très significatif: Gide, Valéry, Fargue, Salmon, Jacob, Reverdy, Cendrars, Paulhan figurent en tête et constituent un groupement différencié par rapport aux contributions de Breton et Aragon eux-mêmes (Philippe Soupault s'est sacrifié dans ce numéro, faute de place et de moyens financiers, dit-on, ce n'en est pas moins une preuve supplémentaire de l'attitude de retrait de la part de la direction). En fait, trois pôles se partagent l'espace de la revue: *la N.R.F.* (Gide, Valéry, Paulhan), l'avant-garde de la Rive Gauche (Salmon, Jacob, Cendrars et Reverdy) et le noyau incomplet de *Littérature* (Aragon et Breton). Tout ceci relève d'une tactique de parrainage et de légitimation. Mais, en filigrane, apparaissent çà et là les germes d'une rupture. Si l'on se reporte aux contributions de numéro 1, on constate qu'à défaut d'une prise de position authentique, la direction s'en remet à des pratiques plus subtiles de positionnement. Nous n'en prendrons pour exemple que

deux d'entre elles. La lecture des textes eux-mêmes témoigne d'un souci constant de remise en question et d'un malaise résultant d'une obsédante quête de libération. Gide est, à cet égard, le plus décidé à mettre fin aux contraintes extérieures, morales, sociales et même langagières. On peut lire dans l'extrait publié de ses *Nouvelles Nourritures* les déclarations suivantes:

*Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait! Je me dresse nu sur la terre vierge, devant le ciel à repeupler (...] Accours! Déleste-toi. Ne laisse plus le poids du plus léger passé t'asservir (...] Comme le futurisme paraîtra vieux dès que la convention d'hier sera brisée! Je rêve à de nouvelles harmonies. Un art des mots, plus subtil et plus franc,. sans rhétorique,. et qui ne cherche à rien prouver.*

Sans qu'ils fassent de Gide un dadaïste qui s'ignore, ces propos invitent toutefois à se débarrasser de la gangue de la tradition et des écoles. Ils ne peuvent que s'accorder avec les préoccupations des directeurs de *Littérature*. L'intérêt du texte de Gide est de se prêter à une double interprétation: d'un côté, il semble rallier des positions avant-gardistes; de l'autre, il fait vœu d'un retour au classicisme. En d'autres mots, ce double aspect a l'avantage pour Breton d'inscrire *Littérature* dans un discours de la rupture, mais qui reste un discours légitimé (par la position même de Gide dans l'institution). C'est dans ce sens que l'on a attribué aux *Nouvelles Nourritures* une portée manifestaire, celle même dont manquait *Littérature*.

Autre témoin de ce double discours: l'accueil réservé à Tzara. On sait combien le chef de file du mouvement Dada secoue l'opinion zurichoise, notamment depuis la parution en mars 1918 du *Manifeste Dada*. Breton entre en correspondance avec lui et tout un réseau d'échange s'instaure entre le groupe de *Littérature* et les amis de Dada. C'est le départ d'une progressive cooptation de Dada qui va bientôt conquérir Paris. Cependant, le bon ton inaugural de la revue de Breton ne tolère pas que l'on sacrifie totalement à la cause dadaïste: l'enjeu implique trop de risques, vu le faible capital symbolique dont est investi le mouvement de Tzara. Fonder son émergence sur les pratiques scandaleuses de Zurich reste un leurre à Paris, où il n'est encore de reconnaissance littéraire qu'entre les rouages éprouvés de l'institution. Toutefois on pressent en Dada le prétexte à un changement, voire à une révolution. D'où la stratégie « chèvrechoutiste » de la direction de *Littérature* qui n'hésite pas à concilier les représentants les plus antinomiques de

la littérature moderne. C'est dans la partie critique (« Livres choisis » et « Les Revues ») qu'il incombe à Aragon de présenter Tzara et son mouvement. Si son attention est retenue par le récent recueil du *leader* zurichois, *Vingt-Cinq Poèmes*, son audace est quelque peu modérée par un hommage enthousiaste à Reverdy pour ses *Jockeys camouflés*. Le style même de la note d'Aragon témoigne de ce dualisme qui consiste à ménager un jeu de compensations et d'équilibre dans l'orientation esthétique de la revue: s'agissant de Tzara, Aragon se montre rusé, à la fois enthousiaste et réservé, en tout cas intéressé. La singularité de son jugement consiste à fondre son écriture dans celle dont il porte témoignage - technique qu'il doit aux *Critiques synthétiques* inaugurées par Reverdy. Ainsi, au lieu de construire un discours de la reconnaissance sur base d'exemples et extraits choisis, Aragon préfère marquer son intérêt par et dans l'écriture même. On en jugera par cet extrait:

*On ne sait jamais si c'est une fleur ou une bête, ni son sexe, et cet homme qui porte une veste à brandebourgs prend trop de libertés avec les sexes. Mais le vent [emporte: il n'y a que du vent et l'on vend au rabais toute la quincaillerie du bazar: solde avant inventaire. Le livre ne touche que les marchands d'images. Ils font des étoiles et marquent les prix d'achat devant les numéros. Vous voyez bien que c'est un catalogue* <sup>11</sup>.

On ne peut plus équivoque. Chaque prise de position se fait donc sous la coiffe d'un agent légitimé: la reconnaissance à Dada/Tzara se double d'un salut (un de plus) à Reverdy (« marchand d'images »). On pourrait multiplier les exemples de ce comportement constamment dévoyé qui fait et fera la particularité de *Littérature* jusqu'en 1921. Aragon s'est rappelé la façon dont la revue a été reçue dans les milieux littéraires:

*Nous étions accueillis d'emblée comme les successeurs les héritiers, par nos aînés. Gide, Valéry, la nouvelle revue française, Jacques Rivière, etc. Une carrière comme une autre. C'était déjà entendu. Merde. Est-ce que Rimb. ou L'Autre., eux, hein! Etre au bout du compte des Théodore de Banville, exemple! S'en sortir. Tout à coup, cela devient une sorte de dialogue, comme de défis échangés* <sup>12</sup>.

*S'en sortir.* Des mécanismes qui portent en France l'écrivain à la notoriété selon des schémas inébranlables; d'une

emprise quasi indéfectible de l'esthétique dominante; d'une littérature qui ne trouve de salut que dans le classicisme renaissant ou le modernisme désuet. Tel est le nouveau mot d'ordre de *Littérature*. Voyons maintenant comment s'effectue le processus de *différenciation*.

## 1.2. *Différenciation*

Il faut repérer deux modalités essentielles dans la stratégie de différenciation déployée par l'équipe de *Littérature*. Dans un premier temps, il s'agit de déléguer la responsabilité de la rupture à venir à des collaborateurs extérieurs à la revue, en sorte que les Trois Mousquetaires se situent au-dessus de tout soupçon. Ce sont essentiellement Isidore Ducasse et Jacques Vaché qui ont rempli cette fonction, le premier inscrivant le procès de *Littérature* dans l'épaisseur historique, le second valant pour ainsi dire par défaut (d'écrire). On ne s'attardera pas ici sur les textes de ces deux précurseurs. Qu'on se contente de signaler que les *Poésies* et les *Lettres de guerre* ont ceci en commun d'être intégrées dans le noyau présurréaliste à titre de porte-parole de la faille institutionnelle que *Littérature* entend produire. D'autre part, il y a entre Ducasse et Vaché une continuité qui fait que la condamnation des « grandes têtes molles » s'étend des romantiques aux représentants de la modernité, de Mallarmé et Rimbaud à Apollinaire, et aux revues aussi estimées que *SIC* et *Nord-Sud*, soit tout le panthéon des rédacteurs de *Littérature*.

Enfin, alors que Ducasse et Vaché s'associent, par une manipulation tactique de Breton et ses associés, à cette tâche de déconstruction des codes culturels les plus rigides, ils deviennent par la même occasion les maîtres à penser et/ou à écrire des premiers surréalistes; c'est-à-dire que, grâce à eux, l'équipe de *Littérature* peut se créer une sphère de légitimité *autre* que celle reconnue par ailleurs (et qui comprend les courants principaux de la littérature, *N.R.F.* et Rive Gauche). Il faut voir là les indices d'une pratique de cooptation chère aux surréalistes et qui débouchera en fait sur la formation d'un groupe autonome, cherchant sans cesse à se défaire de ses attaches au champ culturel consacré afin de produire soi-même son propre lieu d'institution, régi par des lois de fonctionnement plus ou moins calquées sur celles du champ dominant.

Cependant se créer un espace de légitimation (la revue) ne suffit pas pour prendre ses distances vis-à-vis des pôles dominants, moins encore pour affirmer la spécificité d'un groupe en rupture. A partir de 1920, Aragon, Breton et Soupault entendent prendre la parole. Une des premières modifications de leur posi-

tion au sein du champ littéraire se traduit par une vaste remise en cause de l'acte d'écriture. L'enquête « Pourquoi écrivez-vous? » leur a permis de se situer dans la conscience littéraire des années vingt ainsi que de classer et de déclasser les « représentants les plus qualifiés des diverses tendances de la littérature contemporaine <sup>13.</sup> » Dans les trois séries de réponses fournies de décembre 1919 à février 1920, on peut observer les mêmes tendances: relèvent de la médiocrité absolue celles qui vont dans le sens d'une exaltation de l'écriture et de la pratique littéraire en général (par exemple, celle de Louis Vauxcelles: « Pourquoi j'écris, mon confrère? Mais pour le plaisir d'exprimer librement ma pensée. »); à l'opposé, les meilleures réponses homologuent une écriture de la désillusion en même temps que la désillusion de l'écriture. Valéry et Knut Hamsun remportent la palme, le premier pour avoir proclamé la lâcheté de l'acte d'écrire (« Par faiblesse »), le second disant écrire « pour abrégé le temps <sup>14.</sup> ».

Si cette enquête oriente *Littérature* vers une certaine conception de l'écriture, ses auteurs n'ont pas réussi à s'imposer en tant que responsables d'une nouvelle littérature. Au contraire, refusant d'être à la fois juges et parties, Aragon, Breton et Soupault s'abritent encore de la polémique et du scandale. Pour l'heure, leur stratégie d'émergence repose sur le refus d'une écriture asservie à des fonctions morales, sociales, politiques, etc. sur la reconnaissance de la gratuité de la pratique littéraire, sa dépense, voire son inutilité. Ainsi, au début de l'année 1920, après un an d'hésitations, *Littérature* n'ébranle qu'à petits coups l'institution des lettres. Mais le temps aura raison de cette tactique. Ce n'est pas un hasard si la revue des premiers surréalistes se maintient confortablement près de cinq ans, alors que la plupart des revues d'avant-garde parisiennes ont du mal à publier régulièrement leurs rares livraisons.

1920, c'est également l'arrivée de Dada à Paris. Le vœu de Breton enfin réalisé. Quant à Tzara, il ne peut que se réjouir de conquérir une des plus prestigieuses capitales intellectuelles. Mais Dada introduira-t-il la faille institutionnelle tant escomptée? Va-t-on grâce à lui entamer la rupture avec le système des lettres parisiennes? On aurait pu le croire d'après la livraison de mai 1920 de *Littérature*, tout entière consacrée à la cause dadaïste. Les néophytes parisiens y font acte de ralliement et contreignent quelques *Vingt-Trois Manifestes du mouvement Dada*. Cependant, un clivage s'instaure déjà entre le groupe de Breton et les dadaïstes purs (Picabia, Ribbent-Dessaigues, Céline Arnould, Arensberg, Paul Dermé et bien sûr Tzara): alors que les seconds se montrent les plus audacieux sur le plan de l'écri-

ture comme sur le plan des manifestations, les premiers se tiennent plutôt sur leurs gardes. Plutôt que de s'adonner à la provocation gratuite, beaucoup préfèrent raisonner sur Dada: Aragon en profite pour porter une interrogation sur les limites du langage (dans «Moi»), Soupault prône une «littérature [qui n'] existe [... que] dans le cœur des imbéciles» (dans «Littérature et le reste»); quant à Breton, ne va-t-il pas jusqu'à inscrire Dada dans l'évolution de l'avant-gardisme en France: «Le Cubisme fut une école de peinture, le futurisme un mouvement politique. Dada est un état d'esprit. Opposer l'un à l'autre révèle l'ignorance ou la mauvaise foi» («Géographie Dada»). Voilà donc Dada saisi dans son épaisseur historique. Mais n'est-ce pas aussi une tentative de le reléguer à l'histoire (ancienne) afin de mieux le relayer? De surcroît, les numéros de *Littérature* qui suivent cette pléthore de manifestes réintègreront la formule de l'éclectisme. Pourquoi Breton et ses amis refusent-ils de faire de leur organe une tribune de Dada? Ont-ils déjà pris conscience de la fin de Dada? Quoi qu'il en soit, *Littérature* reste à l'écart des activités menées en commun avec le groupe de Tzara; Breton, Aragon, Soupault, Eluard publient les textes qui relèvent d'un pur esprit dadaïste dans les nombreuses revues que Tzara a suscitées afin de mieux disperser son credo: *Z* de Paul Dermée, *Projecteur* de Céline Arnault, *Cannibale* de Picabia, *Bulletin Dada* et *Dadaphone* de Tzara. En d'autres termes, si les premiers surréalistes n'hésitent pas à adhérer aux activités dadaïstes, ils maintiennent toutefois un lieu de distinction qui débouchera l'année suivante (1922) sur une instance de rupture. *Littérature*, en quelque sorte, se tient à l'écart d'un credo dont on pressent l'échec prochain. De plus, elle n'a que faire d'une esthétique qui ne lui appartient pas. Ce sera sa seule condition de rompre : créer son instance symbolique spécifique.

C'est ce qu'il reste de mieux à faire. Fin 1920, la rédaction de *Littérature* prend conscience d'une urgente mise au point esthétique:

*Littérature n'a rien de commun avec les diverses entreprises d'« avant-garde artistico-littéraire ».*

C'est le mot d'ordre du Procès-verbal publié en tête de la livraison de décembre 1920. Mais, sur quelles voies s'engager? Constant dilemme. En fait, chacun se rend compte qu'il s'agit de gérer au plus tôt son propre capital symbolique et de ne plus s'en remettre à une esthétique éprouvée. Breton fait confiance à la petite équipe qu'il rassemble dans la revue et qui se distingue

des dadaïstes: Drieu la Rochelle, Théodore Fraenkel, René Hilsum et Jacques Rigaut. Un groupe commence véritablement d'entrer en fonction, confiant en son unité. Mais également en proie à des dysfonctionnements: Eluard ne manifeste-t-il pas sa dissidence en prêchant notamment (toujours dans ce Procès-verbal) la haute vertu de la poésie alors que la revue se décide à n'en plus publier - décision sans lendemain du reste. Une première série d'activités ne cessera de faire apparaître les divergences entre les amis de *Littérature* et ceux de Dada, à commencer par la série des «Liquidations» (n° 18, mars 1921). Dada ne peut se résoudre à ces enfantillages scolaires qui consistent à dresser un palmarès des figures marquantes de la civilisation occidentale, de Jésus-Christ à Breton, d'un mage à l'autre. Les amis de Tzara ponctuent chaque nom illustre de la note 20, se souciant néanmoins de gratifier leurs amis parisiens de l'indifférence absolue (0). Dans l'esprit d'un Breton, l'intention est claire: il s'agit avant tout de se classer dans l'histoire de la culture, de poser des jalons, tout en déclassant les classiques. Perçoit-il déjà, comme Aragon dans *Anicet*, que lui et son groupe seront les classiques de demain<sup>15</sup> ?

Plus profonde encore est la césure entre les deux rivaux. lorsque la décision est prise d'accuser publiquement Maurice Barrès «d'attentat à la sûreté de l'esprit» (n° 20, août 1921). Tzara n'a de cesse de boycotter la procédure, son président Breton et les deux défenseurs de l'accusé, Soupault et Aragon, qui ne sont, somme toute, que de «grands cochons». Il est vrai que Tzara n'a aucune confiance dans la justice, même si cette justice «est faite par Dada». Dada répugne à se poser en justicier et, comme l'a noté M. Perniola, «à conférer à une farce le ton solennel d'un jugement historique définitif<sup>16</sup>».

*Littérature*, première série, prend ainsi fin sur la séparation de plus en plus nette, mais non encore proclamée, avec les Dadas. Depuis son arrivée même à Paris, Tzara est en fait entré en concurrence avec le groupe de Breton; quoique liés l'un à l'autre par des activités communes, deux projets quelque peu assimilables, mais bien vite incompatibles, se sont affrontés et disputés un enjeu symbolique; le premier (le dadaïsme) pêchant par une existence trop vouée à la répétition et à la lassitude; l'autre, par une certaine inauthenticité esthétique. *Littérature* ne paraîtra plus, mais Breton songe déjà à une autre revue, qui verra le jour sept mois plus tard (le temps de mettre sur pied le trop fameux. Congrès de Paris, lui aussi retentissant par son échec) et qui s'intitulera: *Littérature...* nouvelle série.

### 1.3. Rupture

Mars 1922: tout porte à croire que le groupe de Breton a trouvé les voies de son salut. Une nouvelle revue (nouveau format, nouvelle mise en page, couvertures variées signées par Man Ray puis Picabia) se fait l'écho des récentes dispositions: Breton, seul à la diriger à partir de septembre, orchestre les opérations sur deux plans. Tout d'abord, il prend soin de balayer Dada; ensuite, il met fin aux errances passées et aux confusions qui ont présidé dans la revue depuis sa création. Quelques textes suffisent à cette tâche: dans « Lâchez tout» (*Littérature* n.s., n° 2, avril 1922), il prône l'aventure plutôt que l'adhésion à un credo qui tourne en rond et sonne creux:

*Un jour ou l'autre on saura que avant dada, après dada, sans dada, envers dada, contre dada, malgré dada, c'est toujours dada* 17.

Dans « Clairement» (n° 4, septembre 1922), il fait ses adieux aux maîtres du passé, Apollinaire et Reverdy (« n'est-il pas vrai que nous leur devons un peu de notre force ? ») et accueille ses amis de toujours:

*Mais déjà Jacques Baron, Robert Desnos, Max Morise, Pierre de Massot nous attendent. Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner vers ce qui nous réclame.*

*Vers ce qui nous réclame:* le projet surréaliste aurait-il trouvé sa forme et sa force ? Breton en esquisse une première définition qui ne manque pas de points communs avec celle qu'il publiera deux ans plus tard dans son *Manifeste*:

*Par lui [le 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.*

Mais est-il le seul à avoir produit ce nouveau label? Ce serait faire bon marché de la participation de ses amis, totalement affranchis, à la différence de Breton, d'une emprise culturelle semée d'embûches: René Crevel, Robert Desnos et Benjamin Péret s'associent à la découverte de nouveaux modes

d'exploration de l'inconscient. Ce sont eux qui se prêtent le plus authentiquement aux séances de sommeil hypnotique dont il est rendu compte dans le numéro de novembre 1922 (« Entrée des médiums »). Breton, quant à lui, érige en théorie l'extraordinaire de ces pratiques. Il va même plus loin: soucieux de donner à son projet une ampleur historique, il associe les sommeils à l'expérience de l'écriture automatique, révélée trois années auparavant par Soupault et lui-même dans *les Champs magnétiques* (*Littérature*, octobre 1919). Ainsi, à peine né, le surréalisme, dans le discours où l'inscrit Breton, se voit déjà âgé de trois ans, ce qui ne manque pas de passer l'éponge sur Dada, bavure insignifiante.

Breton donc théoricien avant tout. On le retrouve au même poste dans « Les mots sans ride » (n° 7, décembre 1922); là, en effet, c'est une théorie du langage qu'il entend fonder à la suite des révélations langagières de Rose Sélavy de Duchamp/Desnos. Qu'il s'en prenne maintenant au langage, support et médiation de toute pratique par excellence, participe en fait de sa stratégie de positionnement dans l'ordre des signes - on y reviendra plus loin:

*Et qu'on comprenne bien que nous disons: jeux de mots quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour.*

Mais le projet de Breton, si triomphalement inauguré tout au long de l'année 1922, tourne court l'année suivante. Aragon est probablement le seul à prendre conscience de l'urgence d'une mise au point théorique et de la revendication d'un tel programme: « le manifeste est-il mort? » se demande-t-il en mai 1923 (n° 10). *Littérature*, d'ailleurs, entre dans une nouvelle période de crise: à défaut de publier des œuvres marquantes, elle se borne de 1923 à 1924 (4 numéros en deux ans) à faire œuvre d'anthologie (voir la livraison 11-12 d'octobre 1923, « spécialement consacrée à la poésie »).

En même temps, si la revue est frappée d'improductivité, Breton s'apprête maintenant à faire valoir son orthodoxie: Soupault en est la première victime: quatre pages vierges publiées dans le n° 10 nient son apport dans la rédaction des *Champs magnétiques*, et, plus tard, Roger Vitrac témoigne de son éloignement en signant « [s]a collaboration à *Littérature* ». Marque également du croissant prestige de Breton, l'article de Robert Desnos « André Breton ou Face à l'infini » (n° 13, juin

1924) qui peut être considéré comme un des premiers textes sacralisant le directeur de *Littérature*:

*André Breton par son amour de la vie exacte et de l'aventure redonne son sens propre au mot « religion ». La gravité qui caractérise sa pensée participe de l'équilibre cosmique et ne saurait en rien désigner l'attitude morose des gens sans imagination.*

## II. UNE STRATEGIE DES SIGNES

L'analyse des tactiques déployées par *Littérature* nous a permis de décrire l'itinéraire de l'écriture surréaliste en termes de *positions*: en effet, poser les bases d'une émergence dans le sillage d'Apollinaire et de Reverdy, de Dada - sans négliger les accointances du côté de *la N.R.F.*, c'est se rallier en quelque sorte à leur credo, faire figure de disciple, assurer une continuité. Il nous faut à présent rendre compte de l'enjeu de ces pratiques, faire apparaître les instants de la spécificité de l'écriture surréaliste telle qu'elle s'est constituée à l'issue de l'année 1924 lorsque *Littérature* disparaît et que Breton peut enfin actualiser son projet dans son *Manifeste*.

Par commodité, nous reprendrons l'évolution de l'écriture surréaliste selon les trois phases décrites *supra*: adhésion, différenciation, rupture.

### 2.1. Adhésion

Les premières productions des Trois Mousquetaires sont fortement marquées de l'empreinte reverdienne: leurs tout premiers textes, « Pierre fendre » d'Aragon, « Clé de sol » de Breton - tous deux publiés en vis-à-vis dans la première livraison de mars 1919 - et « L'heure du thé » de Soupault (*Littérature* n° 2) pour les raisons que l'on sait (*cf. supra*, p. 160) relèvent d'une écriture instantanéiste (absence de liens logico-sémantiques entre les séquences, parallélismes iconiques, jeux typographiques sur les blancs, etc.) telle que l'a privilégiée Reverdy (et dans ces pages mêmes de *Littérature*). Mais si l'écriture est tout entière du côté de la reproduction, nombreux sont les thèmes qui reflètent l'ancrage institutionnel de ses auteurs et le besoin de rupture qui en découle.

Notons aussi que plutôt que de se soumettre un peu hâtivement à la poétique dominante, l'équipe de la revue semble avoir opté dans les premiers temps pour le retrait; c'est ainsi

que doit s'expliquer la relative rareté de ses textes. On a dit plus haut combien les premières livraisons de *Littérature* cédaient la place aux aînés.

Attardons-nous davantage sur les textes qui révèlent une écriture en voie de rupture.

## 2.2. Différenciation

Un texte se situe au cœur de la production surréaliste: *les Champs magnétiques*. Publiés en trois livraisons (no 8, 9 et 10, octobre-décembre 1919), ils ne laissent rien apparaître de la fraîcheur de l'écriture qu'ils inaugurent, à savoir l'écriture automatique. Breton et Soupault sont-ils conscients en 1919 de l'originalité de leur pratique? Rien n'est moins sûr. Ce n'est qu'en 1922 que Breton attribuera aux *Champs* leur statut de texte fondateur. Ici prend alors toute son importance le passage Dada. Ne peut-on pas, en effet, avancer l'hypothèse selon laquelle Dada a, en quelque sorte, freiné l'expansion d'une écriture autonome et quasi inédite (du moins dans sa systématisation)? A moins que (cet avis est plus partagé) Dada n'ait servi la cause des futurs surréalistes dans la mesure où il a balayé une série de conventions vécues comme autant d'obstacles par l'équipe de Breton - ce que confirmeraient les mots de Breton lui-même, cités plus haut (« Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite... ») En fait, les deux arguments sont compatibles. Il reste que l'écriture automatique pré-existait à Dada: le surréalisme en était-il issu avant l'irruption de Dada? Loin s'en faut: *Littérature* témoigne. Le nouveau mode d'écriture exploité par Breton et Soupault n'est pas explicitement révélé et les extraits qui paraissent dans la revue sont parmi les plus lisibles et ne dépareillent en rien la bonne tenue des livraisons. En outre, les textes les plus incohérents ont été comme refoulés dans les petites revues dadaïstes, ce qui ne laisse pas de prouver à quel point Dada avait jeté la confusion dans l'esthétique des premiers surréalistes.

Mais cette écriture automatique, qu'a-t-elle de si révolutionnaire? Tout d'abord, elle est un produit collectif, sorte de réponse à la pratique solitaire de la littérature. En même temps, la fusion Breton/Soupault révèle la solidarité d'un exercice inédit de l'écriture. Par ce texte, sont renversés les modèles traditionnels d'une émergence héroïque à laquelle se greffe un petit groupe d'initiés (Cf. Leconte de Lisle<sup>18</sup>: acte contre-institutionnel de première importance. Par ailleurs, la thématique des *Champs* renvoie dans une large mesure à la situation institu-

tionnelle de leurs auteurs. Chaque extrait paru dans *Littérature* s'articule selon trois phases: constat d'un ancrage culturel indéfectible (« Prisonniers des gouttes d'eau... »), prise de conscience d'un Grand Œuvre à réaliser (« L'eau de javel et les lignes de nos mains dirigeront le monde») et enfin, étant donné cette emprise institutionnelle, un état de léthargie symbolisé par la mort qui frappe de stérilité tout projet d'avenir (« Chaque chose est à sa place, et personne ne peut plus parler: chaque sens se paralysait et des aveugles étaient plus dignes que nous »). En d'autres termes, *les Champs magnétiques* sont, comme l'ont remarqué Durozoi et Lecherbonnier<sup>19</sup>, «le roman de la découverte de l'écriture automatique. C'est un langage sur la mise à jour d'un nouveau type de langage. »

En ce qui concerne l'écriture elle-même, d'un point de vue rhétorique, certains des procédés utilisés n'avaient-ils pas été éprouvés par un siècle de poésie moderne? Proclamer la toute puissance de la métaphore ne relève certainement pas d'une révolution poétique, quand bien même le degré d'incompatibilité sémantique y est porté au plus haut point. Reste enfin l'automatisme, autre trait spécifique de cet espace scriptural, encore qu'il ne se manifeste pas par des effets de productivité de sens, renvoyant à une pratique dont le lecteur ne prendra connaissance qu'en 1924.

En dernière analyse, il semble que les germes d'une écriture nouvelle soient posés; la thématique ne cesse de revendiquer l'éclatement nécessaire des codes littéraires; mais l'écriture que Breton a naïvement cru à la portée de tous selon le vœu de Ducasse, reste dans la ligne d'une rhétorique classique. Aragon ne manquera pas de dissiper toute allusion à ce sujet:

*Sous prétexte qu'il s'agit de surréalisme, le premier chien venu se croit autorisé à égaler ses petites cochonneries à la poésie véritable, ce qui est d'une commodité merveilleuse pour l'amour propre et la sottise*<sup>20</sup>

Ainsi, *les Champs magnétiques* prolongent dans les colonnes de *Littérature* le double discours de la revue, discours de la rupture mais constamment tempéré par des velléités d'adhésion. Qu'on ne s'étonne pas dès lors qu'en 1919-1920 ni Breton ni Soupault n'aient proclamé la fraîcheur d'un texte encore enraciné dans la tradition poétique et voué à se clore, pour un temps, sur sa propre expérience.

### 2.3. Rupture

Poursuivons au-delà du passage Dada les étapes de la formation de l'écriture surréaliste.

C'est la nouvelle série (mars 1922 - juin 1924, 13 livraisons) qui se voit ici convoquée. En effet, elle est le lieu concentrique où se déploie et s'affirme la poétique surréaliste. Dès 1922, Breton, habile théoricien, donne le ton d'un nouveau modèle d'écriture: « L'esprit nouveau» (n° 1, mars 1922) est celui qui est à même de dégager de la réalité ses signes surréels, ceux qui sont le fruit de hasards, de rencontres et d'attentes fortuites. A cette mythologie dont Paris constitue l'écran imaginaire, correspond une pratique langagière qui se veut authentique: les mots doivent toucher au plus sensible des rapports qu'ils entretiennent avec la réalité, ils en sont les vecteurs privilégiés mais ne sauraient être considérés comme des fins en soi. Ce refus d'un langage arbitraire et par conséquent voué à une pure dépense ludique (( les mots du reste ont fini de jouer ») n'est pas sans rappeler l'art des mots « plus subtil et plus franc, sans rhétorique» des *Nouvelles Nourritures* (voir *infra*). Mais ce qui l'en distingue reste le souci constant de signifier la dimension surréelle de l'existence quotidienne dont la littérature à elle seule ne peut rendre compte. Il n'empêche que Breton a cru bon s'en remettre à une pratique néo-classique du langage que l'on retrouvera d'ailleurs au mieux de sa forme dans des textes comme *Nadja* et *l'Amour fou*.

C'est encore Breton qui croit saisir des rapports de surréalité entre l'activité onirique et le comportement raisonné de veille en revendiquant les « Récits de rêve» (n.s., n° 1, mars 1922), mais il se rendra bientôt compte des infortunes de l'écriture onirique, sans cesse en butte à des défaillances de la mémoire ou/et au contrôle de la raison. Et même s'il ne négligera pas par la suite d'exploiter cette veine (dans *les Vases communicants*, notamment), il sait que ce sont là, avec le néo-classicisme de l'« Esprit nouveau» des modes d'appoint pour l'expression.

