

MÉLUSINE

**CAHIERS DU CENTRE DE
RECHERCHE SUR LE SURREALISME**

Publiés avec le concours du Centre National du Livre

MÉLUSINE

N° XXXI

LES RÉSEAUX DU SURREALISME

Dossier réuni par
Henri Béhar

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche
sur le surréalisme

Directeur : Henri Béhar
Secrétaire de rédaction : Koffi Kouamé

RÉDACTION : Centre de recherche sur le surréalisme
13, rue Santeuil, 75231 PARIS CEDEX 05

ADMINISTRATION : Éditions L'Age d'Homme
5, rue Férou, 75006 Paris
Pour des informations complémentaires, voir notre site Internet :
[http ://melusine. univ-paris3.fr/](http://melusine.univ-paris3.fr/)

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication
contraire.

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

© 2011 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

DOSSIER

LES RÉSEAUX DU SURREALISME

L'AU-DELÀ DU LIVRE SURREALISTE : LE RÉSEAU BIBLIOPHILIQUE

Ainsley BROWN

Dans *Worlds in Miniature : Max Ernst and His Books*, Dorothea Tanning se prononce sur le livre surréaliste et l'attachement précis que les surréalistes avaient au livre :

Il faut tout d'abord saisir l'importance primordiale de l'art de fabriquer les livres pour ces artistes, à cette époque, en cet endroit. Durant les cinquante premières années de notre siècle, Paris produit plus de beau (sic) livres que le reste du monde réuni. Il y avait là une fièvre, un phénomène si particulièrement français que les protagonistes parlaient de Belgrade ou de New York pour s'installer à Paris. Cela ne surprendrait, ni ne contrarierait personne que de parler de manie. Le bibliophile avait trouvé son paradis. Les livres ornementés allaient connaître une longue histoire et jaillir en une fontaine fleurie, dont chaque goutte serait avidement happée par le collectionneur qui avait alors conscience d'être un privilégié.

Elle continue en distinguant deux types de collectionneurs, le « COLLECTIONNEUR MORDU », qui amassait mais n'appréciait pas les livres, et l'« AUTRE collectionneur », pour qui les livres étaient faits. Cette préoccupation surréaliste pour les livres qu'évoque Tanning et sa référence aux collectionneurs feront l'objet de cet article qui considérera comment le surréalisme revit à travers le livre comme *objet de collection* et non uniquement comme objet de lecture.

Cet article se propose d'étudier l'au-delà du livre surréaliste dans le marché bibliophilique contemporain en s'intéressant de plus près à la communauté constituée par les amoureux du livre lors du mouvement ainsi qu'après sa dissolution. En se penchant sur le réseau bibliophilique créé par les collectionneurs, on expliquera comment celui-ci contribue à la survie du surréalisme en perpétuant le culte du livre et son aspect sacré

1. Dorothea Tanning, *Worlds in Miniature: Max Ernst and His Books*, New Haven, 1989, p. 9, ma traduction.

déjà clair pour les surréalistes, mais également en assurant la circulation de livres surréalistes et en maintenant la présence du surréalisme dans la presse et dans les catalogues de vente. On cherche ainsi à lier *l'amour du livre des surréalistes* et *l'amour de livres surréalistes* qui existe aujourd'hui dans le monde de la bibliophilie. Si on peut prétendre l'inverse, que l'esprit du surréalisme et du livre surréaliste s'estompent face à l'aspect commercial de la bibliophilie contemporaine, cet article argumentera que l'amour des livres et leur sacralisation actuelle répètent l'attachement que les surréalistes portaient au livre. Si le rapport des surréalistes au livre est déjà un rapport de sacralisation, ce culte du livre existe encore et les livres surréalistes comptent parmi « les plus recherchés en bibliophilie². »

L'amour du livre des surréalistes

Qu'est-ce qu'un livre surréaliste ? Comment son identité est-elle liée à l'amour de livres qui subsiste encore aujourd'hui dans les réseaux bibliophiliques ? Plus qu'un objet définissable par une suite de caractéristiques matérielles, la spécificité du livre surréaliste semble plutôt liée à l'attitude qu'avaient les surréalistes envers le livre et la nature de leur attachement à l'objet. Espace d'expérimentation séducteur pour l'avant-garde, le livre n'est pas un support artistique neutre mais un objet chargé d'histoire. Comme l'affirme Michel Melot, « [l]e livre n'est pas traité comme un simple support, un véhicule ou un instrument d'optique. Sa forme même lui confère une place particulière, intermédiaire entre l'objet utilitaire et l'objet d'art ou de culte. Le livre est demeuré, dans nos vies profanes, un objet liturgique, ce qu'il fut dès ses origines³. » À la lumière de ces remarques, certains emplois surréalistes du livre peuvent être perçus comme des tentatives pour retrouver cet aspect de l'objet et comme une opposition à la commercialisation et à l'industrialisation croissante du livre, contre « l'abondance au risque du sacré » et contre le passage « du culte au commerce⁴. » À partir d'un retour aux techniques de fabrication artisanales des livres et d'une implication extrême dans le procès de collaboration, plusieurs écrivains surréalistes ont essayé de sauver le livre et de le protéger de son destin dégradé pour l'élever au statut d'objet poétique.

2. Armelle Malvoisin, « Livres et manuscrits surréalistes », *L'Œil*, n° 601, avril 2008, [http://www.artclair.com/oeil/archives/docs_article/52744/livres-et-manuscrits-surrealistes.php]

3. Michel Melot, « Le livre unique, de la religion à l'idéologie du livre », *Les Trois Révolutions du livre*, dir. Alain Mercier, Musée des arts et métiers, Imprimerie nationale, 2002, p. 407.

4. Michel Melot, *Livre*, L'œil neuf, 2006, p. 100.

Char, Breton, Éluard et Péret, entre autres écrivains de l'époque, se sont prononcés sur la magie du livre et ont témoigné une attirance à l'objet pour sa « forme symbolique⁵. » Pour Benjamin Péret, le livre est un paon enchanteur qui, « faisant la roue, entraîne dans son sillage les mille mouettes du désir approchant de son île d'élection⁶ » et René Char le décrit comme « le lit pur et vivant dans lequel repose le corps endormi du poème⁷. » Selon Paul Éluard, poète qui témoigne d'un attachement particulièrement fort au livre, le livre est un objet fondamental à sa pratique poétique et dans une lettre de 1917 à son ami A. J. Gonon qui parle d'un de ses premiers livres publiés, *Le Devoir et l'inquiétude*, il affirme avec enthousiasme que « le livre est parfait, le bois est parfait. Pas une faute, Et sans lire mes vers, à ouvrir, à regarder ce volume, le parfait travail chante la douceur des choses auxquelles on s'attache⁸. » Nous comprenons de nouveau cet attachement au livre quand ce même poète écrit, plusieurs années plus tard, dans un texte sur Guy Lévis Mano, que « [d]ans les murs épouvantablement opaques des bibliothèques, certains livres sont des portes. L'homme qui les prend, qui les ouvre, est aussitôt précipité dans un monde régnant⁹. » Au-delà de la métaphore de la porte, en employant le qualificatif « certains », Éluard annonce un degré d'élitisme du bibliophile et semble attester que le livre idéalisé n'est pas n'importe quel livre, mais le résultat d'une sélection et d'un travail intentionnel.

À la suite de la publication du numéro de *Mélysine* portant sur *Le livre surréaliste* (1981) et du livre de René Riese Hubert *Surrealism and the Book* (1988), le livre devient un objet d'étude indépendant et les critiques se focalisent sur la spécificité de sa forme¹⁰. Le livre avait longtemps été

5. Michel Melot, « Le livre comme forme symbolique », conférence prononcée dans le cadre de l'École de l'Institut d'histoire du livre, 2004 [<http://ihl.enssib.fr/siteihl.php?page=219>]

6. Benjamin Péret, « Les livres-objets de Georges Hugnet », *Minotaure* 7, 1937.

7. René Char, « Le livre aux deux moitiés », Antoine Coron, *Les Éditions GLM, 1923-1974: bibliographie*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1981, xix.

8. Paul Éluard, lettre à A. J. Gonon, 10 septembre 1917, *Lettres de Jeunesse*, ed. Robert D. Valette, Paris, Seghers, 1962, p. 167.

9. Paul Éluard, « Espérer réaliser la véritable lisibilité », *Paul Éluard, Oeuvres complètes, t. 2*, ed. Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1968, p. 812.

10. Sur le livre surréaliste voir : Henri Béhar, dir., *Mélysine n° IV, Le Livre surréaliste*, L'Age d'homme, 1981 ; Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 ; Elza Adamowicz, « Etat présent, The Livre d'artiste in Twentieth-Century France », *French Studies*, vol. 63, n° 2, p. 189-198 ; Vincent Gille, « Love of Books, Love-Books », *Surrealism: Desire Unbound*, ed. Jennifer Mundy, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 127-169 ; Andrea Oberhuber, « Cahun, Moore, Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, vol. 31, n° 1, printemps 2007, p. 40-56 ; Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Gallimard, 2001 ; Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988 ; *Paris des*

éclipsé, dans les ouvrages sur le surréalisme, par les revues et les papillons. Certains critiques soutiennent même que la revue était le « véhicule dominant » du surréalisme, « dominant peut-être en étant par nature un véhicule d'énonciation à la fois individuelle et collective.¹¹ » Pour autant, d'autres critiques ont reconsidéré le rôle du livre dans le mouvement surréaliste, affirmant que « les surréalistes ont fait des livres qui étaient plus que des livres¹² », que le livre était « la forme artistique la plus représentative du surréalisme¹³ » ou que le livre représentait une tentative d'assurer « de la valeur d'usage poétique du livre à l'époque de sa banalisation, de sa sécularisation dans la marchandise.¹⁴ » Les usages que les surréalistes faisaient du livre ont aussi été rapprochés de leur rapport à la littérature. Henri Béhar a décrit le projet surréaliste comme « entre la quête du Livre Unique et le refus des livres¹⁵ » et Vincent Gille écrit que « le rejet violent de l'activité littéraire » est au cœur de l'attitude des surréalistes envers le livre¹⁶. » Dans cette perspective-là, les livres surréalistes naissent entre le refus de la littérature du passé et la création des livres pour l'avenir. Face au refus de la littérature prôné par André Breton dans « Lâchez tout ! », investir dans le livre était un moyen de continuer à produire de la littérature et de la transformer à partir de sa matérialité. Le désir de se distancier d'un héritage littéraire et de la conception de la littérature traditionnelle donne à la matérialité du médium une place importante dans le procès d'écriture dont ils avaient tous rêvé.

Nous savons que les surréalistes étaient collectionneurs, mais étaient-ils bibliophiles ? Quel rôle la bibliophilie joue-t-elle dans le mouvement ? La bibliophilie des surréalistes n'était pas limitée à des discours flatteurs sur l'objet, et les surréalistes ont fait beaucoup d'expériences avec le livre. Pour Bertrand Galimard Flavigny « [l]a bibliophilie surréaliste est assez particulière, elle est faite de collages et de truffages¹⁷ » et du fait de ses pratiques, qui insèrent des fragments de la vie matérielle entre les couvertures du livre, « tout son entourage s'y est mis, c'est ce qui donne cette

années 30: Le surréalisme et le livre, New York, Zabriskie, 1991.

11. David Sylvester, *Dada and Surrealism reviewed*, ed. Dawn Ades, London, Arts Council of Great Britain, 1978, ma traduction.

12. François Leperlier, *Paris in the 1930... op. cit.*, p. 7, ma traduction.

13. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 26, ma traduction.

14. F. Leperlier, *Paris des années 30s. Le surréalisme et le livre*, New York, Zabriskie, 1991, p. 12.

15. Henri Béhar, *Mélysine n° IV, Le Livre surréaliste*, L'Age d'homme, 1981, p. 345.

16. Vincent Gille, « 'Love of books, love books' », *Surrealism, Desire unbound, op. cit.*, p. 124, ma traduction.

17. Bertrand Galimard Flavigny, *Etre bibliophile : Petit guide pratique*, Segquier, 2004, p. 111.

apparence philatélique aux exemplaires des surréalistes¹⁸. » Le truffage n'est pas uniquement un phénomène surréaliste et est déjà répandu au 19^e siècle, mais dans le contexte du surréalisme cette pratique matérielle peut être liée à certaines idées sur l'écriture et sur le rapport entre la vie et l'œuvre développées par André Breton¹⁹. La fusion entre la vie et l'œuvre qu'incarne un livre truffé ou un exemplaire rempli de collages semble répondre au projet d'écriture de Breton tel qu'il l'a annoncé dans *Nadja* où il privilégie un livre transparent et ouvert à la vie. Dans ce texte, il affirme n'être intéressé que par « [les] livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef²⁰ » et imagine un livre qui serait une « maison de verre²¹. »

Les premiers collectionneurs de livres surréalistes étaient les surréalistes eux-mêmes. En plus d'être des collectionneurs d'objets insolites, ils ont aussi rassemblé des bibliothèques importantes. Au-delà de cette volonté d'assemblage de livres en collection, certains auteurs tenaient à l'idée du « beau livre » et faisaient relier leurs propres exemplaires. Selon un critique, les surréalistes font partie d'une longue tradition d'auteurs-bibliophiles et il affirme que « Breton et Paul Éluard, en particulier, ont apporté à l'édition de leurs poèmes et de leurs proses un soin et des raffinements dignes de nous émouvoir : on leur doit certains des ouvrages, non seulement littérairement, mais aussi bibliophiliquement, les plus désirables de notre temps.²² »

Cette bibliophilie surréaliste prend diverses formes et dépasse les limites de cette recherche. Toutefois, certains exemples serviront de contexte à la présente réflexion. Dans son « Introduction au Discours sur le peu de réalité » (1924), Breton se rappelle une nuit où dans un rêve, il découvre « un livre assez curieux » dont le dos est un gnome de bois avec une barbe blanche et les pages sont faites de laine noire. Intrigué par ce livre unique, il écrit : « Je m'étais empressé de l'acquérir et, en m'éveillant, j'ai regretté de ne pas le trouver près de moi. Il serait relativement facile de le reconstituer²³. » Ce passage sur le livre onirique partage certaines caractéristiques avec les récits de bibliophiles qui abondaient au XIX^e

18. Bertrand Galimard Flavigny, *Etre bibliophile : Petit guide pratique*, op. cit., p. 111.

19. Bertrand Galimard Flavigny définit le livre truffé comme « livre dans lequel on a incorporé des documents supplémentaires, non prévus par l'éditeur: portraits, dessins, originaux, états intermédiaires de gravures, prières d'insérer, lettres, etc. ayant un rapport avec l'ouvrage et l'auteur », p. 232.

20. André Breton, *Nadja*, Livre de poche, 1966, p. 18.

21. André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 18.

22. J. Millot, « Les écrivains et la bibliophilie », *Bulletin du bibliophile*, 1956, p. 19-20.

23. A. Breton, « Introduction au Discours sur le peu de réalité », *OC* 1 277.

siècle par des auteurs comme Charles Nodier, Gustave Flaubert, le Bibliophile Jacob et Gérard de Nerval. Comme leurs récits, le discours de Breton sur le livre suit un développement qui leur est commun : rêver d'un livre, admirer sa fonctionnalité, développer un attachement à l'objet et vouloir le construire. L'apparition du livre dans le rêve de Breton pourrait être caractérisée comme une variation de la « bibliophilie prospective²⁴ », tendance qui émerge à la fin du XIX^e siècle où les bibliophiles cherchaient à créer eux-mêmes des volumes désignés dès leur commande comme éditions bibliophiles.

Comment la bibliophilie surréaliste peut-elle se manifester matériellement ? Comme les bibliophiles, certains surréalistes ont été motivés par la quête du livre suprême et leurs pratiques témoignent du désir de sacraliser l'objet. Les livres-objets de George Hugnet, les reliures de Paul Bonet et la pratique du livre truffé sont quelques incarnations de cette impulsion que nous considérerons avec plus de détails. Les livres truffés figurent très régulièrement dans les catalogues de collection de livres surréalistes. Dans de tels livres nous retrouvons typiquement des lettres manuscrites, des poèmes inédits, des dessins, des photos et d'autres traces de la vie jugées pertinentes au texte. Si le livre truffé est répandu, il n'est pas unanimement accepté par les spécialistes du livre, certains le critiquant pour sa production de « chimères bibliographiques²⁵ ». Toutefois, le fait que les surréalistes aient accepté ce procédé montre leur volonté de s'impliquer personnellement dans l'œuvre. L'exemplaire privé de Paul Éluard d'*Au défaut du silence* fournit un exemple de ce phénomène. On peut trouver truffés dans l'exemplaire du poète des textes inédits inscrits sur des morceaux de carton de chocolat, des esquisses originales de Gala par de Chirico et Max Ernst, certains sur des entêtes de la Brasserie Cyrano, ou encore une feuille tirée d'un carnet qu'Éluard et Gala ont utilisé pour s'écrire des mots doux au sanatorium où ils sont tombés amoureux²⁶. Tout en établissant un lien entre l'œuvre et son propriétaire, ces docu-

24. Pour une discussion approfondie de ce phénomène voir Willa Silverman, *The New Bibliopolis, French Book Collectors and the Culture of Print, 1880-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 61-88.

25. Fernand Vandérem, « Le problème du truffage », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 20 octobre 1935, p. 433-437. En France la pratique du truffage s'intensifie après 1870. L'auteur affirme que même si augmenter un livre d'illustrations supplémentaires est acceptable, de strictes limites doivent être imposées à l'ajout d'autres matériaux pour éviter la création de « la plus cocasse salade de pièces nulles et de pièces précieuses ». Voir aussi Jules Le Petit, *L'Art d'aimer les livres et de les connaître*, Paris, Brie-Comte-Robert, Editions Les Bibliolâtres de France, 1938 [1884].

26. *Collection littéraire Pierre Leroy. Grands écrivains surréalistes et de l'après guerre*, 26 juin 2002, Paris, Sotheby's, 2002. Pour une description détaillée de cet exemplaire voir p. 223-227.

ments ajoutent un niveau de signification au texte en désignant le livre comme espace privilégié et « forme expressive²⁷ ».

Le livre truffé témoigne du désir du propriétaire de livre de personnaliser leurs livres, une volonté qui est abordée encore plus explicitement par les livre-objets de Georges Hugnet. Entre 1934 et 1940, Hugnet a créé une série de livre-objets et a dirigé un atelier de reliure qu'il a nommé « Livre-objet²⁸ ». En utilisant du matériel original comme des cheveux, des papillons, des fragments de manuscrit et de l'écorce, Hugnet a créé des livres-objets pour des auteurs, pour lui-même et pour des expositions comme l'Exposition surréaliste d'objets (1936), l'Ouverture de la galerie Gradiva (1937) et l'Exposition internationale du surréalisme (1938). La plupart de ses reliures sont dans le style des reliures reliquaires et utilisent du verre pour créer l'effet de coffre ou de vitrine. Par exemple, la reliure de *Facile* de Paul Éluard et Man Ray (1937) incorpore un morceau de cheveux, un poème dactylographié et un fragment de manuscrit derrière une vitrine sur laquelle le titre « facile » est gravé. La présence de ces objets pousse à l'extrême l'idée d'unité entre forme et contenu, incorporant non seulement un fragment matériel du texte mais un morceau de cheveux de la femme qui a inspiré l'œuvre.

Pour le bibliophile du XIX^e siècle Henri Bérardi, le désir de relier son propre livre est la première étape de la bibliophilie²⁹. Les surréalistes ont souvent manifesté ce désir et, preuve de l'amour qu'ils portaient à leurs livres, plusieurs les ont fait relier par Paul Bonet³⁰. Connu pour ses reliures innovatrices, Bonet se rapproche du mouvement surréaliste pendant les années 1930. Son premier contact avec le surréalisme est facilité par le collectionneur belge René Gaffé, qui le commissionne pour créer des reliures pour sa propre bibliothèque. Bonet est extrêmement influencé par l'esthétique surréaliste qui l'inspire à développer une nouvelle conception de la reliure. Cette nouvelle conception a attiré l'attention de Breton, Char et Éluard, qui lui ont commandé des reliures entre 1931 et 1934³¹. Bonet réalise pour eux une série de reliures-photomontage. La

27. Don McKenzie, « The book as an expressive form », *Bibliography and the sociology of texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 9-30.

28. Les reliures d'Hugnet sont réalisées par le relieur Louis Christy.

29. Henri Bérardi, *La Reliure du XIX^e siècle*, L. Conquet, 1895.

30. Sur la vie et l'œuvre de Paul Bonet, voir Paul Valéry (*et. al.*), *Paul Bonet*, Paris, A. Blaziot, 1945 ; Alastair Duncan et Georges de Bartha, *Art Nouveau and Art Deco bookbinding: French masterpieces, 1880-1940*, New York, Abrams, 1989 ; Georges Blaziot, *Masterpieces of French modern bindings*, New York, Services culturels Français, 1947.

31. Pour une liste intégrale des reliures effectuées par Paul Bonet, voir Paul Bonet, *Carnets, 1924-1971 : Répertoire complet, descriptif et bibliographique de toutes ses reliures*, Blaziot, 1981. Pour un

première fut pour l'exemplaire de *Nadja* appartenant à René Char et d'autres suivirent pour *L'Amour la poésie*, *Capitale de la douleur*, *Clair de terre* et *Le Surréalisme et la Peinture*. Dans les *Carnets* de Bonet, où il conserva un souvenir attentif de chaque commission, chaque reliure est accompagnée de quelques mots. C'est à propos de ses reliures photographiques que ses descriptions approchent du poétique : pour *Le Surréalisme et la Peinture*, Bonet écrit que « l'œil plus grand que la main – fixe et voit au delà du visible – tandis que sagement rangées, les couleurs attendent de matérialiser le rêve³² ». Pour André Breton, Bonet est « le premier relieur surréaliste, et malgré les critiques sur son œuvre, notamment sur le fait que Bonet ne réalisait pas ses propres reliures³³, ses travaux atteignent des prix de vente impressionnants.

Amour des livres surréalistes

Des surréalistes amoureux de livres aux collectionneurs passionnés d'aujourd'hui, quel est le charme agissant toujours sur le livre surréaliste ? Comment la collection, la vente et la circulation de livres font-elles revivre le surréalisme en perpétuant le culte des livres qui leur étaient chers ? Comment la situation actuelle du livre surréaliste dans le marché bibliophilique est-elle liée à la valeur que les surréalistes voulaient investir dans leurs propres livres ? De telles questions inspireront la deuxième partie de cette réflexion qui cherchera à voir comment le surréalisme revit aujourd'hui par le livre et les réseaux constitués de ses collectionneurs.

« Chaque fois qu'une vente aux enchères propose des livres surréalistes, le monde des collectionneurs, libraires anciens et marchands de gravures modernes est en état d'ébullition³⁴. » Telle est la description de l'effet provoqué par la simple mention du mot surréalisme lors d'une vente de livres. Comment expliquer cet enthousiasme du public et des collectionneurs ? Qui sont les grands collectionneurs de livres surréalistes et que représentent leurs collections ? À partir d'un aperçu de quelques grandes collections de livres surréalistes et de leurs ventes récentes, nous

aperçu de son travail pour la Nouvelle Revue Française voir Jean-Étienne Huret, *Les cartonnages NRF : Bibliographie*. Librairie Nicaise, 1997.

32. Paul Bonet, *Carnets*, *op. cit.*

33. Paul Bonet ne réalisait pas ses propres reliures. Après 1930, elles sont réalisées par les artisans suivants : René Desmules, Ferdinand de Giralton, Clovis Lagadec, Henri Lapersonne, Charles Vermuyse, Roger Arnoult, Robert Cochet, André Jeanne, Raymond Mondange, Pierre Boit, Egouvillon, Robert Jourdain, Louis Morand, Edmond Koch. Voir Paul Valéry *et. al*, *Paul Bonet*, A. Blaizot, 1945.

34. Olga Grimm, « Sur un nuage surréaliste », *Le Journal des Arts*, n° 191, 16 avril 2004 [http://www.artclair.com/jda/archives/docs_article/25768/sur-un-nuage-surrealiste.php]

chercherons à comprendre ce que le livre surréaliste représente aujourd'hui. Pour ce faire, il s'agira de considérer le contenu des collections de plus près, la presse qui entoure leurs ventes, les préfaces de catalogues, le discours de collectionneurs sur leur collection et des résultats de vente.

Pour certains, le surréalisme meurt avec André Breton en 1966 mais les décennies qui suivent voient les collections de livres surréalistes se multiplier. Breton était déjà un collectionneur important, amassant livres, tableaux et autres objets d'art dans son appartement de la rue Fontaine. La dispersion-vente de cette collection en 2003 a eu un effet notable sur le marché des livres surréalistes et, comme l'affirme une experte : « [d]ans les six mois qui ont suivi la vente Breton, le marché surréaliste a progressé de 30%.³⁵ » Elle ajoute que « [m]ême si l'étoile du mouvement s'est éteinte en 1966, date de la mort de Breton, elle a durablement marqué les bibliophiles. Il faudra la vente-fleuve de l'atelier Breton en 2003 pour voir le fétichisme poussé à son comble. »

Après les surréalistes eux-mêmes, l'histoire des collections de livres surréalistes pourrait commencer avec René Gaffé. Collectionneur belge, Gaffé a commencé sa carrière comme journaliste et a fondé le quotidien *L'Écho belge*. Il gagne ensuite sa fortune dans l'industrie du parfum et supporte vivement les mouvements dada et surréaliste. En 1956, sa collection *Bibliothèque de M. René Gaffé, très précieux livres du mouvement Dada et du groupe surréaliste* est mise en vente à l'Hôtel Drouot³⁶. Dans l'avant-propos, le libraire et expert de la vente, George Blaizot, évoque le statut particulier de cette collection, surtout en ce qui concerne le lien entre le contenu des livres et leur reliure. Il explique que :

L'ensemble des œuvres surréalistes présenté dans les pages suivantes a été, par la volonté du bibliophile, somptueusement relié par l'un des plus grands relieurs de l'époque. C'était de l'audace que de relier ainsi ces livres d'auteurs réputés scandaleux [...] C'était encore de l'audace que de choisir un relieur qui, lui aussi, passait alors pour un excentrique, outrancier dans ses conceptions artistiques et techniques. C'était toujours de l'audace que de s'attacher avec un tel amour à rassembler ces livres, ces revues, ces plaquettes, ces autographes et manuscrits au point d'en arriver à constituer ce qu'il faut bien appeler : les archi-

35. Roxana Azimi, « Un marché pas si surréaliste », *Le Journal des Arts*, n° 286, 5 septembre 2008, [http://www.artclair.com/jda/archives/docs_article/58243/un-marche-pas-si-surrealiste.php]

36. *Bibliothèque de M. René Gaffé. Très précieux livres des auteurs du mouvement Dada et du groupe surréaliste. Exemplaires uniques, manuscrits et dossiers autographes constituant Les Archives du Surréalisme*, Paris, George Blaizot, 1956.

*ves du mouvement surréaliste*³⁷.

Pour Blaizot, ceci relève de l'audace car, auparavant, « les œuvres d'une école littéraire rompant avec la tradition n'ont que très exceptionnellement reçu les honneurs bibliophiliques de reliures signées par de grands relieurs contemporains », ajoute-t-il. La collection de Gaffé est exceptionnelle par son désir de constituer une « bibliothèque surréaliste » unifiée par son contenu mais aussi par la matérialité de ses livres reliés par Paul Bonet. Cette reliure est plus que jamais inspirée par le contenu des livres, son créateur se montrant sensible aux idées de Breton sur l'automatisme. Bonet explique l'inspiration de ses reliures surréalistes :

Tout à coup, dans une sorte de rêve lucide, les idées s'offrirent à moi avec une prolifique abondance ; tous les problèmes que je cherchais vainement depuis longtemps trouvent leur solution immédiate ; ce furent deux heures de surexcitation mentale presque hallucinante ; je puis dire, que tout ce que j'ai fait de nouveau pendant plusieurs années à en son origine dans ces courts instants³⁸.

La collection Gaffé est importante dans l'histoire des collections de livres surréalistes car elle démontre à quel point un collectionneur peut faire vivre un mouvement et ajouter une marque d'appropriation aux objets.

Depuis la collection de René Gaffé, plusieurs collections importantes de livres surréalistes se sont constituées en France et internationalement. De la collection de Renaud Gillet³⁹ à la Bibliothèque Destribats, mondialement reconnue et sollicitée par de nombreux musées⁴⁰, le livre surréaliste suscite toujours le plus vif intérêt. Il importe aussi d'évoquer la vente très médiatisée de Sotheby's en 2008 où le manuscrit du *Manifeste du surréalisme* remporte 3,6 millions d'euros, soit plus de dix fois sa valeur estimée⁴¹. Les ventes de livres surréalistes permettent au public de redécouvrir le mouvement à partir de ses livres comme objets, contrairement à sa découverte littéraire par le texte.

En 2002, la collection de Pierre Leroy, « une fantastique incitation à la littérature du XX^e siècle en général et au livre surréaliste en particulier⁴² »

37. G. Blaizot, *Bibliothèque de M. René Gaffé, op. cit.*, p. 8.

38. Paul Bonet, *Carnets, op. cit.*, p. 103.

39. *From Stendhal to René Char, Le cabinet de livres de Renaud Gillet*, London, Sotheby's, 1999.

40. Pour plus d'information sur cette collection, voir Harry Bellet, « Paul Destribats flibustier de l'avant-garde », *Le Monde*, 2 février 2006 et « L'archiviste des avant-garde », *lesechos.fr*, 28 mars 2008 [<http://www.lesechos.fr/patrimoine/art-collection/300253267-l-archiviste-des-avant-garde.htm>]

41. J. -C. Perrier, « La flambée des manuscrits », *Magazine littéraire*, n° 479, oct. 2008, p. 8-11.

42. Jérôme Coignard, « La bibliothèque surréaliste de Pierre Leroy », *Connaissance des arts*, n° 596, 2002, p. 58-63.

est mise en vente chez Sotheby's. Leroy est un type de collectionneur de manuscrits que Philippe Sollers définit comme unique car « [i]l vise un moment singulier et physique, une main qui écrit⁴³ » et il est à la recherche du « battement de la poésie et de la pensée, le vrai Temps⁴⁴. » Sa collection suit la vie sociale du mouvement et comme l'affirme le collectionneur :

[...] c'est bien de l'écho de tous ces mouvements, de tous ces liens, -- au titre d'une période qui en fut immensément fertile -- que j'ai voulu garder des traces manuscrites, traces presque vivantes qui portent le témoignage irremplaçable, repris à la fugacité, de l'espoir, du doute, ou de l'élan. Quel privilège en effet de saisir le suspens du temps au moment où la plume -- et donc la main -- trahit le double ou l'aveu de celui qui le tient, de ressentir dans une notation intime ou dans un improbable griffonnage le moment précis où s'engouffre l'émotion⁴⁵ !

Ce rapport avec le mouvement surréaliste est souligné par un expert de la vente, qui note que « [s]a vie de collectionneur a obéi à une loi des hasards provoqués qui peut s'apparenter au goût d'André Breton et de ses amis pour les rencontres et les coups de foudre.⁴⁶ »

Leroy ne cache pas son attirance pour les livres qui ont vécu et les lots ayant eu le plus grand succès lors de la vente de sa collection sont ceux qui se caractérisent ainsi. L'exemplaire de Paul Éluard de *L'Immaculée conception* (lot 58), truffé de dessins originaux, de manuscrits, de collages photographiques, de cartes postales et de photos, et couvert d'une reliure photographique de Paul Bonet datant de 1934, avait une estimation de 75 000/110 000 euros mais a été adjugé à 302 750 euros. Ou encore l'édition truffée de *Au défaut du silence* (lot 189), déjà évoquée, estimée autant, s'est vendue à 131 700 euros.

Une année plus tard, la vente Filipacchi (2004-2005) chez Christie's a bénéficié de l'enthousiasme créé par la vente de l'atelier Breton et a fait beaucoup parler d'elle⁴⁷. Notre experte affirme que les deux vacations « ont fait un vrai carton en dépit d'estimations corsées⁴⁸. » Jugé « l'un des plus importants collectionneurs au monde dans le domaine du surréa-

43. Philippe Sollers, « Le collectionneur », Collection littéraire Pierre Leroy. Grands écrivains surréalistes et de l'après guerre, 26 juin 2002, Paris, Sotheby's, 2002.

44. *Id.*, *ibid.*

45. Pierre Leroy, « Avant-propos », Collection littéraire Pierre Leroy, *op. cit.*

46. J.-B. de Proyart, « La passion de l'écriture », Collection littéraire Pierre Leroy, *op. cit.*

47. *Le Surréalisme et ses alentours*, Livres, manuscrits et œuvres sur papier, collection Daniel Filipacchi : vente en trois parties, Paris, Christies, 2004-2005.

48. Roxana Azimi, « Un marché pas si surréaliste », *Le Journal des Arts*, *op. cit.*

lisme⁴⁹ », la collection de Filipacchi a généré de l'intérêt pour le mouvement surréaliste et pour certaines de ses pratiques moins connues comme la reliure. Exposée en 1999, avec la collection de Nesuhi Ertegun, au Musée Guggenheim à New York lors de l'exposition *Surrealism. Two Private Eyes*⁵⁰, elle se distingue par la présence de nombreuses reliures, explicable par l'amour des livres de Filipacchi. « Une collection au service du surréalisme », comme l'affirme Jean-Claude Vrain, la collection Filipacchi est fidèle au mouvement. Selon Vrain, « Daniel a collectionné le surréalisme et n'en a jamais dérogé, il n'a jamais transigé. Les mauvaises cassandres, les attaques feutrées, hypocrites, parfois violentes contre ce mouvement, il les a méprisées, prises de haut, balayées d'un revers de main⁵¹. »

Dans une enquête récente publiée dans le *Magazine littéraire*, Jean-Claude Perrier affirme qu'« à l'heure de la dématérialisation des supports, l'engouement n'a jamais été aussi fervent pour le patrimoine écrit : de plus en plus de collectionneurs privés recherchent les éditions originales, lettres, dessins ou manuscrits d'écrivains, dont certains atteignent des records dans les ventes publiques⁵². » La collection de livres est un moyen d'exprimer une fidélité à l'un des mouvements d'avant-garde les plus importants du XX^e siècle. Dans plusieurs préfaces à leurs collections, les collectionneurs évoqués attestent un attachement au mouvement surréaliste et admettent que les livres qu'ils collectionnent représentent une manière de le faire revivre. Les catalogues de leurs ventes ont aussi la fonction importante de permettre une visibilité et une circulation de trésors de leurs bibliothèques personnelles.

D'André Breton à René Gaffé et Daniel Filipacchi, cet essai a cherché à démontrer comment le fétichisme du livre surréaliste aujourd'hui représente une perpétuation de la valeur que les surréalistes donnaient déjà au livre au moment de sa création. Le cas des fac-similés, qu'un critique désigne comme « l'horizon illimité des éditions limitées⁵³ », est aussi à prendre en considération. Un certain nombre de livres surréalistes – *De nos oiseaux* (Tzara/H. Arp), *Répétitions* (Éluard/Ernst), *Fata Morgana* (Breton/Lam), *Facile* (Éluard/Man Ray), *Au défaut du silence* (Éluard/Ernst), *Dormir dormir dans les pierres* (Péret/Tanguy), *Air de l'eau* (Breton/Giacometti) – ont récemment été réédités en fac-similés par Claude Tchou et Dominique

49. « L'inconditionnel surréaliste », *lesechos.fr*, 25 avril 2008, *op. cit.*

50. *Surrealism, two private eyes* : the Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections, New York, Harry N. Abrams, 1999.

51. Jean-Claude Vrain, *Le surréalisme et ses alentours, Livres, manuscrits et oeuvres sur papier*, collection Daniel Filipacchi : première partie, jeudi 29 avril 2004, Paris, Christies, 2004, p. 4.

52. Jean-Claude Perrier, « La flambée des manuscrits », *op. cit.*

53. *Id. ibid.*, p. 11.

Rabourdin avec *La Bibliothèque des introuvables*. Au sujet de ces livres, Claude T'chou affirme que le but de la série était de « donner à voir dans leur splendeur originelle⁵⁴ » et le fait même que de tels livres existent témoigne du désir de faire revivre le mouvement. De l'amour du livre des surréalistes à l'amour des livres surréalistes, le livre est un objet cher au mouvement qui assure sa survie aujourd'hui.

UNIVERSITÉ PRINCETON

54. [<http://melusine.univ-paris3.fr/SurrealismeAuJourLeJour/SJJ2004Aoutl.htm>]

L'APPARITION DU « LABEL SURREALISTE » EN PEINTURE

Patrice ALLAIN

Il nous appartient de nous mettre en liaison avec tous ceux qui peuvent, dans le monde, nous aider, nous procurer surtout les éléments qui viendront combler les mailles de cet univers vivant, mouvant, qui nous entraîne dans sa course. Semblables aux relativistes qui recherchent, pour former les « réseaux », les coïncidences absolues, [...] de même nous devons, en rassemblant certains faits, provoquer nos coïncidences.

Prétexte à la fondation d'un organe de révolte, Edouard Kaysade [Edouard Loeb], Paris, 1927

« En 1925, je m'occupais de Miró, Max Ernst et Arp, ce n'était pas mal choisi mais c'était trop tôt. J'en donnais, on me les refusait¹ » ; « Jacques Viot qui découvre les surréalistes lorsqu'on découvrait les surréalistes² », suivant la formule de Gertrude Stein, fut toutefois le premier « à trouver des amateurs à cette peinture difficile³ ». « Aussitôt après avoir vu ma peinture, il m'invita à dîner, et le dîner n'était pas achevé que déjà, il me proposait un contrat fort honnête. [...] et, avec un cran formidable, décida de devenir mon marchand⁴ » : cette dette que Miró reconnaît explicitement avoir contractée auprès de Viot questionne la mise en place du « label surréaliste » dans le domaine pictural. L'art surréaliste n'est pas seulement né dans les colonnes de *La Révolution surréaliste*, pas plus qu'il n'a attendu pour s'exposer l'inauguration de l'officielle Galerie surréaliste, rue Jacques Callot. Il s'est développé par la médiation habile de certains agents aujourd'hui oubliés, s'appuyant sur les circuits antérieurs de légiti-

1. Jacques Viot, lettre à Gilles Viot, 1963.

2. Gertrude Stein, *Autobiographies*, Confluences, 1946, p. 241.

3. Pierre Loeb, *Voyages à travers la peinture*, Bordas, 1946, p. 109.

4. Joan Miro & F. Trabal, « Une conversation avec Joan Miró », *La Publicitat*, 14 juillet 1928, in Margit Rowell, *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, Thames and Hudson, 1986, p. 95.

mation du cubisme, prolongeant ou détournant certains de ses usages. Simultanément, il inaugurerait une percée inattendue dans les salons où frayait encore la gentry internationale, sans pour autant négliger le monde des galeries et sa force de renouvellement alors en pleine expansion.

Le bouillonnement artistique exceptionnel à cette époque n'est sans doute pas étranger aux évolutions des pratiques du champ pictural. À l'instar de Paul Guillaume, des galeristes qui deviendront célèbres (Zborowski, Basler...) sont désormais reconnus. De plus en plus, la vente des œuvres dépend des marchands mais aussi des artistes eux-mêmes et des initiatives audacieuses de certains passeurs ou courtiers qui entretiennent des relations étroites avec « leurs » peintres. L'usage du contrat d'exclusivité accentue alors les combinaisons des entrepreneurs les plus hardis. Enfin, les espaces de rencontre qui rassemblent les agents du champ artistique se modifient.

En effet, si les dernières années du XIX^e siècle présentent encore quelques salons importants où se font et se défont les réputations, nous n'en trouvons plus vers 1914 que de secondaires et encore moins en 1920. Certains survivent néanmoins, comme celui de Marie-Louise Bousquet qui, pendant la guerre 14-18, accueille des académiciens puis, se modernisant, s'ouvre à la « tendance mondaine » du surréalisme. Cette fraction du mouvement est représentée notamment par Crevel, lequel entretient avec Marie-Louise Bousquet des relations suivies. Le « mélange mode et bohème chic, artistes et milliardaires⁵ » qui règne dans ce salon attire les jeunes gens désargentés et aventureux comme Jacques Viot qui fait très probablement la connaissance de Crevel dans ces cercles. Ainsi que l'observe Raymonde Moulin : « Le fait social nouveau dans l'euphorie du premier après-guerre, c'est le changement d'attitude de la haute société parisienne à l'égard de l'art d'avant-garde. [...] Entre 1917 et 1930, les valeurs maudites ont été révisées : elles sont devenues les valeurs mondaines. [...] Les plus excentriques des surréalistes ont trouvé presque tout de suite accueil dans les salons⁶ ».

Parmi les autres salons que recense Alice Halicka⁷, au début des années 20, citons encore celui de Georges Poupet, lequel a été « très couru » par la jeunesse d'avant-garde. Chaque lundi, ce dernier, chef de la publicité chez Plon-Nourrit, reçoit dans un appartement de la rue Garancière, situé au dernier étage de l'immeuble appartenant à l'éditeur. On y

5. Cf. Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, *Un gentilhomme cosmopolite, mémoires*, Perrin, 1990, p. 92.

6. Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture française*, Minuit, 1967, p. 36.

7. Cf. Alice Halicka, *Hier*, Le Pavois, 1946. La peintre Alice Halicka est la compagne de Louis Marcoussis.

rencontre le futur cinéaste Marc Allégret, Bernard Faÿ, Marcoussis et d'autres peintres comme Tchelitchev ou Bérard dont les toiles ornent les murs de l'appartement. Selon Julien Green, qui fréquente alors Poupet, celui-ci s'était fait un petit salon littéraire avec surtout de jeunes auteurs. Parmi ses familiers, on retrouve Crevel et... Jacques Viot qui entretient une relation privilégiée avec son hôte, au point de lui emprunter, plus tard, ses papiers et son identité pour gagner Tahiti en 1927, sous le coup de poursuites judiciaires engagées par ses créanciers, dont la Galerie Bing, Pierre Loeb et Paul Éluard.