Dans les premiers mois de 1922, le surréalisme n'a pas encore trouvé son expression idéale, peut-être mise-t-il trop sur les vertus de la littérature et de la poésie, comme le rapelle Breton dans « Clairement» :

*C'est encore, je ne sais pourquoi, dans les domaines avoisinant la littérature et l'art que la vie, ainsi conçue, tend à son véritable accomplissement.*

c'est alors que la collaboration des nouvelles recrues se montre efficace, principalement celle de René Crevel, de Robert Desnos et de Benjamin Péret.

Crevel invite ses amis à l'expérience médiumnique dont Breton tirera enfin un mode inédit d'approche de l'inconscient, débarrassé, en apparence, des contraintes rationnelles. Desnos, en communication télépathique avec le créateur de Rose Sélavy (Duchamp), dévoile les pouvoirs insoupçonnables de la poésie toute centrée sur la « rigueur mathématique » et « l'absence d'élément comique » (Breton dans « Les mots sans rides »). Mieux que quiconque, Desnos a compris l'enjeu de la subversion des signes :

*L'argot de Rose Sélavy, n'est-ce pas l'art de transformer en cigognes des cygnes ?*

Péret enfin. Ses textes se fondent sur la perversion des connotations communément admises, sur une vaste parodie des signifiés. Mais il se rapproche de Breton sur la question du rapport langage/réalité : comme lui, il sait que le réel ne se façonne qu'en fonction du discours qui le filtre. Que l'on s'en remette à la logique de communication (Breton) ou, au contraire, que l'on en révèle les dysfonctionnements, il en naît toujours une production de sens inédite.

Breton, d'une part - dont la poétique triture avant tout le signifié -, Crevel, Péret et Desnos - plus attentifs au signifiant -, quatre noms attachés à la genèse du surréalisme. Mais Breton est sans doute le seul à projeter les expériences, poétiques et autres, de ses amis dans une dimension historique et programmatique. Le surréalisme, grâce à lui, prend la forme d'un credo esthétique et bientôt révolutionnaire spécifique. Il est probable que le mouvement n'eût pas vu le jour avec les seuls concours d'Aragon et Soupault, l'un penché sur des pratiques littéraires (roman) incompatibles avec les intentions de Breton et déjà voué à une brillante carrière - il publie dans *la N.R.F.* ; l'autre, trop libre et incapable de se soumettre à des engagements encombrants. Ce qui ne les a pas empêchés d'être de parfaits surréalistes - exactement comme ils se sont montrés auparavant parfaits dadaïstes. Car Breton est le seul à vouloir mener son projet à terme. C'est pourquoi il s'en remet aux jeunes recrues de *Littérature* : Crevel lui fournit une investigation immédiate de l'inconscient, Péret et Desnos une pratique révolutionnaire du texte.

*Littérature* a donc été le creuset où s'est forgé l'essentiel du capital symbolique des surréalistes. Mais, comme on l'a dit

plus haut, la revue bascule en 1923 dans une nouvelle période d'incertitudes: il manque à ce foisonnement d'idées et de projets une infrastructure manifestaire de combat (d'avant-garde). Breton le sait: il s'éloigne et se tait. Il abandonne la pratique de l'écriture qui lui semble, dans son état actuel, trop tournée vers le passé et trop confiante en la Littérature. Sortira-t-il jamais de l'impasse? Sa revue est bel et bien une instance de l'éphémère. Aucun projet n'y a pris corps: ni les modernistes de la Rive Gauche, ni Dada, ni même le label surréaliste, encore embryonnaire. Quelques mois de réflexion et le programme de Breton trouvera miraculeusement sa forme. *La Révolution surréaliste* et le *Manifeste* évacueront tous les doutes - enfin deux lieux d'affirmation hors de toute promiscuité.

### III. ARTICULATIONS

La double approche de *Littérature* a pour principal mérite de distinguer dans la genèse du groupe la part du dit et du non-dit, de mettre à jour « les stratégies plus ou moins avouables qui portent [les] écrivain[s] vers la notoriété <sup>21</sup> ». La saisie des textes et l'examen des modes et des circonstances de leur production - ici, la revue en tant que lieu où s'investit l'institution - nous a permis de faire voir quelques-unes des pratiques, que l'on aurait pu croire en rupture avec les schémas inébranlables de la distinction littéraire, qui en fait se conforment aux processus d'émergence et de reconnaissance tels qu'ils se sont développés depuis le moment où le littéraire s'est manifesté comme lieu institutionnel.

Les deux champs d'activité d'écrits ci-dessus s'articulent autour d'un enjeu qui vise essentiellement à conquérir le monopole du capital symbolique au début des années vingt. Tout au moins, et ceci est un fait nouveau dans l'histoire des lettres françaises, à se créer une sphère de légitimité en rupture avec le champ dominant sans toutefois l'évacuer. En sorte qu'il n'y aura guère en France jusqu'à la Seconde Guerre que deux planches de salut pour les écrivains avides d'une émergence efficace: *la N.R.F.* ou le surréalisme.

On se propose en guise de conclusion, de situer deux lieux d'articulation entre la stratégie de positionnement et la stratégie des signes - lieux qui ne peuvent en aucun cas être saisis comme simples coïncidences.

#### 3.1.

Que Breton, Aragon et Soupault aient choisi de s'investir dans la poésie semble être le point de départ de leur tactique

d'émergence. Jeunes loups surgissant sur la scène littéraire dans les remous de la crise des valeurs symbolistes, à une époque décisive où un transfert de capital symbolique se produit de la poésie vers le genre romanesque (et le théâtre). Les Trois Mousquetaires fondent leurs espoirs sur cette mouvance de la littérature (cette vacance du genre poétique) à laquelle ils se donnent pour mission de trouver une issue. Il s'agira pour eux de relégitimer un genre en lui conférant un statut inédit, d'assurer une reconquête dont l'efficace serait de les soustraire à une condition d'épigones.

### 3.2.

Chaque phase du processus d'émergence du groupe de *Littérature* met en œuvre des démarches analogues. Ainsi, lorsque l'heure est encore à l'adhésion aux pôles dominants de l'institution, *Littérature* est un lieu de rencontres et d'échanges entre producteurs consacrés ou en voie de consécration, et ses directeurs y reproduisent l'esthétique des maîtres. Mais très tôt, des techniques nouvelles d'écriture apparaissent: l'automatisme des *Champs magnétiques* entraîne une vaste interrogation sur la pertinence de l'acte d'écriture (« Pourquoi écrivez-vous? »). Parallèlement, par compensation, les surréalistes se créent un espace de légitimation: c'est l'enjeu de la découverte de Ducasse et de Vaché, de la reconnaissance de Rimbaud et de Lautréamont. Le tout complété par des adhérents disparates: Eluard, Drieu la Rochelle, René Hilsun. Dans cet espace va pouvoir naître, à l'instigation de Breton essentiellement, le projet surréaliste qui ne prendra sa forme décisive qu'au cours de l'année 1922. Breton est seul en tête, Tzara évincé n'y prend aucune part, et de jeunes poètes vont constituer un groupe sinon homogène du moins prêt à se faire valoir. Pour la première fois, semble-t-il, dans l'histoire des lettres françaises, l'émergence d'un groupe se déploie en front commun, dans la recherche puis la formulation d'un programme spécifique. A ce stade, *Littérature* devient non seulement une instance d'émergence mais encore le lieu d'une pratique légitimante de la littérature. Le groupe se clôt sur son propre projet; les dissidences sont évacuées; une orthodoxie s'instaure. *Littérature* disparaît. *La Révolution surréaliste* (décembre 1924 - décembre 1929) puis *le Surréalisme au service de la Révolution* (juillet 1930 - mai 1933) assureront, à leur tour, la conservation du credo.

Université de Liège

## NOTES

1. Cet article participe d'une réflexion commune sur le surréalisme dans sa première phase, menée dans le cadre des théories de l'institution de la littérature par Jacques Dubois, Pascal Durand et moi-même. Cette réflexion a fait l'objet d'une première publication: «Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) », *Pratiques* n° 38, juin 1983, pp. 27-53. Nous y renvoyons le lecteur pour une vue d'ensemble de l'émergence du premier groupe surréaliste.

2. *Littérature* (1919-1924), reprint en 2 vol., Paris, Jean-Michel Place éd., 1978.

3. Voir à ce propos Michel Decaudin, *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française* (1895-1914), Toulouse, Privat, 1960 et Léon Somville, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique*, 1912-1925, Genève, Droz, 1971.

4. D'après Richard L. Admussen, *les Petites Revues littéraires 1914-1939*, Paris, Nizet, 1970.

5. Tous trois avant de se rencontrer se sont mis en relation avec Apollinaire et/ou Reverdy. Aragon et Breton se sont connus en 1917 au Val-de-Grâce où ils exerçaient leur stage de médecin-auxiliaire; c'est Apollinaire qui leur a présenté Philippe Soupault.

6. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965; Nice, « Centre du XX<sup>e</sup> siècle », p. 71.

7. Sur l'impact institutionnel de la *N.R.F.* sur le champ littéraire des années 1920 dont elle occupe le centre, voir Régis Debray, *le Pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay, 1979, pp. 73-94.

8. Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, J. Corti, 1975, p. 149.

9. Repris dans *les Pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », pp. 23-41.

10. D'après Sanouillet, *op. cit.*, pp. 73-74.

11. *Littérature*, n° 1, mars 1919, p. 22.

12. Louis Aragon, « Lautréamont et nous, II », *les Lettres françaises*, 8-14-juin 1967, p. 6.

13. *Littérature*, n° 9, novembre 1919, p. 1.

14. *Littérature*, n° 10, décembre 1919, p. 26.

15. Aragon, *Anicet ou le panorama. Roman* (1921), Le Livre de Poche, 1969, p. 72.

16. Mario Perniola, *l'Aliénation artistique*, Paris, U.G.E., «10/18 », 1977, p.252.

17. Repris dans *les Pas perdus*, *op. cit.*

18. A ce propos voir l'analyse de Rémy Ponton, « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique, l'exemple du Parnasse », *Revue française de sociologie*, XIV, n° 2, avril-juin 1973, pp. 202-220.

19. Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, *André Breton, l'écriture surréaliste*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, pp 84 et ss..

20. Aragon, *Traité du style* (1928), Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire », 1980, p. 188.

21. Jacques Dubois, « Introduction » à « L'institution littéraire » II, *Littérature* (Larousse) n° 44, décembre 1981, p. 3.

# POUR UNE LECTURE INSTITUTIONNELLE DU «MANIFESTE DU SURREALISME»

Pascal DURAND

## 1. REMARQUES THEORIQUES PRELIMINAIRES

Un manifeste littéraire, c'est, *de prime abord*, cet acte de parole (et surtout de prise de parole) par lequel un groupe, *via* la voix de son *leader*, atteste sa naissance officielle, se nomme et se dénombre, se définit différenciellement par la présentation volontiers véhémement d'un programme esthétique; c'est donc aussi, à cet égard, une sorte «d'archi-préface<sup>1</sup>» aux productions futures. Sur le plan critique qui nous occupe ici, c'est, pour le groupe qui le signe et le reconnaît de s'y reconnaître<sup>2</sup>, un outil idéologique d'auto-légitimation; enfin, de façon plus occulte encore, c'est un ordonnancement textuel de stratégies d'intervention dans le champ symbolique. De ces trois «strates», la plus fréquemment envisagée, est sans aucun doute la première, souvent d'ailleurs à l'exclusion des deux autres dont elle s'avère cependant dialectiquement indissociable. Cela provient notamment de ce que le discours manifestaire s'énonce sur le mode de la duplicité, et, comme on va le voir, du paradoxe, à tel point qu'il peut sans peine déjouer la vigilance critique.

Duplicité à plus d'un titre:

1. L'enjeu de tout manifeste est la prise de position et, à terme, la prise du pouvoir au sein de l'institution littéraire, mais son efficace n'est assurée qu'au prix d'une nécessaire occulta-

tion de son enjeu même: il s'ensuit que le discours manifestaire est fondamentalement un discours de la dénégation: c'est en niant sa fonction qu'il peut l'assumer de façon optimale, à la limite, une stratégie<sup>3</sup> n'a de sens que si elle est ignorée de ce sur quoi elle a à agir. Souvent dénié littéralement, l'enjeu institutionnel se trouve ainsi voilé, de façon constante, en particulier par la désignation massive et exclusive d'enjeux esthétiques, philosophiques, etc. et par le travail souterrain d'une idéologie du désintéressement. Probablement est-ce dans ce travail de « brouillage » et de dénégation que se révèle, de façon la plus active, le code symbolique de l'institution littéraire.

2. Par ailleurs - et cet aspect se radicalise avec le déploiement des pratiques avant-gardistes (grosso modo, depuis Dada)-, à contester âprement la littérature dans son mécanisme comme dans ses codes et parfois, dans certains cas-limites, dans son existence même, le discours manifestaire tend à produire l'illusion qu'il se prononce hors-institution et que son dire coïncide avec un faire (voire un état de *fait*) lorsqu'il appelle à rompre l'autonomie et la clôture du champ symbolique. Or, l'histoire des avant-gardes enseigne entre autres qu'il n'est pas de lieu hors-institution ni de discours qui serait *pure contestation*. Il ne s'agit pas ici du processus connu de récupération et de banalisation des paroles hétérodoxes (récupérer, cela suppose qu'un temps, même fugitif, telle parole a échappé au contrôle idéologique) mais, plus fondamentalement, d'un phénomène agissant à l'origine de ces paroles et qui commande le paradoxe ontologique du manifeste: le code institutionnel, en fait, régit les discours mêmes qui le contestent, ceux-ci n'étant en dernière analyse que les vecteurs de cette logique de la distinction qui dynamise le champ littéraire, lui assure permanence et évolution<sup>4</sup>. Au reste, c'est sans doute ce paradoxe (cette emprise du code sur ce qui le met en question) qui explique la constance et l'efficacité des récupérations. L'histoire de la littérature avant-gardiste est peut-être celle de l'utopie d'une parole totalement libérée ou d'un « non-conformisme absolu ».

3. Discours fortement illocutoire<sup>5</sup> proclamant une rupture décisive, le manifeste est tout autant appel à l'instauration d'un système nouveau. *Sa rupture fait instauration*: le refus de l'ordre établi et de sa *doxa* s'actualise prioritairement dans l'adhésion à un autre ordre dont l'hétérodoxie temporaire n'est revendiquée 'qu'en raison d'une stratégie de subversion, et n'est perçue par le public qu'au cours de la phase précédent sa cristallisation en dogmes. En outre, on peut constater, s'agissant par exemple du

*Manifeste du surréalisme*, que ce nouvel ordre se construit, en creux, sur les décombres du précédent, mais s'élabore dialectiquement en fonction de celui-là même dont il réclame la révocation.

Cette «duplicité» dont on pourrait relever à bien d'autres niveaux les marques d'ancrage, implique que le manifeste littéraire (ou autre) est un texte foncièrement *médiat*, propriété engageant, pour nous, une méthodologie spécifique. Celle-ci doit se montrer en particulier apte à déconstruire le discours, à l'analyser à l'articulation des trois strates isolées *supra*, concrètement à montrer en quoi les stratégies d'émergence comme de légitimation participent à (et déterminent) l'élaboration du programme ou, pour le dire autrement, comment le *credo* esthétique du manifeste reflète (plutôt réfracte) ces stratégies.

A cette fin, il convient en premier lieu de rapporter le manifeste au *contexte structural* de son apparition: comme tout texte (mais plus encore), le manifeste est un texte *daté*, donc lisible et interprétable seulement si on le réfère aux conditions historiques de son écriture; texte de combat, il doit être relié aux modalités et aux enjeux de ce combat. Pour ce qui concerne le *Manifeste* de 1924, la critique jusqu'ici a constamment souligné que Breton y élève le ton, hausse le débat. Mais qui ne voit qu'à tant le hausser, on place le *leader* du surréalisme au-dessus de la mêlée, quelque part hors-histoire, là où son discours, trop drapé, se dévêt de son sens, comme de son impact et de sa portée. Le texte du *Manifeste* est par nature « déictique », entendons par là qu'il est proféré d'un lieu précis, en un moment précis et qu'il ne cesse en somme (quoique souterrainement) de désigner et son moment et son lieu.

En tant qu'il expose, avec toute la force d'une imposition, un programme esthétique qui est stratégie d'intervention dans l'institution littéraire, le manifeste - sa lecture- exige donc sa ré-insertion dans l'économie globale du champ. Synchroniquement, la configuration de celui-ci ordonne une hiérarchie, tant de genres que d'agents, qui renvoie à une dichotomie dominants/dominés. Ce partage inégal du capital symbolique détermine une lutte parfois âpre entre, d'une part, les détenteurs du pouvoir légitime, gestionnaires qui n'ont d'autre recours que le déploiement de pratiques subversives visant à briser l'ordre de la *doxa*. Ce conflit, déclaré à l'initiative des dominés (et volontiers rapporté par P. Bourdieu à celui qui, selon Max Weber, oppose le prophète au prêtre), se développe généralement au nom de l'utopie du retour aux sources. L'auteur prophétique du manifeste dénonce une sclérose, en appelle à la sécession et entend ouvrir

la voie à une pratique resourcée, authentique et libératrice. Porte-parole «idéologique» de cette émergence polémique, le programme atteste donc les stratégies qu'elle emprunte: dans une large mesure, on observe qu'il se constitue différenciellement par rapport au dogme géré par les dominants<sup>8</sup>. Afin d'éviter une simplification abusive, il faut rappeler que, lorsqu'il débouche sur la scène littéraire, le groupe nouvellement fondé ne rencontre pas, en fait d'adversaire, que la phalange des légitimés; il doit en outre faire face aux groupes concurrents, diversement hiérarchisés (et c'est d'ailleurs à cette occasion que la violence peut cesser de n'être que *symbolique*). Aussi le manifeste opère-t-il également en tant que différenciateur du groupe vis-à-vis de ses concurrents: il lui incombe de marquer la distance (ou mieux encore d'effectuer un «noyautage» à son profit), de *distinguer* et, notamment, d'afficher un label univoque, un nom, un signe de ralliement.

Selon l'optique qui nous occupe ici, il apparaît, en somme que le programme esthétique agit comme motif, mobile et alibi idéologique en ce que, tout à la fois, il prétexte la lutte, la rentabilise au plan symbolique et la légitime. D'un même mouvement. C'est pourquoi nous ne distinguerons ces fonctions et leurs actualisations textuelles que pour la commodité de l'exposé.

## II. CONTEXTE ET DETERMINATION DU *MANIFESTE*

Avant d'isoler causes et motifs du *Manifeste*, il faut rappeler que la nécessité d'un tel écrit n'est apparue à Breton que relativement tard, eu égard au fait que le groupe surréaliste, *stricto sensu*, s'agrège vers août 1922 et que la conception de son programme officiel ne s'élabore qu'à partir de juin 1924. Un tel hiatus, spécifique au groupe de Breton, s'explique sans doute par la persistance de sa phase émotionnelle au cours de laquelle il s'est livré, notamment, aux expériences des Sommeils dont nous avons dégagé ailleurs l'efficace et la portée sur l'économie phantasmatique du groupe<sup>7</sup>. Phase qui constitue celui-ci en collectivité par la neutralisation partielle de sa disparité sociale et idéologique. Mais aux liens d'ordre affectif doit se substituer tôt ou tard une cohésion fondée pragmatiquement. Relais en l'occurrence d'autant plus urgent qu'à l'issue de cette phase réflexive euphorique, le groupe est menacé de sclérose, ce qu'indiquent assez la redispersion (relative) de ses adeptes (même Breton envisage un temps de s'en éloigner quelque peu) et surtout les tensions qui se déclarent par exemple entre Jacques Baron et Aragon lors de l'affaire de *Paris-Journal* ou encore entre Desnos

et Crevel (d'autres tensions, début 1923, avaient nécessité un abandon des Sommeils) <sup>8</sup>. Dès mai 1923, Aragon dont *une Vague de rêves* activera la formation du *credo*, s'exclame dans *Littérature*: «Le Manifeste est-il mort ? » C'est dire qu'une urgence se fait sentir et, sans doute, qu'il y a quelque attente en ce sens au sein du groupe.

*Le Manifeste* a donc à assumer (et assume) une importante fonction interne: d'une part, il renforce et sanctionne le statut de Breton, *leader* charismatique; d'autre part, à mobiliser les énergies des adeptes dans la poursuite d'un objectif donné pour impérieux, à instaurer un objet de ralliement, il permet de fondre la co-errance du groupe en une cohérence, sinon profonde au moins pragmatique, fusion qu'il affiche, textuellement, en élaborant, à mesure que son discours se déploie, *l'hypothèse d'un sujet collectif* (on observe que, sur le plan de l'énonciation, il voyage successivement du *je* au *nous* et du *nous* au *surréalisme*). Au niveau symbolique, l'évocation fameuse du «château surréaliste thématise et fantasme ce fusionnement.

Raffermir l'homogénéité du groupe, cela suppose en outre qu'on le définisse en le distinguant. Ce qu'opère le *Manifeste* en désignant l'adversaire et la concurrence (l'un et l'autre globalisés en tendances dont on réclame le procès: le réalisme logique et l'amateurisme en fait de poésie et de révolte), ensuite en imposant l'univocité et la crédibilité d'un label: le surréalisme. Dans les luttes symboliques, le label a fonction de « signe de reconnaissance»; «*faire date*, c'est imposer sa marque, faire reconnaître (au double sens) sa *différence* par rapport aux autres producteurs », c'est pourquoi «les mots, noms d'écoles ou de groupes [...] ont tant d'importance [...] ils font les choses: signes distinctifs, ils produisent l'existence dans un univers où exister c'est différer, « se faire un nom <sup>10</sup> ».

Exister-différer: tel est bien l'enjeu le plus immédiat pour le groupe en 1924. Car le risque de n'être pas reconnu institutionnellement dans sa nouveauté se complique pour lui de ce qu'il encourt le péril grave de se trouver dépossédé de son label et *recupéré* anticipativement. Je fais ici allusion aux manœuvres d'annexion menées au cours de 1924 par Yvan Goll et Paul Dermée, intervention qui, pour dérisoire qu'elle paraisse aujourd'hui, ne laissa pas de précipiter la composition du *Manifeste*, voire d'infléchir tant soit peu le dispositif de sa doctrine.

Aussi le groupe surréaliste va-t-il s'impliquer, un peu malgré lui, dans une guerre des -ismes, volontiers envenimée par la verve de Picabia <sup>11</sup> qui tente, début 1924, de promouvoir le «superréalisme» et, à l'automne, place l'ultime livraison de 391 sous le signe ironique de «l'instantanéisme». C'est donc à la

lumière de ces controverses qu'il convient de relire la célèbre définition du «surréalisme», label fluctuant au départ (dans *Pour Dada* et surtout *Entrée des médiums* où il apparaît tremblé de prudentes italiques), qui va trancher net le débat, acquérir parodiquement le statut d'un mot de la langue (idéologiquement « neutre », dépositaire d'un consensus sémantique) et va surtout permettre de renvoyer dos à dos Goll et Dermée:

*c'est de très mauvaise foi qu'on nous contesterait le droit d'employer le mot SURREALISME dans le sens très particulier où nous l'entendons, car il est clair qu'avant nous ce mot n'avait pas fait fortune. Je le définis donc une fois pour toute: [...]*<sup>12</sup>.

Définition comme chacun sait encadrée par un historique hâtif et tendancieux du mot<sup>13</sup> doublé d'un rejet de son acception selon Apollinaire, et par le refus implicite de compter Goll et Dermée au nombre des adeptes (« Ce semblent bien être, jusqu'à présent, les seuls [...] »), exclusion d'autant plus efficace qu'elle s'épargne superbement de les nommer: Breton a parfaitement intégré la loi symbolique du nom et de la forclusion par le silence. Un refoulement analogue se produit à l'égard du dadaïsme: l'insurrection dada n'est signalée qu'une fois et pour se trouver réduite à la contingence, désuette un peu, d'un « phénomène» mis, littéralement, entre parenthèses<sup>14</sup>: « (les phénomènes Dada n'allaient pas tarder à se produire)>>: l'avant-garde pratique volontiers la politique de la terre brûlée.

L'argumentation, en certains de ses aspects, n'est pas seule à reléguer Goll au service de « la vieillerie poétique ». Le *Manifeste tout entier*, en tant que projet et genre codés, y contribue: publier un *Manifeste du surréalisme*, c'est, face à Goll qui se réclame d'une tradition prenant source à Rabelais, afficher la radicale nouveauté du programme surréaliste<sup>15</sup>. Mais y contribuent sans conteste aussi les interventions violentes des surréalistes au cours de 1924, notamment à l'occasion des funérailles d'Anatole France: *Un Cadavre* attire d'emblée sur ses signataires et leur mouvement la vindicte nationale, à tel point que se revendiquer surréaliste à ce moment serait s'associer au scandale, se placer du côté des honnis envers qui la presse unanime espère des poursuites et s'exposer aux représailles de la critique officielle. Littérateurs timorés, Goll et ses émules doivent peu à peu « passer la main ». Désormais uniques propriétaires et défenseurs du label, les surréalistes peuvent donc en toute logique et pour clore le débat, écrire à Pierre Mohrange,

directeur du *Journal littéraire* qui s'est passionné pour la « querelle du surréalisme » :

*Nous vous avertissons une fois pour toutes que si vous vous permettez d'écrire le mot « Surréalisme », spontanément et sans nous en avertir, nous serons plus de quinze à vous corriger avec cruauté* <sup>18</sup> !

### III. LE PROGRAMME-EMERGENCE

S'il est vrai que le pamphlet contre Anatole France suscite un « horizon d'attente » dont va bénéficier le *Manifeste*, il serait réducteur de ne lui attribuer que cette seule fonction publicitaire; il assure en effet aux surréalistes une audience scandalisée autant qu'attentive, mais, au-delà, il inaugure, sous le régime de l'outrance et de l'hyperbole, la pratique implicitement développée par le *Manifeste*. Ainsi, le scandale fomenté par *Un Cadavre* s'origine non seulement dans l'insulte proférée envers le plus reconnu des écrivains (au moment précis où s'actualise, *se montre cette reconnaissance* en des funérailles nationales, mais surtout dans la dénonciation et le rejet de l'un fondamental des « articles » du code institutionnel, à savoir celui qui permet la transformation du prestige littéraire accumulé en survie symbolique au panthéon des Immortels. Celui-là même par quoi l'institution élabore le mythe de son histoire: les grands auteurs, la consécration méritée, les modèles à suivre <sup>17</sup>.

Le désaveu du code, systématique, affleure à plus d'un endroit dans le texte du *Manifeste*, ne serait-ce que dans le refus récurrent de faire œuvre littéraire, de se plier au cursus obligé (production, publication, reconnaissance), mais il se médiatise généralement dans l'expression d'un programme s'édifiant en opposition à celui dont le groupe *N.R.F.*, école dominante, se trouve dépositaire. A ce propos, on peut estimer que le courant *N.R.F.* dévoile de manière privilégiée le code institutionnel en ce que son *credo* paraît, en quelque sorte, la mise en programme de l'idéologie du champ: artisanat des lettres, célébration de la valeur-travail et du cérémonial de l'écriture, mythe du créateur désintéressé, de la parole nécessaire et de la rétribution par l'immortalité, etc. A cette apothéose du code va correspondre l'appel surréaliste à rompre l'autonomie et les cadres du champ, comme si le principe régissant celui-ci se devait de secréter dialectiquement son contraire <sup>18</sup>, en telle sorte que le contraire fût, non pas risque d'abolition mais ferment de devenir. Cette réaction, il importe toutefois de ne pas trop en souligner le carac-

tère nécessaire au risque de perdre de vue sa fonction stratégique: le projet de pouvoir implicite au *Manifeste* impose la subversion, que la *doxa* soit infléchie en *anti-doxa*, que le programme *N.R.F.* soit inversé en programme surréaliste qui le contesterait.

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous nous bornerons ici à relever quelques-uns des principes et perspectives du *Manifeste* qui relèvent d'un positionnement dans le champ symbolique et fondent son «programme d'émergence».

### *1. Contre le roman, pour la poésie*

On sait que le *Manifeste* s'ouvre pratiquement sur une condamnation en règle du genre romanesque. Les romans sont «livres ridicules» sacrifiant à un «style d'information pure et simple», à une psychologie sommaire, à d'interminables descriptions dont l'ennui n'égale que la suffisance. Genre vénal, en outre, auquel on ne se consacre qu'à seule fin d'obtenir, à peu de frais, succès, consécration et profit, grâce à une recette éprouvée qui épargne toute dépense à l'imaginaire. Qu'on se reporte à l'un des «Secrets de l'art magique surréaliste» qui donne la recette d'un faux roman ressemblant à s'y méprendre à un vrai:

*Qui que vous soyez, si le cœur vous en dit, vous ferez brûler quelques feuilles de laurier et, sans vouloir entretenir ce maigre feu, vous commencerez à écrire un roman. [...]*

*Votre faux roman simulera à merveille un roman véritable; vous serez riche et l'on s'accordera à reconnaître que vous avez «quelque chose dans le ventre», puisque aussi bien c'est là que ce quelque chose se tient*<sup>19</sup>.

Que Breton s'ennuie à la lecture de Stendhal, que les pesants volumes de Dostoïewsky<sup>20</sup> lui tombent des mains, soit; mais un réquisitoire aussi frénétique ne saurait être innocent, il engendre un effet stratégique: au moment où le surréalisme effectue son émergence, le genre romanesque a atteint le sommet de la hiérarchie des légitimités, ravissant à la poésie le statut dominant qu'elle a occupé durant presque tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Si, pratiqué par les naturalistes, le roman avait été jugé trivial, en revanche, genre de prédilection des tenants de la *N.R.F.*, il jouit à cette époque d'un prestige et d'un succès indéniables. Au travers du roman, Breton s'insurge donc contre les dominants des années vingt (au reste, il ne manque pas d'égratigner

au passage France, Gide, Proust et Barrès) et entend conférer à la poésie la précellence symbolique qu'elle a perdue au profit du roman. Encore abondamment pratiquée (Claudel, Valéry, etc.), elle a conservé, il est vrai, un certain prestige mais l'évolution de l'institution ne lui est guère favorable. A preuve le fait que des écrivains comme France (parnassien), Gide (Symboliste) ou Mauriac commencent leur carrière par un recueil de vers pour se réorienter très vite vers le genre romanesque auquel ils doivent leur consécration. Il est significatif qu'à rebours de cette évolution, le *Manifeste* désigne le roman comme « genre inférieur » (p. 24) : c'est avouer, en creux, le sens même du réquisitoire.