Enfin, Marcoussis et Alice Halicka reçoivent aussi à leur domicile de la rue Caulaincourt, un lieu fréquenté par la haute bourgeoisie internationale, où se croisent également Salmon, Tzara, Crevel, Man Ray, Dior, Mallet-Stevens, les musiciens Sauguet, Poulenc et même parfois Breton, ou Éluard aussi bien que la plupart des peintres « modernes » dont Ernst et Arp. Miró, en particulier, fut très proche de Louis Marcoussis qui l'initia dans les années trente à la gravure. C'est sur le front, durant la première guerre mondiale, que Viot avait fait la connaissance du peintre et ami de Guillaume Apollinaire, alors lieutenant d'artillerie. Marcoussis fut son mentor au sein de l'avant-garde artistique et des salons parisiens, tout comme il lui fit découvrir Montparnasse. Autant d'antichambres où, curieusement, se prépare une structure renouvelée du champ pictural qui allait donner naissance au surréalisme.

Dans un article intitulé « Montparnasse », Viot rend bien compte de la fascination qu'exerce alors Montparnasse auprès du jeune provincial qu'il est encore : « le seul endroit du monde qui puisse rallier les suffrages des artistes des quatre coins du monde⁸ ». C'est aussi une formidable foire de l'art international. La terrasse du café tient lieu de salon et de bureau. Les marchands, comme parfois les artistes eux-mêmes, y négocient leurs toiles auprès des riches étrangers venus faire leur marché. Ce que confirme le jeune nantais, tout en pressentant pourtant la fin de l'époque faste de cet arrondissement et celle d'une certaine peinture moderne majoritairement reliée au cubisme : « Montparnasse a évolué depuis l'époque, antérieure à la guerre, où quelques jeunes peintres et écrivains [...] découvrirent ce quartier et surent goûter le charme provincial de ses masures et jardinets, lesquels d'ailleurs n'existent plus. » Ainsi, nous pouvons avancer que, paradoxalement, la nouvelle génération littéraire et artistique

8. Benoit Vince, [Jacques Viot], « Images de Paris, Montparnasse », *Phare de la Loire*, 27 juillet 1924.

évolue initialement dans une géographie relativement fermée dont les points de repère tirent sans cesse vers le passé.

En octobre 1924, la galerie Pierre ouvre ses portes rue Bonaparte, rive gauche. L'exposition inaugurale consacrée à Pascin attire toutefois les Montparnos. On y croise André Salmon, Kisling, Florent Fels... Ce fut en effet « un vernissage de copains et non une de ces réunions mondaines » comme l'écrivit André Warnod dans son compte-rendu de presse. Pascin réalise à cette époque un dessin de Pierre Loeb en compagnie de Jacques Viot, lequel nous renseigne sur leur complicité naissante. Sur une photo prise à la même époque, les trois hommes se retrouvent dans une assemblée joyeuse regroupant toujours de nombreux fidèles de... Montparnasse, dont les peintres Nils Dardel, Hermine David, Marcoussis et Paul Guillaume. Séduit par la personnalité du nantais, le galeriste l'engage comme secrétaire à la fin de l'automne. Alors que Viot n'exerce ses fonctions que depuis quelques mois, s'ouvre une nouvelle exposition présentant l'œuvre de... Marcoussis.

« Chez Pierre », Viot multiplie les initiatives au point de passer pour le maître des lieux auprès de certains peintres et marchands comme Kahnweiler. Paul-Émile Pajot est le troisième artiste montré à la galerie Loeb. Ancien pêcheur qui s'adonne à la peinture, ses sujets favoris sont la mer et la vie nomade des marins. À la différence de Pascin ou de Marcoussis, il est encore quasi inconnu des cercles parisiens. L'idée de l'exposer a été soufflée à Pierre Loeb par le nantais Jacques Viot qui pensait avoir découvert en Vendée un nouveau Douanier Rousseau. Habilement, il a sollicité Cocteau pour la préface. Les repères du passé restent manifestement tenaces. Pourtant, comme André Level l'analyse rétrospectivement : « à l'époque il s'agissait non pas de connaître les cotes et les styles, mais d'en créer et d'en consacrer de nouveaux, ce qui exigeait moins de pratique et d'expérience peut-être mais plus de cœur, d'élan, de hardiesse, de *jeunesse* d'esprit⁹. » Soucieux d'imposer la reconnaissance de formes, de techniques, de procédés d'écriture ou de thèmes considérés naguère comme illégitimes, le jeune courtier opte donc délibérément pour des œuvres marginales, encore non répertoriées. À propos de Pajot, il écrit : « Ce que d'autres n'avaient point encore fait, il l'a trouvé¹⁰. »

Le nantais a aimé les « trouvailles » du marin des Sables, comme il apprécie aussi celles de Miró dont il s'occupe en parallèle. Il va également chez Pierre mettre en œuvre la première exposition importante du peintre

9. André Level, *Souvenirs d'un collectionneur*, C. Mazod, 1959, p. 71-72.

10. Benoit Vince, [Jacques Viot], « Paul-Émile Pajot », *Phare de la Loire*, 27 janvier 1925.

catalan à Paris. Nouvelle peinture, nouveaux usages : le vernissage de la manifestation a lieu à minuit, mais surtout Viot a obtenu un carton d'invitation qui comporte les signatures de tous les membres du groupe surréaliste, dont il suit attentivement depuis déjà un an la stratégie d'expansion. C'est Péret, cette fois, qui a rédigé la préface de l'exposition dans la plus pure lignée de l'écriture automatique. Son texte institue socialement l'existence d'un lien entre un peintre et le surréalisme.

On est prêt à oublier qu'au moment même où Viot signait avec Miró, Pierre Naville déclarait dans *La Révolution surréaliste* « qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste* ». En effet, l'exposition Miró apparaît comme la première véritable manifestation de peinture surréaliste pensée comme telle. L'idée de promouvoir une peinture spécifique au groupe semble alors de moins en moins controversée. Le débat sera définitivement clos par l'article de Breton sur « Le surréalisme et la peinture » publié en juillet 1925.

À la différence de Pajot, qui ne connaît encore rien du champ artistique et n'a pas les capacités nécessaires pour participer à la dynamique de renouvellement de cet espace, Miró n'est pas ignorant des fonctionnements des milieux de l'art. Ceci va orienter favorablement et durablement sa trajectoire. En effet, la plupart des marchands d'art moderne comme Léonce Rosenberg — lequel s'occupait plus ou moins de sa production auparavant — Kahnweiler et bien sûr Pierre Loeb se rendaient de temps à autre à son atelier. Mais surtout, en ce printemps 1925, Miró avait déjà fait une rencontre capitale : celle de Breton et d'Éluard qui s'étaient déclarés très intéressés par sa peinture. Les visites des surréalistes se succédèrent alors. Miró sait que « Breton c'est l'avenir », comme le lui a affirmé le peintre André Masson, son voisin d'atelier, rue Blomet.

Ainsi, deux stratégies individuelles combinées (celle de Viot et celle de Miró) rencontrent une position collective (celle des surréalistes) au sein d'un espace de diffusion et de production en voie de légitimation (la Galerie Pierre). La convergence d'intérêts apparaît ainsi comme le nécessaire préalable à l'organisation de l'exposition de l'artiste catalan, prélude à la première exposition de peinture surréaliste officielle. Viot doit tenir compte de la production de Miró dans sa matérialité mais aussi de l'ensemble des agents susceptibles de conférer à l'œuvre sa valeur d'avant-garde et du monde des galeries.

Le surréalisme (mouvement en phase ascendante) et « chez Pierre » (établissement *jeune* mais qui a déjà connu quelques réussites dans la peinture moderne) vont fournir les supports nécessaires au succès des premières initiatives du nantais. Indubitablement, il y a là un effet générationnel qui réunit les différents acteurs de la découverte du « nouveau

monde pictural surréaliste». Comme le déclara Pierre Loeb en 1964 dans un entretien accordé à *L'Express* : « Nous avons tous le même âge, à deux ans près... J'étais né surréaliste ». Rappelons aussi que Pierre fera de l'accueil des jeunes littérateurs — surréalistes ou proches un temps — une priorité et qu'il a explicitement cherché l'appui de la jeune génération, tout en conservant les faveurs de la précédente. Après, Viot « poète sans éditeur et sans emploi¹¹ », ce sera Eric de Hauleville, signataire aux côtés du groupe surréaliste de la « Lettre ouverte à M. Paul Claudel », qui rejoindra la galerie Pierre en 1929. On sait qu'il pratiquera également le courtage et vendra des toiles de Pierre Roy en Belgique, son pays d'origine, notamment à Henri d'Ursel¹².

À Miró, que Viot a déjà sous contrat depuis avril 1925, s'ajoutent Max Ernst, puis — sur les conseils de ce dernier — Hans Arp. S'émancipant de la tutelle de la galerie, il pratique le courtage à son compte et s'introduit plus avant dans les arcanes du marché de l'art. Viot octroie à « ses » peintres une somme de 1 500 francs par mois, grâce à quoi Ernst prend un atelier « Aux Fusains », rue Tourlaque, à Montmartre, où il rejoint Miró. Le Catalan écrira : « Je commençai à bien vendre dès l'instant où je connus le marchand Jacques Viot¹³ ». Par son intermédiaire, Hemingway devient propriétaire de *La Ferme* pour cinq mille francs. Selon toute vraisemblance, Viot est aussi à l'origine de la vente du *Chasseur* puis du *Gentleman* à Breton et de *Nature morte* à Éluard. Nous n'avons retrouvé que peu de documents relatifs à ces ventes, mais nous savons par exemple qu'il était aussi en transaction avec Tzara : « Miró m'a dit que vous vouliez voir ses dernières toiles. Elles sont chez moi, 22 rue Tourlaque, Atelier 7, ainsi que des Arp¹⁴ ».

Viot s'occupe aussi de De Chirico dont il vend certaines toiles notamment à Breton et dont il perd un tableau au poker ! Une correspondance du 20 Juin 1925 de De Chirico à Pierre Roy témoigne de la relation amicale que les deux artistes entretiennent avec Viot. Pierre Roy, comme lui, est natif de Nantes et on imagine aisément que le jeune courtier a pu jouer un rôle dans son intégration rapide à l'orbe surréaliste naissant¹⁵. Il suffit d'ajouter pour s'en convaincre que cette jonction, qui s'opère et s'affirme aussi par la reproduction dans le n° 4 de *La Révolution surréaliste*

11. Cf. Pierre Loeb, *Voyages à travers la peinture, op.cit.*, p. 109.

12. Sous le nom d'Henri d'Arche, celui-ci tournera le film surréalisant *La Perle*, sur un scénario de Georges Hugnet.

13. F. Melgar, « Artistas españolas en París : Joan Miró », *Abora*, 24 janvier 1931.

14. Jacques Viot, lettre à Tristan Tzara, *circa* 1925, BLJD, TZR C 4174-TZR C 4176.

15. Cf. C. Bréhant, *Pierre Roy et les marges du surréalisme*, L'Hamattan, 2001, p.88-98.

d'*Adrienne pêcheuse*, intervient précisément lorsque Viot se manifeste auprès du mouvement. En 1926, une exposition personnelle du peintre se tiendra d'ailleurs « chez Pierre » et sera préfacée par Aragon. Enfin, on notera aussi l'éloignement significatif de Pierre Roy de la scène surréaliste, au moment même où Viot disparaît. Au retour de celui-ci, au début de l'année 1929, l'artiste nantais écrira à son père Donatien Roy pour lui raconter l'épisode tahitien de Viot et lui recommander en ces termes son ex-courtier : « Il connaît tous les marchands et les fonds de galeries et il est bien placé pour trouver quelque chose ».

En 1925, les choix significatifs qu'effectue le jeune marchand confirment la volonté qu'il a alors d'intégrer le mouvement surréaliste. De Chirico est encore considéré comme l'un des grands excitateurs de la production picturale surréaliste. Ernst et Arp sont des figures légitimes aux yeux de Breton. Leur passé dadaïste justifie d'un point de vue esthétique et idéologique leur assimilation à un « sérail » de peintres. Le projet « d'assassiner » la peinture, que Miró et son marchand méditent en « toute innocence » — projet sur la base duquel se fait la jonction avec les surréalistes — doit trouver son aboutissement. À partir de cette époque les reproductions de toiles envahissent les pages de *La Révolution surréaliste*. Parmi celles-ci, les œuvres de Miró figurent en bonne position.

Viot initie alors, en novembre 1925, la première manifestation de peinture surréaliste « chez Pierre ». Selon les termes de Breton, elle « groupe des forces révolutionnaires, [...] et contribuera à la destruction de l'art bourgeois¹⁶ ». Parmi les peintres exposés figurent bien sûr Miró, Ernst, Arp, mais aussi De Chirico et Pierre Roy auxquels il faut ajouter Masson, fidèle du groupe surréaliste, Klee dont la présence est plus surprenante et enfin Picasso. À propos de cet artiste, dont la présence pourrait être controversée, en raison de sa notoriété et de ses engagements esthétiques antérieurs, Breton se justifie : « Son admirable persévérance nous est un gage assez précieux pour que nous puissions nous passer de faire appel à toute autorité¹⁷ ». L'attitude surréaliste vis-à-vis du marché de l'art se teinte d'ambiguïté ; en rupture : elle veut se démarquer de l'art moderne, et en particulier du cubisme, en voie de reconnaissance : elle recherche des cautions.

La même ambiguïté concerne également le statut accordé à Louis Marcoussis. Une des critiques rédigée à l'occasion de son exposition « chez Pierre » est édifiante : « le cubisme n'est pas mort. Marcoussis en

16. *Vers l'action politique*, juillet 1925-avril 1926, Archives du surréalisme, t. II, Gallimard, 1988, p. 49.

17. A. Breton, « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, juillet 1925.

présente les fleurs les plus fraîches¹⁸ ». Marcoussis appartient en effet au passé et du point de vue de la structuration du champ, sa production s'inscrit dans un genre déjà légitimé. Dans le numéro du printemps-été 1926 de *Little Review*, Viot lui rend un hommage quelque peu polémique. Par le biais d'une synecdoque qui associe le mouvement pictural à l'un de ses objets-emblèmes, il semble décrire l'agonie du cubisme : « Marcoussis, dans le soir, nous avons trouvé votre guitare cassée. Chaque corde s'était brisée au cœur de la nuit ». Le cubisme est agonisant, vive le surréalisme ! Pourtant, la situation reste confuse. Dans les « notes on contributors » de la revue, Marcoussis se voit simultanément présenté auprès de Masson, Miro et Pierre Roy comme appartenant au cénacle... surréaliste. Son biographe, Jean Lafranchis, écrira d'ailleurs : « Si la mort ne l'avait pas enlevé prématurément, il aurait pu donner au surréalisme des œuvres très originales, entre celles de Miró et celles de Klee, y apportant sa conception de la lumière comme révélateur d'images-poésies¹⁹ ».

Imposer la poésie surréaliste comme genre légitime ne fut pas chose aisée, mais le processus de valorisation et d'affirmation des nouvelles formes picturales ne s'effectua pas non plus sans résistances. Le mouvement d'André Breton n'a pas instantanément fait disparaître les salons pour les remplacer par les cafés, Montmartre et Montparnasse par la place Blanche, le cubisme et ses galeristes par le surréalisme et ses courtiers révolutionnaires. Comme le résume très bien Edouard Loeb « Le cubisme était né et d'autres richesses nouvelles devaient le suivre par gradations insensibles²⁰. »

La stratégie de conquête du surréalisme serait toutefois restée incomplète si, pour imposer son label pictural, le mouvement n'avait pas reçu l'appui fondamental de ses poètes, se transformant pour la cause en critiques d'art. Le réseau des revues fut ainsi l'un des outils les plus décisifs qui assura la véritable diffusion internationale des nouvelles valeurs esthétiques revendiquées. *Little Review*, publication d'outre-atlantique qui avait déjà accueilli par le passé certains surréalistes, s'est par exemple explicitement offerte comme une tribune ouverte au surréalisme pictural lors de sa livraison du printemps-été 1926. Dans ce numéro, coordonné en majeure partie par Tzara, outre l'article de Viot, figure un texte de Leiris sur Miró accompagné de manière significative des clichés de *Terre*

18. Cité dans *L'Aventure de Pierre Loeb, la Galerie Pierre, Paris 1924-1964*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1979, p.113.

19. Jean Lafranchis, *Louis Marcoussis*, Le Temps, 1961, p. 171.

20. Edouard Kaysade, [Edouard Loeb], *Prétexte à la fondation d'un organe de Révolte*, op. cit., p. 17. Edouard Loeb était le frère jumeau de Pierre Loeb ; il fut très proche des surréalistes.

labourée (propriété de J. Viot) et du *Chasseur* (propriété d'A. Breton). Ajoutons que la toile *Adrienne pêcheuse* de Pierre Roy s'y trouve également reproduite et que Leiris y donne un second texte dédié à Masson.

Pareillement, Viot a tissé très vite des liens durables avec la revue *Der Querschnitt* et son éditeur, le galeriste Fleichtheim, qui diffuse outre-Rhin la production moderne française. En août 1925, la revue reproduit ainsi la préface de Cocteau pour l'exposition Pajot, illustrée de deux de ses tableaux et d'une caricature du marin par Pierre Loeb. Cette publication atteste d'une circulation alors accrue de la production picturale d'avant-garde et de ses valeurs dans l'espace européen. Crevel, propagandiste acharné de la peinture surréaliste, est également lié au marchand allemand qui l'apprécie et le fait travailler régulièrement. Dès le retour de Viot d'Océanie, il écrira à son sujet à Mopsa Sternheim : « Il est en affaire avec Flechtheim. Je crois très délicat de prévenir le vieux poupe²¹. Mais il faut que Viot vive. [...] Viot (qui a eu mon adresse par Flechtheim) m'écrit de lui envoyer des lettres pour mes amis de Berlin²². » Un an plus tard, dans *Omnibus*, une autre publication de la galerie allemande, on retrouvera un texte de Crevel et un article de Tzara sur l'art d'Océanie avec pour illustrations un cliché signé Jacques Viot et la photo d'un appui-nuque vendu par ses soins à l'auteur de l'article lui-même ! Il serait aisé de multiplier les exemples pour se convaincre de l'importance de cette stratégie invasive dans les revues étrangères, laquelle se poursuit méthodiquement durant les années vingt. En Belgique, c'est encore Crevel qui investit les colonnes des *Cahiers de Belgique* en compagnie de Jacques Baron, lequel livre un texte sur Hans Arp. On y retrouve aussi la signature d'Eric d'Hauleville qui écrit sur Pierre Roy. Au demeurant, ce travail d'essaimage ne recevra pas toujours l'approbation du groupe lui-même, soucieux de son indépendance et s'affichant progressivement comme de plus en plus hostile aux milieux mondains²³.

En 1925, l'avenir de la peinture surréaliste se joue. Mais très vite, elle devient un enjeu d'importance pour le groupe et plus encore pour certains de ses membres, comme Breton ou Éluard, lesquels font commerce d'art. La peinture, si révolutionnaire soit-elle, bien plus que la poésie, est une valeur marchande. En mars 1926, si Breton entend ouvrir une galerie

21. C'est le terme que Crevel emploie pour désigner les homosexuels.

22. René Crevel, *Lettres à Mopsa*, Paris-méditerranée 1997, p.66.

23. Le numéro de *Little Review* mis en œuvre par Tzara lui valut l'invective de Leiris : « Ridicule personnage, je ne sais pas à quel point vous êtes responsable de la petite combinaison *Little review*, consistant à demander des textes à Breton, Limbour et moi puis à les faire figurer aux côtés des ordures que vous savez [...] vous êtes une petite charogne dégonflée. »

Surréaliste afin de se maintenir en marge des circuits confirmés et conserver le « label surréaliste » au bénéfice du groupe, il ne pouvait prévoir les invectives de Max Ernst qui trois mois après accusera l'auteur du *Surréalisme et la Peinture* d'être « le principal actionnaire d'une société commerciale d'artistes révolutionnaires²⁴ ». Les relations de Viot avec Breton et ses amis se dégradent alors ; le nantais n'apprécie pas cette initiative qui ne peut qu'entraver son négoce et ce n'est visiblement pas de bonne grâce qu'il prête « ses » peintres à une galerie surréaliste dont il n'est pas partie prenante. De surcroît, cette nouvelle donne compromet un rapprochement dont il fut l'artisan : celui du groupe avec la Galerie Pierre.

L'incident des Ballets russes s'inscrit dans ces différentes logiques. Le jour de la représentation de *Roméo et Juliette*, spectacle mondain et extérieur au mouvement surréaliste, pour lequel Ernst et Miró ont accepté contre 3 000 francs de réaliser les décors, Aragon et Breton créent un scandale public au nom de la pureté révolutionnaire. Sur un tract diffusé à l'occasion, ils s'en expliquent : « On sait que nous ne faisons qu'un cas très relatif de nos affinités artistiques avec tel ou tel. Qu'on nous fasse l'honneur de croire qu'en mai 1926 nous sommes incapables d'y sacrifier le sens que nous avons de la réalité révolutionnaire²⁵. » Max Ernst s'insurge : « Le surréalisme, en dénonçant Miró et moi comme des impurs pour s'être adressés à un public impur, s'est classé dans cette aristocratie de pensée. Il est devenu église, il a perdu toute son importance révolutionnaire²⁶. »

L'affaire est sérieuse. Les deux peintres refusent de se plier aux injonctions de Breton ; avec eux se solidarisent Éluard, Arp et bien sûr... Viot pour lequel l'occasion est opportune. Dans un geste symbolique, il retire les toiles de ses peintres de la Galerie Surréaliste pour les déposer à la Galerie Pierre, prétextant que Breton et Aragon ne doivent plus vendre leurs toiles après cette affaire, ceci en accord avec Éluard, très proche ami et acheteur d'Ernst. S'ensuit un épisode burlesque : Breton et Aragon reprennent à leur tour les toiles pour les remettre à la galerie surréaliste où Viot, avec pugnacité, vient les reprendre pour les redéposer « chez Pierre ». Au final, Breton les récupérera une nouvelle fois, pour les faire disparaître sous prétexte qu'Aragon est créancier de Viot.

Au-delà de son caractère anecdotique, l'épisode illustre bien l'échec de la stratégie mise en place par Viot. Sa position conquise de courtier

24. Max Ernst, lettre à Camille Goemans, 2 Juin 1926, n° 29, dans *Lettres surréalistes 1924-1964*, Bruxelles, Le fait accompli, 81-95, Les Lèvres nues, 1973.

25. Louis Aragon et André Breton, « Protestation », *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 Juin 1926.

26. Max Ernst, lettre à Camille Goemans, *op. cit.*.

patenté des surréalistes est directement mise en cause. L'affaire des Ballets russes qui connaît son terme en juin 1926, grâce à la médiation d'Éluard et par le biais d'excuses mutuelles, reste un incident significatif dont Viot a parfaitement compris la portée. Le jeune marchand préfère disparaître... et gagner Tahiti.

Au terme de cette lutte symbolique pour la conquête de ce nouveau marché de l'avant-garde, il est manifeste que Breton entend s'assurer désormais l'exclusivité de la diffusion de l'art surréaliste. Cet épisode s'inscrit dans la logique de l'intransigeance dont il a souvent fait preuve quant à l'autonomie propre du mouvement : il n'est pas question de se laisser inféoder à une galerie, si proche soit-elle de l'esprit surréaliste et même si elle a contribué à bâtir son aura.

Les courriers que Miró recevra de diverses parts, une fois son marchand disparu, se révèlent assez explicites. Dans sa première lettre à Miró, après quelques brèves considérations sur Viot, Pierre Loeb réagit avec un sens pratique évident : « Comme il me doit plus de 500 numéros (*sic*) de tableaux de vous que je lui ai payés d'avance et que nous sommes en affaire ensemble, je vous propose de prendre toute votre production [...] je compte sur vous en tous cas pour me donner la priorité²⁷ ». Chacun des « agents de promotion » de la peinture surréaliste cherchera en effet à s'arroger la production du peintre. Du côté surréaliste, Ernst se fera l'intermédiaire auprès de Miró ; le 20 août 1926, il lui écrit : « Avez-vous encore des tableaux dans le genre *Carnaval d'Arlequin* et de *Maternité*? Éluard vous demande de les réserver. »

UNIVERSITÉ DE NANTES

27. Pierre Loeb, lettre à Joan Miró, 28 juillet 1926, citée dans Victoria Combalia, « Viot et Miro », *Le Rêve d'une ville, Nantes et le surréalisme*, RMN, 1994, p. 331.

LA PARTICIPATION SURREALISTE AU JOURNAL LITTÉRAIRE : UN EXEMPLE DE DIFFUSION HORS DES RÉSEAUX D'AVANT-GARDE

Charlotte MARIA

Si le surréalisme continue aujourd'hui d'avoir la notoriété que nous lui connaissons, c'est bien qu'il a su s'imposer au-delà du cercle réduit des amateurs érudits ou des étudiants révoltés. Mais comment, à la naissance du mouvement, faire connaître son existence en dehors des réseaux d'initiés, en dehors des lecteurs de *Littérature* de 1919 et 1924 puis de la *Révolution surréaliste* de 1924 à 1929, sans participer à une presse au public sinon plus large, du moins fort différent ? Malgré la répugnance de Breton pour le journalisme, c'est bien par cette presse que s'est fait en partie connaître le mouvement surréaliste. Ainsi, entre mai 1924 et août 1925, apparurent dans les colonnes du *JL* pas moins de huit noms liés au groupe surréaliste, dont celui d'André Breton lui-même. Mais si cette présence est notable en elle-même, elle devient très problématique quand on ajoute à cela la proximité de Paul Lévy et du *JL* avec l'extrême-droite. Au-delà de la question du journalisme, comment expliquer la présence de signatures surréalistes côtoyant celles de membres de l'Action française ?

Paul Lévy

Figure importante de la presse, Paul Lévy était un homme riche et intrigant. Né en 1876 au Grand Duché du Luxembourg, il débuta sa carrière de journaliste à *L'Aurore* de Clemenceau, journal républicain-socialiste, comme chargé du courrier des théâtres¹. Il fut ensuite reporter au *Journal*, organe opposé à tous les gouvernements de gauche, et à *l'Écho de Paris* et se spécialisa dans les questions allemandes. Après la guerre (au cours de laquelle il combattit, notamment à Verdun), il fut le chef des services parisiens puis rédacteur en chef du *Phare de la Loire*, grand

1. Voir Bertrand Favreau, *Georges Mandel ou la passion de la République*, Fayard, 1996, p. 69 et Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française*, t. III, PUF, 1972, p. 368.

quotidien nantais dirigé par Maurice Schwob, frère de Marcel Schwob et père de Lucy Schwob dite Claude Cahun. Il dirigea également le service étranger de l'*Intransigeant* et collabora au *Pays*.

En 1918, il fonda *Aux écoutes*, un hebdomadaire satirique et financier, enclin aux « révélations » et aux « indiscretions ». Dans *Le JL*, des encarts publicitaires incitaient les lecteurs à lire ce journal :

Lisez tous les Samedis

Aux Écoutes...

Et vous serez admirablement informé de tout ce que les autres journaux ne disent pas sur : la politique, les lettres, les arts, le théâtre, le monde, les sports.

Cette feuille d'échos, dont le genre a proliféré dans l'entre-deux guerres, a vu ses tirages portés à plus de 100 000 exemplaires. La ligne politique était nationaliste et farouchement anti-allemande. Très hostile à la politique d'Aristide Briand, elle réclama même en 1933 une guerre préventive contre l'Allemagne².

Après l'échec du *JL* et d'*Aux Écoutes de la finance*, satellite financier de son premier organe, il lança le 22 avril 1933 un nouveau quotidien : *Le Rempart*. C'était un journal d'informations générales, de huit pages le plus souvent, comportant des rubriques politiques, économiques, financières, sportives, sur la mode ou les spectacles. Le journal se définissait comme « une citadelle où l'on combattra les ennemis de la Patrie, sous quelque masque qu'ils se présentent³. » Jean-Pierre Maxence raconte au sujet de Paul Lévy :

À tous les collaborateurs, aux plus jeunes mêmes, il laissait la bride sur la cou, une totale, entière liberté. Curieuse équipe, hétéroclite, à l'excès peut-être, Maurice Blanchot, puis Thierry Maulnier tinrent la rubrique de la politique étrangère. J'assurai la revue de presse et, avec mon aîné et excellent camarade, Maurice Nau, la politique intérieure. Fernand Divoire, rédacteur en chef, avait en outre le courrier des lettres dont j'héritai à son départ. [...] le Rempart est sans doute le seul journal qui, à l'époque [au moment des événements de février 1934], prit une position à la fois anti-parlementaire et anticapitaliste⁴.

En 1934, Paul Lévy fut poursuivi pour une affaire de chantage contre Stavisky et finalement acquitté en 1935⁵. En 1940, il se réfugia en zone

2. Voir Claude Bellanger, *op. cit.*, p. 592.

3. *Ibid.*, p. 72-73.

4. Jean-Pierre Maxence, *Histoire de dix ans 1927-1937*, Gallimard, 1939, p. 257.

5. Au sujet de l'affaire Stavisky, voir Bertrand Favreau, *Georges Mandel ou la passion de la République*, Fayard, 1996, p. 269 et Claude Bellanger, *Histoire générale...*, *op. cit.*, p. 498.

libre et fit paraître *Aux Écoutes*, vite interdit par le gouvernement de Vichy. Il recueillit la fille du docteur Ténine (fusillé à Châteaubriant en tant que communiste) et aida des aviateurs américains tombés sur le sol français. Il fut arrêté en 1944 mais ne passa que vingt jours en prison, sauvé par l'avance des armées alliées. À son retour à Paris, il reprit la direction d'*Aux Écoutes*. Contacté par Claude Cahun, dont il avait été un proche collaborateur du père, il l'aida à obtenir le rapatriement de ses avoirs financiers demeurés en France.

Le Journal littéraire

Le *JL* dont le manque de succès limita la parution à deux années (quatre-vingt-huit numéros hebdomadaires d'avril 1924 à janvier 1926) fut ainsi l'un des nombreux journaux lancés par Paul Lévy. Dans le premier numéro, daté du 26 avril 1924, il expose son projet :

Ce journal sera ouvert à tous. [...] Aucun éditeur ne pourra se vanter ou de l'inspirer, ou d'y avoir des intérêts. Il ne sera voué qu'aux Lettres et à notre maître à tous : le grand public qu'il tâchera de renseigner et à qui il s'efforcera de plaire, tout en n'hésitant pas à la contredire quand il faudra. Nous ne serons inféodés à aucune chapelle, à aucun groupe. Tous ceux qui ont quelque chose à dire pourront, d'où qu'ils viennent, le dire ici pour notre joie et celle de nos lecteurs⁶.

Dans la lignée de cette « indépendance » clamée par une partie de la droite, avec en plus un penchant pour le scandale, le *JL* fait paraître de nombreux encarts précisant que toutes les opinions sont les bienvenues : « Nous ne saurions trop le répéter : ce journal est ouvert à tous les écrivains, à toutes les opinions, à toutes les contradictions⁷ » ou encore « Si vous avez une idée à exprimer, une proposition à faire, si ailleurs on vous repousse, venez à nous : vous verrez que l'indépendance, ici, n'est pas un vain mot⁸. » Il s'agit ainsi de faire « sensation » et l'on trouve dans le même journal des écrivains très différents, tant sur le plan politique que sur le plan littéraire.

En ce qui concerne la ligne politique, Paul Lévy, en accord avec ses idées nationalistes et malgré ses origines juives, attribue une large place à l'extrême-droite antisémite. On voit ainsi régulièrement revenir la signature de plusieurs collaborateurs de *L'Action française*. Tout d'abord Léon

6. *JL*, n° 1, 26 avril 1924, p. 2.

7. Encart paru dans le *JL*, n° 23, 27 septembre 1924, p. 12.

8. *JL*, n° 26, 18 octobre 1924, p. 13.

Daudet, membre en 1904, rédacteur en 1908 et enfin co-directeur à partir de 1917 de *L'Action Française*, mais aussi Paul Bourget et Henri Massis. Ce dernier, rédacteur en chef, puis directeur de *La Revue universelle* aux côtés de l'historien maurassien Jacques Bainville, publia en 1936 *Les Cadets de l'Alcazar*⁹, un roman qui exalte l'héroïsme des franchistes. Le 19 juillet 1924, parut sur deux pages, en une du *JL*, un long article d'Henri Massis intitulé « L'Offensive Germano-Asiatique contre la Culture Occidentale¹⁰ ». Sa thèse, reprise dans un essai publié en 1927¹¹, se laisse facilement deviner par le titre même de l'article. Il s'agit d'une défense réactionnaire et xénophobe de la culture occidentale :

Devant les menaces conjuguées du germanisme et de l'asiatisme, également inhumains, la mission spirituelle de la France apparaît toute claire. Pour venir à bout des doctrines destructives de notre être, il faut recommencer à civiliser notre Europe par l'enseignement d'Aristote et de Saint-Thomas.

Sur le plan littéraire, Henri Massis fait partie des écrivains du *JL* qui se maintiennent en dehors de toute modernité. Le journal de Paul Lévy fait une large place aux écrivains établis, appartenant aux écoles anciennes. La une du premier numéro du *JL* comporte un court article de Colette, « Confession¹² », et l'on trouve dans le corps du journal « Quand Barrès riait¹³ » par Rachilde, « «Le Dictateur» jugé par MM. Léon Daudet, Émile Buré et Gustave Hervé¹⁴ », « La page des souvenirs¹⁵ » par Gustave Khan ou « Le cinéma¹⁶ » par Pierre Mac-Orlan.

Du point de vue politique comme du point de vue littéraire, les idées exposées dans le *JL* sont tendanciellement plutôt conservatrices, voire complètement réactionnaires. Dans son article sur le cinéma, Mac-Orlan ne se réjouit pas de la naissance du nouvel art. Il reproche au cinéma d'être « un animal écervelé et mou » qui « dévore une quantité prodigieuse d'argent et de jolies filles qui heureusement n'ajoutent pas la parole à leurs gestes ». Mal utilisé, c'est pour lui « un excellent révélateur de la sottise humaine, une sottise livide et immobile ».

Dans le domaine plus général des idées, *Le JL* permet de violentes critiques contre les nouveaux courants de pensées et accorde par exemple

9. Henri Massis, *Les Cadets de l'Alcazar*, Plon, 1936.

10. *Le JL*, n° 13, 19 juillet 1924, p. 1-2.

11. Henri Massis, *Défense de l'Occident*, Plon, 1927.

12. Colette, « Confession », *JL*, n° 1, 26 avril 1924, p. 1.

13. Rachilde, « Quand Barrès riait », *ibid.*, p. 2.

14. « «Le Dictateur» jugé par MM. Léon Daudet, Émile Buré et Gustave Hervé », *ibid.*, p. 7.

15. Gustave Khan, « La page des souvenirs », *ibid.*, p. 11.

16. Pierre Mac-Orlan, « Le cinéma », *ibid.*, p. 13.

une page entière à une diatribe contre Freud : « C'est aussi par respect pour la vérité que nous refusons au Freudisme et qu'à la folle psychanalyse viennoise nous préférons la saine, lumineuse, la féconde psychanalyse française¹⁷. »

Cependant, à côté des idées réactionnaires, nationalistes, chauvines et anti-allemandes figurent également, bien que de moindre importance, des noms liés à la modernité ou aux nouvelles générations. Reverdy, par exemple, signe un manifeste poétique :

[...] la poésie, même la plus calme en apparence, est toujours le véritable drame de l'âme, son action profonde et pathétique. Le poète est un plongeur qui va chercher dans les plus intimes profondeurs de sa conscience les matériaux sublimes qui viendront se cristalliser quand sa main les portera au jour¹⁸.

Dans le numéro du 16 mai 1925, on annonce le lancement d'« une nouvelle revue d'avant-garde¹⁹ », *Philosophies*, la revue de Pierre Morhange. De tendance mystique et métaphysique, elle s'associa à plusieurs tracts aux côtés des surréalistes comme pour l'appel de Barbusse contre la guerre du Rif du 2 juillet 1925²⁰. Malgré quelques thèmes de réflexion communs (confrontation de l'art et de la psychanalyse, primat de l'expérience vécue, articulation Nietzsche/Marx/Freud), l'opposition de vues au sujet de la religion, notamment, maintint le groupe *Philosophies* et le groupe surréaliste à distance.

Jacques Viot, qui rejoint le groupe peu de temps après, signe plusieurs articles et Claude Cahun publie deux de ses « Héroïnes », contes-portraits de personnages féminins écrits sur un mode parodique et pervers :

Elle cherche d'abord un objet beau qui lui soit cher, et qu'elle puisse en paix tourmenter (la poupée de cire) ; bientôt elle se plaît au risque ; possède mieux : le bien d'autrui, en quelque chose qui s'agite et se défend un peu (les poissons rouges) ; elle veut maintenant qu'il y ait lutte, qu'on puisse la blesser à son tour (le poney et l'abeille) ; puis le sang, cette fois, le sang de l'animal merveilleux, longuement désiré, vraiment grand celui-là, vraiment terrible, qui rue, qui braie,

17. Adolphe Falgairolle, « Le Docteur Maurice de Fleury contre Freud », *JL*, n° 41, 31 janvier 1925, p. 5.

18. Pierre Reverdy, « Poésie », *JL*, n° 7, 7 juin 1924, p. 4.

19. *JL*, n° 56, 16 mai 1925, p. 5-6.

20. « Appel aux Travailleurs intellectuels », *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, présenté et commenté par José Pierre, t. I, *Le terrain vague*, 1980, p. 51-52.

*et se débattent sous ses talons armés d'épingles - d'éperons ! - sentir des flancs tressaillant entre ses cuisses défaillantes (ce sera l'âne) [...]*²¹

et un « Éphémérides. Extraits d'un calendrier pour 1926 » aux accents subversifs : « Jersey, 1925. – Une loi, datant du moyen âge, qui permet à la femme de vendre son mari, est abrogée. (Heureusement qu'il reste l'union libre !) »²² mais dont les passages les plus anti-religieux n'ont pas été sélectionnés.

Participation surréaliste

Malgré la présence d'auteurs comme Claude Cahun ou Reverdy, la participation des surréalistes dans un journal aussi marqué par l'extrême-droite et la réaction dans tous les domaines peut surprendre, tant du point de vue des choix du journal que de ceux des surréalistes. Et pourtant, le 31 mai 1924 nous pouvons lire dans les colonnes du *JL* :

*Notre littérature, que nous vous remercions d'apprécier, est très inférieure à celle de Reverdy. Nous ne craignons pas, en effet, de déclarer que Reverdy est le plus grand poète vivant. Nous ne sommes auprès de lui que des enfants*²³.

Ce manifeste, signé par Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault, marqua la première apparition surréaliste²⁴ dans le *JL*. Jusqu'au 22 août 1925, huit membres du groupe surréaliste²⁵ (Louis Aragon, André Breton, Joseph Delteil, Robert Desnos, Benjamin Péret et Philippe Soupault) signèrent dans ce journal plus de quatre-vingts textes.

Signalons tout d'abord les deux contributions de Breton (juillet et septembre 1924). Le premier texte, accompagné d'un portrait de Desnos dessiné par Man Ray, est un manifeste surréaliste en forme d'hommage à l'auteur de *Deuil pour Deuil* :

Comme d'ordinaire, on s'en apercevra dans cinq ou cent ans, mais il n'est, depuis 1921, aucune personnalité qui, en poésie, ait marqué aussi fortement son

21. Claude Cahun, « Héroïnes » (Sophie la symboliste ; La Belle), *JL*, n° 45, 28 février, 1925 repris dans *Écrits*, édition établie par François Leperlier, Éd. Jean-Michel Place, 2000, p. 154.

22. Claude Cahun, « Éphémérides. Extraits d'un calendrier pour 1926 », *JL*, n° 88, 2 janvier 1926, extrait de « Éphémérides », publié au *Mercur de France*, n° 685, 1^{er} janvier 1927, repris dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 461-472.

23. Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault, *JL*, n° 6, 31 mai 1924.

24. Il s'agit de la première apparition surréaliste *visible*. Signalons tout de même, dès le deuxième numéro, une contribution de Philippe Soupault concernant un entretien avec Claude Monnet (voir la liste des contributions surréalistes en annexe).

25. Autrement dit, nous avons pris en compte les signataires d'un manifeste surréaliste au moment de leur participation au *JL*.

*empreinte que celle de Robert Desnos. [...] Symbolisme, cubisme, dadaïsme sont depuis longtemps révolus, le Surréalisme est à l'ordre du jour et Desnos est son prophète*²⁶.

Le deuxième texte, illustré par un portrait de Breton dessiné par Picasso, est une deuxième réponse (la première était collective) à la question autour du mot « surréalisme ».

Les participations les plus importantes sont celles de Desnos, Soupault et Péret. Comme dans *Paris-Journal*, Desnos tient une chronique de cinéma. Soupault donne des critiques de livres et Péret retranscrit ses entretiens avec des écrivains. Ces contributions sont les plus journalistiques, les plus éloignées du propos surréaliste et les plus proches de préoccupations « professionnelles ». Il nous faut cependant établir des distinctions. Soupault est certainement le plus professionnel de tous. L'essentiel de ses contributions (dix-huit du 3 mai 1924 au 11 avril 1925) se résume à quelques entretiens et à des critiques de livres sans lien avec les préoccupations du groupe. Quelques articles sont tout de même à mettre à part : un court texte provocateur au sujet d'Anatole France : « J'ai une peur atroce d'Anatole France. Il représente pour moi l'étreinte du passé. [...] Je voudrais être le prêtre qui lui murmurerait en guise de consolation : "Souviens-toi que tu n'es que poussière"²⁷ » ; une présentation du *Libertinage*²⁸ d'Aragon et une réponse à une « consultation sur les goûts et les tendances des écrivains contemporains », où il est fait allusion aux *Chants de Maldoror*²⁹. Mentionnons également, alors qu'il tient la critique littéraire, un article sur *Les Frères Durandean* dans lequel il présente les personnages de son propre livre³⁰.