Pourquoi cette évolution n'affecte-t-elle que négativement le programme surréaliste qui semble investir un créneau peu « rentable » ? La loi de la distinction ne suffit pas à l'expliquer : logiquement, des agents peu dotés en capital social évitent de s'engager sur une voie qui ne conduit qu'à longue échéance au succès. On peut penser qu'agissent sur Breton certains modèles prestigieux tels Mallarmé, Valéry, Apollinaire ou Reverdy dont il s'est réclamé à différents moments de sa carrière. Mais un élément d'explication est à chercher dans l'ampleur même du projet surréaliste, à savoir ses ambitions d'hégémonie : celles-ci ne sauraient être satisfaites par la pratique du roman, *rentable économiquement mais non symboliquement*. S'il vise à quelque suprématie, le surréalisme se doit donc de choisir le seul secteur où elle pourrait pour lors s'obtenir, à savoir celui de la poésie sur lequel les dominants ont le moins prise, détenant pour l'essentielle secteur romanesque. Les surréalistes assureront leur subsistance par d'autres occupations que celle même d'écrivain. A cet égard, il est significatif de noter que ceux qui persisteront dans la poésie, à l'exception de Breton et de Péret, seront les mieux dotés socialement et financièrement (Eluard, par exemple) tandis que les moins dotés feront retour au roman (Malet, Duhamel, Queneau) ou s'orienteront vers la poésie populaire voire le cinéma (Prévert, Desnos, etc.)<sup>21</sup>.

## 2. Contre la raison, pour la folie

*Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination*<sup>22</sup>.

Stigmatisé le psychologique réducteur des romans (cette *caractéristique*), le surréalisme se réclame de Freud et entend fonder sa pratique aux lisières de la folie. A « celle qu'on enferme », le *Manifeste* ne se prive pas de décerner maints éloges

dont on imagine mal aujourd'hui l'effet subversif sur le lecteur de 1924. La psychanalyse, encore peu connue en France (les traductions de Jankelevitch commencent seulement de paraître), demeure, pour le public non averti, cette doctrine scandaleuse développée par un Viennois qui ose confondre amour et sexualité. Ce n'est qu'après sa reconnaissance par les instances scientifiques que la littérature la plus reconnue cherchera à se l'assimiler (qu'on songe aux réticences de Gide ou Mauriac). Au bas de la page 60, une longue note inaugure d'ailleurs la dénonciation des pratiques de « correction » en asile et l'appel à la révolte des fous contre leurs tortionnaires, repris dans *Nadja*, qui vont susciter, parmi les milieux psychiatriques, un tollé unanime (le *Second manifeste*, comme on sait, en exploitera largement l'écho). Le recours au freudisme, dont l'effet à l'inverse légitimant sera commenté plus bas, participe donc bien aux stratégies de rupture qui dictent au *Manifeste* quelques-uns de ses aphorismes les plus percutants. Quant à savoir si l'éloge de la folie est ici sincère et désintéressé... Rappelons simplement que Breton laissa enfermer Nadja, se distanca d'Artaud quand celui-ci sombra plus avant dans le délire et jugea bon d'interdire les expériences des Sommeils lorsqu'elles mirent en péril la santé mentale des dormeurs...

### 3. L'écriture automatique

L'automatisme psychique - sa pratique, sa célébration - constitue à n'en pas douter l'une des plus radicales subversions de l'idéologie symbolique orchestrées par le *Manifeste*: répudier l'activité critique comme guide et garant de l'écriture, c'est porter atteinte au plus sensible de *l'habitus littéraire* puisque, en dernière analyse, il s'agit là de rien moins que de l'abolition de la valeur-travail fortement célébrée et réglée par le code institutionnel. Le mythe en effet présente la littérature comme le fruit ardu d'un interminable labeur, d'une lutte entre le créateur et la matière retorse de la langue, établit une équation implicite entre dépense et qualité (Flaubert épileptique se jetant sur son divan, Proust engoncé dans ses coussins d'asthmatique, etc.). Aussi toute iconographie littéraire se doit-elle de reproduire une page de manuscrit étoilée de biffures, signes indiciaires de l'excellence du produit fini. Or, le *Manifeste*, à la suite d'autres textes de Breton mais sur un mode ici plus incisif, ne se fait pas faute d'exalter l'automatisme qui interdit toute correction comme tout repentir:

*Si telle ou telle phrase de moi me cause sur le moment une légère déception, je me fie à la phrase suivante pour racheter ses torts, je me garde de la recommencer ou de la parfaire*<sup>23</sup>.

L'impact de préceptes de ce type dut être remarquable. Et une réaction s'était déjà produite, allant dans ce sens, au moment du Congrès de Paris: Gide, écrit Breton, avait dédaigné «de participer à un congrès où, disait-il, on voulait apprendre à faire des œuvres d'art en série<sup>24</sup> ». On voit bien que refuser la littérature comme travail, c'est en somme refuser, en-deça du mythe, la littérature telle qu'elle est pratiquée par le milieu *N.R.F.*

Par ailleurs, fidèles «appareils enregistreurs» se revendiquant sans talent, les surréalistes croient échapper de la sorte à la constante menace de récupération: la pratique de l'écriture dont ils se réclament ne saurait induire des techniques, des règles - c'est-à-dire ce dogmatisme sclérosé qui détermine la banalisation et la dissolution des mouvements poétiques antérieurs. Toutefois, si Breton ne croit pas «au prochain établissement d'un poncif surréaliste» et s'il «[se] hâte d'ajouter que les futures *techniques* surréalistes ne [l'] intéressent pas<sup>25</sup>», il n'en reste pas moins que« [...] l'écriture surréaliste a été "récupérée" comme une des options offertes à l'écrivain par la littérature institutionnelle, de même que l'avait été avant elle l'écriture symboliste<sup>26</sup> ». Récupération qui s'entama d'emblée par la voix de Jean Giraudoux lorsque, interviewé par Péret au lendemain de la parution du *Manifeste*, il déclara «reconnaître dans l'écriture automatique» le propre de l'inspiration «et sa méthode personnelle de travail<sup>27</sup> »: la subversion d'un mythe se trouve infléchie par un autre mythe. Mais n'y-a-t-il là qu'une absolue confusion, que erreur d'interprétation? En fait, on peut penser que le discours sur l'automatisme hyperbolise à plus d'un titre celui sur l'inspiration, effet sensible d'ancrage du code sur ce qui le conteste. D'autre part, en certains points du *Manifeste*, Breton n'échappe guère à l'équation dépense/qualité, en particulier lorsqu'il fait état du mallarméisme de son poème «Forêt noire»: «J'ai mis six mois à l'écrire et l'on peut croire que je ne me suis pas reposé un seul jour<sup>28</sup> ». D'un côté comme de l'autre, l'outrance atteste de ce que l'avant-garde est peut-être cette pratique qui pousse à l'extrême limite la logique institutionnelle.

#### 4. *L'être-en-groupe*

La célébration de l'activité collective, la mise en scène du cérémonial du groupe en tant que système clos, accessible aux seuls initiés entre qui circule une parole *sibylline pour les profanes*, est productrice d'un effet de subversion d'autant plus puissant et complexe qu'il tend à s'exercer selon trois niveaux corrélés: le social, l'idéologique et le symbolique. Socialement, un groupe fermé sur lui-même et entourant de mystère ses activités, ne peut qu'être senti comme rejet de la société globale et surtout comme lieu où la censure sociale échoue à s'exercer. On veut y voir l'espace où secrètement, impunément, se transgressent les tabous, le désir y trouvant à circuler sans frein. Suspicion que le *Manifeste* cautionne à plaisir, notamment par l'évocation du château surréaliste dont il n'est pas sûr « que ce soit une image » :

*Ces jeunes gens, que voulez-vous qu'ils se refusent, leurs désirs sont, pour la richesse, des ordres. [...] Puis l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi? [...] C'est vraiment à notre fantaisie que nous vivons, quand nous y sommes. Et comment ce que fait l'un pourrait-il gêner l'autre, là, à l'abri de la poursuite sentimentale et au rendez-vous des occasions*<sup>29</sup> ?

On ne saurait être plus clair. (La mise en scène, d'ailleurs, renvoie sans aucun doute à l'organisation phantasmagorique du phalanstère fouriériste.) Société secrète dépositaire d'un « art magique » qui « ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaisser quand il leur plaît<sup>30</sup> », le groupe surréaliste n'échappera pas aux condamnations habituelles: Claudel, Maurice Martin du Gard, Ehrenbourg et, plus près de nous, Xavière Gauthier, dénonceront en lui une communauté de libertins et de pédérastes, le premier s'attirant d'emblée de la part des accusés une réponse cinglante et significative: « Notre activité n'a de pédérastique que la confusion qu'elle introduit dans l'esprit de ceux qui n'y participent pas<sup>31</sup>. »

Induisant volontiers un sectarisme dédaigneux, l'exaltation de l'être-en-groupe, de la pratique collective de l'écriture, prend en outre à rebours l'un des mythes secrétés par l'institution, crucial dans l'économie idéologique du courant *N.R.F.*, à savoir la nécessité et la fatalité du travail solitaire, garant de l'originalité de l'écrivain. Le mythe étant par ailleurs inséparable de celui de la valeur-travail, on perçoit bien le potentiel scandaleux accu-

mulé par la combinaison, dans le *Manifeste*, de leurs répondants négatifs: à cultiver collectivement l'écriture automatique, le surréalisme compromet l'une des propriétés majeures revendiquées, pour sa production, par l'écrivain traditionnel: son style, cette marque qui lui est indissociable et qui le désigne, parmi l'ensemble des littérateurs, comme individu singulier, créateur et irremplaçable. Breton ne va-t-il pas répétant que la production automatique de chacun se confond avec celle de l'ensemble de groupe en sorte que tel texte ne saurait être attribué avec certitude à tel surréaliste (l'inconscient parle en chacun le même langage) ?

Au terme de ce bref parcours parmi quelques-unes des stratégies de subversion orchestrées par le *Manifeste*, il apparaît clairement que ses « lignes serpentine, affolantes » tissent la trame complexe d'un dispositif contre-idéologique en articulant plusieurs mythes et leurs correspondants obliques surréalistes. Le programme travaille donc non seulement la *doxa N.R.F.* mais aussi le code spécifique de l'institution littéraire - et c'est en cela, notamment, qu'il est d'avant-garde.

#### IV. *LEGITIMATION*

Toutefois, en tant qu'il assume une importante fonction de légitimation, le Manifeste est aussi un discours dans lequel l'Idéologie fait retour avec insistance. L'Idéologie: celle-là même qui naturalise le contingent, opère une *déshistorisation* (ou, à l'inverse, élabore la fiction d'une histoire linéaire), tend en quelque sorte à travestir l'arbitraire en nécessité et, concrètement, à occulter les mobiles stratégiques du *credo* esthétique. S'agissant du *Manifeste du surréalisme*, nous pensons que ce travestissement se réalise selon plusieurs biais parmi lesquels nous distinguons, entre autres, le discours de l'évidence, le travail du savoir et l'ancrage « historique ».

##### *1. Les discours de l'évidence, du nécessaire et de la vérité*

Par nature, le manifeste impose (et en impose). Aussi toute une rhétorique du « Tranchons-en » s'y déploie-t-elle qui métamorphose l'incertain en évidence et le stéréotype en novation. Pratique familière à Breton dont l'une des formules-type me semble le « Tout porte à croire que... », exemple entre cent de ces expressions qui donnent pour assurée une pensée souvent fuyante et quelquefois contestable. Ceci s'actualise plus d'une fois dans le *Manifeste*, lors de développements organisés, implicitement ou non, autour de la question d'une « vérité surréaliste »,

où se dévoile d'une façon à ce point ouverte qu'elle confine à la parodie, le prophétisme inhérent à la parole manifestaire. Le prophétisme, on le sait, consiste, face à une dégénérescence constatée, à se réclamer d'une utopie, d'un âge d'or révolu au nom desquels la nécessité d'une révolte se proclame. Le *Manifeste*, à des fins de légitimation, ne procède pas autrement:

a) Constat d'une sclérose:

«C'est (l'attitude réaliste) qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens<sup>33</sup>.»

b) L'itinéraire initiatique:

- la renonciation: « C'est sur ces entrefaites que je fus amené à renoncer définitivement à mon point de vue<sup>33</sup> » ;

- le «songe prophétique»: « Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus...<sup>34</sup> » ;

- « [les précurseurs] n'avaient pas *entendu la voix surréaliste*, celle qui continue à prêcher à la veille de la mort et au dessus des orages [...] <sup>35</sup> » ;

- en manière de dénégation «Certes, je ne crois pas à la vertu prophétique de la parole surréaliste. « C'est oracle, ce que je dis » : Oui, *tant que je veux*, mais qu'est lui-même l'oracle? [...] La voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes n'est autre chose que celle qui me dicte mes discours les moins courroucés<sup>38</sup>. »

Les mouvements antérieurs, dans leur geste prophétique, se sont à chaque fois conféré des modèles parmi l'histoire de la poésie (la Renaissance, l'Antiquité, etc.). Le surréalisme, s'il revendique effectivement de nombreux prédécesseurs épars, renvoie, plus largement, à une origine «abstraite» (et par là même dépouillée de contingences) :

c) - l'avènement du langage: «Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste<sup>37</sup> » ;

- l'enfance comme moment mythique de l'imaginaire en liberté: « L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. [...] C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la "vraie vie" [...] ; l'enfance où tout concourait pendant

à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent<sup>38</sup>. »

Sans qu'il soit nécessaire de citer davantage le texte, on perçoit bien que le prophétisme (auquel contribue le phrasé même du discours) ne vise à rien moins qu'à poser l'absolue nécessité du mouvement et à ratifier sa révolte contre la littérature dominante. « Dans le mauvais goût de [son] époque », le surréalisme s'inaugure comme remède unique, désignant, au sortir du désert, « un but véritable [qui] ne dépend plus que de l'endurance du voyageur<sup>39</sup> ».

## 2. *Le travail du savoir*

Le manifeste véhicule un savoir et s'il est vrai que « le théorique s'[y] affiche plus qu'il ne travaille<sup>40</sup> », il n'en agit pas moins sur la doctrine en tant que discours d'escorte, de caution (scientifique, historique, philosophique). Le savoir atteste une crédibilité et un désintéressement; ordonnant un champ où le programme vient *naturellement* trouver place, il fonde celui-ci en nécessité. Ainsi la portée légitimante de l'inscription du surréalisme dans le contexte de la révolution freudienne n'est pas douteuse, elle contribue à présenter le mouvement comme une stase indispensable de cette courbe assignée à l'évolution de l'esprit dont disserte souvent Breton.

Le *Manifeste* ne s'autorise pas seulement de Freud (de Kant, de Pasteur, de Curie et, souterrainement, de Hegel), il emprunte plus d'une fois au jargon scientifique le langage de sa propre théorie, en particulier dans l'exposé, en termes physico-chimiques, du fonctionnement de l'image surréaliste.

*La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence entre les deux conducteurs [...]. Et de même que la longueur de l'étincelle gagne à ce que celle-ci se produise à travers des gaz raréfiés, l'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique [...] se prête particulièrement à la production des plus belles images<sup>41</sup>.*

Entre savoir et pouvoir se trament ainsi des relations qui confèrent au *Manifeste* un motif et un alibi idéologiques occultant les mobiles stratégiques de son discours. Exhiber un savoir, c'est s'arroger le droit à la parole et au pouvoir, en somme faire reconnaître ses prétentions à l'hégémonie. S'il aspire à un décloi-

sonnement de l'ordre culturel, le *Manifeste* agrège les savoirs plus qu'il ne les structure. Mais cet amalgame suffit à sa légitimation.

### 3. L'ancrage historique

Le *Manifeste* (comme texte de ce type) superpose deux procès de manipulation de l'histoire qui ne sont antithétiques qu'à un premier niveau d'interprétation: le plus occulte déshistorise le mouvement par le déni des déterminismes qui commandent sa formation; plus apparent, le second tend à l'inscrire dans le continuum d'une «histoire» anhistorique. Dans sa conférence à Barcelone, Breton fait allusion à un «mouvement [...] général» lié à «l'essor d'une idée [...] qui n'attend qu'une impulsion nouvelle pour continuer à décrire la courbe qui lui est assignée», courbe dont le cubisme, le futurisme et, Dada ne sont que des moments transitoires<sup>42</sup>. Nul doute que pour lui l'impulsion est donnée par le surréalisme. Cette courbe et sa progression irréversible figure exactement le mode de légitimation historique mis en texte par le *Manifeste*, notamment en édifiant un panthéon d'ancêtres et de prestigieux prédécesseurs. Le surréalisme, tout en décrétant sa radicale nouveauté, se montre ainsi soucieux de ménager des «courroies de transmission» (Breton) avec les mouvements antérieurs mais en telle sorte que ceux-ci n'apparaissent que comme tentatives incomplètes, partielles, de réaliser l'idéal atteint par lui (Il est remarquable qu'il ne soit pas fait mention de la «courroie de transmission» réelle, à savoir la litanie publicitaire, une liste nombreuse de références. Puisque «le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste», le mouvement de Breton n'est pas un quelconque avatar de la littérature mais le produit d'une irrésistible évolution qui a pris son essor avec Swift (voire Dante et Shakespeare), s'est affirmée à travers Rimbaud et Lautréamont, puis Apollinaire et Reverdy pour trouver enfin son «nécessaire» aboutissement: le surréalisme. Par ailleurs, intégrer celui-ci dans une tradition, montrer que les plus grands (Hugo, Baudelaire) ont été quelque peu surréalistes, c'est se soustraire à l'accusation fréquemment portée contre les avant-gardes pour les neutraliser, de n'être en somme que l'effet précaire d'une mode passagère. Le discours historique du *Manifeste* pourrait ainsi se résumer: il y avait une fatalité du surréalisme, il fallait qu'il advînt, un besoin s'en faisait sentir et tout concourait à sa naissance.

## V. EN GUISE DE CONCLUSION

### *TOUT LE MONDE PARLE DU SURREALISME*

(Slogan des Editions Kra)

[...] *pour les surréalistes de 1925, il n'y avait exactement rien en dehors du surréalisme. Breton venait d'affirmer dans le Manifeste que la presque totalité des grands créateurs, disparus ou vivants, tenaient par quelque côté à la doctrine nouvelle, pour le présent on était en droit de prétendre que toute poésie allant à contre-courant du surréalisme était peu ou prou entachée d'imposture*<sup>43</sup>.

Le *Manifeste* a rempli parfaitement sa fonction institutionnelle.

Université de Liège.

### NOTES

1. Pour reprendre l'expression de Jean-Marie Gleize, «Manifestes, préfaces, Sur quelques aspects du prescriptif», in *Littérature*, n° 39, p. 13.

2. Voire: se reconnaît et s'y reconnaît de le reconnaître. Sur cet aspect de l'économie phantasmatique du groupe, Cf, notre article «Entre Narcisse et Pygmalion: le groupe surréaliste de 1922 à 1924», *Mélusine VII*, pp. 33-47.

3. Rappelons ce que Pierre Bourdieu entend par ce temps qui ne doit être en aucun cas pris péjorativement: «[...] le principe des stratégies [...] n'est pas le calcul cynique, la recherche consciente de la maximisation du profit spécifique, mais une relation inconsciente entre un habitus et un champ. Les stratégies [...] sont des actions objectivement orientées par rapport à des fins qui peuvent n'être pas les fins subjectivement poursuivies". («Quelques propriétés des champs», in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, p. 119.)

4. «[...] les] dominés n'ont de chance de s'imposer sur le marché que par des stratégies de subversion qui ne peuvent procurer, à terme, les profits déniés qu'à condition de renverser la hiérarchie du champ sans attenter aux principes qui le fondent. Ils sont ainsi condamnés aux révolutions partielles qui déplacent les censures et transgressent les conventions mais au nom des principes mêmes dont elles se réclament." Pierre Bourdieu, «La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977, p. 12.

5. Pour une approche pragmatique du phénomène manifestaire, on se reportera, notamment, à l'article de Jacques Filliolet, «Le manifeste comme acte de discours: approches linguistiques», in *Littérature*, n° 39, pp. 23-28.

6. Pour des développements théoriques fournis, on consultera: P. Bourdieu, «Le marché des biens symboliques» in *L'Année sociologique*, n° 22, 1971, pp. 49-126 et Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1978 (rééd. 1983). Pour l'analyse sociologique du procès de formation et d'émergence du groupe surréaliste, Cf.

notre article: «Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924)» (en collaboration avec J. Dubois et J.-P. Bertrand, in *Pratiques*, n° 38, juin 1983, pp. 27-53.

7. Voir «Approche institutionnelle du premier surréalisme», *art. cit.*, pp. 46-47.

9. Sur ces tensions, voir Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975" pp. 319-323.

9. *Littérature* (nouvelle série), n° 10, pp. 10-13.

10. P. Bourdieu, «La production de la croyance», *art. cit.*, p. 39.

11. Dans 391, Picabia, avec cette lucidité cynique qui le caractérise, déclare: «Le surréalisme d'Ivan Goll se rapporte au cubisme, celui de Breton c'est tout simplement Dada travesti en ballon réclame par la maison Breton et C<sup>ie</sup>.» Cité par Michel Décaudin, «Autour du premier Manifeste», in *Surréalisme Surrealismo, Quaderni del Novecento Francese*, 2, Rome-Paris, Bulzoni-Nizet, 1974, p. 37. On peut se reporter à cet excellent article pour un exposé détaillé de la controverse Breton/Goli.

12. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Coll. «Idées», 1979, p. 37. Le *Manifeste* comme «épiphanie du nom» a été envisagé, selon une autre perspective, par Nicole Boulestreau, «L'épreuve de la nomination dans le premier "Manifeste du surréalisme"», in *Littérature*, n° 39, pp. 47-53.

13. Le mot aurait été choisi «en hommage à Guillaume Apollinaire [... pour désigner] le nouveau mode d'expression pure «mis en œuvre dans les *Champs magnétiques*. En fait, ce texte n'est senti et revendiqué comme fondateur du surréalisme qu'au moment de la dislocation de Dada, clairement dans *Entrée des mediums*. Manœuvre dont la visée stratégique est évidente: d'un côté, «les phénomènes Dada» (p. 30) sont occultés et leur rôle rendu négligeable dans la genèse du surréalisme; de l'autre Goll et Dermée ne peuvent plus, en aucun cas, se prévaloir d'une quelconque antériorité.

14. Dada, c'est un peu l'Œdipe refoulé du surréalisme.

15. Il ne fait aucun doute que les polémiques avec Goll et le risque encouru d'être confondu avec lui dans l'esprit du public, ont activé l'écriture du Manifeste qui, faut-il le rappeler, n'est annoncé publiquement qu'au mois d'août, soit au plus fort de ces controverses, et ne reçoit son titre définitif qu'en juin: la *Préface à Poisson soluble* devient la *Lettre à l'Aurore* pour n'obtenir qu'ensuite l'impact et l'assurance du Manifeste.

16. Repris dans José Pierre, *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, Paris, Losfeld, 1980, p. 26.

17. D'où l'insistance des surréalistes sur le caractère périssable de France, ce *cadavre* à qui l'on ne permet même plus qu'il «fasse de la poussière». Leur intervention est donc scandaleuse à plusieurs titres: transgression d'un tabou (la mort impose le respect); attaque virulente d'un écrivain fêté; contestation de l'institution dans son mécanisme de consécration; insulte à la France tout entière par le biais du nom, etc.

18. «Une des principales caractéristiques du système [...] est de porter en soi des forces de dégradation. Il s'agit du "principe d'antagonisme systématique» qu'Edgar Morin formule ainsi: «il n'y a pas d'organisation sans anti-organisation», en précisant que la réciproque, "l'anti-organisation [...] à la fois nécessaire et antagoniste à l'organisation" s'impose». Jeanne Demers, «Entre l'art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père», in *Études françaises*, 16/3-4, Presses de l'Université de Montréal, octobre 1980, pp. 5-6.

19. *Op. cit.*, pp. 44-45.

20. On pourrait s'interroger sur le choix de Dostoïevsky (en p. 16) pour présenter un exemple de description romanesque; le corpus français n'en manque pourtant pas. Est-ce une timide précaution (curieuse s'agissant de Breton par ailleurs si véhément) ?

21. Sur la composition sociale du groupe, voir notre article «Approche institutionnelle du premier surréalisme», *art. cit.*

22. A. Breton, *op. cit.*, p. 14.

23. *Op. Cit.*, p. 47.

24. A. Breton, *les Pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1979, p. 153.
25. A. Breton, *Manifestes*, *op. cit.*, p. 55 et p. 60.
26. R. Escarpit, *le Littéraire et le social*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1970, p. 17.
27. M. Bonnet, *op. cit.*, p. 335.
28. *Op. cU.*, p. 30.
29. *Op. cit.*, pp. 27-28.
30. *Op. cU.*, p. 50.
31. Repris dans J. Pierre, *op. cit.*, p. 49.
32. *Op. cit.*, pp. 14-15.
33. *Ibid.*, p. 31.
34. *Ibid.*, p. 31.
35. *Ibid.*, p. 39.
36. *Ibid.*, p. 61.
37. *Ibid.*, p. 46.
38. *Ibid.*, pp. 54-55.
39. *Ibid.*, p. 29.
40. J.-M. Gleize, *art. cit.*, p. 15.
41. *Op. cit.*, pp. 51-52.
42. A. Breton, *les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 158.
43. Victor Crastre, «Changer l'homme», *in Almanach surréaliste du demi-siècle*, rééd. Plasma, 1978, p. 27.

# LA MORT DANS "LA RÉVOLUTION SURREALISTE" \*

Michel TRIOLE

La critique, en le dépeignant bien souvent comme un courant artistique et littéraire essentiellement caractérisé par une célébration exaltée de l'amour et par les ferventes espérances qu'il place en l'avenir, donne surtout le sentiment que le surréalisme fut un mouvement résolument tourné vers la vie. La simple énumération des titres d'assez nombreuses œuvres parues d'une façon rapprochée entre 1924 et 1927 - *Mourir de ne pas mourir, Deuil pour deuil, En joue, la Mort difficile, Connaissance de la mort, l'Art et la Mort* - montre cependant qu'il fut au moins un temps où le groupe surréaliste, désespéré, fut hanté par l'idée du trépas. On peut donc penser qu'il ne serait pas tout à fait vain, si l'on veut parvenir à une compréhension plus exacte de ce mouvement, d'étudier les manifestations d'une obsession du néant particulièrement intense dans les premières années de son existence.

Si l'on a choisi de mener cet examen non pas à travers recueils poétiques et romans mais dans *la Révolution surréaliste*, c'est que l'on a estimé que ce premier périodique, offrant des textes que leurs auteurs n'ont pas toujours repris en volumes, recueillant des contributions dont les signataires n'ont parfois rien publié d'autre part, présentant une enquête sur le suicide, fournirait une vision plus large et plus exacte de la sensibilité

\* Michel Triolé présente ici les lignes de force d'une thèse pour le doctorat de 3<sup>e</sup> cycle qu'il a soutenue devant l'Université de Paris X-Nanterre en juin 1985.

du groupe et de la façon dont il s'est employé à mener cette lutte « contre la mort » que le *Manifeste* de Breton avait indiqué comme l'un des éléments primordiaux du projet surréaliste.

La lecture de la collection complète de la revue montre que Breton et ses amis, entre 1924 et 1929, furent habités par deux tendances contradictoires: à l'angoisse engendrée par la pensée de leur propre disparition, et dont ils s'efforcèrent de se libérer par le recours au rêve et à l'écriture automatique, s'opposa une tentation de l'anéantissement manifestée par une longue interrogation sur le suicide, qui trouvait son origine dans le désir d'échapper à une existence ressentie comme invivable.

\*  
\*\*

Parce qu'il paraît destiné à faire immanquablement sentir tout le poids de sa puissance aux hommes contre lesquels il ne cesse de livrer combat, Thanatos revêt pour le groupe l'apparence d'un ennemi irréconciliable qui se complaît à infliger à chacun l'humiliante défaite dont Michel Leiris, s'abandonnant à une rêverie de cabaliste, déchiffre le présage dans telle lettre de l'alphabet: « Y: fourches caudines de la mort. J'y suis lancé 1. » Le passif ici employé le suggère: le tragique de la condition humaine, aux yeux des surréalistes, naît essentiellement de l'impossibilité, où ils ont l'impression de se trouver d'abord, d'éluder cette course au néant, qui va s'accéléralant, et dans laquelle ils sont jetés à leur corps défendant, de par leur nature d'êtres temporels. Leur horreur de la Mort est en premier lieu une angoisse du Temps, qui leur fait contempler d'un œil halluciné la fuite des heures. Il n'est, pour s'en convaincre, que d'ouvrir le premier numéro de *la Révolution surréaliste* où l'on découvre, dès la « Préface », l'inquiétante présence de la « pieuvre horloge » collée sur le « mur du temps », évidemment prête à étouffer ses proies humaines dans des tentacules auxquelles nul ne semble pouvoir échapper. Telle est pourtant l'une des plus ardentes ambitions que s'assigne le mouvement, au nom duquel Artaud proclame bientôt: « Nous [...] visons à une certaine éternité, surréelle z. » Le moyen dont Breton et ses amis entendent user pour atteindre ce point où s'abolit l'éphémère est la plongée dans les profondeurs du moi, que le songe permet.

**L'exemple** du rêve montre que si l'on peut aborder à l'éternel en s'abandonnant au flot d'images et de mots qui sourd des replis les plus intimes de l'être, c'est que la catégorie du temps, cadre réputé infrangible de l'existence humaine, tend à se dissoudre dans l'inconscient. S'attachant à donner de leurs songes

des comptes rendus qui respectent le plus possible la spécificité de l'univers onirique, les surréalistes font en effet apparaître que la chronologie y devient floue: ils ne rédigent pas des récits linéaires composés d'une succession d'événements étroitement connectés entre eux, chacun étant de la sorte précisément situé dans la chaîne des instants, mais ils croient devoir évoquer en des narrations lacunaires ou heurtées, les scénarios discontinus dont ils ont le souvenir d'avoir été, paupières closes, les spectateurs <sup>3</sup>.

Cependant, le rêve ne bat pas seulement en brèche la notion que l'esprit éveillé s'est construite du temps, en introduisant des solutions de continuité entre des instants qui devraient s'imbriquer clairement les uns dans les autres. Il le contredit d'autre part en unifiant des époques tenues dans l'existence vigile pour fondamentalement différentes, car il procure à qui s'ouvre à lui la possibilité de vivre simultanément ce dont il ne peut avoir qu'une expérience successive quand il ne dort pas. Ainsi le songe n'est pas un pur facteur de désagrégation du temps. S'il en brise la chaîne, il ne laisse pas épars les éléments qu'il a dissociés, mais il tend à les fondre dans une durée non cloisonnée, synthèse opérée sur une autre scène que celle de l'Histoire, collective ou individuelle, où un passé jamais totalement révolu rejoint un futur déjà présent. Dès lors, le temps cessant d'être un axe que l'on peut parcourir seulement dans un sens, un décès perd tout caractère d'irréversibilité, comme le montre l'exemple des personnages qui, dans un rêve de Leiris, traversent « plusieurs cycles de mort et de résurrection <sup>4</sup> ». Sous l'influence du songe qui fait de la destinée humaine un cheminement circulaire, tout en alternances, le substantif « trépas » reprend donc la signification de simple passage d'un lieu dans un autre qu'il possédait originellement, cette migration pouvant se faire dans les deux sens. De la sorte, la mort, du point de vue onirique, n'est guère plus qu'un mot pris abusivement au tragique: il n'est que de revenir à la vérité de l'étymologie pour dissiper son angoisse. Tel est l'enseignement que Breton s'entend donner par un jeune homme dont il se rapproche beaucoup par l'âge et l'état de médecin militaire: « Rappelez-vous bien qu'il n'y a pas de mort: il n'y a que des sens retournables <sup>5</sup>. »

Mais le rêve ne confère pas uniquement à la mort - ce simple mot dont on peut aisément s'assurer la maîtrise - une valeur négligeable ou nulle. Il la rend parfois désirable en révélant qu'elle introduit à un univers plein de promesses. Tel récit de Leiris commençant par « Je suis mort » se trouve en effet suivi de la description d'une montée dans le ciel en direction de globes dont la luminosité attirante suggère qu'ils figurent, au-delà de

l'espace nocturne où règne Thanatos, le lieu d'une vie radieuse parce que perpétuelle. En imaginant que son ascension s'effectue à l'aide d'un rail qui transperce sa poitrine et au long duquel il glisse, le rêveur traduit moins quelque sentiment pénible - il « n'éprouve aucune douleur » - qu'il ne se donne l'assurance de prendre pied, au bout d'un itinéraire dont rien ne pourra l'amener à s'écarter, sur l'une des planètes qui dessinent la constellation de l'Éternel ». La mort dont rêve le surréaliste, lorsqu'elle n'est pas niée en tant qu'inadmissible catastrophe, représente donc la possibilité, heureuse pour l'être, de se rassembler dans quelque sphère brillant au firmament du songe, patrie dont son existence consciente l'exile, et qui fait l'objet de ses plus constants désirs: « L'esprit, dit Breton, nous entretient obstinément d'un *continent futur* » ».

Cependant, en s'ouvrant au songe, Breton et ses amis se rendent compte qu'ils se laissent dériver au gré d'un courant capricieux qui, tantôt est susceptible de les mettre en présence de stupéfiantes révélations, tantôt leur dérobe, ou paraît leur cacher, en les emportant dans une course trop rapide ou mal gravée dans le souvenir, les voies d'accès aux continents mystérieux où ils aimeraient pénétrer. En définitive, « la nuit », dont on ne saurait tirer à son gré toutes les richesses qu'elle renferme, « est avare », avoue la « Préface » ». C'est pourquoi le surréalisme aspire à trouver un moyen d'échapper au temps et à la mort, à la fois différent du rêve, en ce qu'il soit maîtrisable et non tributaire de la mémoire, et pourtant proche de lui par sa capacité de pénétration de l'inconscient. A des hommes qui ont toujours regardé le langage comme la voie par excellence de leur salut, l'écriture automatique paraît devoir constituer le procédé idéal pour atteindre ces profondeurs du moi où règne l'éternel.

L'automatisme requiert un double anéantissement: qui s'y applique, répudiant la pensée rationnelle et désinvestissant le milieu, êtres et choses, dont il est environné, meurt à la fois à la logique et au monde extérieur. Mais de cette annihilation naît un flot de mots, d'images éblouissantes et de souvenirs obscurcis propre à entraîner qui s'y abandonne dans une remontée exaltante du cours de la durée jusqu'à ce lieu véritable de l'éternel, le nirvâna, situé en-deça du temps et de la mort, représenté jadis par le sein maternel. Artaud révèle en effet qu'« au fond de » la parole automatique « il y a le spasme flottant d'un corps libre et qui regagne ses origines, la muraille de la mort claire, étant coupée rase et renversée » ».

Toutefois, l'expérience de l'automatisme, qui n'aboutit pas nécessairement à un retour au paradis primitif, n'offre pas tou-

jours à qui s'y risque l'impression grisante de pouvoir échapper à toute perspective de destruction. Elle peut s'achever dans l'horreur, car l'éclipse du moi conscient à laquelle elle donne lieu ouvre une libre carrière à des forces qui s'opposent violemment. De leur affrontement naît l'angoisse d'une dissociation mortelle qui laisse le sujet hurlant ou sans voix. Un texte de Noll commencé dans une allégresse qui donne à l'auteur la force de repousser l'idée de son anéantissement - « Si tu avais à choisir entre la mort et une pente dorée, c'est la pente que tu choisirais » - finit par s'assombrir. Le moi se sent en effet menacé - « Je suis faible » - et lit dans l'avenir le présage de quelque événement funeste, la démence, cette fonne définitive de mort à soi-même, perspective paralysante qui met fin à cette partie d'échecs jouée par le sujet contre lui-même :

*Les cartes qui viennent d'être caressées par mes mains s'annoncent comme terriblement ravageuses (...) le fou du passage Verdeau court toujours. C'est sans doute à cause de ce dernier qu'il m'est impossible d'avancer mes pions* <sup>10</sup>.

Dramatiquement suspendue ici, la parole automatique, ailleurs, dans un écrit d'Unik où les phrases, d'une syntaxe d'abord maîtrisée, s'allongent en des entassements agrammaticaux de mots qui marquent une dépossession de soi croissante, mime l'agonie d'un homme emporté par une hémorragie. Substantifs macabres - « sanguinolentes », « os », « squelettes », « cendres » - et accumulation de tournures négatives tournoient dans le vertige d'une panique longuement criée <sup>11</sup>.

Sans doute est-ce exceptionnellement que la pratique de l'automatisme atteint au paroxysme de la terreur. Néanmoins, une telle expérience, qui implique la libération de pulsions morcelantes, ne saurait s'accomplir sereinement : tous les surréalistes, y compris ceux qui en sortent rassemblés, manifestent, à un quelconque moment, la crainte que leur moi n'y succombe. Cette angoisse de mort se transpose en des évocations sinistres, éparées dans tous les écrits produits par les surréalistes à la faveur d'une plongée plus ou moins profonde dans leur inconscient - les rêves et les textes automatiques, mais aussi les poèmes et les contes. La tonalité conférée à *la Révolution surréaliste* par ce fantastique éclaté - dont les principaux constituants sont les motifs de la nuit, de l'île des défunts située au centre des eaux noires de l'inconscient, des fantômes, du gouffre, du délitement du monde et de la désagrégation des corps - représente l'une des originalités de la revue.

Cependant, dans le temps même où ils entreprennent de se prémunir «contre la mort », les surréalistes éprouvent souvent le désir de se laisser vaincre par elle, afin de se dérober à une condition et à un monde qu'ils regardent comme autant de malédictions.

D'une façon générale, ils tendent à rejeter une existence pour laquelle ils ne se sentent pas faits et dont ils souffrent: «Nous sommes nés pourris dans le corps et dans l'âme, nous sommes congénitalement inadaptés », s'écrie Artaud, qui ajoute, résumant ainsi le sentiment de l'ensemble du groupe en une formule lapidaire: «L'enfer est déjà de ce monde <sup>12.</sup> » A la racine de cette misère morale qui conduit les surréalistes à considérer comme inaccessible, dans les conditions ordinaires de l'existence, le bonheur authentique, on perçoit un intense sentiment de culpabilité, affleurant chez Eluard dès le premier texte qu'il publie dans la revue :

*La consolation graine perdue*  
*Le remords pluie fondue*  
*La douleur bouche en cœur*  
*Et mes larges mains luttent* <sup>13.</sup>

Vraisemblablement, le poète et ses amis se reprochent, plus ou moins obscurément, de vivre indûment. Entre autres griefs qu'ils s'adressent, quelques uns s'accusent sans doute d'être sortis indemnes d'une guerre où nombre de leurs contemporains et certains de leurs amis intimes ont péri. Il en est aussi probablement qui, ayant vu, à l'époque de leur enfance, des proches disparaître, s'attribuent une part de responsabilité dans ces décès : si Artaud et Vitrac ont connu la perte d'une sœur ou d'un frère, si Soupault et Crevel ont porté le deuil d'un père, n'est-ce pas pour n'avoir pas su retenir, par un amour suffisant, ces êtres chers dans le monde des vivants? Les drames intimes des surréalistes expliquent une obsession du suicide qui s'avère particulièrement vive en 1924-1925. Eluard en a administré la preuve par une longue fugue, symbolique d'une auto-destruction dont il n'a pas oublié le projet en revenant à Paris: « Je ne peux, à présent, plus passer à côté de la Seine, sans avoir l'envie de m'y jeter », confie-t-il à Noll <sup>14.</sup> Dans ces circonstances, il n'est guère surprenant que le groupe accorde la plus sympathique attention, au moment où le numéro inaugural de son périodique va paraître, à un fait divers dont l'héroïne est une femme qui lui a toujours paru exemplaire.

En première page de son numéro du 2 novembre 1924, *le Petit Parisien* rapporte que Germaine Berton, dont on a beaucoup parlé depuis l'assassinat de Marius Plateau, vient d'essayer de mettre fin à ses jours, non sans avoir tenu à expliquer son geste dans deux lettres destinées, l'une au commissaire de police, l'autre à Mme Alphonse Daudet. *L'Action française*, dans le même temps, reproduit un extrait de ce billet où la militante anarchiste affirme qu'elle se tue pour rejoindre Philippe Daudet dans la mort. En fait, G. Berton, qui prétend avoir absorbé une substance toxique, ne disparaît pas. C'est pourquoi les journaux de droite, et notamment *le Figaro*, informés que les médecins par lesquels la jeune femme a été examinée n'ont pu diagnostiquer aucun symptôme d'empoisonnement, considèrent qu'il s'est agi d'une ridicule « comédie de suicide <sup>15</sup> », propre à déconsidérer son auteur auprès de ses amis politiques eux-mêmes.

A la vérité, ce dont s'affecte principalement le milieu dont *le Libertaire* est l'organe, c'est du discrédit que l'événement fait rejaillir sur lui: une fois encore, la presse va dépeindre l'anarchisme non pas comme « l'avant-garde du prolétariat révolutionnaire [...] marchant vers des réalités vivantes <sup>16</sup> » qu'il prétend être, mais comme un mouvement rassemblant des déséquilibrés qu'une doctrine désaxante achève de perdre. Effectivement les derniers événements sont commentés très défavorablement; et certains courants politiques de gauche ne sont pas les derniers à stigmatiser un groupe rival: « On se suicide beaucoup chez les anarchistes », s'exclame *l'Humanité* <sup>17</sup>. Malheureusement pour ces derniers, l'actualité immédiate révèle la pertinence de la remarque. Le 5 novembre, *le Libertaire* est en effet contraint d'apprendre à ses lecteurs qu'une autre jeune militante est à l'hôpital pour s'être ouvert les veines après avoir laissé, comme G. Berton, deux lettres explicatives. Les anarchistes, fort inquiets de ce climat morbide qui semble devoir ravager leur mouvement, s'emploient à réagir.

Tout d'abord, s'ils rapportent en première page de leur organe le geste de leur camarade, ils ajoutent à cette nouvelle une dizaine de brefs récits relatant des cas d'autodestruction décidée par toutes sortes d'individus, si bien que le titre général de la rubrique, « Un mal qui répand la terreur », suggère que le suicide est le symptôme d'une maladie touchant l'ensemble d'un corps social, et non le seul mouvement libertaire. En outre, ils passent à l'offensive en ouvrant une campagne contre le meurtre de soi-même: accolé à l'article auquel on vient de faire référence, on lit en effet l'éditorial « Vivons pour lutter », appel à la jeunesse afin qu'elle se ressaisisse réitéré à la seconde page du même numéro avec « Vivez ardemment ». Tous ces événe-

ments, et les réactions qu'ils engendrent, sont connus des surréalistes, lecteurs assidus de la presse, et très attentifs, surtout à ce moment (les vingt-et-une coupures de presse relatant des suicides reproduites dans *la Révolution surréaliste* du 1<sup>er</sup> décembre le prouvent), aux faits divers tragiques: les deux articles précédemment mentionnés, ainsi que le titre sous lequel sont réunis les comptes rendus de meurtre de soi-même, et trois de ces courts récits seront transcrits dans la première livraison de la revue nouvelle. Breton et ses amis, avant d'envoyer à l'imprimeur le manuscrit de ce numéro inaugural, prendront également connaissance d'autres éditoriaux que les libertaires feront paraître, dans la première quinzaine de novembre, afin de lutter contre la démoralisation qui mène les nouvelles générations à souhaiter mourir. A la lecture de tous ces articles de fond, les surréalistes apprennent que les actes récents de désespoir accomplis par des jeunes appartenant au mouvement libertaire « scandalisent » les « anarchistes sérieux 18 » : un révolutionnaire digne de ce nom ne saurait faire passer, surtout si elles doivent déboucher sur le néant, des « considérations sentimentales 19 », respectables certes mais secondaires, car strictement personnelles, avant la cause à servir, celle du combat entrepris pour rendre « plus belle » la vie de tous: « Un geste individuel ne se comprend que s'il est fécond. Le suicide est une sorte d'égoïsme stérile 20. »

Le groupe surréaliste s'émeut de cette condamnation implicite portée sur G. Berton et le fera savoir par un court article d'Aragon qui se « prosterne[ra...] devant cette femme *en tout admirable* 21 ». Loin de regarder sa tentative pour mourir comme constituant une faute envers la morale révolutionnaire et compromettant le milieu anarchiste - il a « honte », au contraire, de le voir désavouer la jeune révoltée - le poète approuve hautement ce geste - motivé par l'amour malheureux - d'« absolue liberté », par lequel un individu, plutôt que de tendre à s'oublier dans une action militante, a l'audace de montrer l'impossibilité, pour quiconque est lucide et refuse de faire taire son désir, de s'accommoder d'une existence qui ne répond en rien aux espoirs placés en elle, ou accorde seulement d'illusoires satisfactions. L'acte de G. Berton, qu'Aragon et ses amis jugent sublimes, a sans doute, pour une large part, suscité l'idée de faire trôner son portrait au milieu de la planche qui rassemble, au cœur du premier fascicule de leur périodique, les photographies des membres du groupe. Ces jeunes gens entendent ainsi, à l'instar de leur héroïne, manifester avec éclat leur volonté de regarder la mort en face - intention qu'ils réalisent en se posant publiquement la question: « Le suicide est-il une solution? » Mais ils souhaitent également s'ériger en inquiéteurs. Aussi, de même que

Breton et ses compagnons les plus anciens avaient mis, en 1919, les littérateurs en demeure d'exposer les motifs de leur activité, les surréalistes décident de sommer leurs contemporains d'expliquer les raisons pour lesquelles ils acceptent de vivre, en 1924. Dès lors, leurs interrogations personnelles donnent lieu à une enquête menée principalement dans les milieux littéraires parisiens, non sans esprit de provocation<sup>22</sup>.

Les réponses retenues sont classées par Aragon<sup>23</sup> en trois catégories. La première, la plus considérable pour le nombre de noms qu'on y réunit - trente-quatre sur cinquante-cinq - mais celle à laquelle on accorde le moins d'espace possible - environ cinq colonnes - rassemble les avis excitant l'hilarité, l'irritation, voire l'indignation des surréalistes, parce qu'ils y voient autant de preuves de plat conformisme, d'absence d'inquiétude ou de manque d'authenticité. Force est donc, si on cherche à tirer un enseignement quelconque de la confrontation qui s'instaure dans le cœur d'un homme entre des aspirations divergentes, et au terme de laquelle il mettra fin à ses jours ou acceptera de vivre, de questionner, autant qu'il est possible, ceux-là mêmes qui sont passés, croit-on, par l'expérience de la mort volontaire - Vaché, Rabbe, J. Cardan -, qui ont résolu d'attenter à leurs jours mais ont été sauvés *in extremis* - B. Constant -, ou qui ont longuement pesé les arguments encourageant à se démettre de la vie, ou s'y opposant - tel est le cas d'Oberman, être fictif que les surréalistes entendent avec la même sympathie émue que les grands défunts précédemment convoqués. Les propos tenus par les uns et les autres - ambigus, contradictoires ou hésitants - ne fournissent pas, en définitive, une réponse déterminante à l'interrogation surréaliste. Il convient dès lors aux enquêteurs de se retourner vers la petite minorité de leurs contemporains qui acceptent l'épreuve de vérité sur un point crucial à propos duquel, la première section du sondage l'a prouvé, dérobades et fanfaronnades ne sont pas rares. Les réponses de ces hommes forment, avec celles des surréalistes, le troisième volet de l'enquête. La mise en page de cette ultime partie ne tend pas à mettre en vedette une position qu'on pourrait considérer comme étant celle à laquelle le groupe se rallie, toutes réflexions faites. Mêlant avis plus ou moins favorables au suicide et rejets plus ou moins catégoriques de la mort volontaire, elle reproduit dans ses méandres les oscillations d'assez nombreux surréalistes. Ce débat non tranché en 1924/1925 se poursuit, plus ou moins sourdement - ravivé quelquefois par la perspective ou la réalisation d'un drame: les vellétés d'en finir d'un Gengenbach<sup>24</sup> ou la disparition volontaire d'un Rigaut<sup>25</sup> - jusqu'en 1929, en même temps que perdure le «mal

de terre<sup>26</sup> », cette irréconciliable dissension avec l'existence, dont souffre le groupe. Ses membres parviennent toutefois, en dépit de tous les éléments qui militent pour qu'ils se démettent de l'existence, à se donner de puissants motifs pour ne pas s'y résoudre.

\*

\*\*

L'un des remparts les plus solides que les surréalistes découvrent contre le désespoir absolu est l'idée de Révolution, entendue non pas seulement comme bouleversement des modes de penser et de sentir dont dispose l'Homme, mais comme renversement de l'ordre social qui empêche son épanouissement total. Ils considèrent de plus en plus, en effet, que l'une des causes essentielles du mal dont il souffrent est la société bourgeoise, dernier avatar d'une civilisation occidentale exécrée. Dès son éditorial du second numéro, par lequel il propose « la dernière grève », Breton exprime l'opposition radicale de son mouvement à une France scientiste, capitaliste et militariste; songeant aux luttes qui surviennent dans le monde du travail, il écrit:

*En ce qui nous concerne [...] nous aurions, si nous voulions, à régler avec la société un conflit autrement grave que celui qui met aux prises employeurs et employés<sup>27</sup>.*

En fait, si retranchés dans le monde des idées soient-ils d'abord, les surréalistes «veulent» bientôt vider ce débat qu'ils en arrivent à juger vital: « Révolution - solution de tout rêve », déclare Leiris dans son « Glossaire<sup>28</sup> ». L'évolution du mouvement est parallèle à celle d'autres groupes de jeunes gens « inquiets » constitués après la guerre et qui, se sentant contraints de s'insérer au milieu d'une société dont les valeurs et les échecs les promettent à la mort décident de retourner contre elle, et non contre eux-mêmes, l'agressivité dont leur différend avec la vie les anime. Breton et ses amis pourraient reprendre à leur compte cette phrase de l'un des animateurs de *Clarté*, J. Bernier, décelant dans la « haine » portée à un monde qui, par la guerre « venait d'abattre toutes [leurs] raisons de vivre et de mourir », le principe d'une action visant à la subversion:

*Dépouillés soudain, nous nous vengions et nous créions comme nous pouvions un univers qui ne nous vouât pas au suicide<sup>29</sup>.*

Mais le bain de sang régénérateur que les surréalistes appellent de leurs vœux se faisant attendre, l'idée de Révolution n'a pas

le pouvoir de les arracher définitivement au désespoir. L'amour, dont l'importance dans la revue va croissant, représente la seconde force plus puissante que la précédente qui semble devoir prémunir le groupe contre la séduction de la mort. Néanmoins on ne ressent par la victoire d'Eros comme inéluctable. Car la femme apparaît comme un être ambigu, lié tout autant à Thanatos qu'à la vie, ainsi que le suggère, dans la dernière livraison, ce montage photographique de Valentin, reproduisant, sous le titre de «Monument aux morts», le visage double d'une jeune personne. La grande enquête du douzième numéro, qui s'oppose à celle menée à propos du suicide cinq ans plus tôt, incite d'autre part à penser que si les surréalistes regardent l'amour comme leur meilleur garde-fou contre la mort, cette opinion, pour la plupart d'entre eux, est plus un pari qu'une conviction: Aragon continue à croire au triomphe de la «vie sordide» sur la passion exaltée<sup>30</sup>, et Eluard est d'avis que «l'amour admirable tue<sup>31</sup>». C'est dire que le désespoir surréaliste est loin d'avoir été éradiqué. Les deux poètes sentent que les germes en subsistent dans les sensibilités, toujours prompts à renaître et à produire, une fois encore, le vertige du suicide.

\*

\*\*

La confrontation des surréalistes avec la mort, moins violente en 1929 qu'en 1924, mais ne débouchant pas sur une réelle victoire de ceux-là sur celle-ci, est appelée à se poursuivre dans la nouvelle période de l'histoire du mouvement qui s'ouvre en 1930. Le commentaire rétrospectif porté par Breton sur les années qui ont vu la publication du *Surréalisme au service de la Révolution* laisse augurer que ce second moment de la lutte fut loin de constituer une accalmie:

*Le surréalisme à cette époque me fait l'effet d'un navire superbe et démâté, qui pourrait d'un instant à l'autre aussi bien aller par le fond qu'aborder triomphalement une terre où l'on connaisse enfin la «vraie vie» dont parle Rimbaud. La tempête l'environne mais elle est aussi en lui [...] La vie de ceux qui y participent est d'autant plus passionnante qu'elle est terriblement exposée<sup>32</sup>.*

## NOTES

1. «Glossaire », *R.S.* III, p. 7.
2. « A Table », *R.S.* III, p. 1.
3. Cf. entre autres, le rêve de Breton, in *R.S.* I, p. 3.
4. *R.S.* VII, p. 8.
5. *R.S.* I, p. 4.
6. *R.S.* IV! p. 7.
7. « Le surréalisme et la peinture », *R.S.* IV, p. 28.
8. *RS.* I, p. 1.
9. «L'osselet toxique », *R.S.* XI, p. 12.
10. *R.S.* I, p. 7.
11. *R.S.* VIII, p. 3.
12. «La liquidation de l'opium », *RS.* II, p. 20.
13. *R.S.* I, p. 12.
14. Cité par P. Naville, *le Temps du surréel*, Galilée, 1977, p. 79.
15. *Le Figaro*, 04-11-1924.
16. «Vivons pour lutter », *le Libertaire* du 05-11-1924.
17. Cité par *le Libertaire*, in « Propos d'un paria », de P. Mualdes, 04-11-1924.
18. « Vivons pour lutter », *le Libertaire*, du 05-11-1924.
19. «Propos d'un paria », P. Mualdes, *le Libertaire* du 04-11-1924.
20. «Le conscrit se suicide », *le Libertaire* du 13-11-1924.
21. « Germaine Berton », *R.S.* I, p. 12.
22. Le choix que les surréalistes font des destinataires de leur questionnaire montre qu'ils ne peuvent s'empêcher, alors même qu'ils ouvrent les débats qui leur tiennent le plus à cœur, de recourir à l'humour. Ils ne craignent pas, en effet, d'interroger G. Fourest. En outre, ils veulent absolument demander si le suicide est une «solution» à des correspondants notoirement connus pour leur attachement sans doute total à l'existence: au docteur de Fleury, auteur d'une plaquette intitulée *Quelques Conseils pour vivre vieux*, à Ernest Florian-Parmentier, traducteur de *la Longévité avec une méthode simple et pratique pour vivre cent ans*. Si, enfin, ils s'enquièreent de l'avis de F. Jammes, c'est sans nul doute pour avoir le plaisir de clouer au pilori cette célébrité honnie depuis longtemps: le poète catholique obtint une moyenne de -13,09 à l'époque de *Littérature*, lorsque les dadaïstes s'amusèrent à noter toutes sortes de personnages d'après un barème allant de - 25 à 20.
23. Cf. Naville, *le Temps du surréel*, Galilée, 1977, p. 90.
24. Cf., «Une lettre », *R.S.* V, p. 2, et «Correspondance », *R.S.* VIII, pp. 29-30.
25. Cf., «Jacques Rigaut », *R.S.* XII, p. 55.
26. L'expression est de Soupault: «Est-ce le vent? », *RS.* VII, p. 16.
27. *R.S.* II, p. 2.
28. *R.S.* III, p. 6.
29. «Où nous en sommes », *Clarté*, n° 78 (30 nov. 1925), p. 332.
30. *R.S.* XII, p. 72.
31. *R.S.* XII, p. 71.
32. Breton, *Entretiens*, Gallimard, coll. «Idées », 1973, p. 156.

**LA BOUCHE PENSE.  
LA PAROLE IMPENSABLE  
DE "L'HOMME APPROXIMATIF"  
DE TRISTAN TZARA**

Anne Elaine CLICHE

*« La pensée se fait dans la bouche <sup>1</sup> »*

« Comment penser l'impensable? » pourrait bien être la question formulée diversement au centre des nombreux champs théoriques qui travaillent l'ensemble de la culture occidentale depuis le début du siècle. Cette question, élaborée entre autres par les sciences modernes, semble bien être au fondement d'un certain savoir contemporain, ouvrant ainsi à une autre conception du monde et, par là même, de l'homme. En science, l'« impossibilité "logique" <sup>2</sup> » qui préside au surgissement d'un nouvel ordre régissant le savoir et retournant ce savoir à des catégories formelles, structurelles et opératoires, non seulement désaxe l'univers de la physique et de la mécanique, mais ouvre une faille au lieu même de sa constitution: le sujet de la connaissance.

En effet, à l'heure où les sciences modernes parviennent à l'impossibilité d'une démonstration de « consistance » de leur objet et à l'indécidabilité de leurs énoncés, le sujet lui-même ne peut que se dérober à la « suture » et à la définition. Le sujet de la science qui s'énonce au début de ce siècle n'est plus connaissable en termes de « contenus » psychologiques ou d'« essence » métaphysique ni même de maîtrise scientifique; il est le point de fuite ne cessant plus de se faire et de se défaire dans le temps même où il se constitue.

La réorganisation des sciences humaines semble donc venir au moment où la consistance de l'homme (et sa constance) se voit ébranlée par le surgissement d'un nouveau questionnement changeant le point de vue scientifique sur les «démonstrations d'impossibilité<sup>3</sup>». Réorganisation qui conduira par ailleurs à l'alliance d'une «théorie» du sujet (psychanalyse, mythanalyse) avec la linguistique structurale, c'est-à-dire à la mise en fonction centrale d'une théorie du langage (logique formelle et verbale) comme structure constitutive de l'être. La limite du possible devient le seuil non plus d'une impossibilité manifeste mais d'un champ nouveau de multiplication comme «jeu des possibles<sup>4</sup>». Rupture avec le binarisme du vrai et du faux, du possible et de l'impossible dans une ouverture à l'impensable dévoyant la logique aristotélicienne et l'organisation de la pensée qui en découle.

C'est avec la notion même de «rupture», introduite par Bachelard, et ce qu'elle implique, aussi bien dans la problématique du sujet que dans le procès épistémologique, que s'ébauchera ici la lecture de *l'Homme approximatif*<sup>5</sup>. Lecture double en tant qu'elle sera celle d'une écriture spécifique (Tzara) et d'un moment épistémologique reconnu comme «texte». Ainsi l'écriture de *l'Homme approximatif* viendra questionner à la fois la constitution d'un sujet dans le langage et le statut même de l'épistémologie. Les enjeux du recueil seront ainsi principalement envisagés dans le champ du «texte» freudien, celui-ci considéré non comme simple prétexte (influence), mais comme intertexte au sens de Kristeva, c'est-à-dire ré-écriture.

Il est d'abord important de constater que le sujet freudien se constitue en même temps que la science moderne, et même, avec elle, si l'on considère les «modèles» auxquels Freud ne cesse de faire référence<sup>6</sup>. Avec Freud, la rupture qu'opère la pensée scientifique par rapport à l'ordre classique du savoir trouve donc sa formulation élargie dans la structuration d'un sujet clivé dont la conscience n'est plus qu'une instance mouvante travaillée par son «autre», inconscient.

C'est cette fonction même d'altérité qui permet de mettre en relation l'écriture de *l'Homme approximatif* et la notion épistémologique de «rupture» comme constitution d'un ordre inédit. Ce nouvel ordre qui se formalise dans les sciences modernes et dans la psychanalyse est ainsi celui d'un savoir éclaté, désaxé des rapports d'identité et d'adéquation. C'est un ordre investi par une altérité incontournable. La «rupture» d'où s'écrit *l'Homme approximatif* pourrait bien se donner à entendre comme refus d'un humanisme psychologique et, plus encore,

comme non-reconnaissance d'un homme unitaire prétendant au pouvoir d'appréhender le monde et sa propre ipséité.

« L'homme approximatif \* », comme l'homme du siècle, survient dans son inaptitude à se saisir lui-même comme totalité en même temps qu'en son impossibilité constitutive à accéder au lieu où il s'inscrit. Davantage, il se surprend dans son propre « simulacre », et son procès de « production » du sens renvoie ainsi le réel à son irrémédiable manque-à-venir.

Freud marque la constitution d'un sujet fracturé de l'inscription du désir et de l'« autre », et du langage comme lieu de cette constitution<sup>7</sup>. C'est donc de ce sujet qu'il sera question ici, de son affirmation paradoxale (comme certitude et indécidabilité), de son altérité et de la rupture que celle-ci entraîne dans l'ensemble de la culture. Rupture d'ailleurs continuellement colmatée. En effet, de cette culture (lisible dans les textes qu'elle produit à toutes les échelles de ses investissements), se dégage un rapport au sujet ou à la notion d'« homme » qui, s'il découle apparemment des topiques freudiennes, refuse trop souvent d'en maintenir la « béance » toujours irrecevable.