Les chroniques de Desnos sur le cinéma (vingt-deux contributions du 18 octobre 1924 au 13 juin 1925) ont un ton plus libre mais restent en dehors de toute tentative de diffusion du mouvement :

L'autre soir à Marivaux, je supportais mal le long film français qui donne droit, après une heure et demie d'ennui, à voir Charlot, dans Jour de paye. Une lueur blanche attirait irrésistiblement mon regard : c'était le bras nu de ma voisine. Je me contentai un instant de regarder cette lumineuse tache blanche, puis je posai ma main sur cette apparition. La femme ne retira pas son bras.

26. André Breton, « Robert Desnos », *JL*, n° 11, 5 juillet 1924, p. 13.

27. Philippe Soupault, « Après les fleurs », *JL*, n° 9, 21 juin, p. 11.

28. Philippe Soupault, « *Le Libertage* par Louis Aragon », *JL*, n° 9, 21 juin, p. 12.

29. Philippe Soupault, « Consultation sur les goûts et tendances de la littérature contemporaine. VI. Le goût de l'aventure », *JL*, n° 37, 3 janvier 1925, p. 5.

30. Philippe Soupault, « *Les Frères Durandean* », *JL*, n° 30, 15 novembre 1924, p. 6.

*Durant ce temps, des héros imbéciles s'agitaient lamentablement sur l'écran.
Obscurité propice aux illusions. [...]»³¹*

Les entretiens de Péret, bien que s'adressant à des écrivains loin du mouvement, ont un autre statut. Dans chacune de ces interviews, Péret glisse une question sur le surréalisme ou sur « l'effort littéraire moderne » ou « la littérature actuelle ». Certaines réponses comportent des éloges : « Il est certain, en tout cas, que des hommes comme Aragon, Breton et Soupault ont de grands dons³² » ; « Si le surréalisme tend à rénover l'idée de poésie, alors vive le surréalisme³³ », mais d'autres sont sans appel : pour Francis Carco et Mac-Orlan le surréalisme n'est que « foutaise³⁴ ». Tout en menant une activité de journaliste, Péret parvient, dans le cadre de ses interviews, à faire connaître le mouvement en dehors des milieux d'avant-garde (autant pour les auteurs interviewés que pour une partie des lecteurs du *JL*).

La condamnation du mouvement par Carco et Mac-Orlan permet même à Joseph Delteil (quinze contributions du 26 juillet 1924 au 20 juin 1925) de surenchérir :

Pour ces Messieurs assis (il y a naturellement la littérature assise et la littérature debout) quiconque bouge a droit à dix balles dans la peau. Le chercheur « trouve » la mort. Interdiction absolue de regarder devant soi. Il faut fourrer ses yeux au dos et contempler les arrière-grands-pères.

Ces petits jeunes gens remettent tout en question. Il pose le problème du verbe, de la langue, le problème de l'homme, le problème de la vie (Révolution surréaliste) [...]

Que de problèmes ! Que de problèmes !

Et M. Carco de s'écrier : « C'est de la foutaise ! » [...]

Ces foutaises, Carco, [...] ce sont des armes à feu.

Ça tue³⁵ !

Malgré cette défense du surréalisme, la situation de Delteil est particulière. Sa signature d'un contrat avec Grasset à la fin de l'année 1924 marqua un choix d'orientation très différent du projet surréaliste, jusqu'à la rupture en 1925. Le moment de sa participation au *JL* correspond à une

31. Robert Desnos, « Charlot », *JL*, n° 60, 13 juin 1925, p. 14.

32. Benjamin Péret, « M. Lucien Fabre m'a dit... », *JL* n° 40, 24 janvier 1924, p. 5.

33. Benjamin Péret, « M. André Billy m'a dit... », *JL* n° 43, 14 février 1925.

34. Benjamin Péret, « Francis Carco m'a dit... », *JL* n° 25, 11 octobre 1924. et « Pierre Mac Orhan m'a dit... », n° 36, 27 décembre 1924, p. 6.

35. Joseph Delteil, « Les foutaises et les balivernes », *JL* n° 41, 31 janvier 1925, p. 8.

période transitoire. En janvier 1925, il défend encore le surréalisme et en mai il publie un extrait de *Jeanne d'Arc*³⁶, qualifiée de « vaste saloperie³⁷ » par Breton.

Vitrac, qui s'éloigne du groupe à la même période, signe deux textes, en août puis en septembre 1924. Le second est une critique d'*Anabase* de Saint-John Perse et le premier, « Faisons des monstres, Delteil ! », est un texte polémique répondant à un article de Delteil sur le cinéma paru dans précédent numéro du *JL*. Il y brocarde un spectacle de Cocteau : « c'était militaire et charmant » et proclame énergiquement son goût pour la monstrosité : « Appelons les monstres, Delteil ! Incendions les vieux théâtres et les fauves viendront nous saluer sur la scène³⁸. »

Mentionnons enfin un texte d'Aragon ainsi qu'une déclaration collective portant tous deux sur le scandale du ballet *Mercury*, sur lequel nous reviendrons plus loin.

En plus des contributions directes des membres du groupe, la présence surréaliste apparaît sous la forme de brèves donnant des nouvelles des activités du mouvement comme ici :

M. Pierre Naville, dont on a lu de beaux poèmes dans l'Œuf Dur, fait paraître Les Reines de la main gauche, prose surréaliste. Il prépare également des tableaux surréalistes en collaboration avec M. Robert Desnos³⁹.

Scandales et polémiques

Le scandale et la polémique, forme d'expression privilégiée du mouvement surréaliste⁴⁰, trouvèrent leur place dans le *JL*. En dehors du ton polémique qui caractérise plusieurs des textes que nous avons déjà mentionnés, les surréalistes se sont trouvés, en un an, au cœur de plusieurs affaires suscitant insultes et passions.

Le premier scandale illustrant le groupe concerne le ballet *Mercury*. Au cours de la représentation de ce ballet, à la Cigale le 15 juin 1924, Aragon, Breton, Gérard, Naville et Boiffard se sont fait particulièrement remarquer. Aragon s'en explique dans « Pour arrêter les bavardages » et dans le même numéro paraît un manifeste collectif « Hommage à Picasso » : « [...] alors que le public et la critique s'accordent à n'encourager que la

36. Joseph Delteil, « Jeanne d'Arc enfant », *JL*, n° 55, 9 mai 1925.

37. *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, cité par Norbert Bandier, *op. cit.*, p. 288.

38. Roger Vitrac, « Faisons des monstres, Delteil ! », *JL*, n° 16, 9 août 1924.

39. *JL*, n° 14, 26 juillet 1924, p. 12.

40. Voir Elyette Bennisaya, « Le Surréalisme face à la presse », *Mélusine*, I, *Émission-Réception*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1980, p. 131-150.

médiocrité et les concessions de toutes natures, nous tenons à témoigner de notre profonde et totale admiration pour Picasso⁴¹. »

Peu de temps après ce scandale, débute la querelle autour du mot « surréalisme » qui surgit après la parution de la revue d'Ivan Goll. Nous ne reviendrons pas sur les détails de cette polémique analysée par Eliane Tonnet-Lacroix⁴², mais signalons tout de même la façon dont Breton répond à Ivan Goll et Paul Dermée. Loin de s'embarrasser à déployer un argumentaire détaillé, il profite de cette page entière que lui laisse le *JL* pour lancer le *Manifeste du surréalisme* à paraître prochainement en citant un très large extrait :

Je trouve complètement inutile de répondre point par point à deux individus qui veulent se faire sur le tard un peu de publicité. On ne discute pas avec des fumistes ou des niais. Je me contente d'extraire de mon Manifeste du surréalisme qui doit paraître en octobre, l'historique de la question⁴³.

Le *JL* se fait également le témoin de la bataille qui a lieu avec Pierre Morhange sur le même sujet. Le 18 octobre 1924 paraît une lettre envoyée à Morhange le 11 octobre 1924 :

*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 un peu plus de quinze à vous corriger avec cruauté !
Tenez-vous le pour dit⁴⁴ !*

Dans le même article, sont publiés des fragments de la réponse de Morhange « Vous me menacez de vos cruautés. Pourquoi ne les exercez-vous ? [...] elles seront accueillies par une défense efficiente et implacable. » Le journaliste, qui ne signe pas l'article, ajoute également ce commentaire ironique : « Ajoutons que dans cette lettre M. Morhange emploie le mot Dieu au moins cinquante fois. Pour le directeur d'une revue qui s'appelle *Philosophie* [sic], c'est beaucoup ! ».

Les rédacteurs du *JL* semblent se réjouir de toutes ces affaires de scandales et de polémiques. Ainsi Léon Pierre-Quint, collaborateur régulier du *JL*, informe les lecteurs de la parution d'*Un Cadavre* et retranscrit une conversation qu'il aurait entendue dans le tramway à ce sujet : « On ne profite pas de la mort d'un monsieur pour lui tomber dessus... [...] »

41. « Hommage à Picasso », *JL*, n° 9, 21 juin 1924, p. 11.

42. Eliane Tonnet-Lacroix, « Le monde littéraire et le surréalisme : premières réactions », *Mélysine*, n° 1, *Émission-Réception*, op. cit., p. 151-184.

43. André Breton, *JL*, n° 20, 6 septembre 1924, p. 10.

44. « Surréalisme et surréalité », *JL*, n° 26, 18 octobre 1924, p. 5.

Quelle bande de petits idiots ! [...] C'est de la jalousie !⁴⁵ » et rapporte la réponse des rédacteur du « Cadavre » : « C'est nous qui avons raison. Nous verrons bien dans dix ans. Le nom d'Anatole France sera presque complètement oublié. » La conclusion de l'article ne prend pas position : « Nous donnons rendez-vous aux auteurs du Cadavre et à ses lecteurs le 25 octobre 1934 ».

D'autres articles affichent clairement leur soutien. Dans « Le Français moyen et les Surréalistes », une collaboratrice du *JL* rapporte l'échauffourée survenue en juin 1925 au Vieux-Colombier lors d'une « conférence sur le Français moyen » donnée par Robert Aron. Après coups, injures et menaces la pièce d'Aragon *Au pied du mur* fut jouée, suscitant l'enthousiasme de la chroniqueuse :

Quant au texte [...] cela vous prenait au cœur, à la gorge, c'était pour une phrase dite, toute l'angoisse des hommes, tous les problèmes et toutes les lâchetés, et toutes les déceptions après les élans sincères, et toutes les vilénies [...]. Et alors la révolte ! [...] Que penser sinon que Louis Aragon est vraiment « quelqu'un parmi nous » que le Surréalisme existe, et que... Mais serait-il possible, mon Dieu ! que je fusse devenue Surréaliste⁴⁶ ?

Contrairement à cette bienveillance, plusieurs articles, à l'intérieur du *JL*, sont plus virulents. Ivan Goll publie ainsi un portrait d'Aragon dans lequel il règle ses comptes :

Parmi les dadaïstes, Louis Aragon est, à l'heure actuelle, le seul resté fidèle à la négation pure et simple. Ses amis sont plus ou moins tombés dans le bureaucratisme de leur dogme. Tant il est vrai que toute révolution aboutit nécessairement à une étape où les chefs se font ronds-de-cuir et profiteurs⁴⁷.

Le rédacteur en chef du *JL*, Fernand Divoire, ironise régulièrement. Dans « Révolution n° 6925 » il écrit, usant d'un humour plus que douteux :

C'est curieux. Ils sont plusieurs hommes encore jeunes, bien qu'ils mûrissent avec une précocité de petites Algériennes. Ceux d'entre eux que je connais me coûtent une sympathie que je ne leur demande pas de rembourser⁴⁸.

45. Léon Pierre-Quint, « Un cadavre », *JL*, n° 27, 25 octobre 1924, p. 3.

46. Rosine Comminges, « Le Français moyen et les Surréalistes », *JL*, n° 60, 13 juin 1925.

47. Ivan Goll, *JL*, n° 10, 2 août 1924, p. 10.

48. Fernand Divoire, « Révolution n° 6925 », *JL*, n° 45, 28 février 1925, p. 5.

Contrairement à l'indépendance proclamée à grands cris par de nombreux encarts, la tolérance du *JL* aux provocations des surréalistes avait une limite : la ligne de non-retour fut franchie au moment du banquet Saint-Pol Roux.

Après les incidents survenus à la Closerie des Lilas, le *JL* affiche en une : « Rachilde a gardé le sourire ». Suit un entretien avec Rachilde et une condamnation de l'attitude des surréalistes :

L'aventure se limite à ceci : Quelques jeunes gens, raconte-t-elle – une poignée..., – ont voulu se faire de la réclame. Je sais bien que les nouvelles écoles se fondent quelques fois dans le bruit... J'en ai vu d'autres, et je ne leur étais, certes, pas hostile... On sait, en effet, combien Rachilde est accueillante aux jeunes et le geste maladroit des néophytes surréalistes n'en est que plus lamentable⁴⁹.

En dehors de l'atteinte à la respectable Mme Rachilde, ce sont les propos anti-chauvins dénonçant le nationalisme et l'esprit anti-allemand qui suscitèrent les foudres du journal. Le directeur, Paul Lévy prit lui-même la peine d'écrire une page sur la lettre adressée à Claudel. Après avoir cité « l'étrange manifeste » dans son intégralité, il s'emporte :

La lettre ouverte paraît en effet, sur du papier sang de bœuf, qui révolte la vue autant que la raison. Pourquoi des écrivains de talents, tels Aragon, Breton, Soupault, ont-ils accepté de signer de telles niaiseries ? [...]

Un jour viendra où ils rougiront d'avoir associé leurs noms à ceux d'étrangers, de pâles « révolutionnaires », de fruits secs, de nigauds. Ils se demanderont quelle solidarité les unissait à M. Ernst ou M. Frankel ou M. Lübeck [...]

Vous êtes de pauvres hères. Vous traitez Claudel de gonjat, parce qu'il est fidèle à une tradition qui n'est pas la vôtre. [...]

Mais il est plus difficile de créer, quoi que vous disiez, que de gueuler. Vous gueulez ou vous pissez de la copie.

Le jour où vous découvrirez qu'il y a une civilisation occidentale, dont la civilisation française est l'expression la plus fine et la plus rare, vous ne gueulerez plus. Vous apprendrez à créer, c'est-à-dire à filtrer⁵⁰.

Quatre numéros plus tard, paraît un article de trois pages sur l'histoire du scandale⁵¹, reprenant des propos des surréalistes et citant la condamnation de Roland Dorgelès dans l'*Œuvre*.

49. Jeanne Autechaud, « Rachilde a gardé le sourire », *JL*, n° 64, 11 juillet 1924, p. 1-2.

50. Paul Lévy, « Sur une lettre à M. Paul Claudel », *JL*, n° 63, 4 juillet 1925, p. 3.

51. T. Sandre, « Curieuse histoire d'un scandale littéraire », *JL*, n° 67, 1^{er} août 1925, p. 1-3.

Le scandale du banquet Saint-Pol Roux, malgré un article de Péret sur le poète serbe Mila Pizditch⁵² paru le 22 août 1925, correspondit à la fin de la participation surréaliste au *JL*. Loin de faire du tort au mouvement, il permit une fois de plus de faire parler des surréalistes, jusqu'à plusieurs semaines après les faits.

*

Qui aurait pu croire que Léon Daudet de l'*Action française* et André Breton pouvaient écrire dans le même journal ? La relative liberté de ton (nous en avons vu les limites avec le scandale du banquet Saint-Pol Roux) du *JL* a permis aux surréalistes d'assurer la promotion de leur mouvement. Tribune où la véhémence des propos n'est pas prohibée mais au contraire encouragée, ils ont pu diffuser leurs vues à l'intérieur d'un milieu en partie hostile.

Par ailleurs, la possibilité de s'exprimer publiquement dans un organe étranger au mouvement lui permet de procéder à un certain nombre de mises au point, de rendre publiques des positions, des rapprochements, des mises à distance. Comme le montre Norbert Bandier, l'« Hommage à Picasso » publié après le scandale du ballet *Mercur* scelle le rapprochement des participants de l'*Ceuf Dur* et de *Littérature*⁵³. Les noms des uns et des autres s'affichent ainsi comme un ensemble uni dans un milieu éventuellement hostile. L'hostilité donne leur valeur à plusieurs articles, certaines prises de positions ne pouvaient se faire qu'en dehors des réseaux d'avant-garde. Si José a sélectionné plusieurs textes parus dans le *JL* dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives*⁵⁴, c'est précisément parce qu'ils ont une valeur déclarative où la nécessité de se définir et de défendre clairement son identité et ses opinions est exacerbé par l'éloignement esthétique et idéologique du journal.

Dans son traité de journalisme, *Mœurs des Diurnales*, Marcel Schwob prône, dans le chapitre « De la controverse politique, dite polémique », l'usage des insultes : « vendu, taré, assiette au beurre, maître chanteur, fripouille panama, honte, goitreux, répugnant, gâteaux, intellectuel, panamiste, fonds secrets, idiot, calotin, imbécile [...] »⁵⁵. Prenant son ironie au pied de la lettre, les surréalistes ont bien retenu la leçon.

52. En serbe, M. Ducon ! [NDLR].

53. Norbert Bandier, *op. cit.*, p. 97.

54. *Tracts*, *op. cit.*, [À propos de Pierre Reverdy], p. 11 et 13 ; « Hommage à Pablo Picasso », p. 16-17 ; [Lettre à Pierre Morhange] p. 26.

55. Marcel Schwob, *Mœurs des Diurnales*, Éditions des Cendres, 1985 [1^{ère} éd. sous le pseudonyme de Loyson-Bridet, *Mercur de France*, 1903], p. 143.

Contributions surréalistes au *Journal littéraire*

Articles collectifs

Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault, « Solidarité » [à propos de Pierre Reverdy], n° 6, 31 mai 1924, p. 8.

Louis Aragon, Georges Auric, J. A. Boiffard, André Breton, Joseph Delteil, Robert Desnos, Max Ernst, Francis Gérard, Max Morise, Pierre Naville, Benjamin Péret, Francis Poulenc, Philippe Soupault, Roger Vitrac, « Hommage à Pablo Picasso », n° 9, 21 juin 1924, p. 11.

Georges Malkine, Max Morise, Pierre Naville, Benjamin Péret, Roger Vitrac, Louis Aragon, M. Boiffard, André Breton, Robert Desnos, Francis Gérard, Georges Limbour, « Encore le surréalisme », n° 18, 23 août 1924, p. 8.

Aragon, Baron, Boiffard, Delteil, Desnos, Gérard Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Soupault, Vitrac, « La querelle du surréalisme » [soutien à André Breton], n° 20, 6 septembre 1924, p. 10.

Paul Éluard, Louis Aragon, André Breton, Roger Vitrac [lettre à Pierre Morhange], n° 26, 18 octobre 1924, p. 5.

LOUIS ARAGON

« Pour arrêter les bavardages », n° 9, 21 juin 1924, p. 10.

ANDRÉ BRETON

« Robert Desnos », n° 11, 5 juillet 1924, p. 13.

« La querelle du surréalisme », n° 20, 6 septembre 1924, p. 10.

JOSEPH DELTEIL

« Discours aux Cinéastes », n° 14, 26 juillet 1924, p. 12.

« La vie en Oc. I. À tout seigneur tout honneur : le Maire », n° 23, 27 septembre 1924, p. 12.

« La vie en Oc. Bernadette », n° 25, 11 octobre 1924, p. 6.

« Francis Jammes de l'Académie Française », n° 26, 18 octobre 1924, p. 9.

« Librairie de l'Avenir », n° 33, 6 décembre 1924, p. 4.

« La vie en Oc. III. Monsieur le Curé », n° 34, 13 décembre 1924, p. 12.

« Consultation sur les goûts et tendances de la littérature contemporaine. III. le goût de l'exotisme », n° 36, 27 décembre 1924, p. 5-6.

« La vie en Oc. IV. Marguerite », n° 37, 3 janvier 1925, p. 14.

« Les foutaises et les balivernes », n° 41, 31 janvier 1925, p. 8.

« Pour lire, il y a la manière », n° 43, 14 février 1925, p. 7.

« Vive la stratégie ! », n° 47, 7 mars 1925.

« Contre le roman », n° 45, 28 février 1925, p. 7.

« Vive la stratégie », n° 47, 7 mars 1925, p. 6.

« Jeanne d'Arc enfant », n° 55, 9 mai 1925, p. 6.

« Remaniement et reniement », n° 61, 20 juin 1925, p. 4.

ROBERT DESNOS

« Le voleur de Bagdad », n° 26, 18 octobre 1924, p. 13.

« Les Lois de l'Hospitalité », n° 32, 29 novembre 1924, p. 13.

« Le Miracle des Loups », n° 32, 29 novembre 1924, p. 13.