Il apparaissait donc important et significatif de placer *l'Homme approximatif* en situation de « critique » devant les discours ambiants (sémiotique, linguistique, universitaire, voire politique, féministe, religieux économique, etc.). Le texte-Tzara, comme écriture (ou littérature) est le lieu où pourront se dessiner les contours de cette béance, inscrivant par là même ses enjeux épistémologiques.

Cette écriture, permettant une mise en scène inédite de la notion d'altérité, se construira au lieu de notre lecture dans un rapport similaire et simultané de surgissement et de dérochement, d'inscription et d'effacement.

Le texte de Tzara se donne donc à la fois comme *instance* et *système*, c'est-à-dire comme sujet d'une parole dont l'Autre est le lieu de son exclusion interne et de sa constitution. Comme si cette parole proférée (écrite) de « je » à « tu » conférait à l'instance d'énonciation le minimum d'être qui, par l'évocation des signifiants, la fait être sans que jamais elle ne consiste en quelque chose de défini. Ce dérapage de la parole (et du sujet qui s'y constitue en y manquant) oblige à une lecture où le sens se construit en se perdant constamment et où jamais le texte n'occupe la place d'un objet à définir.

Lire *l'Homme approximatif* sera donc se mettre au lieu de cette altérité qui troue la parole tout en la refermant sur une

\* Les guillemets renvoient à la fois à une instance (d'ordre référentiel) et à un texte (Tzara).

prise qui ne peut jamais être la bonne puisque le sujet est ce qui, par sa constitution, échappe à la définition. Lire sera saisir les «amas» de sens comme surgissements reportés à l'ensemble d'un texte alors reconnu dans son mouvement de dérobage et de dérapage incessant. Lire sera reconnaître que la parole est affirmation, c'est-à-dire certitude dans l'abolition de toute référence à une conscience autonome, ou encore, hantise de la présence dont l'évocation se perd. (N'est-ce pas ce qu'énonce cette phrase de *l'Homme approximatif* recueillant sans l'épuiser toute l'élaboration du texte: «Je pense à la chaleur que tisse la parole autour de son noyau le rêve qu'on appelle nous» (23)? Lire sera aussi s'avouer sujet d'une parole dont l'Autre constituant sera le texte, faisant ainsi de l'ancrage historique un élément non saturant, rompu aux glissements de sens de la lecture, celle-ci inscrivant dans son altérité même l'impossibilité de saisir l'origine toujours déjà fracturée par la différence.

Cette écriture-lecture de *l'Homme approximatif* se constitue ainsi en sujet (inassignable) d'une parole (sans titre), c'est-à-dire en s'affirmant dans sa seule vérité possible: l'approximative. Celle-ci viendra perdre l'écrit sur la page même.

## 1. L'ALTERITE

### 1. *Le moi et l'Autre*

Pendant longtemps le moi a représenté la conscience individuelle et empirique dans le sujet. Quelque chose comme un invariant se donnant dans une permanence qui déterminerait les conditions de possibilité de la pensée dans le temps. Moi pensant qui, dans la philosophie cartésienne et post-cartésienne, constitue le fondement de la «subjectivité» s'exprimant dans une autonomie radicale. Ainsi se définit la polarité longtemps maintenue entre extériorité et intériorité. Avec Freud, l'autonomie du sujet est sapée par une instance étrangère qui détruit l'assurance subjective en inscrivant l'Autre (inconscient) dans le lieu même du sujet. Le moi de la conscience n'est plus alors qu'une fonction médiatrice, «amas de chair bruyantes et d'échos de conscience (26)», le fondement même de la subjectivité se voyant ainsi délogé dans un lieu démultiplié, radicalement hétéronome. Ainsi, le moi ne peut plus être séparé de l'altérité: il en est traversé, travaillé et, du même coup, l'opposition entre intérieur et extérieur est dépassée.

La conscience de «l'homme approximatif» est «écho» résonnant dans ce lieu illusoire, ce «rêve qu'on appelle nous (26)».

*nos chiens nous-mêmes courant après nous-mêmes seuls  
dans l'écho de nos propres aboiements d'ondes men-  
tales (34).*

Cet Autre discontinu n'est ni un autre sujet, ni une autre conscience. Il est plutôt un *réseau* insaisissable, indéfini et mouvant qui structure la parole de celui qui dit « je ». L'altérité c'est d'abord ce vide du moi, cet inconnu qui parle en lui sans jamais s'énoncer, ce tissu dont nous ne sommes que l'effet puisque « nous sommes faits de miroirs et d'air » (52). « L'homme approximatif », toujours dédoublé par son insaisissable, cet inconnu en lui indépassable où il se perd, s'absente, s'oublie :

*perdu à l'intérieur de moi-même perdu  
là où personne ne s'aventure porté sur le brancard des ailes  
d'oubli*

[...]

*perdu à l'intérieur de soi-même là où personne ne s'aven-  
ture sauf l'oubli (56)*

*rétréci au fond de moi-même je me regarde absent et  
m'étonne de tant pouvoir encore bouger*

[...]

*il Y a encore comme moi quelques légères gouttes d'âme  
rejetées par la force centrifuge (97)*

Le moi n'est donc plus un point fixe central, réceptacle de contenus psychologiques rendant l'homme à une identité essentielle cernable. Ce n'est pas non plus une absence de centre que nous livre la parole de *l'Homme approximatif* mais plutôt un centre comme absence; centre vide qui fonde la structuration du sujet au cœur du langage. Ce qui se dit dans cette parole c'est le dévoilement d'un sujet dont le moi a une place définie comme fonction « imaginaire »: lieu exact du mirage, du simulacre et de l'illusion: « buée sur la froide glace tu t'empêches toi-même de te voir » (26). Centre vide inconnaissable et pourtant toujours donné à entendre :

*et cet élan qui se répercute en moi noirci  
[...] cet élan sans nom la bouche tordu de ne pas se  
connaître  
de ne pas pouvoir arracher la nuit profondément enfoncée  
dans le crâne (135-136)*

Là, surgit aussi tout l'espace de la représentation et, avec lui, celui du rêve et de ses obscurs démantèlements. Le moi comme simple projection d'une surface libre une fonction qui ne peut plus être celle du symbolisme et de la figuration. La fonction imaginaire ne saurait s'assigner aucun corrélat objectal puisque le moi qui la structure et lui donne forme est lui-même sans objet et sans ancrage. L'image (ou la vision) n'est jamais qu'un moment dans l'enchaînement des signifiants, qu'un reflet de cette structuration en réseaux dont le principe même est de ne jamais consister dans un contenu de sens. Il faudrait reprendre la formulation lacanienne pour dire que le signifié « insiste sans consister ».

Le moi comme centre vide renvoie à une fonction imaginaire qui n'est fonction que dans la mesure où elle fait de la représentation son impossibilité structurante. L'image n'est jamais que le mirage du réseau ininterrompu, son surgissement n'est fonction que de sa disparition dans le système. Le moi, brisé par son altérité, fracturé du silence de l'Autre et de son insaisissable loi, permet de redéfinir le rêve, non plus comme « trésor » (ce qu'ont fait les surréalistes) mais comme « travail » ou encore « procès ».

Le rêve de « l'homme approximatif » s'énonce contre les définitions qu'en ont donné Breton (après Jung) et Bachelard. Ces définitions étaient liées à une reconnaissance de l'inconscient comme altérité complémentaire (définie en termes d'images) qui renforçait en l'élargissant la notion du moi. Le rêve de *l'Homme approximatif* est un contenant sans contenu, un espace de structuration infini faisant de l'image ou de la métaphore non un point de référence renvoyant à des significations psychologiques mais un point de fuite, un « bouquet de faisceaux » (61), un nœud du réseau ne renvoyant jamais qu'à sa propre intrication. Rêve, donc, qui se donne à lire comme rébus:

*les soucis que nous portons avec nous*  
[...]  
*que la nuit défait avec des mains de rêve*  
*ornés d'inutiles rébus métalliques (21)*

Contenant sans contenu puisque impossible à rejoindre dans sa béance même:

*gardien des immatérielles mesures de repos*  
[...]  
*tu portes enfermée dans le secret de tes entrailles la clé*  
*des immenses coïncidences (43)*

Il n'y a donc plus aucune possibilité d'ancrer la représentation qui jamais ne serait qu'« infidèle reflet », simulacre:

*et la dormeuse - incrédule aux vagabondes caresses  
ceinte des galères où se pétrit l'esprit  
où nulle avance ne fêle d'un infidèle reflet la paresse  
étoilée du mystère  
se fraye un essor parmi les tessons de proverbes que le  
bruit dissimule  
vers la chair infiniment mobile du rêve (81-82)*

c'est dans cette approche du rêve comme système de relations que s'énonce essentiellement la critique d'une conception du moi et de l'imaginaire (telle que formulée par Bachelard, par exemple 8), et du rôle représentatif de la métaphore.

*L'Homme approximatif* inscrit la métaphore dans le «travail du texte» 9, c'est-à-dire comme fonction du système, instance de production dont l'image n'est jamais «référentielle» ni saturante. Le mystère (l'inconnu de l'inconscient) est d'abord langage et poésie, non pas parce qu'il véhicule des contenus de représentation identifiables mais parce qu'il est *système* se défaisant sur le mode même de l'impossibilité de parler:

*sur ton émail lunaire dieu du rêve je gratterai la marche  
des caravanes...  
vers les magiques insolences des paroles qui ne couvrent  
aucun sens (46)  
réveil à la limite des bouts de phrases suspectes  
réveil limite j'entre dans le jour le sommeil à l'envers  
à la nage débouchant dans la spacieuse fête de l'air chargé  
de synonymes (48)*

Le rêve s'inscrit donc ici dans le fonctionnement même de cette parole intransitive qui manque constamment son objet et où le sujet ne prend son unique contour qu'à y être chaque fois débouté de l'image et du mot.

## 2. *Le langage*

C'est dans le fonctionnement du langage comme Autre que le sujet trouve à se constituer et que se lit l'anti-psychologie radicale de *L'Homme approximatif*. On a déjà noté que dans la psychanalyse freudienne, sens et sujet sont donnés comme produits mouvants dans le travail de la parole et du rêve. Le centre vide, le «mystère», l'« inconnu », comme altérité, ordonnent

la structuration de ce langage toujours livré à ses déplacements métonymiques. Pour le sujet de ce langage, les transpositions, les nœuds où la signifiante se condense et d'où elle se déplace dans l'ensemble du réseau, actualisent un discours où se trouvent concernés la carence et le vide qu'il tient de sa constitution. Ainsi se trame le langage mouvant de *l'Homme approximatif*, toujours fuyant dans les amas de sens éphémères et momentanés:

*le verbe mortel qui bâti de tant de successives renaissances  
se ronge aux arcs-boutants se dérobe sous tes pieds la  
source chantante alléchante  
[...]  
ce que tu es ce que tu ne sais  
[...]  
ainsi joue avec moi et ruse un grand enfant invisible  
et me jette d'un coin à l'autre dans l'enceinte de mes jours  
usagés  
traînantes loques de sens provisoire  
paleurs figées de savoir et de puits (59)*

Dans l'impossibilité de saisir un moi intégral qui n'a jamais été puisque la conscience est précisément division faite de « miroirs et d'air» (52), le sens n'est jamais totalement assignable et conscient pour celui qui l'installe dans son geste ou son discours; il n'est jamais totalement épuisé. C'est le paradoxe même de cette conscience-absence où s'accumule l'expérience: celui de la fausse mémoire et de l'oubli. Conscience vouée à se perdre elle-même avec le sens, « seul feu invisible qui nous consume» (52). Les statuts de la vérité et du savoir se voient ainsi définis par ce « manque-à-être» du sujet, reconnu aussi dans la mort et le silence qui le mettent au monde et le hantent. Mort et silence qui ne peuvent s'instaurer en Autre absolu sans abolir le sujet, puisqu'ils sont les figures impossibles d'un manque qui, lui, ne trouve jamais son Autre dans la plénitude.

Le sujet se constitue donc dans ce langage toujours déjà parlé; ordre structurant qui le détermine en étant son seul lieu d'émergence :

*quel est ce langage qui nous fouette... (19)  
aveugles sont les mots qui ne savent retrouver que leur  
place dès leur naissance  
leur rang grammatical dans l'universelle sécurité  
bien maigre est le feu que nous crûmes voir couvrir en  
eux dans nos poumons  
et terne est la lueur prédestinée de ce qu'ils disent (112)*

Ainsi pourrait bien se lire le complet anéantissement de tout sujet dans le langage. Il est intéressant de noter que c'est l'aspect qui semble se dégager de toute une critique formaliste, ou encore de constructions philosophiques ou théoriques semblables à celle de Foucault à l'époque de *les Mots et les Choses*. Du sujet-langage, Foucault passe imperceptiblement au langage-sujet. Cette tendance se retrouve très souvent au centre des préoccupations linguistiques modernes, et c'est encore la psychanalyse qui peut répondre à cet abus en posant le signifiant comme ce qui « manque à s'écrire » (Lacan), c'est-à-dire ce qui du sujet rate le langage en s'y marquant comme absence. Cette nuance est importante pour cerner tout le fonctionnement du texte-Tzara en tant que dépassement de ce langage-sujet permettant ainsi d'entrevoir l'irréversibilité du rapport sujet-langage.

## II. LE SUJET DE LA PAROLE

### 1. *Le statut de la parole*

C'est au statut de la parole qu'il faut retourner pour saisir le lieu d'émergence de *l'Homme approximatif*. Si le langage est ce qui fonde le sujet et le structure (puisque hors du langage il n'y a pas d'accès à l'être), impliquant ainsi une frustration du sujet toujours déjà jeté dans cette orientation primordiale tracée aussi par la langue qu'il parle, il reste que ce langage n'a d'autre espace que celui de la parole. Cette parole impuissante à s'assurer elle-même ne peut alors s'instaurer en plénitude puisqu'elle se marque du manque et de la finitude même de celui qui s'y énonce. Il n'y a de parole qu'inscrite dans le langage comme il n'y a de langage qu'à y inscrire la parole. C'est dans cette interaction que se situe le paradoxe indémontable de l'« homme approximatif » qui n'a d'autre expression que cette parole dont la pensée n'est jamais entièrement maîtresse, justement parce qu'elle doit en passer par elle et que ce passage, n'étant jamais l'œuvre de tel ou tel sujet, est la voie (voix) par laquelle tout sujet doit venir à se constituer. On rejoint là ce que Tzara formulait dans les *Sept Manifestes dada*, à savoir que « la pensée se fait dans la bouche ».

De plus, la parole suppose toujours une « écoute ». L'Autre venant ainsi s'inscrire au lieu même de l'énonciation. Pour saisir ce qu'il en est de cet Autre, il importe au départ de distinguer cette parole d'un procès de communication. Ce qui se produit dans la communication c'est l'identité de ceux qui communiquent. Pour qu'il y ait communication l'Autre doit devenir

comme moi. L'altérité est accidentelle et momentanée puisqu'elle viendra rejoindre l'imaginaire du moi comme instance unificatrice. Imaginaire qui fonde l'illusion par-delà le mal-entendu. Mais «parler», c'est laisser l'Autre dans son essentielle altérité, la parole s'inscrivant justement dans cette différence. En tant qu'il parle, l'« homme approximatif» est marqué par le silence qui le traverse. Et c'est à partir de cet Autre que s'organise le sens et son procès.

Donc, à la parole appartient l'écoute qui est par excellence écoute «critique». Ainsi, d'une part, la parole est ouverture à l'Autre et non emprise sur lui, et, d'autre part, si la parole suppose la signification, elle n'est pas ce qui du discours se donne pour signifié. Son objet n'est jamais que le sujet lui-même, son seul signifié étant le «vide» de celui-ci. C'est bien l'énonciation qui rend l'énoncé possible, mais l'énoncé y passe outre, n'étant jamais qu'un moment du sujet qui se signifie sans se saturer:

*les routes sourdes perdaient leurs ailes  
et l'homme grandissait sous l'aile de silence  
homme approximatif comme moi  
comme toi et comme les autres silences (70)  
une quille à la merci d'un élan étourdi que SUIs-/e  
un point de départ inconsolé auquel je reviens (154)*

Point de départ, point de fuite, le «je» s'énonce à l'Autre pour ne revenir jamais qu'à lui-même.

Les statuts de la vérité et du savoir se voient aussi définis par ce manque-à-être du sujet en tant que sa propre finitude (mort, silence) le hante. Le manque est donc la faille de cette parole de l'« homme approximatif» qui ne se donne en l'Autre qu'au prix de l'abandon de son immanence d'« ego », dans ce silence (abîme, mystère) qui troue son langage et laisse une «brèche ouverte au cœur de l'armée de nos ennemis les mots» (34).

*en nous rit l'abîme  
que nulle mesure n'entame  
que nulle voix ne s'aventure à éclairer  
insaisissable se tend son réseau de risque et d'orgueil  
là où l'on ne peut plus  
où se perd le règne le silence plat pulsation de la nuit (85-86)  
j'ai abandonné à ma tristesse le désir de déchiffrer les  
mystères  
je vis avec eux je m'accommode à leur serrure  
[...]  
alléchants mystères signes de mort la mort parmi nous (32)*

*L'Homme approximatif* oblige donc à une lecture qui consiste à faire parler cette parole. Mort, silence, mystère, oubli sont toutes des figures du manque, des absences à partir desquelles la parole se construit en constants déplacements. La parole est ainsi ce mouvement maintenant la tension pour remplir cette lacune sans laquelle il n'y aurait aucune articulation du langage. Ce «manque» est structurant dans son paradoxe même puisqu'en s'y constituant le sujet s'y perd. La primauté du signifiant déplace radicalement le rapport au signifié, abolissant toute possibilité de l'établissement définitif d'une signification. Le signifiant de la parole demeure donc irréductible à quelque maîtrise que ce soit.

La parole de l'«homme approximatif» telle qu'elle se donne dans le texte de Tzara n'ouvre pas sur un système différentiel que formerait le réseau d'opposition où la linguistique la saisirait. Ses signifiants ne sont signifiants que dans la relation qu'ils entretiennent entre eux, c'est-à-dire: relation de substitution traçant les contours d'un «centre vide» d'où ils émergent pour en signaler l'altérité radicale, la différence fondamentale qui n'en est plus une de simple opposition. Par la parole, le sujet devient donc *l'affirmation* d'un manque à se dire:

*je parle de qui parle qui parle je suis seul (22)*

Il n'y a donc pas ici possibilité de concevoir le langage dans une extériorité ou même une antériorité. L'«homme approximatif» est d'emblée dans le signifiant et porte en lui ce qui le défait dans l'Autre. C'est ce statut de la parole qui donne un sens aux marques de l'énonciation.

#### *Les marques de l'énonciation*

L'énonciation de *L'Homme approximatif* s'inscrit dans un réseau mouvant de pronoms. Le «je» rencontre ainsi un «tu» «comme moi», «comme les autres». Ce «tu», cet Autre, réceptacle de la parole, participe aussi d'un mode d'écriture qui assume déjà sa lecture. Il se présente d'abord dans le sujet même de l'énonciation, homme approximatif à qui le «je» dit «tu» dans un dédoublement de la conscience qui l'ouvre à son néant.

*tu es en face des autres un autre que toi-même (34)*  
*à chaque tournant de rue tu te changes en un autre toi-*  
*même (35)*  
*homme approximatif te mouvant dans les à-peu-près du*  
*destin (26)*

« Tu » qui renvoie le « je » à son incapacité d'atteindre la plénitude de l'être :

*buée sur la froide glace tu t'empêches toi-même de te voir (26)*  
*tu lèches la chair du fruit et à l'intérieur il y a le m)'s-tère (31)*

Le dédoublement oscille et il arrive que le « je » assume seul son impossibilité à se concevoir comme tout.

*je bois l'aigre terreur de ce que je ne comprendrai jamais (31)*

Mais ce « tu » est lui-même démultiplié, désignant tantôt le sommeil, l'aimée, la parole, peu importe: l'Autre étant toujours cette présence-absence devant qui « je me vide [...] poche retournée » (32).

Après une invocation au sommeil, « dors, dors » (39), s'élève un hymne qui met en scène la réversibilité des mondes diurne et nocturne: « monde renversé dans le moule des unanimes approximations » (43), « j'ai marché sur le ciel la tête en bas » (49). Le rêve, dans son procès, permet la distanciation totale d'avec la conscience. Apparaît alors ce « il » insolite, cet Autre de silence, qui s'écrit (ou s'écrie) dans le sujet en venant associer l'« œil » à la bouche (le regard à la voix) :

*au fond qu'il dissimule il voit  
il voit un autre œil caché à l'intérieur  
[...]  
silence boréal silence à l'œil ouvert comme une bouche  
et des dents de neige à la place des cils (49)*

Ainsi, la vision (« il voit »), comme organe de l'imagination de même que dans son étrangeté soudaine, inaccessible à l'énonciation (le « il » est ce qui fait trou dans le dialogue), est convoquée pour rejoindre la chute de la parole prenant corps et prenant le corps comme blessure (morsure, coupure). Parole tombée de l'œil, ramenant ce qui toujours est « tu » (doublement, de « toi » et de « taire ») :

*les latitudes de ton corps mordues aux chairs éblouies  
sous le dégel de tes fines paroles tombant du coin de tes yeux navigables  
[...]*

*je couperai en tranches le long filet du regard fixe et chaque parole sera un envoûtement pour l'œil et de page en page (50)*

Les marques de l'énonciation ne viennent que signifier l'écart de la conscience par rapport à elle-même. La parole est cette instance d'énonciation où se capture le sujet, où il se meut, se dément, se donne à voir et se perd. Mais c'est aussi le lieu de sa pure affirmation et de sa certitude. C'est au « tu » que revient la reconnaissance du sujet comme certitude. Certitude qui n'a plus à voir avec l'adéquation cartésienne mais qui survient d'une parole approximative, dans l'assomption de son manque, s'assurant ainsi la reconnaissance de l'Autre en s'y ordonnant. La certitude de l'« homme approximatif » est dans l'acte même de sa parole où le « je pense » est impossible puisque le désir y marque d'avance son altérité radicale. Mots du corps morcelé dont la parole certifie la blessure. Là est sa totale affirmation:

*la bouche serrée entre deux nouvelles contraires s'agrippe  
comme le monde imprévu entre ses mâchoires  
et le son sec se casse contre la vitre  
car jamais parole n'a franchi le seuil des corps (52)*

Là se situe peut-être aussi la critique essentielle des montages épistémologiques de Bachelard et de Foucault, dans leur aboutissement qui consiste à marginaliser la littérature. La parole de l'« homme approximatif » pourrait bien en effet rejoindre une écriture où s'écrit l'impossible à écrire. Non plus système de représentation, réceptacle de la « matière imaginaire », ni langage pur ou « pensée du dehors », mais affirmation, c'est-à-dire parole approximative dont la vérité paradoxale est de s'esquiver au moment où elle s'énonce. C'est de là que s'organise la lecture du texte-Tzara, comme parole-écriture « laissant une trace légère trace de majesté derrière [son] sens ou bouquet de faisceaux » (61)...

## 2. La parole et l'écriture: signifiance en « bouquet de faisceaux »

*L'écrit comme tel n'est point fait pour être lu,  
ce qui se lit c'est la littérature <sup>10</sup>.*

Etablir une lecture de *l'Homme approximatif* reste impossible. On ne peut que donner l'orientation et les enjeux de son procès et livrer son écriture à elle-même, c'est-à-dire à sa mouvance infinie. La métaphore, dans le texte-Tzara, n'est pas recevable en termes de pure image mais plutôt en termes de « nœud »

d'un réseau sans cesse à construire et à déconstruire. Comme la parole (définie ici en affirmation pure du sujet dans son manque-à-parler), l'écriture est ce trait qui trace les lignes d'échafaudage de la métaphore et de l'image sans jamais en déterminer l'ancrage représentatif. L'écriture, comme la parole, serait l'acte même du sujet dans sa vérité paradoxale. Son sens s'organise non pas dans les « contenus » référentiels, symboliques ou imaginaires mais dans le renvoi du texte à lui-même comme glissements, multiples faisceaux inextricables sauf à y reconnaître le point d'absence qui les noue. On rejoint alors la pensée d'Octavio paz rompant avec une volonté d'inscrire la lecture dans un temps linéaire:

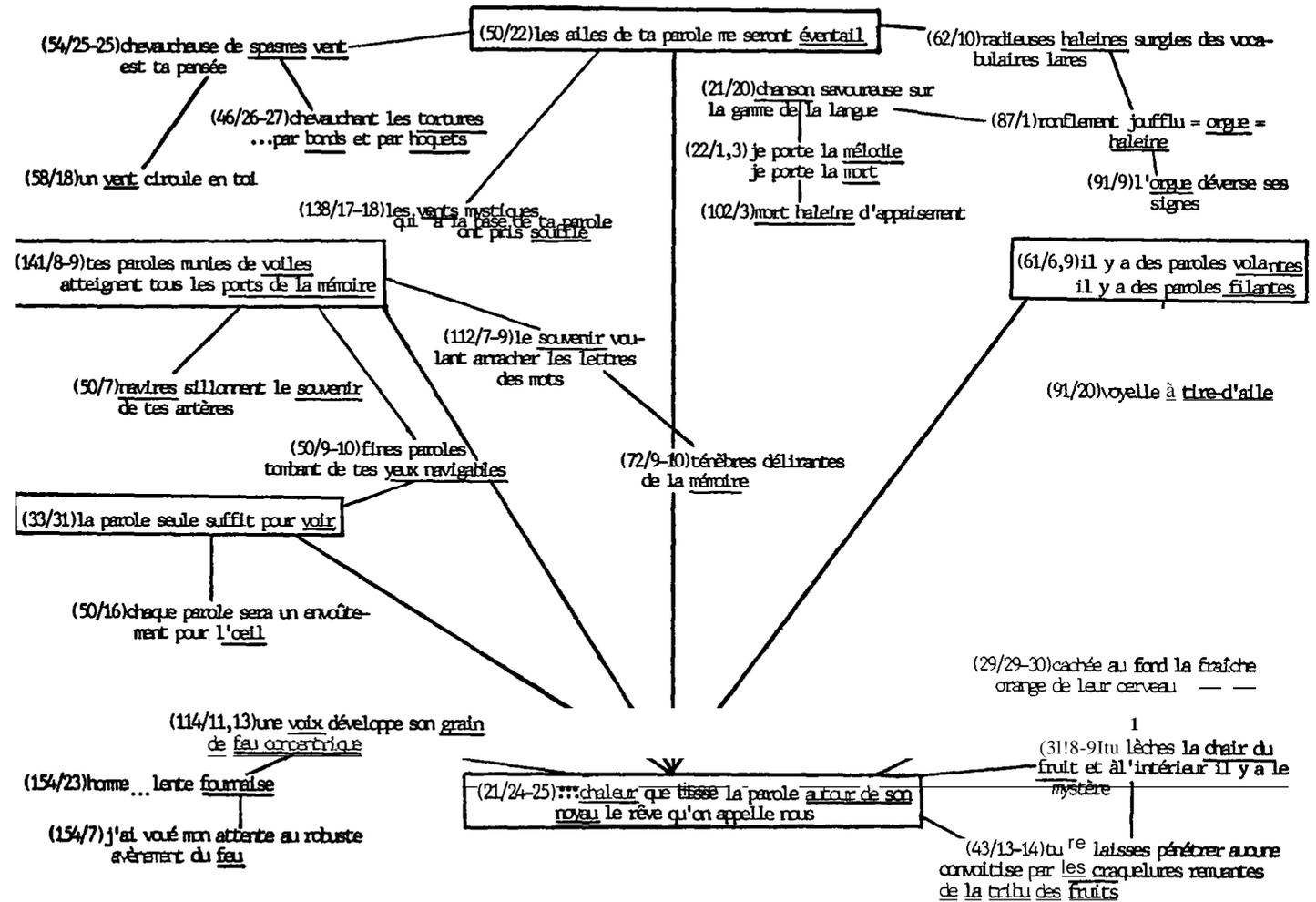
*Le point de vue simultané ne considère pas le langage comme un chemin car ce n'est pas la quête du sens qui l'oriente* 11.

C'est un autre temps que libère l'écriture de *l'Homme approximatif*: celui d'une simultanéité non cumulative. Echappant à la représentation, c'est aussi à l'espace du signe qu'elle échappe. Le différentiel saussurien qu'inscrit la notion de « valeur » n'a plus cours puisque ce n'est plus uniquement à un réseau d'oppositions que nous confrontent les mots mais à une différence essentielle qui n'est jamais que le silence d'où ils surgissent pour en dessiner les bords illimitants. Ce ne sont pas les signifiés (si multiples soient-ils) qui sont à reconnaître dans le texte-Tzara, mais l'écriture, c'est-à-dire l'acte de signification qui est celui-là même du sujet qu'est l'« homme approximatif ».