- « Rétrospective du cinéma au Vieux Colombier », n° 33, 6 décembre 1924, p. 12.
 « Face aux Fauves », n° 33, 6 décembre 1924, p. 12.
 « Faits-Divers », n° 33, 6 décembre 1924, p. 12.
 « Entracte », n° 34, 13 décembre 1924, p. 15.
 « La Charrette fantôme », n° 36, 27 décembre 1924, p. 13.
 « Cauchemars et superstitions », n° 36, 27 décembre 1924, p. 13.
 « Le Regard infernal, Amours de reine, La Déesse rouge, Le Glaive et la loi », n° 37, 3 janvier 1925, p. 10.
 « Rétrospective Charlot au Vieux Colombier », n° 38, 10 janvier 1925, p. 14.
 « Les Dix commandements. Le cabinet du Docteur Caligari », n° 41, 31 janvier 1925, p. 12.
 « Paris qui dort. Sherlock junior. Le rail. », n° 43, 14 février 1925, p. 15.
 « Une nouvelle formule : le Fantôme du Moulin Rouge », n° 45, 28 février 1925, p. 15.
 « René Clair et le nouveau cinéma », n° 48, 21 mars 1925, p. 14.
 « “Zigoto” et “Charlot pèlerin” », n° 49, 29 mars 1925, p. 14.
 « Le film des films », n° 50, 4 avril 1925, p. 14.
 « La nuit de la Saint-Sylvestre », n° 51, 11 avril 1925, p. 14.
 « Cette semaine au cinéma », n° 52, 18 avril 1925, p. 15.
 « Cinéma », n° 53, 25 avril 1925, p. 14.
 « Yvonne Georges à l'Olympia », n° 54, 2 mai 1925, p. 14.
 « Le film des films », n° 55, 9 mai 1925, p. 14.
 « Charlot », n° 60, 13 juin 1925, p. 14.
- BENJAMIN PÉRET**
- « Jean Giraudoux m'a dit... », n° 23, 27 septembre 1924, p. 2.
 « Albert Londres m'a dit... », n° 24, 4 octobre 1924, p. 5.
 « Francis Carco m'a dit... », n° 25, 11 octobre 1924.
 « Pierre Reverdy m'a dit... », n° 26, 18 octobre 1924, p. 10-11.
 « José Germain m'a dit... », n° 31, 22 novembre 1924, p. 6.
 « M. Émile Henriot m'a dit... », n° 33, 6 décembre 1924, p. 13.
 « M. Pierre Benoît m'a dit... », n° 34, 13 décembre 1924, p. 6.
 « Pierre Mac Orlan m'a dit... », n° 36, 27 décembre 1924, p. 6.
 « M. Lucien Fabre m'a dit... », n° 40, 24 janvier 1924, p. 5.
 « M. Léon Werth m'a dit... », n° 42, 7 février 1925, p. 7.
 « M. André Billy m'a dit... », n° 43, 14 février 1925, p. 7.
 « André Salmon en confidences », n° 48, 21 mars 1925, p. 9.
 « M. Hourticq est muet », n° 49, 28 mars 1925, p. 2.
 « On n'avait jamais interviewé M. Edouard Estaunié », n° 48, 21 mars 1925, p. 3-4.
 « M. Marcel Prévost fait aussi de la culture physique », n° 49, 29 mars 1925, p. 1-2.
 « Préférences de M. Paul Souday », n° 51, 11 avril 1925, p. 1-2.
 « M. Dupuy-Mazuel va être contraint de s'expliquer », n° 51, 11 avril 1925.
 « Le Mystère des Loups. Il y a un coupable... mais les intéressés ne veulent pas le désigner », n° 53, 25 avril 1925, p. 5.
 « Goûts et préférences de M. de Flers », n° 55, 9 mai 1925, p. 3-4.
 « Pendant que Colette se maquille », n° 57, 23 mai 1925, p. 2.
 « Palace-Hotels », n° 60, 13 juin 1925, p. 9.

« Un poète serbe à Paris », n° 70, 22 août 1925, p. 7.

PHILIPPE SOUPAULT

« À Giverny. Claude Monnet parle du livre que lui consacre Gustave Geoffroy », n° 2, 3 mai 1924, p. 3-4.

« *Le Libertinage* par Louis Aragon », n° 9, 21 juin 1924, p. 12.

« Après les fleurs », n° 9, 21 juin 1924, p. 11.

« *Kira Kyralina* par Panaït Istrati », n° 11, 5 juillet 1924, p. 10

« *Adélaïde, Mlle Irmois* par le Comte de Gobineau », n° 14, 26 juillet 1924, p. 10.

« *Les Miracle de l'Antéchrist*, par Selma Lagerlof », n° 14, 26 juillet 1924, p. 10.

« Albert Flament. Crève-Cœur », n° 16, 9 août 1924, p. 9.

« *La guerre à vingt ans* par M. Philippe Barrès », n° 16, 9 août 1924, p. 10.

« *Juliette au pays des hommes* par Jean Giraudoux », n° 18, 23 août 1924, p. 10.

« Marcel Arland », n° 23, 27 septembre 1924, p. 4.

« M. Albert Flament nous parle de Manon fille galante et de Henry Bataille », n° 24, 4 octobre 1924, p. 12.

« La littérature française jugée par les grands écrivains étrangers. M. Vicente Blasco Ibanez », n° 30, 15 novembre 1924, p. 4.

« Les Frères Durandeu », n° 30, 15 novembre 1924, p. 6.

« M. Jean Jacques Brousson nous parle d'Anatole France en pantoufles », n° 30, 15 novembre 1924, p. 8.

« M. Fernand Divoire nous parle de ses "Découvertes sur la danse" », n° 32, 29 novembre 1924.

« Consultation sur les goûts et tendances de la littérature contemporaine. VI. Le goût de l'aventure », n° 37, 3 janvier 1925, p. 5.

« L'auteur de "l'Inquiète Adolescence" vient de mourir », n° 49, 29 mars 1925, p. 5.

« Conflit de deux générations », n° 51, 11 avril 1925, p. 6.

ROGER VITRAC

« Faisons des monstres, Deteil ! », n° 16, 9 août 1924, p. 11.

« *Anabase* par St-John Perse », n° 22, 20 septembre 1924, p. 8.

CLAUDE CAHUN⁵⁶

« Héroïnes » (Sophie la symboliste ; La Belle), n° 45, 28 février 1925.

« Éphémérides. Extraits d'un calendrier pour 1926 », n° 88, 2 janvier 1926.

JACQUES VIOT⁵⁷

« Un poète », n° 10, 28 juin 1924.

« *Dante n'avait rien vu* par Albert Londres », n° 15, 2 août 1924.

« *Le Sel de la Terre* par Raymond Escholier », n° 16, 9 août 1924, p. 10.

« Note sur le cinéma », n° 23, 27 septembre 1924, p. 13.

« calendrier pour 1926 », n° 88, 2 janvier 1926.

UNIVERSITÉ DE CAEN

56. Nous signalons la participation de Claude Cahun au *JL* bien qu'elle ne fut liée au groupe qu'en 1934.

57. Comme pour Claude Cahun, nous signalons ses participations au *JL* en 1924 mais nous précisons qu'il ne fut lié au groupe qu'à partir de l'année suivante.

LE SURREALISME AU FRONTON DES *CAHIERS DU SUD*

Martine MONTEAU

Les *Cahiers du Sud* issus d'une brochure de lycéens marseillais autour de Marcel Pagnol et d'Albert Cohen, *Fortunio*, en 1914, ont paru jusqu'en 1966. Interrompue par la guerre, la revue adopte son format en 1923 et son nom en 1925. L'équipe dirigée par Jean Ballard (1893-1973) défend la littérature et la découverte d'itinéraires nouveaux « sans désir de changer le monde ni de répudier l'ancien ». Écartés *Le Feu* et *La Criée*, elle s'impose.

Ballard entend créer à Marseille un pôle intellectuel indépendant du parisianisme et de tout autre régionalisme. Le Sud ouvre au sens de l'autre et vers l'ailleurs l'humanisme des *Cahiers*. Fermés aux dogmes, aux idéologies, contre les manifestes et la mode, leur vocation méditerranéenne régit la mesure et la volonté d'unir le nouveau à la tradition, l'œcumène francophone, la pluralité. L'universalisme dépasse la Porte de l'Orient.

*

Dès *Fortunio*, le comité marseillais prend acte des courants contemporains. Il croise le surréalisme. En mars 1924, d'Aubarède est nuancé à

1. *Le Feu*, dir. Emile Sicard (1878-1921), (Aix-en-Pec, 1905-1937 ; avec deux NS en 1939) a absorbé *Les Gerbes* (1905), *Les Quatre Dauphins* (1911-1913, 18 n°), la *Nouvelle revue occitane* (Paris, 1928-1933), la *Revue des pays d'Oc* (1932-1934). Jusqu'au milieu des années 1920, revue la plus renommée du Sud-Est, après une croissance ralentie, elle se régionalise. Ses auteurs critiquent le surréalisme.

2. *La Criée*, dir. par Léon Franc (Marseille, juin 1921-février 1925). Revue bimensuelle de grand format, illustrée, avec en couverture un bois gravé d'Oscar Eichaker. Brion, Audisio, V. Bernard, Brauquier, Chabaud, Duthuit, Poulaille, Vérane collaborent régulièrement. D'août 1922 à juin 1924 Artaud y apparaît avec plusieurs textes. En octobre 1922 la revue salue la fin de Dada avec ironie et publie trois poèmes de Tzara, puis un en mars 1923 et en février 1924. En 1923 Giono y débute ; André Gaillard y écrit. En février 1924 paraît *La mort du cygne* de Péret. Premiers comptes-rendus sur les ouvrages appréciés de Breton (*Les Pas perdus*, *Clair de terre*), Éluard, Baron, Tzara, Delteil, Artaud, Péret, Soupault. Critique sévère pour Delteil (*Jeanne d'Arc*). Vives réactions contre *Un cadavre*, la lettre ouverte à Claudel, le banquet Saint-Pol Roux et autres violences surréalistes.

propos d'*À la dérive* de Soupault ; en juillet, il rattache les *Pas perdus* de Breton à une tentative dadaïste avec le courage de la recherche. Il prévient le nihilisme et le glissement vers la « littérature ». Sans indulgence pour le côté démolisseur de l'avant-garde, on tente de comprendre, on s'inquiète. En juin 1925, Georges Bourguet lit, dans ses « Considérations sur le surréalisme », un symptôme du mal-être contemporain ainsi qu'une issue vers « une autre vie » : « Le surréalisme tend à libérer l'esprit humain, et cette libération accomplie il s'ensuivra une éthique et une esthétique nouvelles ». Or c'est en transfuge du monde réel, par le pouvoir de l'imagination et du rêve qu'il veut agir dans la réalité afin qu'advienne le merveilleux et par l'écriture automatique (ce nouveau poncif qui ne va pas à l'art) : « Qu'on ne s'illusionne pas : nous assistons à une course au néant ». En juillet, Gaston Mouren en craint le dogmatisme (l'écriture automatique comme mode d'emploi) et s'effraie de « la folie proposée comme refuge à notre angoisse ». En septembre, partant d'un scandale surréaliste, cet auteur regrette et la prise de position politique et la façon de Breton. Le rejet d'un rapport poésie et politique qu'instaure le surréalisme est partagé, même à la NRF³.

À partir de 1926, les *Cahiers du Sud*, se distinguant des revues de province⁴, s'ouvrent au surréalisme et aux écritures novatrices. La nouveauté est apportée par André Gaillard (1898-1929) arrivé à Marseille en 1920, employé des docks à la compagnie maritime Paquet. Venu de La Rochelle, Gaillard a été proche des poètes fantaisistes ; le chef de cette école est Léon Vérane qui anime à Toulon la revue *Les Facettes* – Gaillard y publie de 1923 à 1926. Il publie des poèmes et des critiques dans *Feu*, *Cahiers libres*, *Europe*, *Caliban*, *Transition*, *Nord*, *Le Grand Jeu*. Homme de communication, il découvre auprès de Cendrars, Supervielle, Max Jacob, Crevel, l'avant-garde artistique. Ni Gaillard, ni ceux des *Cahiers* n'aiment Tzara et Dada. Dès 1923, subjugué par le surréalisme, il en devient l'ardent défenseur : Breton lui redonne à vivre⁵. Il se lie avec André Masson qui noue une solide amitié avec Ballard⁶. Gaillard rencontre

3. Yves Bridel, *Miroir du surréalisme*, p. 89.

4. Bridel, *op. cit.*, p. 82. La province est méfiante et réservée à l'égard du surréalisme, sauf Marseille. De 1922 à 1939 les *CdS* publient 158 textes (poèmes, études, critiques) des surréalistes et sur le surréalisme, contre 129 pour les 22 autres revues de province étudiées (dix sont muettes), et 130 textes pour la NRF (d'après sondage). Nous reprenons cet auteur pour la période 1924-1939.

5. Gaillard, chronique sur Breton, *CdS*, décembre 1926.

6. Le n° 108, février 1929, est consacré à Masson. Françoise Will-Levaillant, « André Masson et le temps des *Cahiers du Sud* », « Correspondance entre André Masson et Jean et Marcelle Ballard », *Les Cahiers du MNAM*, n° 10, 1982, p. 213-225, p. 226-246, repris dans *Jean Ballard et*

philosophes et normaliens, Alquié, Chastel, Caillois, puis Leiris, Bataille. Il cultive l'éclectisme dans les lettres comme dans l'amitié.

En 1924, dans *Le Feu*, Gaillard aborde le mouvement par la lecture de Delteil. En mars, il oppose la surréalité des *Cinq sens* au surréalisme dont il dégage déjà les aspects (et la tendance dominatrice de certains). En juillet, *L'Allure poétique* de Jacques Baron reçoit son accueil mitigé. *Le Manifeste du surréalisme* le transporte, provoque chez lui une mutation. Ainsi mi avril 1925 parle-t-il d'une « renaissance de la poésie pure qui s'exerce au-delà de la philosophie », vers « le tout grâce auquel l'homme franchira l'infranchissable abîme qui sépare le conscient de l'inconscient⁷ ». Cette tentative, lyrique, mystique, esthétique de l'image, dépasse la littérature. Gaillard parti, *Le Feu*, délaisse ce courant⁸.

En 1924, Gaillard rejoint Léon-Gabriel Gros qui polémique avec d'Aubarède au sujet du surréalisme⁹. Gros le décide à passer le pont-levis au printemps 1925. Le Rochelais partage l'idéal de Ballard et croit dans le potentiel culturel de la ville-port. Poète, il comprend doublement son travail : il traite de commerce au sens maritime et valéryen. Avec lui, la diffusion originale de la revue prend son ampleur. Il apporte sa jeunesse et son écoute active, sa quête des valeurs nouvelles.

Les *Cahiers du Sud* : c'est une volonté affirmée d'exister excentrés, dans le port dont ils contribuent à l'essor. C'est une équipe soudée autour de Ballard, peseur-juré sur les marchés de 4 h à 8 h, il se consacre après à sa passion éditoriale. C'est, près du Vieux-Port, un rendez-vous des lettres dans un îlot de gens de mer et d'imprimeurs, journalistes, peintres. L'accès au grenier exigeait de passer l'un des ponts-levis enjambant le canal de la Douane (comblé en 1928) jusqu'au 10 quai du Canal, de grimper les étages. C'est une politique éditoriale. Soucieux de confronter l'art et la création en cours ses sommaires panachent auteurs reconnus, jeunes et étrangers. Ecrits savants et esthétiques alternent avec les sagesses anciennes et des poétiques exploratrices de demains. C'est, dans une cité de négoce et d'armement, un parti pris d'y insérer le poète et la création en leur accordant reconnaissance et subsides. Ballard se fait un honneur de rétribuer ses auteurs. Il assure son indépendance par la publicité. C'est un réseau. Les revues amies échangent promotion éditoriale, notes critiques et auteurs. Ces passeurs sans frontières se font

les Cahiers du Sud, 1993.

7. Bridel, Op. cit., p. 88.

8. Une critique sur *Clara des jours*, *Cœur d'or*, de Ribemont-Dessaignes (juin 1927), sur Soupault (juillet 1927), puis quatre poèmes de Char (avril, octobre 1929).

9. Gabriel d'Aubarède, *Sud*, 42, p. 74.

les veilleurs de la poésie « activité de l'esprit ». La civilité exclut aux *Cahiers* le politique, bannit outrances et violences.

L'aventure intellectuelle consiste à conquérir son lectorat. Ballard cherche abonnés¹⁰ et annonceurs. Multipliant les points de vente, présent à Paris chez son ami José Corti, rue de Clichy, il rallie des correspondants dans l'union française. Partout il vise le néophyte :

La poésie se faisait en vase clos, dans une curieuse franc-maçonnerie de revues locales ou départementales. Les Cahiers du Sud représentaient le seul steamer en haute poésie ; nous rêvions de débarquer sur le Vieux-Port¹¹.

Les bâtiments en partance de Marseille transportent la poésie. Les livraisons suivent les lignes des messageries maritimes dans les cinq continents et unissent les intellectuels. Les écrivains voyageurs sont ses ambassadeurs. Au grenier montent les poètes de passage. Les relations d'événements culturels et les *réclames* portent l'aura de Marseille. Distribuée pour moitié gratuitement, présente dans les salons des agences maritimes, des paquebots, dans les ambassades, centres français à l'étranger, grands hôtels, la revue assure une audience internationale aux textes qu'elle édite, à ses auteurs. Pendant un demi-siècle, reliée par la fraternité de l'esprit, elle tisse l'internationale de la poésie.

L'étranger y est chez lui. Exhumations, traductions, découvertes vont en continu jusqu'aux premiers essais de l'apprenti poète. Ballard et ses hommes aiment la jeunesse. Beaucoup y débutent.

Pour Gaillard, il s'agit, en gardant l'orientation prise, d'aborder l'inconnu et l'étrange, d'éprouver l'odyssée du verbe et l'émancipation du sujet. Il électrise le groupe qui a fait le choix de la littérature. Sa venue crée une fission et des départs. L'hyperactif, doué d'ubiquité, accepte ce que le présent a de révélateur, de délivrant. Il vit une perpétuelle remise en question et prône la révolution permanente de soi. Avec lui, l'aventure devient hauturière et de chaque instant. Son lecteur est soudain confronté à l'étrange, à l'inconnu. L'incongru des mots, des écritures automatiques, absconses, à la diable s'empare des cahiers et suscite la colère. Michaux, Éluard, André de Richaud, Supervielle, Soupault, Vitrac, Artaud se succèdent qui en changent radicalement le ton. « Les sommaires furent mouchetés comme le pelage des fauves et cela n'allait pas sans protestation », dira Ballard. On s'insurge, s'en va, se désabonne, envoie courrier hostile et insultes. C'est la fureur en novembre 1926 avec *Dormir, dormir dans les pierres* de Péret. Or la revue accroît son audience. Puis

10 . De 250 et 300 à Marseille en 1925-1930, petite bourgeoisie cultivée et intellectuels.

11 . Jean Cayrol, *CdS*, 373-374, p. 66.

Porage va. Quel tumulte sème-t-il en Haïti, au Mexique, du Maghreb à Maurice, aux Canaries et au Guatemala ? En pays de solitude ?

« De Marseille où il donnait tous ses soins, et composait leur *âme*, aux *Cahiers du Sud*, André Gaillard découvrait aussi dans toutes les villes de province le jeune homme épris de poésie ». L'âme vit d'amplitude. Gaillard propulse la revue dans une autre dimension : l'univers dilaté de l'espace littéraire. Délocalisée de l'enclave massaliote, dégagee des enjeux de terrains, l'engagement se fait vers l'essentiel. Se voulant éveilleurs sans être inquiéteurs, Gaillard, Bertin et Gros qui œuvrent en bonne intelligence opèrent la mutation tout en gardant l'indépendance des *Cahiers*.

Présentée par Crevel, Georgette Camille, journaliste qui dirige la revue *Echanges*, accepte en 1927 de représenter les *Cahiers* et relie Paris Marseille en auto. Par elle, Gaillard rencontre le groupe de Daumal chez le peintre Sima. Il en partage l'esprit de disponibilité et d'inachèvement de soi. Ses nouveaux amis qui lancent *Le Grand Jeu* trouvent une place privilégiée aux *Cahiers du Sud*¹². Ils amènent Jouve, Adamov, puis Dietrich, Voronca. Ils se rendent à Marseille.

Gaillard a initié la révolution du regard. Aux *Cahiers*, le ton change vis à vis des nouveaux venus. On accueille leurs textes. Avec ce médiateur la revue joue un rôle primordial pour l'introduction du surréalisme. Peu important ici les frontières, l'appartenance ou non au groupe. On n'y craint pas le « Pape » comme l'a baptisé en premier Gaillard : ceux qui s'éloignent et les exclus du mouvement restent aux sommaires. La revue n'est pas une publication surréaliste et ne s'inféode pas. Pour Ballard, qui aime apparier les extrêmes, prime la liberté de chacun dans la différence : il tient la gageure de réunir les antithétiques. La tribune ouverte convoquant les courants divergents effectuée à la périphérie la révolution tranquille de l'esprit. La présence du surréalisme est sans question.

Les éditions des *Cahiers du Sud*, publient en monographies, avec frontispices d'artistes amis, de 1926 à 1929, Éluard, Vitrac, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Artaud, Crevel, Baron, Péret. En 1930, Pierre-Quint. En 1935, Caillois, Voronca.