Pour permettre de saisir ce que dévoile cette écriture en « bouquet de faisceaux », nous avons tenté de constituer quelques bribes de ces réseaux multiples dont le double procès de surgissement et d'effacement, de déplacement et de retour constitue la lecture. A ceci s'ajoute un portrait tabulaire du sujet tel qu'il s'énonce dans *l'Homme approximatif*. Ces deux « assemblages » constituent les tableaux I et II apparaissant ci-dessous:

Le tableau I est à lire, non pas de façon linéaire et totalisante mais comme un système de renvois infini. D'ailleurs, ce réseau de la « parole » (c'est-à-dire l'ensemble des énoncés qui s'y rapportent) n'est pas clos sur lui-même mais représente aussi des moments « nodaux » d'autres réseaux que sont, par exemple, celui du temps (heures, minutes, 22, 30, 33, 63, 97), celui du regard (yeux, œil, vision 27, 28, 46, 49, 52, 56), celui du rêve, celui de la mort, etc. Ce que l'on comprend c'est que ces réseaux ne sont pas à lire. Ils sont à défaire, à dénouer. Jamais fixé, leur assemblage impossible ne fait que signaler le vide de la représentation

TABLEAU I  
Signification en « bouquet de faisceaux »



Les chiffres entre parenthèses indiquent la page et la ligne de la citation

TABLEAU II

*L'homme approximatif, sujet de la parole*

Nœuds du procès de signifiante structurant le sujet (texte) :

<p>... La CHALEUR QUE TISSE LA PAROLE AUTOUR DE SON NOYAU LE REVE QU'ON APPELLE NOUS (23)</p>	
moi	<p><b>A moi/autre:</b>          « tu es en face des autres un autre que toi-même (...) à chaque tournant de rue tu te changes en un autre toi-même » (34-35) (126)</p> <p><b>B moi: illusion:</b>          « ... le rêve qu'on appelle nous » (23)          (voir aussi pp. 28, 29, 34, 79, 142, 94)</p> <p><b>C moi: centre vide :</b> (oubli)          « rétréci au fond de moi-même je me regarde absent et m'étonne de tant pouvoir encore bouger » (97)          (voir aussi pp. 34, 52, 56, 70, 94)</p>
inconnu, mystère (inconscient)	<p><b>D savoir impossible:</b> (angoisse)          « cet élan sans nom la bouche tordue de ne pas se connaître de ne pas pouvoir arracher la nuit profondément enfoncée dans le crâne » (136)          (pp. 31, 34, 59, 62, 136...)</p> <p><b>E savoir(s) illusoire(s):</b> (consolation)          « et la mythologie de nos sauvages brins de savoir tourne à la meule crêtée de la planète (41)          (pp. 31, 51, 54, 59, 98, 52-53, 1252...)</p> <p><b>F non-savoir:</b> (mort, absence de sens)          « les cloches sonnent sans raison et nous aussi » (19)          (pp. 32-33, 38, 96...)</p>
langage	<p><b>G rêve:</b>          « tu portes dans le secret de tes entrailles la clé des immenses coïncidences » (43)</p> <p><b>H pensée:</b>          « la chevaucheuse de spasmes vent est ta pensée » (54)</p> <p><b>1 parole:</b>          « la parole suffit pour voir » (33)</p>
<p>JE PARLE DE QUI PARLE QUI PARLE JE SUIS SEUL (22)</p>	

vers lequel ils tendent en se démultipliant. C'est l'écriture qui, dans son acte même, toujours actualisé par la lecture, vient signifier le manquement du sujet à dire autre chose que la certitude de sa blessure essentielle.

Le tableau II vient donc schématiser le sujet « approximatif » tel qu'il se dégage de l'écriture mais aussi tel que le texte le formule en ses énoncés itinérants. Ce qui s'y révèle, c'est le triple rapport du sujet: au moi, au savoir et au langage, et dont la parole (telle que nous l'avons présentée dans cette analyse) absorbe toutes les manifestations: illusion, affirmation, altérité. Les deux phrases de Tzara qui encadrent le tableau formulent d'ailleurs respectivement ces trois aspects: « chaleur-rêve », « je parle », « qui parle ».

Ainsi l'écriture de Tzara vient-elle « inscrire » son « illisibilité » contre la notion (institutionnelle) de littérature. L'écriture est ce qui ne cesse de s'écrire en se manquant constamment comme écrit. Elle s'accomplit en tant que « parlante », en tant qu'elle n'« exprime » rien qui lui soit extérieur. L'écriture même de Tzara reprend alors la question épistémologique du rapport qu'entretient un sujet au savoir et à sa transmission, et, plus fondamentalement, à son impossibilité. La question que formule *l'Homme approximatif* n'est donc plus « que puis-je savoir? » ou encore « qu'est-ce qui s'écrit et se donne à lire? » mais « qu'est-ce que je sais et que je suis sans savoir? » ou « comment écrire le point de cessation de l'écrit, l'impossible à écrire? »

L'écriture de Tzara rejoint ainsi la parole de l'« homme approximatif » qui, dans son affirmation la plus totale, s'énonce sur le mode de l'effacement incessant. *L'Homme approximatif* n'est pas à lire. C'est le surgissement de sa parole (écriture) qui est à prendre comme seule l'écoute peut le faire: en le perdant.

Département des Lettres françaises  
Université d'Ottawa

#### NOTES

1. Tristan Tzara, « Sept manifestes dada » in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Flammarion, 1975, p. 379.

2. Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *la Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1979, p. 231.

3. *Ibidem*, p. 220: « C'est la raison du rôle majeur joué par les démonstrations d'impossibilité. La découverte d'une impossibilité physique

n'est pas le produit d'une résignation au bon sens, c'est la découverte d'une structure *intrinsèque* du réel que l'on ignorait jusque-là et qui condamne à l'impossibilité un projet théorique. [...] mais c'est aussi l'ouverture d'un point de vue nouveau sur le monde, la base d'une nouvelle possibilité de science. [...] l'ouverture à de nouvelles possibilités théoriques."

4. François Jacob, *le Jeu des possibles*, Paris, Fayard, 1981.

5. Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1980, 159 p. Toutes les citations renvoient à cette édition. Les chiffres entre parenthèses en indiqueront les pages. Il n'est pas inutile d'évoquer les rapports entretenus entre Bachelard et Tzara et le rôle qu'a pu jouer le poète dans l'élaboration de notions épistémologiques. Cf. l'appareil critique établi par Henri Béhar dans l'édition des *Œuvres complètes* (Flammarion).

6. Pierre Kaufmann, *Psychanalyse et Théorie de la culture*, Paris, Denoël, « Médiations », 1985, pp. 18-25.

7. Si nous ne pouvons manquer de reconnaître la lecture attentive par Tzara des textes de Freud (remarquable en particulier dans *Grains et Issues*, in *Œuvres complètes*, t. 3), ce n'est pas à une application des théories freudiennes que nous voulons conduire (réduire) sa poésie. Il s'agit plutôt de l'ouvrir à une lecture « analytique » (ceBe qui travaille l'impossible du texte) que seule une écriture comme « pratique signifiante » (sujet) dispose dans sa structure. Cette lecture y est donc déjà marquée comme procès.

8. L'imaginaire comme altérité est en effet présent chez Bachelard et constitue en fait le centre de sa réflexion. De ce rapport à l'imaginaire tantôt défini comme « obstacle », tantôt comme complémentarité (« synthèse ») (*la Philosophie du non*, P.U.F., 1959), se dégage une conception du sujet maintenue à travers toute l'œuvre. Il convient peut-être de souligner les aspects de ce sujet bachelardien pour centrer davantage le texte-Tzara sur sa dimension de critique d'un tel sujet. La notion de sujet chez Bachelard est certainement tributaire des apports freudiens mais le recours à Jung (de plus en plus manifeste dans les analyses poétiques) déplace l'altérité vers un renforcement du moi. Il y a chez Bachelard une volonté de mettre l'imagination au service de la matière et une volonté d'inscrire la matière dans l'imagination. Bien qu'une grande part de l'« obstacle épistémologique » se définisse comme un effet du rapport imaginaire que le savant entretient avec sa pratique, venant combler la rupture entre connaissance « commune » et connaissance scientifique, il existe par ailleurs une « imagination créatrice » qu'il s'agit (avec la poésie) de donner à voir. Mais ces deux rapports à l'imaginaire sont liés à une même psychologie qui puise son mode de fonctionnement dans des structures archétypales. La dialectique de Bachelard appelle ainsi à une « psychanalyse de la science, psychanalyse qui porte sur ce double rapport dont l'un, immédiat, constitue les obstacles (séduction intuitive, habitudes de pensée) et l'autre, lointain, enfoui, libère les archétypes (quatre éléments, espace, « matière » de la rêverie). La poésie apparaît alors comme le secret de l'homme, ce « trésor » des surréalistes ayant le pouvoir de libérer une autre conscience. Il y a bien un « homme approximatif » chez Bachelard, tributaire du « (rationalisme appliqué) » et des « ordres d'approximation ». Mais ce sujet éclaté dont le « principe d'identité » est bien remis en cause par la logique non aristotélicienne, ne met pourtant pas en perte le moi de la connaissance objective et doit au contraire servir à le renforcer. Aussi, la poésie sera-t-elle images, métaphores en tant que reflets du monde en nous. La métaphore devient donc essentiellement un contenu matériel travaillant à son tour la matière.

9. On sait que Tzara a poussé lui-même très loin sa réflexion sur la métaphore et sur le rôle que celle-ci pouvait être appelée à jouer dans les transformations sociales. Dans *Grains et Issues*, en particulier dans la note III: « La conclusion métaphorique », la métaphore est analysée comme processus de symbolisation directement analogue au transfert freudien (processus d'actualisation des désirs inconscients sur un objet secondaire en même temps que phase de guérison dans laquelle l'analysé

déplace sur son analyste des affects provenant et s'adressant à des personnes importantes de son passé (cf. notes d'Henri Béhar dans les *Œuvres complètes*, t. 3, entre autres aux pages 517, 531 et 546). Cette conception de la métaphore comme processus est, on le voit, très éloignée de celle revendiquée par André Breton. Elle rejoint par ailleurs un travail très actuel et très fécond dont la démarche se rapproche beaucoup de celle de Tzara (sans y recourir toutefois), démarche par laquelle se produit une interpénétration multiple de la psychanalyse, de la littérature et du politique. Ce travail est celui entrepris et élaboré par Julia Kristeva dont le récent ouvrage *Histoires d'amour* offre une résonance encore plus profonde: «Appelons métaphore, au sens général d'un *transport de sens*, cette économie qui affecte le langage lorsque le sujet et l'objet de l'énonciation confondent leurs frontières. [...] C'est de la distance ambiguë, amoureuse, propre au transfert (que cette étude) s'autorise, en s'appuyant sur les analyses modernes [...] de l'acte métaphorique.» (Folio/essais, 1985 pp. 332-333.)

10. Daniel Sibony, *le Nom et le Corps*, Paris, Seuil, 1974, p. 10.

11. Octavio Paz, *le Singe grammairien*, Paris, Flammarion, «Champs », 1982, p. 142.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston, *le Nouvel Esprit scientifique*, Paris, P.U.F., 1934.  
*La Philosophie du non*, Paris, P.U.F., 1959.  
*Epistémologie* (Dominique Lecourt, éd.), Paris, P.U.F., 1971, 216 p.
- FOUCAULT, Michel, *les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.  
 «La Pensée du dehors », in *Critique*, n° 229, juin 1966.
- JACOB, François, *le Jeu des possibles*, Paris, Fayard, 1981.
- KAUFMANN, Pierre, *Psychanalyse et théorie de la culture*, Paris, Denoël, «Médiations », 1985.
- PAZ, Octavio, *le Singe grammairien*, Paris, Flammarion, «Champs », 1982.
- PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle, *la Nouvelle Alliance. Métaphore de la science*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines », 1979.
- SIBONY, Daniel, *le Nom et le Corps*, Paris, Seuil, 1974.
- TZARA, Tristan, *l'Homme approximatif*, Paris, Gallimard, «Poésie", 1980, 159 p.  
*Sept manifestes dada*, *Œuvres complètes*, t. 1, Flammarion, 1975.  
*Grains et Issues*, D.C., t. III, Flammarion, 1975.
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, P.B.P., 1979.
- LACAN, Jacques, *Ecrits* 1 et II, Paris, Seuil, «Points", 1970, 1971.

# RÉFLEXIONS CRITIQUES

# LE SURREALISME D'OU NOUS SOMMES... 1

Pascaline-MOURIER-CASILE

« *Surréaliste* », telle affiche publicitaire (un Magritte au petit pied...) dont l'apparent insolite n'est que banalité à peine tremblée; « *surréaliste* », aussi bien, les graffiti, authentiques ou simulés, qui prétendent la détourner; « *surréaliste* », tel clip télévisé, rock, rap ou reggae: il y suffit d'un pseudo-mutant synthétique, d'un décor vaguement sophistiqué, d'une femme-fétiche (fleur, monstre ou félin) prétendument venue d'ailleurs; dépaysement à bon marché, subversion au rabais. L'adjectif fait vendre, apparemment... Le discours médiatique en fait grand usage, comme du dernier gadget à la mode.

« *Surréaliste* » encore, mais sur un autre registre, l'atmosphère de Beyrouth, parmi les bombes, les otages et les groupuscules sous influence. « *Surréaliste* » (c'est tout récent, je l'ai entendu ce matin), le premier ministre de la cohabitation... Tant va l'adjectif à l'usage qu'à la fin il se vide, se brise, se monnaie au plus offrant. Prédicat à tout faire (puisqu'il n'engage plus à rien), à double face (mais aussi neutres l'une que l'autre), utile aussi bien pour « promouvoir », en le faisant accéder à une illusoire dignité culturelle, le *n'importe quoi* de la production de masse que pour évacuer, sans davantage s'interroger, ce qui dérange, ce qui trouble l'ordre établi et les certitudes tranquilles.

Mais le surréalisme, dans tout cela? Diffusé, assurément, mais oh combien diffus, banalisé. Neutralisé. Assimilé, digéré gloutonnement plutôt, par cette société du spectacle qui est la nôtre, cette «ère du vide 2» qui peu à peu s'instaure. Cette société que, pourtant, tout en lui refuse. Et réfute.

Ainsi, le surréalisme est entré dans l'air du temps. Doit-on s'en réjouir? Dérisoire réussite! Certes, ce temps, ce monde, s'il n'a pas réussi à le changer - le pouvait-il? et faudra-t-il encore longtemps le lui reprocher comme une faillite? -, le surréalisme a transformé, profondément, la vision que nous en avons. Et c'est de ce change du regard que témoigne sans doute (fût-ce à l'insu de ceux qui le manient à tort et à travers) l'usage banalisé de l'adjectif « *surréaliste* ». Mais les voix qui sortent des étranges lucarnes et prétendent nous informer - nous transmettre un savoir sur le monde, mais aussi donner forme à ce savoir, et, par là, à la pensée, à l'imaginaire qui s'en nourrit - semblent aussi témoigner, scandaleusement, de la «survivance du signe à la chose signifiée ». Faut-il s'y résigner? Abandonner ainsi le mot - et la chose - au grand public? Dire, comme d'aucuns, que, somme toute, si le surréalisme a été de la sorte assimilé, c'est qu'il était (par nature et en dépit de ses affirmations subversives) assimilable? Et, donc, y renoncer. Le renoncer. Peut-on, au contraire, tenir ces voix importunes pour un vain bruit, nul et non avvenu, et choisir de vivre, aujourd'hui, en surréalisme comme si rien n'avait changé? Faudrait-il opérer un repli frileux dans la chasse gardée d'un orgueilleux isolément, d'une sourcilleuse orthodoxie - éternelle, intemporelle: impollue - devenir gardiens du temple, archivistes, conservateurs ? Ou bien encore, mettant hors jeu la dimension éthique, heuristique - vitale, en un mot - du surréalisme tel qu'il fut, nous en tenir à des textes, parmi d'autres, coupés de leur intentionnalité, isolés du projet qui leur donnait sens et forme, de l'aventure - exaltante, exaltée - d'où ils émergent? Toutes positions, à mes yeux, intenable, parce que, toutes, à des degrés et selon des modalités divers, elles nient la spécificité - théorique et pratique - du surréalisme.

Etrange fortune, assurément - «infortune continue» - que celle du surréalisme dans ses rapports avec le discours critique. Tentatives multiples, dès l'origine, de neutralisation. Celle, exemplaire, de la *N.R.F.*, pour n'en citer qu'une, isolant les œuvres individuelles (pour mieux passer sous silence la dynamique interne du mouvement et ses postulations fondamentales, collectives) et les jugeant à l'aune des critères esthétiques, intemporels - étrangers au surréalisme, cela va sans dire - qui font, par exemple, d'Eluard un «Pétrarque moderne ». Ressassement tautologique, ensuite et pour longtemps, définissant, en circuit fermé, le surréalisme par le surréalisme, déniait, de façon plus ou moins explicite et polémique, toute prise sur lui à une critique objective, externe (« universitaire », par exemple, et - par définition, n'est-ce pas? - sclérosante) et toute légitimité à la

parole de ceux qui, venus trop tard, n'auraient pas *vécu* l'aventure de l'intérieur et seraient donc réputés incapables d'y rien comprendre. Sans oublier, recoupant ou relayant les attitudes précédentes, le long purgatoire qui commence après la guerre, où le surréalisme se voit condamné comme «petit-bourgeois» au nom d'un engagement politique quelque peu aveugle, comme «moraliste et conformiste» au nom d'une théorie de la marge et de la transgression généralisée, comme esthétiquement (( rétrograde », voire régressif, enfin, au nom d'une modernité formaliste qui considère l'œuvre, le texte, comme un système clos, autonome et autosuffisant.

Qu'en est-il donc aujourd'hui du surréalisme? Ou, plus précisément, qu'en dire, (( d'où nous sommes» ? Plus de quarante ans après le *Manifeste*, vingt ans après la mort de Breton, il est temps sans doute de faire le point. Non pas sur le surréalisme. Mais sur le discours critique qui s'efforce d'en rendre compte.

C'est ce que tentent de faire deux ouvrages<sup>3</sup>, parus l'un et l'autre en 1984 (date anniversaire...) et qui ont l'un et l'autre la volonté de proposer au public (à un large public: si le terme n'évoquait par trop aujourd'hui la vulgarité médiatique qui tout à l'heure me rebroussait le poil, je parlerais d'ouvrages de vulgarisation...) une approche du surréalisme à la fois suffisamment rigoureuse pour interdire les dérives poisseuses, et rassurantes, de la banalisation à outrance, et suffisamment (( sympathique» (au sens plein du terme) pour écarter le risque du figement historiciste qui viderait de toute substance, de toute vie ce qui fut - et reste - avant tout une aventure passionnée. Passionnelle. Passionnante. Une approche enfin, et surtout, suffisamment souple et diversifiée pour éviter les simplifications mutilantes qui réduiraient la polyphonie surréaliste à une unique voix (celle du (( pape» et du (( prophète », bien sûr: l'a-t-on assez reprochée, cette voix, à Breton depuis des décennies!), la mouvante nébuleuse fusionnelle du groupe et sa dynamique interne (conditions nécessaires, et toujours revendiquées comme telles, de l'expérience surréaliste) au territoire, jalousement défendu, du (( père ».

*Un surréalisme*, mais *des* surréalistes. Certes: un archipel et non pas un continent. Il n'en reste pas moins que les îles dessinent sur la carte une figure spécifique, reconnaissable entre toutes, et qu'il faut se garder de réduire ou de brouiller...

Ces deux ouvrages, il est vrai, ne sont pas de même nature; ils n'ont ni les mêmes ambitions ni la même portée. Le petit livre d'Henri Béhar et Michel Carassou appartient à une collection, «Textes et Débats», qui se présente d'abord comme un instrument de travail et offre, explicitement, une présentation

« objective » des grands courants de pensée, une anthologie raisonnée des textes-clés d'une œuvre, d'une doctrine, un aperçu diachronique - et par nécessité sélectif - de leur réception critique et des débats qu'ils ont pu susciter. Cahier des charges qui, à l'évidence, délimite et restreint, d'entrée de jeu, le champ d'action des auteurs et leurs possibilités d'intervention personnelle. Celle-ci n'en est pas moins repérable à la présence, ici, de Vitrac, là, de Fondane. Et surtout au parti pris de structurer l'ensemble du volume autour de la triple postulation - éthique, heuristique, esthétique - du surréalisme (présentée dans cet ordre, signifiant) par quoi se manifeste sa volonté de « refaire l'entendement humain », et autour du triple champ d'exploration et de transformation du réel (le sujet, le monde, le langage) ainsi délimité. La dimension proprement historique, chronologique, est ici seconde, épisodique. Elle apparaît, de façon non systématique, pour éclairer, par exemple, l'évolution (et la cohérence profonde) des prises de positions politiques, les étapes de l'entreprise (« de grande envergure » sur le langage, l'expérimentation progressive des diverses formes de « l'expression humaine »).

Dans leur sélection de textes, les auteurs ont choisi d'élargir l'ouverture du compas, faisant ainsi entendre, à côté des voix majeures et classiquement attendues, celles, plus rares dans ce type d'ouvrage (plus marginales aussi parfois, ou plus marginalisées par la critique et par l'édition) de Claude Cahun, Malcolm de Chazal, Nora Mitrani, Max Morise, Paul Nougé, Maxime Alexandre, Jean Arp, Georges Hénein, Pierre Mabille, Jean-Pierre Duprey, Marianne Van Hirtum, etc... Le lecteur est ainsi à même (sans que lui en soit jamais imposée - sinon par le jeu implicite des récurrences et des recoupements - une figure pré-définie et hiérarchisée) d'apprécier par lui-même la cohérence et la diversité du mouvement (et de sa mouvance), de faire la part des options communes et des pratiques individuelles, voire des dérives et des déviations.

Peut-être pourrait-on regretter que la réception du surréalisme en son temps n'ait pas été davantage éclairée, à travers laquelle eussent pu, mieux encore, se cerner sa « différenciation » par rapport à ce qui lui était radicalement autre<sup>4</sup>, l'efficacité de son entreprise de déplacement des valeurs en place, la situation qui lui a été faite dans et par l'institution littéraire, et sans doute aussi son impact réel sur la mentalité contemporaine. En revanche, parallèlement à la présentation du « surréalisme-tel-qu'en-lui-même », une place importante, et très diversifiée, est faite aux discours critiques qu'il a pu susciter, depuis 1924, de Didier Anzieu à Michael Riffaterre, de Maurice Blanchot et Walter Benjamin à Louis Janover et Laurent Jenny, en passant

par Jean-Louis Houdebine et Marcelin Pleynet. Apparaît alors l'intérêt que prend, après une longue période d'indifférence, voire même de rejet, la Nouvelle Critique aux textes surréalistes, abordés désormais à l'aide des outils théoriques de l'analyse textuelle, de la poétique et de la sémiotique. Ainsi le filon - que l'on pouvait craindre épuisé - de l'analyse de contenu, idéologique et/ou thématique, rencontre-t-il une chance de ressourcement; ainsi peut-on espérer voir s'ouvrir le double enfermement - contradictoire mais tout aussi stérile - des procès d'intention et du discours tautologique; ainsi se trouve dépassée (pour ne citer qu'un seul domaine, mais paradigmatique) l'impasse où s'est longtemps trouvée bloquée l'étude des textes automatiques, analysés enfin par le biais de leur fonctionnement interne, sémantique et structurel; et mise au rencart la «querelle infinie et improductive sur l'authenticité ou les conditions psychologiques de leur production» que dénonce de son côté Jacqueline Chénieux-Gendron.

L'ouvrage de cette dernière, dont les visées sont moins directement didactiques, propose une lecture personnelle du fait surréaliste, qui laisse le champ libre à l'interprétation et au déchiffrement critique. Cette lecture est menée, délibérément «d'où nous sommes» et prend en compte les acquis et les avancées théoriques de la pensée contemporaine, philosophique, psychanalytique, scientifique, esthétique. Son pari est que l'on peut, que l'on doit, *lire* le surréalisme aujourd'hui à l'aide d'outils qu'il n'a pas forgés lui-même à son propre usage et qui, le cas échéant, peuvent lui être hétérogènes. Sans que pour autant l'inévitable, la nécessaire distance du regard critique qui est le nôtre aujourd'hui soit un prétexte à abandonner son objet entre les mains mortifères de Clio l'Oublieuse, l'Embaumeuse. Tout au contraire, le surréalisme apparaît alors de toutes parts immergé dans notre actualité. A s'interroger sur «la portée philosophique et épistémologique que présentent les assertions surréalistes pour nous aujourd'hui» (et j'ajouterais volontiers: sur leur portée pratique), par-delà les limites historiques désormais définies, par-delà la dissolution du groupe et l'affirmation de fidélité à un «surréalisme éternel» quelque peu incertain, c'est l'actualité propre du surréalisme que l'on met en lumière, la pertinence de ses interrogations fondamentales et l'efficace maintenue de ses propositions d'action.

Une telle lecture, outre qu'elle ne gomme nullement la spécificité du fait surréaliste (elle permet au contraire de mieux faire apparaître les réseaux interactifs qui en sous-tendent et relie entre elles les données fondamentales) se révèle éminemment productive. En témoigne, entre autres, le décryptage du

mythe des Grands Transparents comme «modèle projectif» et appel à «l'esprit d'hypothèse». Ou, aussi bien, la distinction établie, par le biais de la linguistique, entre les deux pratiques surréalistes de l'écriture automatique, celle d'Aragon et celle de Breton, pour simplifier. L'une place tout (( le poids de l'important» sur les *signifiants*, leur relative autonomie, leur productivité narrative, leur capacité de *substitution*, et donc favorise les jeux de la *métaphore*. L'autre se maintient au plus près de la source «aveugle» du langage, privilégie les *signifiés* et leurs pouvoirs heuristiques, procède, et progresse, selon leurs *glissement* et décalage, par les jeux, donc, de la *métonymie*. Ou encore l'analyse complémentaire du *hasard objectif* et de *l'humour noir*, ces deux pôles, ainsi que le dit Breton, «entre lesquels le surréalisme croit pouvoir faire jaillir ses plus longues étincelles». Sans refuser les références désormais classiques à Hegel et à Freud, ni s'en tenir au discours théorique du seul surréalisme, Jacqueline Chénieux-Gendron redéfinit le *hasard objectif* (qui «relève du désir dans le temps, dans les choses») comme une «offensive des mots du désir pour *devenir réels*», et *l'humour noir* (qui «relève du plaisir dans l'instant, dans les mots») comme une (( défense devant la réalité objective» et une (( perversion de sa représentation ». Ce qui équivaut à éclairer par la réflexion théorique, et à confirmer, sur un autre registre, ce qui constitue chez Breton une métaphore poétique, la métaphore majeure - et récurrente - par quoi se définit le Surréalisme.

Des propositions critiques et des choix méthodologiques opérés par Jacqueline Chénieux-Gendron, deux lignes de forces me paraissent se dégager, fécondes toutes deux, et éclairantes.

C'est d'abord (justifiant la structure binaire de l'ouvrage, évitant les écueils d'une démarche exclusivement synthétique qui présenterait un corpus doctrinal tout fait, immuable, en décalage avec la réalité vécue du surréalisme) le souci de ne pas séparer l'appréhension historique du mouvement en train de se faire et du rôle, évolutif, qu'il est ainsi amené à jouer en son temps, de la présentation (de l'analyse aussi bien) des données fondamentales par quoi il se définit. Celles-ci sont donc, dans un premier temps, restituées au contexte (interne ou externe) qui en a permis ou nécessité l'élaboration. Il en est ainsi de la mise en place de la réflexion sur l'automatisme ou de la théorie de l'image (1919-1932) ; ainsi, du repérage, puis de la théorisation, du hasard objectif, ou de l'interrogation sur l'humour noir Oes années 30, la montée des fascismes) ; ainsi, enfin, de la découverte de la prégnance du mythe et de sa fonction projective, parallèle et complémentaire de la fascination pour l'utopie fou-

rieriste (fin des années 40). Dans la double démarche qui tente - en dépit de la linéarité obligée de tout discours - de cerner (et de mimer...) son objet simultanément dans la mobilité vitale et la temporalité qui le constituent comme tel et dans l'immobilisation, intemporelle, de la pause réflexive où il se définit, ne pourrait-on reconnaître, transposé dans le registre du discours critique, quelque chose comme un équivalent (une homologie...) pratique de la notion poétique *d'explosante-fixe*?

Certes, tel parti pris conduit parfois à des effets de mise en attente et de rétrospection (je pense ici à l'analyse de la situation et de l'action politiques, qui réintroduit dans la seconde partie - celle où s'opère, après coup, la synthèse - la dimension chronologique) ; ailleurs, à tout un jeu de disséminations et de reprises (sur les modulations de la conception surréaliste du sujet, par exemple). C'est alors au lecteur qu'il revient (au prix, sans doute, d'un léger agacement) d'organiser son propre parcours, de rassembler les fragments épars en un réseau signifiant, de faire surgir la figure dissimulée dans le tapis...

La seconde ligne de force (et c'est, à mes yeux, l'apport le plus suggestif du livre) serait le refus de considérer le surréalisme comme un bloc monolithique, compact (et, pas d'avarage, comme un semis aléatoire, erratique) et la volonté, au contraire, d'y repérer des lignes de partage, internes ou externes, des veines non pas parallèles, mais divergentes à partir d'un substrat commun, irréductible, qui assure, nonobstant les ruptures, exclusions et défections historiques, la cohérence profonde et la continuité du territoire.

A regrouper, par exemple, autour d'Aragon, Michel, Leiris et Robert Desnos, autour de Breton, René Crevel et Benjamin Péret, se polarise la « double voie inventive » du Surréalisme et sa double pratique productrice. « Double voie inventive » qui passe, selon tout un jeu de surdéterminations s'organisant en réseaux apparemment antinomiques, mais toujours complémentaires, par deux approches de l'automatisme et de sa productivité textuelle, deux conceptions du langage et du sujet, ou plus exactement du sujet dans le langage, deux perceptions du temps, deux types de comportements érotiques... Ainsi, de la tension dialectique entre ces deux pôles, maintenus en contact dans la chair vive du groupe tant qu'il a duré, dans sa réalité humaine, dans son élaboration théorique et dans sa pratique, jaillit l'étincelle proprement surréaliste. Le groupe apparaîtrait alors non seulement comme la communauté émotionnelle et fusionnelle que l'on sait, mais comme la figuration concrète, temporelle, de l'image surréaliste. (Ceci, Jacqueline Chénieux-Gendron ne le dit pas explicitement. Mais toute sa démarche le

suggère.) Et peut-être est-ce justement la disparition de l'un de ces pôles, sa décharge progressive au profit, exclusif, de l'autre, plus que les risques de banalisation et de surenchère sous la pression des circonstances extérieures, qui explique l'atténuation, historique, de l'étincelle?

Où l'on retrouve le refus de toute position diaïrétique, de toute compromission avec le principe de disjonction exclusive et les mutilantes dichotomies qu'il engendre, le désir obstiné (en dépit des dénis que lui inflige le principe de réalité) non pas de fusionner harmonieusement - en les annulant - mais de concilier - en maintenant vives les divergences - les prétendues antinomies rationnelles (et rassurantes), refus et désir par quoi, à mes yeux, se définit, électivement, le surréalisme comme « état de l'esprit »...

Le surréalisme, dans sa réalité historique, constituerait alors lui-même le « point suprême » à la détermination duquel il s'est voué. Lieu de l'esprit, réellement intenable, bien entendu. Mais toujours désirable. Aujourd'hui comme hier...

Universite de Paris III - Sorbonne Nouvelle

#### NOTES

1. Ce titre reprend, en la déplaçant, la formule d'Aragon: «Le Modem style, d'où je suis... », préface à R. Guérard, *l'Art nouveau en Europe*, Paris, Plon, 1965.

2. Cf. Gilles Lipovetsky, *l'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris, Gallimard, 1983.

3. Henri Béhar, Michel Carassou, *le Surréalisme, Textes et débats*, Paris, le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1984. Jacqueline Chénieux-Gendron, *le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

4. En ce qui concerne le «surréalisme historique» (exceptions faites de la violente réaction de *l'Action française* au lendemain du Banquet Saint-Pol-Roux: «Il s'agit, en justes représailles, de leur couper la porte qui mène au grand public », et, bien sûr, après la guerre, de la grande offensive de Sartre et Camus) Béhar et Carassou semblent avoir pris le parti de privilégier les débats internes au mouvement ou qui se sont tenus sur ses franges et ses marges, menés par des sympathisants rebutés ou par d'ex-participants (Drieu La Rochelle, Fondane, Malespine, Naville, Artaud, Daumal, Caillois, Masson, Vaillant, Tzara, le Groupe de *la Main à plume*, les surréalistes révolutionnaires...).

5. Jacqueline Chénieux-Gendron signale l'existence d'une troisième «voie », qui passe par Bataille et Artaud, mais c'est pour en souligner plutôt la situation marginale, la non-concordance avec les exigences (éthiques et esthétiques) fondamentales et fondatrices du surréalisme. Voie (et voix) hétérodoxe. Par ailleurs, il faut préciser que ces voies ne dessinent pas des trajets immuables et exclusifs, et que, de l'une à l'autre, des passerelles, (des échangeurs) peuvent être jetées. Le cas de Desnos, impénitent «explorateur des limites », qui emprunte, simultanément, les trois voies est, sur ce point, exemplaire.

# A LA DÉCOUVERTE DU SURREALISME EN ESPAGNE

Lucie PERSONNEAUX-CONESA

Le surréalisme a longtemps été banni de l'histoire de la littérature espagnole; les critiques l'ont ignoré, rejeté, méprisé ou contesté. Avec le recul du temps, les études se multiplient mais la plus grande confusion règne en ce domaine. L'étude du surréalisme doit être conduite sur deux plans car le problème est double: d'une part, les Espagnols ont nié avec force la diffusion du surréalisme français à l'époque de sa plus grande vigueur, d'autre part, ils ont nié avec encore plus de force l'existence d'un surréalisme espagnol. Parler de surréalisme en Espagne est toujours ambigu car se mêlent les deux problèmes de diffusion et d'influence profonde sur les œuvres espagnoles.

Presque toutes les œuvres de critiques espagnols qui paraissent depuis quelques années s'attachent à résoudre le premier problème posé et essaient de répondre à la question: le surréalisme français a-t-il atteint l'Espagne et y a-t-il été diffusé?

Ces critiques essaient d'apporter des preuves irréfutables de cette diffusion, dès 1924, du surréalisme français en Espagne. C'est un travail d'historien, fondé sur des documents et fait avec rigueur.

Ces documents sont, tout d'abord, les articles des revues littéraires de l'époque. C'est ainsi que Jesús Garda Gallego, dans son livre *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*<sup>1</sup>, nous offre une bonne critique des articles en castillan et en catalan parus sur le surréalisme de 1924 à 1931, à Madrid

et à Barcelone. Les articles de la *Revista de Occidente* et de *La Gaceta Literaria* d'une part et ceux de *L'Amie de les Arts* et de *Helix* d'autre part, sont analysés sur le plan esthétique et sur le plan moral ou idéologique: le surréalisme est diffusé comme mouvement littéraire et comme attitude devant la vie et le monde.

María del Rosario Rojo Martín, dans son étude *La Vanguardia Literaria Española (1922-1932). Una estética común, una revista, un movimiento*<sup>2</sup>, a recensé 27 articles de 1924 à 1931 : neuf de la *Revista de Occidente*, onze de *La Gaceta Literaria*, trois de *Alfar* (et l'on connaît l'impact de ces revues sur l'avant-garde de l'époque), un de la revue andalouse *Litoral*, un de *Plural* et enfin un de *El Sol*.

Ces revues ont été des organes de diffusion immédiate du surréalisme français. Le *Manifeste* de Breton a été connu très vite en Espagne par des articles qui le citaient abondamment: c'est le cas, par exemple, du premier article paru sur le surréalisme, celui de Fernando Vela, que publia la *Revista de Occidente* au dernier trimestre de l'année 1924. Tous ces textes sont des preuves irrécusables de la diffusion du surréalisme français en Espagne; car, même si la réception du surréalisme par les critiques n'est pas souvent favorable, la diffusion a lieu.

María del Rosario Rojo Martín nous parle aussi d'autres voies de pénétration du surréalisme à travers les Pyrénées: elle cite la présence de surréalistes français en Espagne ou celle de poètes et artistes espagnols en France.

Breton fit le 17 novembre 1922 une conférence à l'*Ateneo* de Barcelone, dans laquelle il esquissait les grandes lignes de ce que serait le surréalisme; il posait les questions auxquelles le *Manifeste* répondrait deux ans plus tard.

Aragon fit à la *Residencia de Estudiantes* de Madrid une conférence explosive. Cette conférence, intitulée « Surréalisme » eut lieu le 14 avril 1925 selon la revue *Residencia* qui se faisait l'écho des conférences prononcées sur la fameuse « Colline aux peupliers<sup>3</sup> ». Aragon se présentait comme le messager de la révolution surréaliste et il se déchaînait contre le travail, contre toute la civilisation occidentale. María del Rosario Rojo Martín parle avec discrétion du « ton insolent » d'Aragon, mais quand on lit les fragments de cette conférence publiée dans le numéro 4 de *la Révolution surréaliste*, on peut affirmer qu'Aragon insultait son public avec une violence inouïe.

Quant aux voyages ou séjours que les Espagnols firent en France, il faut citer Larrea, Hinojosa, Cernuda aux côtés de Buñuel, Miro, Picasso et DaH.

Les Pyrénées n'étaient donc pas une frontière pour le surréalisme, pour son climat de scandale et de merveille: les

œuvres des surréalistes français, *la Révolution surréaliste* étaient distribuées à Madrid et en province, à Malaga par exemple. Cette diffusion du surréalisme français était certes limitée à un public spécialisé mais il n'est plus possible, désormais, d'affirmer que poètes et intellectuels de l'époque n'avaient pas entendu parler de surréalisme; on peut lire, en effet, dans *Poetas españoles contemporaneos* de Damaso Alonso: «Quand Vicente Aleixandre, entre 1928 et 1929, écrit son livre *Pasion de la tierra*, il ignore tout du surréalisme français 4.» Quand on sait que Damaso Alonso est l'un des meilleurs critiques contemporains et qu'il possédait dans sa bibliothèque au moins un exemplaire de *la Révolution Surréaliste*, quand on ajoute que c'est lui qui prêtait à son ami Aleixandre ses recueils de poésie et que *Pasion de la tierra* est l'œuvre surréaliste de Vicente Aleixandre la plus orthodoxe, on ne peut que demeurer perplexe...

La deuxième question que l'on se pose est celle de l'existence d'un surréalisme espagnol; le surréalisme français a-t-il influencé certaines œuvres espagnoles ?

Le problème ici est encore plus ardu car le mot « influence » déclenche toujours des réactions de défense bien compréhensibles. Et c'est sur ce point important que la polémique est encore vive.

Après une longue période de silence et d'escamotage de la part de la critique et des poètes eux-mêmes 5, la révision du concept de surréalisme, qui s'effectue à partir de 1970, permet de poser le problème sous un jour nouveau 6. La remise en cause, venue de l'étranger, a peu à peu gagné l'Espagne. Le souci de réhabilitation du surréalisme espagnol par les Espagnols eux-mêmes, timide en ses débuts, a été ensuite soumis à la même passion, à la même violence que le rejet d'antan. Violence dans le rejet, violence dans l'acceptation nous renseignent d'ailleurs sur le profond impact du surréalisme en Espagne.

Les premières études paraissent sous le signe de la passion et de la déraison enthousiaste.

Pablo Corbalan, pionnier de la réhabilitation du surréalisme espagnol, osait faire paraître en 1974 *Poesía surrealista en España* 7. Ce livre avait l'immense mérite de bouleverser les idées tellement enracinées dans les esprits à propos d'un surréalisme espagnol.

En 1981, paraissait *El surrealismo español* 8 de Francisco Aranda, œuvre qui veut embrasser le surréalisme espagnol dans sa totalité. Fruit de contacts personnels, d'expériences ou de faits rapportés et confiés à la seule mémoire de l'auteur, ce livre

manque de rigueur. L'auteur précise qu'il supprime notes et références pour ne pas alourdir le texte mais nous éprouvons un certain malaise à la lecture de quelques passages, par exemple, quand l'auteur évoque le suicide [sic] de Soupault en 1935 (p. 133, p. 138). Ces lignes auraient certes réconforté Soupault, souvent irrité d'être considéré comme un «petit monument historique»<sup>9</sup>...

Après la période de réhabilitation passionnée, s'impose de plus en plus une étape où la rigueur l'emporte sur la passion.

Dans son étude déjà citée, *La Vanguardia Literaria española* (1922-1932), María del Rosario Rojo Martín nous présente une analyse sérieuse du surréalisme en Espagne. Elle souligne que l'influence du surréalisme se fait sentir très tôt dans les œuvres littéraires et artistiques. Les premiers «fruits» surréalistes nous sont donnés par Larrea, «le père inconnu du surréalisme (p. 188) », Hinojosa Bunuel-poète... Puis, nous dit-elle, «l'avalanche d'œuvres à tendance surréaliste se produit en 1928 (p. 190)>>: Hinojosa présente *La Flor de California*, Cernuda *Un río, un amor*, Miro écrit des poèmes en français et en catalan, Aleixandre prépare *Pasión de la tierra*<sup>10</sup>, Alberti *Sobre los Angeles* et Prados *Cuerpo perseguido*. Puis en 1929, Garcia Lorca écrit *Poeta en Nueva York*.

María del Rosario Rojo Martín mêle judicieusement dans son étude poésie, peinture et cinéma.

Dans tous les travaux des historiens de la littérature qui veulent prouver la diffusion du surréalisme français dans la péninsule et l'existence d'un surréalisme espagnol, nous remarquons un fait de langue intéressant: les auteurs emploient tout naturellement le gallicisme *surrealismo*. Naguère nous étions abreuvés de variantes, *sobrerrealismo* ou *suprarrealismo* ou encore *superrealismo*, comme si les Espagnols avaient essayé désespérément d'effacer toute résonance d'outre-Pyrénées. Mais le réprouvé *surrealismo* a fini par triompher et a supplanté tous les autres en même temps que l'existence du surréalisme en Espagne ne pouvait plus être mise en doute. Le surréalisme, signifiant et signifié, a désormais droit de cité dans la péninsule.

Université Paul-Valéry  
Montpellier

## NOTES

1. Jesús García Gallego, *La recepción del surrealismo en España* (1924-1931), Antonio Ubago, Editor, Granada, 1984, 167 pages.
2. María del Rosario Rojo Martín, *La Vanguardia Literaria Española (1922-1932). Una estética común, una revista, un movimiento*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Románica, 1985, 317 pages dactylographiées.
3. Voir Lucie Personneaux, « Le surréalisme en Espagne: mirages et escamotage », *Mélusine* n° 3, 1982, p. 104.
4. Dámaso Alonso, *Poetas Españoles Contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1969, p. 173.
5. Voir Lucie Personneaux, « Le surréalisme en Espagne: mirages et escamotage... », *op. cit.*, pp. 96-108.
6. Le souci de réhabilitation du surréalisme par les Espagnols eux-mêmes commence à s'affirmer en 1970. María del Rosario Rojo Martín fait débiter cette période en 1959 avec l'article de Adell « Inquisición del surrealismo español » (p. 219). En vérité, cet article, paru dans la revue *Insula*, n° 284285, est daté juillet-août 1970.
7. Pablo Corbalán, *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, 405 pages.
8. Francisco Aranda, *El surrealismo español*, Editorial Lumen, 1981, 230 pages.
9. Philippe Soupault, « Origines et début du surréalisme », *Europe*, n° 475-476, novembre-décembre 1968, p. 3.
10. L'œuvre de Vicente Aleixandre s'intitule *Pasión de la tierra* et non *Pasión en la tierra*; María del Rosario Rojo Martín et Francisco Aranda font tous deux cette erreur.

# NOTE SUR LE SURREALISME AMÉRICAIN

Edouard RODITI

Une des littératures étrangères que le surréalisme a le plus enrichies déjà depuis une soixantaine d'années est certainement la littérature américaine, quoique peu d'écrivains américains se soient jamais soumis à l'autorité parfois quelque peu pontificale d'André Breton avec autant de loyauté que le poète anglais David Gascoyne et le très petit groupe des écrivains et peintres surréalistes de Londres. Avec Charles Brockden Brown, Poe, Melville, Ambrose Bierce et même Whitman, la littérature américaine avait déjà produit, depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, toute une série d'écrivains d'une inspiration souvent onirique. Parmi ceux-ci, l'on n'aurait peut-être pas tort de ranger aussi Joseph Smith, le prophète des Mormons, qui affirmait qu'un ange lui avait révélé le *Livre de Mormon*, qui est d'une inspiration analogue, à certains égards, à celle de l'architecture à la fois fantastique et naïve du Facteur Cheval.

Tandis que l'avant-garde américaine demeurait toujours consciente de cette tradition d'un onirisme autochtone que représentait encore, pendant les premières décennies de ce siècle, le conteur populaire Lovecraft, l'avant-garde anglaise a longtemps continué d'ignorer ou de mépriser ses propres précurseurs du surréalisme, tels les peintres John Martin et Dadd ou l'écrivain Horace Walpole, dont les *Hieroglyphic Tales*, si rarement réimprimés en Angleterre ou en Amérique, demeurent un des premiers exemples connus de l'écriture automatique en tant que procédé strictement littéraire.

Dès le milieu des années vingt, l'exemple de l'œuvre de Rimbaud et de quelques surréalistes français trouvait en outre un écho, bien plus tôt qu'en Angleterre, dans la littérature américaine, et en premier lieu dans les écrits d'un certain nombre d'écrivains *expatriates* qui avaient alors choisi de vivre en France et aussi dans un petit milieu de New York, où l'on se souvenait encore du séjour que Marcel Duchamp y avait fait pendant la Guerre, du bref passage de Picabia et des manifestations du mouvement dadaïste américain.

Hart Crane fut ainsi le premier grand poète américain à s'inspirer, dès avant 1930, de l'exemple de Rimbaud, quoique probablement sans encore connaître la littérature surréaliste de langue française. De passage à Paris en 1929, il y avait toutefois brièvement rencontré René Crevel, par l'entremise de l'écrivain Harry Crosby ou du peintre Eugène MacCown, qui l'avaient tour à tour hébergé et étaient très liés avec Crevel. Harry Crosby se croyait même, par moments, la véritable réincarnation de Rimbaud et, vivant à Paris, y fréquentait plus assidument que Hart Crane les milieux surréalistes, dont l'influence est parfois nettement reconnaissable dans son œuvre, qui demeure assez inégale.

Publiée à Paris en anglais et dirigée par l'écrivain trilingue Eugène Jolas, la revue *transition* mérite d'être considérée la première revue littéraire du surréalisme de langue américaine. Outre des textes de James Joyce, de Gertrude Stein et les poèmes parfois plus expressionnistes que surréalistes de Jolas, qui connaissait la poésie d'avant-garde allemande aussi bien que la française, *transition* a publié, à partir de 1927, un nombre relativement important de traductions de textes de surréalistes français et de poètes, tels Léon-Paul Fargue, que Breton nommait parmi les précurseurs du surréalisme. J'ai moi-même figuré, à partir de 1928 et dès l'âge de dix-huit ans, parmi les plus jeunes collaborateurs de *transition*, où j'ai publié mes traductions de Fargue et de Georges Neveux ainsi qu'un certain nombre de mes propres poèmes que l'on compte aujourd'hui parmi les premiers exemples connus du surréalisme américain. Avec les jeunes poètes américains Charles Henri Ford et Paul Frederic Bowles je me suis ainsi trouvé, au moins cinq ans avant David Gascoyne en Angleterre, un des plus jeunes et des premiers représentants d'un véritable surréalisme de langue anglaise. Aux Etats-Unis, Charles Henri Ford avait en outre déjà publié la revue *Blues*, qui contenait parfois des textes surréalistes, de même que la revue bilingue *Tambour*, que dirigeait à Paris Harold Salemsen, et la revue de langue anglaise *Front*, que dirigeait Sonia Prins aux Pays-Bas.

Pendant les années de crise qui, après 1930, ont précédé la Seconde Guerre mondiale, la revue *transition* a cessé d'exister et, en Angleterre et en Amérique, les éditeurs s'abstenaient d'encourager le surréalisme de langue anglaise. Mais déjà quelques jeunes poètes, lecteurs assidus des vieux numéros de *transition*, s'inspiraient de notre exemple; le poète Dylan Thomas, quand je l'ai rencontré pour la première fois à Londres en 1931, m'a avoué avoir lu de mes textes dans *transition* et surtout avoir été frappé par une sorte de nouveau manifeste du surréalisme que j'avais publié en anglais en 1930 dans la revue *The Oxford Outlook*.

C'est toutefois à New York plutôt qu'à Londres que, pendant les années de guerre, le Surréalisme américain, aussi bien en peinture qu'en littérature, a enfin pris son véritable essor avec la publication de la magnifique revue *View*, que Charles Henri Ford y a fondée et dirigée en collaboration avec le poète Parker Tyler et à laquelle je collaborais régulièrement. La peinture surréaliste américaine demeure néanmoins, sauf celle de Man Ray et de Dorothea Tanning, à peu près inconnue en France, quoique celle de Kay Sage, l'épouse d'Yves Tanguy, et celle de Peter Blume, entre autres, méritent certainement l'attention des historiens de l'art surréaliste.

Mais le surréalisme américain a toujours été très indépendant, quelque peu frondeur et souvent, aux yeux des puristes qui suivaient fidèlement les directives de Breton, franchement hérétique. Les écrivains surréalistes français qui jouissent aujourd'hui de la plus grande vogue aux Etats-Unis sont ainsi, en premier lieu, ceux que Breton avait à diverses époques excommuniés, tels Artaud, Desnos et Crevel, ceux comme Gracq qui se sont peu à peu distancés du surréalisme orthodoxe, ou bien ceux, comme Daumal, qui avaient toujours été des dissidents. Seule l'équipe de la revue *Arsenal*, que l'on publie encore à Chicago, et le poète Philip Lamantia, qui vit à San Francisco, se réclament aujourd'hui du surréalisme orthodoxe d'André Breton.

Depuis une vingtaine d'années, toute une nouvelle génération d'écrivains américains se réclame, avec plus ou moins de raison, du surréalisme. Il suffit, à cet égard, de feuilleter, pour s'en convaincre, les numéros déjà parus d'un certain nombre de revues littéraires, telles *Kayak*, que l'excellent poète surréaliste George Hitchcock a longtemps publiée à Santa Cruz en Californie, ou *Exquisite Corpse*, que le poète Andrei Codrescu, qui est d'origine roumaine, a d'abord publiée à Baltimore et publie aujourd'hui en Louisiane, à Baton Rouge.

Mais ce nouveau surréalisme américain s'inspire souvent autant d'exemples latino-américains, tels la poésie de César

Vallejo ou celle d'Octavio Paz, que d'exemples français. Fidèle aussi à l'onirisme de certains contes d'Ambrose Bierce et de l'humour noir d'une sorte de pataphysique très spécifiquement américaine, ce surréalisme américain se distingue souvent de celui de la France par son culte de l'absurde plutôt que du sublime. Quoi qu'il en soit, le surréalisme américain est déjà si riche, et son évolution a été si complexe, qu'il y aurait là la matière d'un thèse de doctorat plutôt que d'une modeste note comme la présente.

«Esoterik Satie»: la formule bien connue d'Alphonse Allais semble, par delà sa cocasserie, d'une singulière justesse.

Homme secret, homme du secret, tel nous apparaît le musicien, une fois dépouillé de toutes les anecdotes et autres trivialités qui se sont agrégées autour de son nom. Il va de soi que l'homme lui-même n'a pas peu contribué à charger le personnage.

Rarement homme public a pratiqué le sabotage, l'auto-dérision, la self-kleptomanie, avec autant de «bonheur» que Satie. Un simple coup d'œil sur sa vie montre combien catastrophique fut celle-ci. Ses démêlés sentimentaux furent à la hauteur de ses déconvenues professionnelles. Mais ce n'est qu'après sa mort qu'on put véritablement mesurer l'étendue de sa solitude (solitude dont on sait qu'elle fut la seule constante de sa vie).

La découverte de sa chambre d'Arcueil, où nul n'avait jamais pénétré de son vivant mis à part quelques chiens égarés, est peut-être un des épisodes (posthume) les plus fascinants de sa vie, dans la mesure où il a subitement et violemment donné à sa figure sa configuration exacte.

Dans ce lieu exigü, poussiéreux, qu'il qualifiait de « Palais épiscopal », s'entassaient, outre les parapluies (objet fétiche qu'il collectionnait par dizaines), les faux-cols, les partitions et les

\* Vincent Lajoinie: *Erik Satie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985.

fameux « cartons » calligraphiés, minutieusement rangés. La révélation de cet endroit, qui évoquait d'emblée l'antre du sorcier-mâtiné-d'alchimiste de l'imagerie populaire, acheva de creuser dans l'esprit de ses contemporains un abîme de perplexité. Nul n'entre impunément au cœur du Palais fermé.

Le goût de Satie pour le Moyen-Age et les places fortes, en fonte si possible, s'est traduit dans son comportement par l'édification de tout un système de défense méthodiquement élaboré. Et même si le morcellement de son œuvre en périodes souvent contradictoires peut être imputable à d'incessantes remises en question de ses propres capacités, il n'en est pas moins vrai que le musicien s'est plu à multiplier les facettes de son talent en autant de bastions, courtines et échauguettes mentaux, destinés à maintenir l'importun à distance sinon à l'égarer purement et simplement. Il est en tout cas le premier à avoir ainsi cultivé de manière systématique la déception.

Un demi-siècle de décantation aura bien été nécessaire pour que l'on ait une vision plus claire et surtout plus unitaire de ses productions.

Trop longtemps n'est resté de lui que l'ultime facette, celle du provocateur, du complice en nihilisme de Francis Pica-bia. Les plus lucides ou les mieux informés n'y ont vu là que l'aboutissement logique de son œuvre, encore que nul ne se soit alors hasardé à établir à *quelle* logique pouvait répondre une œuvre caractérisée par son manque de suivi manifeste. La seule manière d'en finir avec le cas Satie a donc été d'en faire un vaste canular.

En fait, le malentendu vient de ce que, obscur la plus grande partie de sa vie, Satie sort de l'ombre sur le tard, pour se lancer aussitôt dans des provocations qui ressemblent beaucoup à des naufrages. Il est évident que remonter une œuvre à partir d'une mise en pièce de la notion d'œuvre telle que *Relâche* a rendu plus d'un sceptique quant à la réalité des apports de Satie au monde de la musique.

Pris en bloc, l'ensemble de sa production musicale offre un écheveau complexe fait de tentatives multiples, souvent contradictoires, plus ou moins menées à terme, se chevauchant les unes les autres, et la plupart du temps s'inscrivant complètement hors d'une quelconque progression chronologique, le tout ponctué de silences conséquents.

On y dénote une oscillation permanente entre un ascétisme quasi cistercien et l'ironie la plus ravageuse. Satie ne tranchera en faveur de la deuxième attitude que dans un ultime lâchez-tout.

Chez lui, l'humour a deux fonctions, il lui permet d'une part de rester maître de son terrain, et d'autre part de désa-

morcer tout rapport sentimental à l'œuvre. Bien que grand admirateur de Chopin, il s'interdit en effet la moindre effusion. En ce sens il rejoint son austérité première. Un tel goût du retranchement fait penser à Marcel Duchamp, avec lequel, on le verra, le maître d'Arcueil a plus d'un point commun.

Il est difficile de faire la part de ce qui est volontaire chez lui dans cette attitude. A plusieurs moments de sa vie, on le voit douter de ses capacités, notamment lorsqu'à trente-neuf ans il décide de reprendre à zéro ses études musicales en s'inscrivant à la Schola Cantorum, d'où il sortira un diplôme de contrapuntiste à la main. D'ailleurs, ne se limitant pas à lui-même, cette méfiance s'exercera aussi bien à l'égard de ses amis les plus sincères, avec lesquels il se brouillera successivement, qu'envers les femmes dont, après son expérience malheureuse avec Suzanne Valadon, il se tiendra soigneusement à l'écart.

Il est remarquable que très tôt il fasse coexister les deux pôles de son expression: un mysticisme larvé et le recours aux rengaines populaires. A sa période montmartroise (1887-1898), correspondent son passage chez les Rose+ Croix de Joséphin Péladan et la fréquentation assidue des cabarets comme « Le Chat Noir ».

L'épisode Rose+Croix a plus d'importance pour Satie qu'il n'y paraît d'abord, même s'il se permet d'en parodier les pompes en fondant sa propre Eglise, l'« Eglise Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur ». Car derrière la façade un peu grand-guignolesque du rituel orchestré par le Sâr, la Rose+ Croix artistique révèle quelques ferments du bouleversement à venir, notamment le rejet du milieu culturel ambiant en état de décomposition avancé et la volonté d'unifier les arts.

Si Satie reste un singulier de la musique, c'est sans doute qu'il est le musicien-clé d'une singulière époque, qui voit le passage du symbolisme au dadaïsme, de la Fin de Siècle à la naissance de l'« Esprit Nouveau ». En littérature, seul Jarry occupe pareille place.

Lors ce n'est pas à un simple changement de goût que l'on assiste, mais bien à une véritable révolution copernicienne dont la provocation reste finalement *l'habit* le plus voyant.

Le grand mérite du livre de Vincent Lajoinie est de mettre l'accent sur la profonde originalité de la musique de Satie et sur son rôle majeur dans la révolution des arts. Car, à y regarder de plus près, on y découvre les éléments d'une modernité qui ne s'épanouira que quelques décennies plus tard.

Il apparaît que le premier souci du musicien a été de sortir la musique de ses propres limites et de la jeter à l'épreuve de la vie, c'est-à-dire d'en faire un objet, un matériau brut, et non

plus une fin en soi. Ses musiques d'« ameublement », directement issues des *Ogives* (1886) en témoignent. Dès lors, l'art ayant perdu sa spécificité, tous les passages d'une forme d'expression à une autre sont permis. La brèche ouverte par les plasticiens à la suite du cubisme trouve sa transposition naturelle dans les recherches de Satie.

Certaines de ses «trouvailles» ont, dans leur domaine propre, l'importance de celles de Duchamp dans le leur.

En voici un rapide inventaire:

- *le collage*: transposition d'une rengaine à la mode ou d'une comptine pour enfants. Exemples: *Chapitres tournés en tous sens* (1913) et surtout *Parade* (1916).
- *le ready-made*: introduction tel quel d'un air connu. Exemples: *Mercure* et *Relâche* (1924).  
«A un Marcel Duchamp signant et présentant un urinoir dans le cadre d'un musée répondait ainsi un Satie reproduisant - sans pastiche - le style du Music-Hall pour l'introduire au sein des salles de concert [...] <sup>1</sup> »
- *le frottage*: transcription d'un morceau choisi «au travers d'un calque présentant par endroits certaines opacités plus ou moins marquées contraignant le "copiste" à improviser de nouvelles cellules, tandis que d'autres plus anciennes, livrées intégralement par les parties claires du calque, seraient pour ainsi dire reproduites sans déformation <sup>2</sup> ». Exemple: *Sonatine bureaucratique* (1917).
- *le calligramme*: des morceaux, proches du haï-kaï par leur concision, dont la partition visualise le thème. C'est un procédé particulièrement développé dans l'album « Sports et divertissements » (1914). Exemple: *Le Bain de mer* où « le graphique des phrases mélodiques [...] et de l'accompagnement (grandes "vagues" d'arpèges aux profils triangulaires) s'adapte exactement aux lignes de force principales » de la gravure illustrant le morceau <sup>3</sup>.

Semblable approche relativise l'humour d'un titre comme *Morceau en forme de poire*. Avec le calligramme, Satie atteint un point névralgique, celui où la musique cesse d'être perçue comme un flux mais plutôt comme une unité hors du temps. Des structures telles que les formes en arche ou en miroir (*La Pêche*, 1914) rendent indissociables l'aspect visuel de l'auditif. L'œuvre ne peut, dans ce cas, être appréciée que globalement, c'est-à-dire

qu'une simple écoute ne saurait en donner qu'un aspect fragmentaire.

On retrouve cette manière de subvertir le discours musical dès les premières œuvres avec les annotations, qui dépassent de beaucoup les simples conventions. Gentiment ironiques au début, les commentaires verbaux se gonflent par la suite jusqu'à doubler de bout en bout les lignes mélodiques. Le décalage volontairement créé entre la musique et le texte fait que seul l'interprète goûte pleinement la partition, le commentaire devant rester un secret entre lui et l'auteur.

Cela dit, on ne doit négliger pour autant les innovations purement musicales qu'offrent certaines pièces, avec, par exemple, l'introduction de cellules autonomes (*Avant-Dernières Pensées*, 1915), ou bien l'utilisation délibérée du silence (*Les quatre coins*, 1914). Ces recherches sont très proches de celles de Webern à la même époque, bien que les deux hommes s'ignorassent totalement.

Le goût du silence, meublé ou non, revêt une importance particulière chez Satie, qui n'hésitait pas à ne rien produire pendant de longues périodes. Cette facette du personnage nous renvoie finalement à ce qu'il a de plus secret, de plus enfoui: une volonté de pureté, de dépouillement, de *blanc*.

Parmi ses œuvres les plus mal perçues, *Socrate* (1918) est une des rares qui se présentent sans fard aucun. Tout y est « blanchi » : la dramaturgie, les récitatifs, les voix... Ce suprême hiératisme hante littéralement Satie au point de transparaître dans des pièces insignifiantes, ne serait-ce que par le recours à quelque signe occulte, comme le chiffre trois, véritable obsession du musicien.