Les chroniqueurs qui présentent les écrits majeurs du surréalisme sont Gaillard, Gros et aussi Bourguet, Duesberg, Dalby, Menanteau. Les critiques sont positives, sauf envers *Les Cloches sur le cœur* de Char par

12. Daumal publie 15 fois, Rolland de Renéville 10, Audard 9, Delons 7. Un fronton sur Sima en 1929. Ils préparent *La Poésie et la critique*. Rolland de Renéville, Vailland, Caillois restent fidèles à la revue qui rendra hommage à Daumal et au Grand Jeu. Ballard, Daumal, *Correspondance*, Au signe de la licorne, 2008.

Gaillard en juin 1928, et *De nos oiseaux* de Tzara par Gros, fin 1929. Gaillard écrit sur Éluard, Péret, Masson, Breton (*Le Surréalisme et la Peinture*). À travers six critiques d'Aragon, du *Paysan de Paris* au *Traité du style*, la note favorable se ravise.

Nadja, paru en juin 1928, passionne la presse en août. Dès sa prépublication dans *Commerce*, le critique des *Cahiers* a dit, fin 1927, son admiration pour cette écriture et sa faculté de transposer l'univers concret dans « on ne sait quels mystérieux prolongements ». En novembre 1928, Daumal en fait un bel éloge de quatre pages. Georges Neveux dédie cinq pages à Desnos.

À Carcassonne, Gaillard partage avec Joe Bousquet sa ferveur. Bousquet, auquel Max Ernst et Éluard rendent visite depuis 1926, n'est pas surréaliste mais il défend ce courant poétique. Poète et critique (*Le Grand Jeu* de Péret), il crée *Chantiers* (1928-1930) où il fait l'éloge des surréalistes et publie des poèmes d'Éluard, de Gaillard, du Grand Jeu. Par ces revues le surréalisme circule dans le Languedoc et le Sud-Est.

Ces trois années ont suscité aux *Cahiers du Sud* 60 écrits surréalistes et 54 études¹³, soit 124 occurrences. Elles s'achèvent avec le numéro spécial de décembre 1929, *La Poésie et la critique* qu'illustre Max Ernst. Il réunit Audard, Baron, Daumal, Delons, Gros, Jouve, Leiris, Ribemont, de Renéville, Novalis, Pouchkine. Des études sont consacrées à Aragon, Éluard, Max Ernst, à l'inspiration, aux grands sommeils.

Relisant les épreuves, André Gaillard décède chez lui, le 17 décembre, à 31 ans.

Son départ brutal sidère le comité et tous ses amis. Le choc met un arrêt aux chantiers en cours. Les *Cahiers* vivent un deuil collectif : chaque année pendant dix ans, un hommage est rendu à Gaillard qui prend figure de météore, d'esprit tutélaire. En maintenant l'altitude gagnée, le qui vive, le renouvellement, il y demeure vivant.

*

C'est alors que le *Second Manifeste du surréalisme* impulse l'évolution du mouvement. Le comité se solidarise autour de la perte qui l'affecte et, écartant les querelles, il prolonge l'accueil fait au surréalisme. Or celui-ci ne se fondait-il pas sur un malentendu en liant la subversion à une esthétique ? La révolution surréaliste ne concerne pas l'art, la poésie, mais veut changer la vie.

L'amitié nouée sous le signe d'André Gaillard est indéfectible.

13. Nos chiffres ne comptent pas les chroniques.

Avant de disparaître, il a mis en relation Jean Ballard et Joe Bousquet. Leur rencontre a lieu en juillet 1930. L'échange fait de connivences se pérennise entre les groupes audois et marseillais jusqu'en 1950. Conseiller écouté, Bousquet devient le grand lecteur des *Cahiers*. En ce second foyer, la notion de Sud s'éclaire par contraste d'un soleil plus noir. Une lumière mentale s'ajoute à la « *libido sciendi* » qui aimante la boussole des valeurs. Avec le poète nourri de manichéisme cathare, d'influence germanique, de romantisme allemand et de surréalisme, la « famille » des *Cahiers* adopte Novalis, le sentiment de la nature et la lyrique érotique des troubadours. Pour Ballard résistent sous le génie d'Oc, dans l'interprétation moderne, poético anarchiste du grand blessé, les éclats les plus purs d'une civilisation. Du haut dire délivré de la douleur, de l'immobile et du silence, au collectif sans doctrine « il y a l'esprit des *Cahiers*¹⁴ » : avec Bousquet, Alquié, Nelli les cahiers s'acheminent « vers le domaine de l'esprit où fait signe l'esprit ». S'il y a enracinement c'est spirituel, s'il y a dépaysement, c'est poétique.

De 1930 à 1945, le romancier Gabriel Bertin et L.-G. Gros maintiennent l'ouverture. Découvreurs soucieux d'un renouvellement positif de la tradition, avec Cassou, Dermeghen, Pierre-Quint ils introduisent d'autres noms sans apanage. Œuvrer dans le sens de Gaillard, c'est aller « pour le renouveau des précurseurs¹⁵ ».

Qu'en est-il du surréalisme dans les années 1930 ? La décennie marque le reflux provincial à l'égard d'un mouvement ignoré, décrété mort¹⁶. Bridel note qu'aucun texte surréaliste n'est publié sauf aux *Cahiers du Sud* : 46 textes et 56 critiques, soit 112 occurrences.

Sa réception pose jugements et questions. Ce qu'apporte le surréalisme pour Gros, qui révise ses positions, c'est moins le renouveau des formes poétiques que le décèlement d'une intériorité et l'exploration par la raison d'un monde fantasmatique.

On célèbre Éluard (8 fois) ; les avis sont favorables à Baron (4), Péret, Artaud, Ribemont, Desnos (2) ; on lit Delteil, Maxime Alexandre, Dali, Gracq, Unik. Breton (6) est apprécié (avec quelques réserves). En décembre 1930, Gros salue le thème de l'amour et la préface d'Éluard dans *Ralentir travaux* qu'il oppose à la lucidité cruelle de ses compagnons. En juillet 1931, il apprécie l'*Immaculée Conception*. Soupault a ses faveurs,

14. Ferdinand Alquié

15. Ballard, *CdS*, 373-374, p. 28.

16. Sauf aux *Cahiers libres* (Toulouse, 1924-fin 1930) qui font large place au surréalisme et à ses marges : Bousquet (sur Éluard), CR du *Grand Homme* (Soupault), *Corps et biens* (Desnos), *Grand Jeu*, 3, 8 p. sur le film *L'Age d'or*.

moins Crevel (4) et Hugnet (2). En 1933, il mêle réticences et jugements positifs¹⁷. Il rejette *Artine* de Char (2).

*

Les *Cahiers* se font l'écho du débat poésie politique. En juillet 1931 dans «Surréalisme et communisme» Victor Crastre parle du communisme *en marge* des surréalistes. Aragon excède les revues de province ; on dénonce l'engagement politique de sa poésie. Gros, « À propos de l'affaire Aragon » (sur *Persécuteur persécuté*), désavoue l'inculpation et la défense. Quatre des cinq critiques de 1934-1936 lui sont très sévères (écreintement des *Cloches de Bâle*, février 1935) ; *Les Beaux quartiers*, prix Renaudot 1936, suscitent deux avis tièdes.

En octobre 1932, en un long article, « La psychanalyse et le destin de la poésie », Jean Audard unit surréalisme et psychanalyse, parle de la sublimation, de l'écriture automatique : « L'énergie qu'ils subliment en poèmes, c'est autant d'énergie qui ne se sublime pas en activité révolutionnaire ».

En avril 1934, Miomandre publie « La beauté sera convulsive » sur Breton et *Minotaure* ; Jean Wahl revient en mai sur ce numéro. Pour Gros, désenchanté, c'est la rupture. En juillet, sa « Liquidation d'une poésie » constate avec mélancolie la faiblesse croissante des productions poétiques et « la lente décomposition du surréalisme ». Plus loin, avec *Hourra l'Oural* d'Aragon, il déclare insoluble la question d'une littérature militante. Avec *La Belle en dormant* d'Hugnet, il en appelle à un renouveau du surréalisme. Puis il s'en détourne¹⁸. En août, Hermann Closson précise l'ordre différent de l'art et de la politique. Les qualités d'une œuvre d'art relèvent de critères esthétiques ; si elle est porteuse d'un message révolutionnaire, ce n'est qu'en second lieu et indépendamment de sa valeur intrinsèque.

Commentant les parutions surréalistes¹⁹, début 1935, René Bertelé retrouve l'enthousiasme de Gaillard envers le mouvement qui « tend à rendre à l'homme son unité perdue, le libère de sa prison des hommes civilisés ». Après avoir exploré la réalité psychique le surréalisme qui veut

17. Mars : Éluard, *La Vie immédiate* ; Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*. Mai : Crevel, *Le Clavecin de Diderot*. Novembre, Éluard, *Comme deux gouttes d'eau*.

18. Sur Péret, *De derrière des fagots*, déc. 1934 ; Desnos, *Les Sans cou*. En 1937, 1938 il revient sur Éluard, Soupault prolongeant une « liquidation de la poésie ». L.-G. Gros, *Les Poètes contemporains*, 1, 1945 (dont Jouve, Aragon, Éluard, Voronca). En 1951, le vol. 2, salue en Tzara et Breton les « maîtres de l'espoir » avec de belles études sur Breton, Char, Bousquet.

19. Breton, *Point du jour. Qu'est ce que le surréalisme ? La Petite Anthologie du surréalisme*, préf. par G. Hugnet. Char, *Le Marteau sans maître*. Hugnet, *Onan*. Bridel, *op. cit.*, p. 109.

transformer le monde en lui intégrant le rêve se heurte à l'action et échoue à l'épreuve des faits. Bertelé voit la solution dans la poésie » issue du conflit même, force de désordre, créatrice d'ordre, médiatrice de par sa destinée, la poésie est l'arche éclatante qui joint le moi au monde – un moi en perpétuelle évolution à un monde en constant devenir. Par elle s'efface toute frontière entre la subjectivité et l'objectivité. »

Plus loin, Lapie observe que « L'Insurrection surréaliste » ayant introduit le communisme comme pensée de justice et de libération y entraîne les intellectuels. Différant d'une école littéraire, vivant l'insurrection permanente, le surréalisme sert la révolution, attise l'espoir de libération. En réponse à ce texte, Tzara écrit aux *Cahiers* : il fustige les surréalistes et fait part du refus de Char et de lui-même de collaborer à *Minotaure*. La mise au point est insérée dans le numéro d'avril. Entre Char et Ballard une amitié naît²⁰.

« Les poètes et la société » de Rolland de Renéville inscrit le surréalisme dans le contexte des idées contemporaines (décembre 1935).

La place faite au mouvement dans la revue culmine en 1935. Après le recul critique (de Gros), à sa tribune où artistes, philosophes, chercheurs entrent en dialogue de pensée, le scepticisme gagne les consciences. On salue l'art qui est non-coïncidence avec l'objet, dégagement essentiel, liberté créatrice.

En février 1936, G. Derycke précise les « Positions politiques du surréalisme ».

À l'automne 1937, paraissent des extraits du *Faux traité d'esthétique sur la crise de réalité*, vaste étude sur la poésie moderne où Benjamin Fondane condamne la part funeste du surréalisme. Prétendant devenir connaissance, la poésie qui veut se justifier devant la raison trahit son essence. Première « théorie de la poésie, en tant que connaissance », le surréalisme « porte la responsabilité de la première violation du droit poétique par les poètes eux-mêmes ». Le bilan est lourd, expérimentée l'impossibilité de l'exigence poétique et éthique. Confondant rêve et action, échouant à le socialiser, il a créé « la conscience honteuse du poète ». Le poète moderne s'évade du non-réel pour le réel, or son approche n'opère plus poétiquement sur le monde comme « participation à la réalité de l'objet ». Fondane critique l'écriture de premier jet ; s'il est premier, le subconscient est résistance, refus opiniâtre, fuite. Le travail donne valeur esthétique.

20. Char, Ballard, *Correspondance 1935-1970*, texte présenté par Jeannine Baude, Mortemart, Rougerie, 1993.

En février 1939, Henri Fluchère, dans « Le Problème poétique » (sur *L'Expérience poétique* de Rolland de Renéville), loue le surréalisme pour avoir le premier problématisé l'existence du poète et la fonction de la poésie, et pour sa remise en cause féconde. En juillet, « Quand le surréalisme ne savait pas son nom » de François Secret (sur *Surréalisme et psychologie* de Jean Cazeaux, centré sur l'automatisme) rappelle que l'écrit médiumnique est né avec le spiritisme.

Été 1940. Ballard contacte André Breton à Martigues. À l'automne, le poète s'installe à Marseille devenue ruche. Là s'entasse l'afflux des réfugiés. À côté des candidats à l'exil, se rassemblent les intellectuels et artistes qui ont fui Paris occupé. Le Sagittaire de Léon Pierre-Quint est hébergé par les *Cahiers du Sud*. Le grenier est un refuge. Ballard entretient des liaisons avec la Suisse, envoie des colis aux prisonniers.

À la villa Air Bel, le dimanche, les artistes partagent l'activité surréaliste autour de Breton.

En 1941, paraît l'œuvre d'André Gaillard avec un frontispice et trois dessins d'André Masson. Man Ray illustre Luc Decaunes. La revue publie *Peindre est une gageure* de Masson et *Pleine Marge* de Breton. *Fata Morgana*, interdit au Sagittaire par la censure, est tiré à quelques exemplaires coloriés par Wifredo Lam. Le vœu de Breton d'une exposition surréaliste à Marseille ne peut aboutir. Fin mars 1941, c'est l'exil pour Breton, Lam, Masson.

Novembre 1942, la zone Sud occupée, la ville se vide. Certains choisissent la clandestinité. Char ne publie plus et fait des passages éclairs au grenier.

Les *Cahiers du Sud* paraissent, amincis, sous l'occupant. Par ce choix on entend assurer la veille. Ballard brave la situation, la pénurie de moyens. Il déjoue la censure : le poète Pierre Massat, magistrat à Vichy, ferme les yeux. Ainsi paraissent Saint-John Perse, *Exil* en mai 1942, et Éluard, Voronca, Fondane, Simone Weil (Emile Novis). Avec les numéros spéciaux sur l'Inde, la Suisse, *Le Génie d'Oc et l'homme méditerranéen*, Ballard exprime une manière de résister par la pérennité et la neutralité de l'esprit. On dépasse la tragédie du temps en mobilisant ses hautes énergies. L'orientation se fait vers l'essentiel, la métaphysique.

*

Marseille sort meurtrie. La famille des *Cahiers* salue en 1945 Robert Desnos, Max Jacob, Benjamin Fondane, les amis du *Grand Jeu*, Simone Weil avec d'autres disparus. Ils publient les poètes résistants. 1944 marque la rupture douloureuse avec José Corti, à la suite de

« l'inguérissable blessure », la mort de son fils résistant. Ballard est contre l'épuration, Joe Bousquet contre Aragon.

Le 26 janvier 1945, la mort de Gabriel Bertin signe un tournant. Ballard réitère le choix de Marseille. Gros, Tortel, Toursky poursuivent avec P. Guerre, J. Lartigue. Un conseil de lecture est créé, un autre à Paris, un chez Bousquet. Le cahier plus épais devient trimestriel. Le fronton est lancé ; les préférés de Ballard : *Exploration d'un pays des Merveilles* confié à Brunius et *Domaine féérique* à Carrouges. La revue circule dans les collections publiques, les bibliothèques universitaires, les compagnies aériennes.

Sartre n'est pas aimé aux *Cahiers*, mais dans l'après guerre le non engagement est mal reçu. La revue attire les poètes libres. Ballard renoue avec Breton, sa lettre d'octobre 1945 l'atteint en Haïti. Il aide Masson à venir en Provence. En 1946, *Le Poème pulvérisé* inaugure le retour de Char dans la revue. Artaud, Tzara donnent quelques textes.

Acte frondeur surréaliste ? Canular de jeunes gens (Renne et Serbanne) ? – le fronton *Surréalistes étrangers* présente autour d'Achille Chavée et de Georges Hénein quinze représentants fictifs de la diaspora surréaliste accompagnés de pastiches !

En février 1955, Alquié donne avant parution des extraits de *Philosophie du surréalisme* (n° 327). La revue anticipe qui fait cohabiter universitaires et poètes. Hommage est rendu à Bachelard (n° 376). Raymond Jean et Georges Mounin, après Wahl, Jouffroy, Markale, scellent l'accord fécond avec le surréalisme : en 1962, à la faculté d'Aix-en-Provence, ils donnent le premier cours sur la poésie d'Éluard.

L'art vivant entre dans ce dialogue avec Ernst, Valentine Hugo, Man Ray, Bellmer, Michaux, Lam, Masson, Miró, les écrits de Masson, Picasso, Arp, Dalí, les articles sur *La Peinture surréaliste*, Klee, Sima, Masson, Chagall, Kubin, Chirico. Rien sur le cinéma surréaliste.

79 textes surréalistes et 25 études ont paru depuis 1945 dont 8 sur Char (qui publie 8 poèmes), 7 sur Breton (1), 4 sur Éluard (3), sur Masson (4). Gros célèbre la poésie de Breton, Char, Éluard – lequel confie « Le Château des pauvres », son ultime poème (n° 314, 1952).

Fin 1966, s'achève l'aventure collective (n° 391) pourvoyant le chercheur pour longtemps. Du rivage des origines, la revue montre l'attirance vers l'Hellade et les mythes, l'attrait des commencements, des départs de l'aventure poétique. Tendue sur trois ou quatre générations vers *ce qui sera*, elle a su durer par constant renouvellement de l'élan vers les sources qui constituent la Jeunesse du monde.

L'odyssée plus que cinquantenaire cesse au fronton des expéditions des Lumières. Et les *Cahiers du Sud*, nés à eux-mêmes en 1925 avec André Gaillard introducteur du surréalisme, se ferment sur l'évocation du grand passage d'André Breton.

Bibliographie :

- Gaillard, André, *Œuvres complètes*, Marseille, Cahiers du Sud, 1941. Isle-sur-la-Sorgue, Bois d'Orion, 1999.
- Hommage à André Gaillard, Cahiers du Sud*, n° 354, mars 1960.
- Cahiers du Sud*, n° du cinquantenaire, n° 373-374, 1963.
- Stolz, Robert, *Cahiers du Sud, Index*, 2 t. (I, auteurs A-L, II, L-Z. Sujets). Institut supérieur d'études et de recherches bibliothéconomiques, Liège, 1973.
- Rivages des origines*, Marseille, Archives de la Ville, 1981.
- Jean Ballard, *une vie pour les Cahiers*, recueil de textes éd. par A. Paire, Marseille, Rivages, 1981.
- Jean, Raymond, *Jean Tortel*, et entretien avec H. Deluy, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 247, 1984.
- Les Cahiers du Sud, la génération de 1930*, catalogue d'exposition, Garae/Hésiode, CNL, Ent'revues, 1987.
- Bridel, Yves, *Les Cahiers du Sud et André Gaillard 1924-1929*, Marseille, *Sud*, n°71-72, 1987.
- Bridel, Yves, *Miroir du surréalisme. Essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, préf. Henri Béhar, Paris, L'Age d'homme, 1988.
- Jean Ballard et les Cahiers du Sud*, Marseille, Bibliothèque et Musées de la Ville de Marseille, 1993.
- Paire, Alain, *Chronique des Cahiers du Sud, 1914-1966*, IMEC, 1993.
- Les Cahiers du Sud*, Paris, *La Revue des revues*, n° 16, 1993.
- Bridel, Yves, « Le surréalisme dans les revues de province 1919-1939 », *Mélusine*, n° 5, 1985, p. 241-283.
- Bonnaud-Lamotte, Danielle, « *Cahiers du Sud* 1936 : adieu au surréalisme ? », *Mélusine*, n° 8, 1988, p. 143-152.
- Guiraud, Jean-Michel, *La Vie intellectuelle et artistique à Marseille à l'époque de Vichy et sous l'occupation, 1940-1944*, Marseille, J. Laffitte, 1998.

Du surréalisme et ses marges aux Cahiers du Sud

1 – Monographies

- Paul Éluard, *Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine*, portrait par Max Ernst, (Poètes, 3), 1927.
- Roger Vitrac, *Cruautés de la nuit* (Poètes, 4), front. G. de Chirico, 1927.
- Philippe Soupault, *Guillaume Apollinaire ou les reflets de l'incendie*, un bois d'Alexeieff (Critique, 3), 1927.
- Antonin Artaud, *Le Pèse-nerf* (suivi de) *Fragment d'un journal en enfer*, front. Masson (Critique, 5), 1927.
- René Crevel, *L'Esprit contre la raison*, front. de Tchelitchev (Critique, 6), 1927.

Georges Ribemont-Dessaignes, *Clara des jours*, portrait par Man Ray, (coll. nouvelles, 2), 1927.

Jacques Baron, *Paroles*, front. Max Ernst, (Poètes, 10), 1929.

Benjamin Péret, *Et les seins mouraient*, front. Joan Miro (Nouvelles, 7), 1929.