A la lumière des investigations d'un Lamonte Young, un morceau tel que *Vexation*, dans lequel le thème initial doit être joué 840 fois d'affilée, rejoint les expériences mystiques orientales où la répétition d'un mantra conduit à la perte de soi, prélude à l'illumination. Ainsi éclairé, le nihilisme des dernières œuvres prend un tout autre sens. Le but suprême de Satie serait l'extrême vacuité.

Ce n'est pas un hasard s'il termine sa carrière dans les eaux négatives de Dada, tout son œuvre ayant été élaboré en creux, en négatif. Sa critique de la musique, quoique feutrée, a été radicale; avec lui l'art musical atteint un point de non-retour. De fait, la réaction du milieu musical a été très forte à son encontre. En France, on continue souvent à ne voir en lui qu'un marginal, le gros de la « critique » étant incapable de le juger en dehors des critères traditionnels. Il a fallu attendre John

Cage, Phil Glass et Lamonte Young, aux Etats-Unis, pour que Satie se trouve enfin une postérité.

Mais qu'importe, Erik Satie reste à jamais *absent*, au cœur de sa forteresse dont il a relevé le pont-levis. Oüï.

#### NOTES

1. Vincent Lajoinie, *op. cit.*, p. 395.
2. *Ibid.*, p. 310.
3. *Ibid.*, p. 229.

# DOCUMENTATION

## 1. - LIVRES

- ABEILLE Jacques, *Le Veilleur du jour*, Paris, Flammarion, coll. « L'Age d'or », 1986, 14 x 22, 506 p., br.
- ALEXANDRIAN, *Marx Ernst*, Paris, Somogy, 1986, 22 x 30, 140 p., illustr. en noir et couleur.
- ASARI Makoto, *André Breton et le sacré. Essai sur Breton selon quelques textes religieux*, Paris, Publications de l'Université Paris III-Sorbonne-Nouvelle, 1984, 112 p.
- ASCAL Bernard et PIERRE José, *King Size*, Paris, Ellébore, 1985.
- ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. XXI, dernier volume des *Cahiers de Rodez*, Paris, Gallimard, 1985.
- ARTAUD Antonin, *Méjico y el viaje al país de los Tarahumaras*, trad. en espagnol et prologue de L.M. Schneider, Mexico, 1984, 380 p.
- BAILLY Jean-Christophe, *Beau fixe*, Paris, Bourgois, 1985, 184 p.
- BARCK Karlheinz, *Surrealismus in Paris, 1919-1939*, anthologie suivie d'un essai, d'une chronologie et d'une bio-bibliographie des auteurs, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun. 1986, 10,5 x 17, 832 p., illustr. noir et coul., rel. sous jaquette.
- BECKER Heribert, JAGUER Edouard et KRAL Petr, *Das Surrealistische Gedicht* (Le poème surréaliste), Bochum, Bochum Museum, 1985, 1474 p. Anthologie de 170 poètes surréalistes en traduction allemande avec notices bio-bibliographiques.
- BOULESTREAU Nicole, *La Poésie de Paul Eluard. La rupture et le partage (1913-1936)*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX<sup>e</sup> siècle », 1985, 304 p., br.

- BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme?* Cognac, Actual-Le temps qu'il fait, 1986, 32 p. Réimpression du texte de la conférence prononcée à Bruxelles le 1<sup>er</sup> juin 1934 et publiée par René Henriquez.
- BRETON André, *Manifestos do surrealismo*, trad. en brésilien de Luis Forbes, préface de Claudio Willer, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1985, 236 p., br.
- BRETON André, DEHARME Lise, GRACQ Julien et TARDIEU Jean, *Farouche à quatre feuilles*, préface de Marcel Schneider, Paris, Grasset, coll. «Les Cahiers rouges», 1985, 144 p., br. Réédition de l'ouvrage publié en 1954.
- BRETON André et TROTSKI Léon, *Por uma arte revolucionaria independente*, choix de textes réunis par Valentin Facioli, trad. en brésilien par Carmen Sylvia Guedes et Rosa Boaventura, Rio de Janeiro-Sao Paulo, Paz et Terra, 1985, 218 p.
- CARASSOU Michel, *Jacques Vaché et le Groupe de Nantes*, préface par Henri Béhar, Paris, éd. Jean-Michel Place, «Bibliothèque Mélusine», 1986, 19 x 25, 256 p., nb. illustr., br. L'ouvrage reproduit les publications du Groupe de Nantes: «En route, mauvaise troupe...», «Le Canard sauvage», «Ce que les Sârs ont dit» et, en annexe, les «Lettres de guerre» de Jacques Vaché.
- CARRINGTON Leonora, *Pigeon vole. Contes retrouvés*, trad. par J. Chénieux-Gendron et Didier Vidal, Cognac, Le temps qu'il fait, coll. «Pleine Marge», 1986, 158 p., br.
- CATALA-ROCA Francesc, *Mirô noranta anys*, album de photos avec un texte de Lluís Permyer en catalan, français et anglais, Barcelone, Ediciones 62, 1985.
- CHAR René, *Les Voisinages de Van Gogh*, Paris, Gallimard, 1985, 40 p.
- CHAVEE Achille, *A cor et à cri*, préface de Michel Voiturier, Bruxelles, Labor, 1985, 11 x 18, 248 p., br.
- CORTANZE Gérard de, *Le Surréalisme*, Paris, MA. éditions, coll. «Le Monde de», 1985, 224 p., br.
- COSTA R. de, *Vicente Huidobro. The Careers of a Poet*, Oxford, Oxford University Press, 1984, 186 p.
- COURTOT Claude, *Le Jerouer*, illustr. par Gilles Ghez, Paris, Ellébore, 1986, 36 p.
- CREVEL René, *Détours*, préface de Michel Carassou, suivi d'un dossier réunissant les premiers écrits de R.C., textes réunis par M. Carassou et J.-C. Zylberstein, Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1985, 13,5 x 21, 184 p., br. Réédition du premier roman de R.C. paru en 1924 aux Editions de la Nouvelle Revue Française.
- CREVEL René, *L'Esprit contre la raison*, suivi de *Paul Klee, Renée Sintenis, DaZi ou l'anti-obscurantisme, le Clavecin de Diderot, Nouvelles Vues sur DaZi et l'obscurantisme*, et autres textes surréalistes, textes réunis par M. Carassou et J.-C. Zylberstein, préface d'Annie Le Brun, Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1986, 13,5 x 21, 336 p., br.
- CREVEL René, *Babylon*, illustrated by Max Ernst, translated and with an afterword by Kay Boyle, San Francisco, North Point Press, 1985, 14 x 23,5, 170 p., rel. sous jaquette.

- Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, 1948-1957*, Paris, Allia, 1985, 21 x 27,5, 658 p., rel. sous jaquette. Parmi les documents reproduits: *Reflex*, n° 1 et 2, *Ion*, n° 1, *Ur*, n° 1 et 2, *Internationale lettriste*, n° 1 à 4, *Potlatch*, n° 1 à 30, *Eristica*...
- GARCIA GALLEGO, *La Recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Granada, Antonio Ubago, 1984, 166 p., br.
- GOMEZ DE LIANO Ignacio, *Dali*, Paris, Albin Michel, 1983, 136 p., illustr. en couleur.
- GRACQ Julien, *O litoral das Sirtes*, trad. en brésilien par Vera Azambuja Harvey, Rio de Janeiro, Guanabata, 1986, 338 p.
- GUIGON Emmanuel, *Objets singuliers*, t. 1, *Le Surréalisme et la crise de l'objet*, Besançon, Odradek Diffusion, 1986, 186 p.
- HENEIN Georges, *Prestige de la Terreur*, Le Caire, éd. de la rue Champollion, 24 p.
- HARFAUX Arthur, *Demain, il sera trop tard*, dessins précédés d'une lettre de René Daumal (1927), Amiens, Le Nyctalope, 1985.
- HOFMANN Werner, KLAPHECK Konrad et SCHUSTER Peter-Klaus, *Konrad Klapheck. Retrospective 1955-1985*, München, Prestel Verlag, 1985, 218 p., nb. illustr. noir et coul.
- HOUPPERMANS Sjef, *Raymond Roussel. Ecriture et désir*, Paris, José Corti, 1985, 384 p.
- JAGUER Edouard et JOUBERT Alain, *Vamps évaporées. Les gommages d'Akej* [A.K. El Janabi], Paris, Samuel Tastet, 1985.
- JANOVER Louis, *Le Rêve et le Plomb. Le surréalisme de l'utopie à l'avant garde*, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1986, 14,5 x 21, 180 p., br., couv. illustrée par Le Maréchal.
- LAVERGNE Philippe, *André Breton et le mythe*, Paris, José Corti, 1984, 136 p.
- LEBEL Robert, *Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1985, 268 p., br. Edition revue et complétée de l'ouvrage paru en 1959.
- LE BRUN Annie, *A distance*, Paris, Pauvert chez Carrère, 1984, 225 p., 26 illustr. en noir. Recueil d'articles publiés entre 1970 et 1984.
- LE BRUN Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1986, 13,5 x 21, 336 p., br. Volume introductif à la réédition des *Œuvres complètes* de D.A.F. de Sade.
- LIMBOUR Georges, *Dans le secret des ateliers*, Paris, L'Elocoquent, 1986, 96 p., ill.
- LIMBOUR Georges, *Le Carnaval et les Civilisés*, Paris, L'Elocoquent, 1986, 144 p., ill.
- MALET Rosa Maria, *Joan Miró*, trad. française de J. Guyot et R. Marrast, Paris, Albin Michel, 1983, 132 p., illustr. en couleur.
- MANSOUR Joyce, *La Jument de la nuit*, Paris, Le Hameau, 1985. Réédition des *Gisants satisfaits*, publié en 1958, avec des poèmes inédits.
- MANSOUR Joyce, *Trous noirs*, poèmes, hors-texte de Gerardo Chavez, Paris, La Pierre d'Alun, 1986, 64 p.
- MARMANDE Francis, *Georges Bataille politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, 286 p.

- MASSON André, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Marseille, A. Dimanche, 1985, 131 p., illustr. en noir.
- MATTHEWS J.H., *Languages of Surrealism*, Columbia, University of Missouri Press, 1986, 264 p., illustr. en noir.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Michaux passager clandestin*, Paris, Champ-Vallon, 1985, 206 p.
- MORALES Leonar, *Wolfgang Paalen, introductor de la pintura surrealista en Mexico*, Mexico, Universidad Nacional autonoma, 1984, 144 p., illustr. en noir et couleur.
- MOURIER-CASILE Pascaline, *André Breton explorateur de la mère-moire (trois lecture d'Arcane 17, texte palimpseste)*, Paris, P.U.F., coll. «Ecrivains», 1986, 240 p., br.
- NAVARRI Roger, *André Breton, «Nadja»*, Paris, P.U.F., coll. «Etudes littéraires», 1986, 128 p., br.
- NEZVAL Vitezlav, *Valéry et la Semaine des merveilles*, préface de Petr Kral, Paris, R. Laffont, coll. «Pavillons», 1984.
- NOEL Bernard, *Marseille-New York, 1940-1944, une liaison surréaliste*, éd. bilingue anglais/français, Marseille, André Dimanche, 1985, 30,S x 30,S, 144 p., rel. sous jaquette, 38 illustr. coul. et 162 illustr. noir.
- OMS MARCEL, *Don Luis Bunuel*, Paris, Le Cerf, 1985, 224 p.
- PANSAERS Clément, *Bar Nicator et autres textes dada*, présentés par Marc Dachy, Paris, Gérard Lébovici, 1986, 224 p., br.
- PAQUET Marcel, *Paul Delvaux et l'essence de la peinture*, Paris, La Différence, 1982, 2 vol., 106 et 108 p.
- PERET Benjamin, *Die Schande der Dichter*, anthologie, textes d'Octavio Paz et Pierre Naville, trad. de Pierre Gallissaires et Hanna Mittelstädt, Hambourg, Nautilus, 1985, 158 p.
- PERET Benjamin, *Amor sublime. Ensaio et poesia*, choix et présentation de Jean Puyade, trad. en brésilien de Sergio Lima et Pierre Clemens, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1985, 204 p.
- PIEYRE DE MANDIARGUES André, *Marbre ou les Mystères d'Italie*, Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1985, 198 p. Réédition de l'ouvrage publié par Laffont en 1953.
- PRASSINOS Gisèle, *L'Instant qui va*, poèmes, Paris, Folle Avoine, 1985.
- PUSEY Tony et ZELLER Ludwig, *A perfumed camel never does the tango*, Orkelljunga, Dunganon, s.d., 16 p.
- RAVIS-FRANÇON Suzanne et JEAN Raymond (dir.), *Sur Aragon. Le Libertinage*, seize études, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1986, 288 p.
- REZNICEK Pavel, *L'Imbécile*, trad. du tchèque par B. Frey et P. Kral, Saint-Nazaire, Arcane 17, coll. «Passager clandestin», 1986, 14 x 20, 88 p., br., couv. illustrée par Pérahim.
- SAVINIO Alberto, *Angélique ou la nuit de mai*, roman présenté et trad. de l'italien par Jean-Baptiste Para, Saint-Nazaire, Arcane 17, coll. «L'Hippogriffe», 1985, 14 x 20, 144 p., br.
- SCUTENAIRE Louis, *Mes inscriptions, 1945-1963*, Paris, Allia, 1986, 14 x 22, 304 p., br.

- SHORT Fobert and WEBB Peter, *Hans Bellmer*, London, Quartet Books, 1985, 304 p., illustr. en noir et couleur.
- SILBERMANN Jean-Claude, *Un bateau autour du cou*, Paris, P. Bordas et fils, coll. «Cent quatre-vingts degrés », 1985, 108 p., ill.
- SOUPAULT Philippe, *Mémoires de l'oubli 1897-1927*, Paris, Lachenal et Ritter, 1986, 126 p., br. Reprise d'*Histoire d'un blanc*, publié en 1927.
- SOUPAULT Philippe, *Mémoires de l'oubli*, 2<sup>e</sup> partie 1923-1926, Paris, Lachenal et Ritter, 1986, 192 p., br.
- THIRION André, *La Métamorphose des nappes*, dessins sur nappes de restaurants de divers artistes contemporains, avant-propos de Georges Hugnet et de Roland Penrose, Paris, Filipacchi, 1985, 44 p.

## II. - REVUES

### DADA/SURREALISM

U.S.A. University of Iowa.  
N° 14, 1985. *New York Dada*.

### EUROPE

N° 679-680, nov.-déc. 1985, *René Crevel*. Portrait de R.C. par Perahim; textes de R.C., Ch. Dobzinski, M. Carassou, G. Camille, M.T. Ligot, F. Rumin, J.-M. Devesa, M. Delon, M. Fedoroff, F. Buot, J. Cassou, D. Gascogne; lettres de R.C. à André Berge et à Klaus Mann.

### GRID

Revue de langue anglaise publiée à Paris par A.K. El Janabi.  
N° 2, septembre 1985.  
N° 3/4. *A sporadic introduction to an organized year: 1986*.

### KALEJDOSKOP

Suède, Athus.  
N° 3/4, 1985, consacré au mouvement Phases.

### MAGAZINE LITTÉRAIRE

N° 220, juin 1985. Dossier «Henri Michaux».  
N° 229, mars 1986. Dossier «Raymond Queneau».

### MELE

Honolulu, University of Hawaiï.  
N° XX/70, mai 1985. Sesto Pals et le groupe roumain Alge.

### MELMOTH

Vancouver.  
Vol. 3, n° 2, «Special retrospective issue», 1985.  
Vol. 4, n° 1, 1986.

### PLEINE MARGE

N° 1, mai 1985. Textes de A. Breton et P. Eluard, M.P. Beranger, M. Bonnet, P. Bury, J. Chenieux-Gendron, I. Eberz, R. Lebel, J. Pierre, D. Rabaté.  
N° 2, déc. 1985. Textes de P. Alechinsky Ph. Audoin, D. Colomb, R. Desnos, Th. Gerber, Matta, M. Murat, J. Pierre.  
N° 3, mai 1986. Textes de H. Arp, V. Linhartova, G. Roche, J. Pierre, G. Prassinis, J. Villeglé.

### SCARABEUS

Vancouver  
N° II, 1985.  
N° 12, 1985.

#### LE SIECLE ECLATE

N° 3, 1985. Textes de M. Beaujour, H. Béhar, MA Caws, J. Chénieux-Gendron, M. Colomb, S. Gavronsky, D. Hawley, B. Knapp, D. Wills, E. Wenzel White.

#### TEROZOCCHIO

Edizioni Bora, Bologne

N° 31, juin 1984.

N° 32, septembre 1984.

N° 33, décembre 1984.

N° 34, mars 1985.

N° 35, juin 1985.

N° 36, septembre 1985.

#### REIMPRESSIONS DE REVUES

##### LES DEUX SŒURS

Coll. complète, n° 1 à 3, janvier 1946 à mai 1947. Directeur de la publication: Christian Dotremont.

Réimp. en fac-similé, préface par Edouard Jaguer, Paris, J.-M. Place, 1985, 11 x 15, 288 p., br.

##### LES TROIS ROSES

Coll. complète, 7 fascicules, 1918-1919. Directeur de la publication: Justin Frantz Simon. Collaborations de Breton, Soupault, Eluard, Aragon...

Réimp. en fac-similé par la Bibliothèque de Vercheny, 1985, 220 p. en 7 fascicules réunis sous emboitage toilé.

#### III. - CATALOGUES D'EXPOSITION

*Aline Gagnaire. Rétrospective*, catalogue de l'exposition à l'Espace Poisson d'or, Lyon, 7 novembre-7 décembre 1985, 28 p., illustr.

*André Masson. Mythes et chimères*, catalogue de l'exposition à l'Arteurial, 9 avril-17 mai 1986, 48 p., illustr. noir et couleur.

*André Masson. Livres illustrés et gravures originales*, catalogue de l'exposition à l'abbaye de Royaumont, juin-juillet 1985, présenté par Bernard Noël.

*L'Aventure surréaliste autour d'André Breton*, Paris, Arteurial/Filipacchi, 1986, 186 p., illustr. noir et couleur.

Catalogue de l'exposition de l'Arteurial, 13 mai - 31 juillet 1986. Textes de R. Lebel et J. Pierre.

*Man Ray. Designi*, catalogue de l'exposition au Museo di Palazzo Bellomo de Syracuse, 29 juin-28 juillet 1985, éd. De Luca, 128 p., illustr. noir et couleur.

*Matta*, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de Paris, Centre Georges-Pompidou, 3 octobre au 16 décembre 1985, 340 p., illustr. noir et couleur.

Textes de D. Bozo, O. Paz, W. Rubin, G. Onslow Ford, R. Golan, A. Jouffroy, J.-Ph. Domecq; liste des expositions et bibliographie.

*Max Ernst. Libri et grafica*, catalogue de l'exposition organisée par l'Istituto per la relazioni culturali con l'estero di Stoccarda, dans

plusieurs villes d'Italie, préface de Werner Spies, 162 p., illustr. noir et couleur.

*La Planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences*, Musées de Marseille et Flammarion, 1986, 344 p., illustr. noir et couleur.  
Catalogue de l'exposition de la Vieille-Charité, 12 avril-6 juillet 1986.  
Textes de G. Defferre, M. Pezet, G. Viatte, B. Noël, J. Pierre, G. Rail-  
lard, M. Fauré, A. Cruz Ramirez, M. Sawin, E. Jaguer, S. Wilson,  
J. Vovelle, P. Shield, R. von Holten, F. Smejkal, I. Subovic, V. Lin-  
hartova, C. Badet et J.-L. Sarré.

*Surréalisme en Belgique I*, catalogue de l'exposition à la Galerie Isy-  
Brachot, Paris, 16 avril-10 juillet 1986, 48 p., illustr. noir et couleur.

*Vilhelm Bjerke Petersen en retrospectiv udstilling*, catalogue de l'expo-  
sition du Silkeborg Museum, 22 mars-11 mai 1986, 124 p., illustr.

# TABLE DES MATIÈRES

Henri BEHAR et Pascaline MOURIER-CASILE: L'Age ingrat.....	9
--	---

## VIVRE/REVER L'AGE D'HOMME

Jeanne-Marie BAUDE : Culpabilité et valeurs morales selon André Breton	19
Monique CHEFDOR: <i>Hebdomeros</i> ou l'"inutilité nécessaire"	37
Marie-Josèphe BEAUCHARD : Réminiscences de l'Age d'Or chez Tristan Tzara	45
Eliane TONNET-LACROIX: Deux "romans d'apprentissage" présurréalistes : <i>Anicet</i> et <i>les Aventures de Télémaque</i> .....	55
Rémy LAVILLE: Pierre Mabile ou la route vers l'Age d'Homme.....	69
Charles BACHAT: "Le pressentiment de l'Homme Nouveau" ou l'utopie surréaliste selon Joë Bousquet ....	79

## PANORAMIQUE 36

Louis JANOVER : Breton/Blum: Brève rencontre qui en dit long (du temps que les surréalistes étaient marxistes)	91
François GAUDRY: Artaud au Mexique	111

Michel REMY: Londres 1936, l'année de tous les dangers.	125
Danielle BONNAUD-LAMOTTE: <i>Cahiers du Sud</i> , 1936: adieu au surréalisme?	143

#### VARIÉTÉ

Jean-Pierre BERTRAND: <i>Littérature</i> (1919-1924) et l'institution littéraire: une double stratégie d'émergence ...	155
Pascal DURAND: Pour une lecture institutionnelle du <i>Manifeste du surréalisme</i>	177
Michel TRIOLE: La mort dans <i>la Révolution surréaliste</i> .	197
Anne Elaine CLICHE: La bouche pense. La parole impensable de <i>l'Homme Approximatif</i> de Tristan Tzara	209

#### RÉFLEXIONS CRITIQUES

Pascaline MOURIER-CASILE: Le Surréalisme d'où nous sommes...	231
Lucie PERSONNEAUX-CONESA: A la découverte du surréalisme en Espagne	239
Edouard RODITI : Note sur le surréalisme américain. ...	245
Hervé GIRARDIN: "Erik Satie, absent"	249

#### DOCUMENTATION

Michel CARASSOU: Bibliographie	257
--------------------------------	-----

# BmLIoTHÈQUE MÉLUSINE

*Vient de paraître:*

## JACQUES VACHÉ ET LE GROUPE DE NANTES

par Michel CARASSOU

Préface d'Henri Béhar

Un volume au format 19 x 25, 256 pages

Nombreuses illustrations - 165 F

Editions Jean-Michel Place

12, rue Pierre-et-Marie-Curie, 75005 Paris

---

*A paraître:*

## DE LA CHIMÈRE A LA MERVEILLE

Recherches sur l'imaginaire fin de siècle  
et l'imaginaire surréaliste

par Pascaline MOURIER-CASILE

Editions L'Age d'Homme

---

BIBLIOTHÈQUE MÉLUSINE : UNE COLLEaION DIRIGÉE PAR HENRI BÉHAR

# MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme  
(Paris-III)

*Rappel des précédents numéros:*

- I. Emission-réception
- II. Occulte-occultation
- III. Marges-non frontières
- IV. Le Livre surréaliste  
Acte du colloque en Sorbonne, juin 1981
- V. Politique-polémique
- VI. Raymond Roussel en gloire  
Acte du colloque de Nice, juin 1983
- VII. L'âge d'or-l'âge d'homme

*A paraître:*

- IX. Amour-humour (1987)

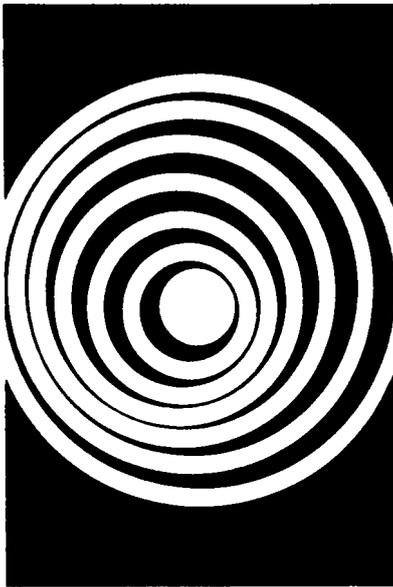
Editions L'Age d'Homme, S, rue Férou, 75006 Paris

# DADA/SURREALISM

Co-Editors: Mary Ann Caws & Rudolf Kuenzli

## DADA AND SURREALIST FILM No. 15 (1986)

200 pages; includes essays by Judi Freeman ("Léger's *Ballet mécanique*", Dalla Judovitz ("Anemie Vision in Duchamp: Cinema as Readymade"), Richard Abel ("Exploring the Discursive Field of the Surrealist Scenario Text"), Peter Christensen ("Benjamin Fondane's 'Scenarii intournables'", David Wills ("Slit Screen"), Inez Hedges ("Constellated Visions: Robert Desnos's and Man Ray's *L'Etoile de mer*"), Sandy Flitterman-Lewis ("The Image and the Spark: Dulac and Artaud Reviewed"), Haim Finkelstein ("Dall and *Un Chien andalou*: The Nature of a Collaboration"), Stuart Liebman ("*Un Chien andalou*: The Talking Cure"), Allen Weiss ("Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross: *L'Age d'or*"), Tom Conley ("Documentary Surrealism: On *Land without Bread*"), Linda Williams ("The Critical Grasp: Bunuellan Cinema and Its Critics")

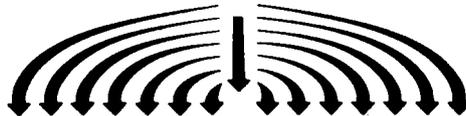


DOCUMENTS: Robert Desnos's and Man Ray's manuscript scenario for *L'Etoile de mer*

BIBLIOGRAPHY: Dada and Surrealist Film

### FORTHCOMING ISSUES

No. 16 Marcel Duchamp  
(submit manuscripts)  
No. 17 André Breton  
(submit manuscripts)  
No. 18 Berlin Dada  
(submit manuscripts)



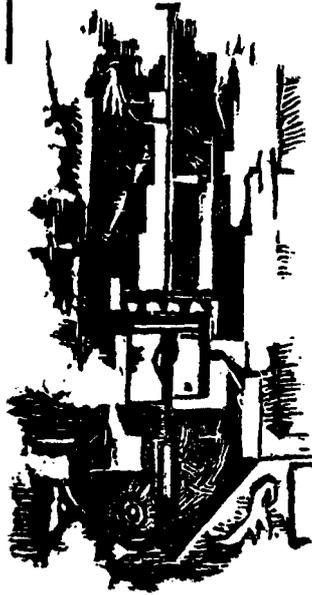
SUBSCRIPTIONS: \$10 for individuals (includes **one-year** membership in ASOS)  
\$12 for institutions

BACK ISSUES: \$10 each

Send subscription orders to: OAOAISURREALISM  
425 EPB  
The University of Iowa  
Iowa City, IA 52242

# DADA

Directeur  
TRISTAN TZARA



Bois d. M. Jacco,

Réimpression critique

Centre du XXe Siècle

DADA. Revue publiée de 1917 à 1922 par Tristan Tzara.

Tome 1. Réimpression Intégrale en fac-similé, normalisée au format  
21 x 29,5. 1976 - 132 p. - 60 F. Franco 70 F.

Tome 2. Dossier critique, par M. Sanouillet et D. Baudouin.  
1983 - 290 p. - 150 F. - Franco 165 F.

CENTRE DU XXe SIECLE

Université de Nice • U.E.R. Civilisations  
117, rue de France - 06000 NICE (France)

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
LE **14** NOVEMBRE 1986  
SUR LES PRESSES DE  
DOMINIQUE GUÉNIOT  
IMPRIMEUR A LANGRES

DÉPOT LÉGAL: NOVEMBRE 1986  
N° D'IMPRIMEUR: **1483**

« L'HUMAIN: POUR EMPORTER LE MORCEAU, N'IMPORTE QUEL OPPORTUNISTE, A BOUT D'ARGUMENTS, N'A QU'A S'EN PREVALOIR. »

René Crevel

« L'âge ingrat », ce pourrait bien être le mot qui dépeint le mieux le surréalisme lorsqu'il entre publiquement dans sa douzième année, en 1936. Celui aussi qui nous permet de jeter un pont entre les deux versants, à première vue hétérogènes, qui composent ce n° VIII de *Mélusine: Vivre/Rêver l'Age d'Homme*,. *Panoramique 36*.

ous continuons donc, dans le précédent recueil, à nous servir des deux clés pour le surréalisme que sont les notions conjointes d'âge d'or et d'âge d'homme. Cependant la serrure s'est déplacée entre temps. L'accent se porte, cette fois, non plus sur la dimension mythique et utopique du surréalisme, dans sa double dynamique régrédiente et projective, mais sur la dimension éthique et politique, sur la volonté de vivre réellement, ici et maintenant, l'Age d'homme. La « vraie vie », la vie « surréaliste », a maille à partir avec la « vie des chiens », avec les compromissions du quotidien, mais aussi avec les exigences de l'action dans et sur le monde.

« Refaire l'entendement humain », certes, le surréalisme s'y emploie en même temps qu'il redéfinit les conditions d'un comportement de l'homme face aux grandes vagues de fond historiques. C'est pourquoi nous avons tenté de l'observer à un moment précis de son existence, durant l'année 1936. Les événements ont en effet, cette année-là, offert aux surréalistes une occasion stratégique de mesurer l'efficacité de leur rêve d'âge d'homme à l'aune de la vie pratique et de l'action politique. Il ne s'agissait pas, à nos yeux, de pratiquer une coupe chronologique et de fixer ainsi le cours du mouvement à une période donnée, mais plutôt de jeter un coup de projecteur ici et là, sur des moments caractéristiques. Et avouons-le, c'est en 1936 que le surréalisme nous paraît entrer dans sa phase la plus difficile. Dans son « âge ingrat »...

H.B. - P.M.-C.

Contributions de: Ch. BACHAT, J.-M. BAUDE, M.-J. BEAUCHARD, H. **BÉHAR**, J.-P. BERTRAND, D. BON ANTOINE-LAMOTTE, M. CARASSOU, M. CHEFDOR, A.-E. CLICHE, P. DURAND, F. GAUDRY, H. GIRARDIN, L. JANOVER, R. LAVILLE, P. MOURIER-CASILE, L. PERSO NEAUX-CONESA, M. **REMY**, E. RODITI, E. TOULLET-LACROIX, M. TRIOLE.

*Dessin de couverture: Sophie Béhar.*