Léon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, portrait par Sima (Critique, 8), 1930.

Miguel Angel Asturias, *Légendes du Guatemala*, préf. par Paul Valéry, trad. par Peyre de Mandiargues, 1930.

Roger Caillois, *Procès intellectuel de l'art*, (Essais, 2), 1935.

Ilarie Voronca, *La Joie est pour l'homme* (Poètes, 25), 1936.

André Gaillard, *Œuvres complètes*, front. et trois dessins d'André Masson, 2 vol., 1941

- *Paul Valéry vivant*, 1946. L. P. Fargue, J. Cassou, J. Bousquet, R. Caillois...

- *Le Romantisme Allemand*, 1949 : collab. de J. Cassou, R. Caillois, *Romantisme allemand et surréalisme*, par Michel Carrouges.

Léon Gabriel Gros, *Poètes contemporains*, 2 vol., 1944 (sur Aragon ; Éluard, Voronca...), 1951 (André Breton, Bousquet, René Char...).

2 – Frontons

1945 – 269. Bousquet : Le médisant par bonté. 271. F. Garcia Lorca : Le Poète à New York. 273. Passage de Max Jacob, et Desnos le généreux. 1946 - 275. Lautréamont. 279. Char : Le poème pulvérisé. Masson : Notes. Tzara : La Fuite. Mounin : L'oeuvre de René Char. 280. Surréalistes étrangers. Panorama du surréalisme. 1947 – Approches de Sade. 1948 – 287. Exploration du pays des merveilles. 291. A. de Richaud : Le feu. 1949 – 293. Char : Poèmes. La lampe dans l'horloge, d'A. Breton par P. Guerre. 294. Pieyre de Mandiargues : L'opéra des falaises. L.-G. Gros : André Breton ou la leçon du cristal. Lettres à des enfants (Lewis Carroll), par H. Parisot. 295. Bousquet : Le roi du sel. 296. L. Decaunes : Éluard fidèle à lui-même. 298. R. Ménard : Robert Desnos. Desnos : Poèmes inédits. L. Scutenaire : Penser, dire, faire. 1950 – 302. Y. Goll : Lettre à feu Apollinaire. Masson. Claire (R. Char), par P. Guerre. 303. Joe Bousquet. 304. Éluard : Poèmes. 1951 - 306. P. Schneider : La fenêtre ou le piège à Roussel. 309. Nelli : Des troubadours à André Breton. Le Rivage des Syrtes (J. Gracq), par B. Dort. 1952 – 311. A une sérénité crispée (R. Char), par R. Ménard. 312. M. Béalu : La fleur rouge 314. Éluard : Le château des pauvres. Bousquet : Lettres inédites. Masson : Notes sur la peinture. 315. Paul Éluard, 1895-1952. 316. A. Métraux. J. de Boschère : Une âme trop vaste, A. Artaud. Lettera amorosa (R. Char), par P. Guerre. Entretien (A. Breton), par V. Crastre. 1953 – 317. Char : Deux poèmes. A. Masson : De la profondeur. Le Mont Analogue (R. Daumal), par B. Dort. 318. H. Juin : Essai sur Joë Bousquet. 319. Anciens bardes Gallois, trad. et présentés par J. Markale. 1954 - 321. La vie secrète de S. Dali, par R. Renne. 322. René Daumal et le Grand Jeu. Daumal : Textes inédits. 324. Domaine féérique, par M. Carrouges. 326. Lorca : Lettres à Ana Maria Dali. 1955 – 327. Alquié : Révolte surréaliste et déréalisation. 329. Recherches de la base au sommet (René Char), par P. Guerre. 1956 – 337. Pour saluer Crevel, par L.-G. Gros, A. Gaillard, C. Lynes. Textes inédits. Métraux : Le mariage mystique dans le vaudou. Œuvres complètes d'A. Artaud, par J. Todrani.

338. Char : Les compagnons dans le jardin. 1958 – 345. A. Lunel : Méditation sur l'art de Chagall. Char et M.-J. Rustan : Réponses à Etiemble. 1960 – 354. Hommage à André Gaillard. 357. Réflexions sur Chateaubriand, par J. Gracq. 1961 – 361. Duby : Chronologie d'André Masson. Préférences (J. Gracq), par R. Jean. 362-363. Joe Bousquet ou le recours au langage. 364. Apprentissages d'Éluard. Éluard : Lettres de jeunesse. 1962 – 365. Y. Bonnefoy : Poésies. 366. Arp : Sable de lune. L.-G. Gros : René Char de l'éclair à la rose. 369. J. Réda : G. Bataille. Esthétique généralisée (R. Caillois), par A. Miguel. 1963 – 370. Les Manifestes du surréalisme (A. Breton), par J. Malrieu. 373-374 / N° du Cinquantenaire : Saint-John Perse, Ponge, Char. Jean Ballard : coup d'oeil sur notre demi siècle. Témoignages : Alquié, Brauquier, Georgette Camille, Cassou, Nelli, Guerre, R. Jean. Textes : Caillois, Paz. Guerre : Les inspirés et leurs demeures, de Gilles Ehrmann, présenté par André Breton. 1964 – 376. Gaston Bachelard et les poètes. 1965 – 381. C. Bourguignon : Éluard et le feu. 385. Taliesin et le druidisme, par Markale. 1966 – L'âge cassant (R. Char), par J. J. Verboud. 390/391. Char : Trois poèmes. Gracq : En marge de quelques livres. Pieyre de Mandiargues : La Nuit de mil neuf cent quatorze. Nelli., Paz : Poèmes. Sur André Breton, par Nelli, Malrieu, Dhainaut.

EN AIMANT EN IMPRIMANT. LA RENCONTRE FORTUITE DE DEUX PASSEURS DE SURREALISME : HENRI PARISOT ET GUY LEVIS MANO

Lucile GOBET-Eddie BREUIL

Les surréalistes ont su constituer autour d'eux un vaste réseau éditorial mouvant et aux identités très variées (José Corti, GLM, Seghers, Pauvert, Losfeld...). Les circonstances et les enjeux de ce réseau éditorial ne se limitent pas à un simple contact auteur-éditeur. Ce réseau implique l'ensemble des relations qui unissent écrivains, peintres, éditeurs, imprimeurs, mais aussi « agents » et journalistes (à travers le service de presse). Ce maillage de correspondances prend une tournure particulière entre 1935 et 1939 autour des figures de l'éditeur-imprimeur-typographe Guy Lévis Mano et de l'« agent littéraire » Henri Parisot. Publiant les surréalistes, mais aussi les auteurs-phares de leur univers mental, Lévis Mano donne une visibilité non seulement à des noms mais à la constellation surréaliste. Entre 1935 et 1939, Lévis Mano et Parisot remplissent une fonction essentielle de passeurs (intermédiaires et parfois révélateurs) et fournissent une tribune à la relecture critique de l'histoire littéraire par les surréalistes. Par ses choix éditoriaux, c'est l'instantané d'un surréalisme identifié à la poésie que publie alors Lévis Mano.

Paris, 1933. C'est en simple passionné de littérature contemporaine, qu'Henri Parisot rencontre René Char dans la librairie José Corti (alors responsable des Éditions Surréalistes). Char l'introduit dans le cercle surréaliste. Parisot leur présente à son tour Gisèle Prassinos, une poétesse de 14 ans, dont les capacités d'écriture automatique les fascine. Auto-érigé agent littéraire, il projette d'aider la nouvelle égérie surréaliste à publier ses textes aux Éditions Surréalistes de Corti. Or, dès 1934, à la suite d'un conflit avec Corti au sujet du financement de *De derrière les fagots*, Benjamin Péret décide de s'éloigner de celui qui fondera bientôt ses propres Éditions José Corti. C'est à ce moment que Parisot fait la connaissance de Lévis Mano, qui vient de quitter son emploi de libraire à La Plume d'or. Ce dernier décide de poursuivre son travail éditorial

(commencé en 1925) sous son propre nom, en devenant également imprimeur dès 1935. Parisot écrit alors à son ami Mario Prassinos :

Nous tenons enfin un éditeur pour un choix de textes de ta sœur. Je suis allé ce matin avec Éluard aux éditions G.L.M.¹.

Un nouvel imprimeur est ainsi trouvé. Le transfert commence, le cercle surréaliste passant du 6, rue de Clichy au 6, rue Huyghens².

Lévis Mano voit en Parisot une sorte de conseiller littéraire. Il envisage très tôt de lui donner des responsabilités, depuis la direction des *Cahiers GLM*³ (charge à laquelle il renoncera finalement) jusqu'à lui proposer de suggérer des auteurs pour la nouvelle série de la collection Douze (de 1936 à 1938). Son influence se traduit par la publication de Hans Bellmer⁴, de Gisèle et Mario Prassinos. Gisèle Prassinos est d'ailleurs publiée dans la collection Biens nouveaux que Parisot dirige à partir de 1939, et qui publiera sous le titre de *Rose Sélavy*, un recueil d'aphorismes de Marcel Duchamp, recueil plébiscité un peu plus tôt par Breton, Rius, Brunius, Espinoza, Péret dans l'« Enquête sur la poésie indispensable⁵ ».

De 1935 à 1939, les surréalistes font une entrée remarquable aux éditions GLM. La mise en place du réseau s'effectue très rapidement : un premier titre d'Éluard, *Nuits partagées*, est publié dès juillet 1935. Le lancement de ce recueil inaugure la collection Repères, « collection poétique plus ou moins surréalisante⁶ » (parmi les vingt-cinq auteurs de la collection, on trouve Breton, Char, Max Jacob, Leiris, Valentine Penrose, Péret, Gisèle Prassinos, Scutenaire, Tzara...). De même, les titres de cette collection sont accompagnés essentiellement d'illustrations de surréalistes : Salvador Dalí, Hans Bellmer, Marcel Duchamp, Man Ray, Kurt Seligmann, Yves Tanguy, Oscar Dominguez... Les surréalistes intègrent d'autres collections comme *Habitude de la poésie* en 1937. Si bien

1. Lettre de Henri Parisot à Mario Prassinos du 23 avril 1935, in *Correspondance Henri Parisot avec Gisèle et Mario Prassinos*, Paris : Joëlle Losfeld, 2003, p. 32.

2. Adresse effective à partir de mars 1936, l'adresse précédente de Guy Lévis Mano étant le 79, avenue de Ségur.

3. « Lévis Mano m'ayant chargé, en principe, de m'occuper désormais de cette revue » (Lettre de Henri Parisot à Mario Prassinos du 16 mars 1936, *op. cit.*, p. 118)

4. « Je reçois à l'instant une lettre de Bellmer [qui] se plaint de *Minotaure* [et demande] : "(...) L'éditeur G.L.M. n'a-t-il pas l'intention de faire une revue surréaliste?" Je lui réponds affirmativement sur ce dernier point en lui conseillant de faire transférer ses dessins de *Minotaure* (...) à G.L.M. (qui sous ma pression tenace les publiera sûrement!) », Lettre de Henri Parisot à Mario Prassinos du 19 août 1935, *op. cit.*, p. 88.

5. « Enquête sur la poésie indispensable » lancée par René Char. Les réponses sont publiées dans les *Cahiers GLM* n°8 en octobre 1938 et n°9 en mars 1939.

6. Lettre d'Henri Parisot à Mario Prassinos du 7 juin 1935, *op. cit.* p. 40.

qu'entre 1935 et 1939, GLM aura ainsi publié huit titres de Paul Éluard (dont *Facile*, *Les Yeux fertiles* et *L'évidence poétique*), six d'André Breton (dont les *Notes sur la poésie* et *De l'humour noir*) et quatre de René Char (dont *Moulin premier*). Sont également publiés *La Main passe*, *Ramures* et *Vigies* de Tzara, deux titres de Soupault (dont ses *Poésies complètes*), deux titres de Georges Hugnet, *Miroir de la tauromachie* et *Tauromachies* de Leiris et Masson, *Sujet à l'amour* de Maxime Alexandre, *La Poupée* de Hans Bellmer ou encore *Trois Cerises et une sardine* de Benjamin Péret.

Guy Lévis Mano valorise les publications surréalistes, notamment en leur accordant souvent une présence plus forte dans les quatrièmes de couverture, même lorsque leur place ne semblerait pas motivée par la publication concernée. Ainsi, au dos de *La Journée du 8 mars* de René Laporte, sont référencés *Facile* d'Éluard, *Au lavoir noir* de Breton, *Une demande en mariage* de Prassinou, *Revolving doors* de Man Ray ou encore *Jean et Jean* de Lévis Mano. D'autres ouvrages reconduisent le procédé, comme *Quand le soir menace* des quatre frères Roux, référençant Lautréamont, Char, Éluard, Leiris ou encore Soupault.

L'entrée des surréalistes dans le catalogue GLM se fait aussi par les revues. Ainsi, les *Cahiers GLM*, première série (9 numéros, de mai 1936 à mars 1939) témoignent d'une présence toujours plus marquée des surréalistes dans la liste des collaborateurs comme des illustrateurs. Cette présence connaît son apogée dans le numéro 7 de mars 1938 consacré au rêve : la direction en est confiée à Breton, et la liste des collaborateurs, trois fois plus longue que celle des précédents numéros, inclut les grands noms du surréalisme. Ce numéro est pour eux une tribune dans laquelle est revendiqué le domaine onirique. En outre, le contenu de ce numéro spécial des *Cahiers GLM* est repris à l'identique quelques mois plus tard par Breton : seule la couverture change, ainsi que le titre, qui, de « *Cahiers GLM*, numéro spécial sur le rêve » devient « Trajectoire du rêve – textes recueillis par André Breton ». Cette réimpression témoigne d'une véritable volonté de la part de Breton de s'attribuer la paternité de ce recueil de textes polyphoniques⁷. Un transfert d'autorité s'opère par l'effacement du nom de GLM de la couverture. La présence des surréalistes dans les *Cahiers GLM* s'impose ensuite dans les deux derniers numéros largement consacrés à la recension des réponses des poètes interrogés par l'« Enquête sur la poésie indispensable » lancée par René Char. Ce monopole de Breton puis de Char exercé sur les trois derniers

7. Capacité à générer un réseau autour de son nom que Julien Gracq qualifie de « narcissisme pluriel », *André Breton et quelques aspects de l'écrivain*, Corti, 1948.

numéros des *Cahiers GLM* montre clairement la prégnance des revendications et des idées surréalistes. L'Histoire met un terme à cette première série de la revue, devenue tribune des surréalistes, avec l'entrée en guerre en 1939 suivie de la déportation de Lévis Mano.

Si les surréalistes font une entrée rapide et remarquée aux éditions GLM en peu d'années, la constitution d'un réseau surréaliste par Parisot et Lévis Mano ne passe pas seulement par la publication de leurs textes, mais aussi par celle des œuvres phares, qu'ils ont redécouvertes et érigées en nouveaux classiques. Il s'agit bel et bien de donner à lire, par le jeu des collections et des anthologies, une possible bibliothèque idéale surréaliste, de donner une visibilité aux références principales de l'univers mental surréaliste. Ainsi, les *Hymnes à la nuit* de Novalis sont imprimés en avril 1949, mars 1950 et novembre 1959⁸, alors que ce titre est cité comme « indispensable » dans l'enquête des *Cahiers GLM* par Breton, Henein, Pastoureau, Rius, Brunius, Espinoza, Calas, Péret, Béguin et Wahl.

La ligne éditoriale de GLM témoigne en outre d'une perception transhistorique du surréalisme : Lévis Mano publie simultanément, et sur le même plan, les surréalistes contemporains et ceux qu'ils perçoivent comme leurs prédécesseurs. Ainsi, dans le numéro 7 des *Cahiers GLM* dirigé par Breton, Jérôme Cardan, Albrecht Dürer et Paracelse figurent au rang de collaborateurs au même titre que Ferdinand Alquié, Sigmund Freud ou Yves Tanguy. Breton « détourne » des noms appartenant au domaine de l'astrologie, de la médecine ou de la psychanalyse en les annexant à un surréalisme conçu comme un système de pensée et un réseau de correspondances auquel il entend donner un sens extralittéraire. La collection Biens nouveaux, dirigée par Henri Parisot à partir de 1939, rapproche quant à elle Lewis Carroll et Franz Kafka (fantômes tutélaires du surréalisme) de Gisèle Prassinos et Marcel Duchamp.

Le rapprochement s'effectue aussi à travers l'usage des préfaces. Éluard et Breton préfacent réciproquement en 1938 et 1939 deux écrivains majeurs dans la constellation surréaliste : Lautréamont (et ses *Œuvres complètes*) et Arthur Rimbaud (*Les poètes de sept ans*) pour montrer l'actualité poétique des auteurs et les rendent plus proches de l'esthétique surréaliste. Les préfaciers donnent une lecture personnelle des auteurs concernés et tendent à se les réapproprier. L'opération se réalise également sur les textes contemporains : le recueil poétique de Gisèle Prassinos de 1935, *La Sauterelle arthritique*, est préfacé par Éluard qui ne cherche pas à montrer la singularité de la création de l'auteur. Au

8. Le titre n'avait été publié qu'à deux reprises, chez Stock en 1927 et chez Aubier en 1943.

contraire, il se sert de ce texte comme d'un prétexte pour donner sa propre vision théorique de l'écriture automatique et de ses ressources libératrices. Cette préface devient l'espace de la légitimation de l'automatisme : « L'écriture automatique ouvre sans cesse de nouvelles portes sur l'inconscient et, au fur et à mesure qu'elle le confronte avec la conscience, avec le monde, elle en augmente le trésor. » : *La Sauterelle arthritique* est proclamée surréaliste.

Le surréalisme se constitue non seulement comme un réseau transhistorique, mais aussi comme un réseau transnational, les précurseurs y étant rattachés de façon sans appel :

Lewis Carroll est – avec Rimbaud, Lautréamont et Coleridge¹⁰ – l'un des plus grands poètes surréalistes – ou simplement l'un des plus grands poètes (tous les vrais poètes ayant toujours été surréalistes) de tous les temps¹¹.

Henri Parisot a voulu décider, dès août 1935, Lévis Mano à publier une nouvelle traduction de *La Chasse au snark* de Carroll qu'il va jusqu'à considérer comme un « ancêtre direct de Benjamin Péret¹² ». La traduction d'Aragon de 1929 reste rare et coûteuse, alors que ce texte est considéré par les surréalistes comme une référence essentielle¹³. *La Chasse au snark* sera imprimé chez GLM en 1948, suivi l'année d'après par *Le Morse et le charpentier* traduit par Parisot. Péret étend également cette bibliothèque à la Tchécoslovaquie en traduisant le recueil *Antilyrique* de Vitezslav Nezval, publié en 1936 dans la collection Repères avec une illustration de Toyen, deux ans après que l'auteur avait fondé le mouvement surréaliste pragois.

C'est en tant qu'éditeurs à part entière et plus seulement comme conseillers littéraires que les surréalistes contribuent le plus efficacement à donner forme à leurs affinités électives. Éluard choisit et préface *Les Poètes de sept ans* de Rimbaud, qui paraît en 1939, illustré par Valentine Hugo. Cette même année, la collection Sources propose deux titres : des anthologies de Baudelaire et Nerval établies et préfacées respectivement par Éluard et Albert Béguin. Mais, l'orientation surréaliste donnée à une édition est portée à son comble dans la publication des *Œuvres complètes* de Lautréamont en 1938. Cette édition est ouvertement un geste

9. Préface de Paul Éluard in Gisèle Prassinos, *La Sauterelle arthritique*, Paris, GLM, 1935.

10. Guy Levis Mano traduit et publie *La Ballade du vieux marin* en 1946, avec des dessins de Prassinos, projet certainement préparé avant guerre.

11. Lettre d'Henri Parisot à Mario Prassinos du 2 août 1935, *op. cit.*, p. 70.

12. *Id.*

13. Breton et Parisot le citent dans l'« enquête sur la poésie indispensable ».

d'appropriation, que ce soit par la préface donnée par Breton ou par le choix des illustrateurs, exclusivement surréalistes : Brauner, Dominguez, Ernst, Espinoza, Magritte, Masson, Matta, Miró, Paalen, Man Ray, Seligmann, Tanguy. L'édition cherche à se présenter comme une édition de référence également par l'ajout d'un appareil critique composé d'une table analytique, de « Documents » et d'une entrée « Répercussions ». Cet acte éditorial est profondément stratégique. Il s'agit clairement de poser la marque surréaliste sur l'auteur et au passage de battre en brèche les éditions précédentes dont : le fac-similé proposé par l'ancien ami de Breton, René Hilsum, *Au Sans Pareil* en 1925 ; l'édition de Philippe Soupault chez le même éditeur en 1927 ; voire l'édition de Salvador Dalí donnée chez Skira en 1934. L'édition de 1938 suit la logique évoquée par Éluard, Aragon et Breton, consistant à éviter de mettre un « nom ignoble¹⁴ » sur les textes de Lautréamont, veut s'imposer comme complète et définitive. D'ailleurs, il est à noter que Soupault (qui voit pourtant sa propre édition concurrencée par celle de GLM) comme Pastoureau acquiescent à ce monopole éditorial : ils indiquent que leur texte préféré des *Chants de Maldoror* est respectivement « XXXVII » et « XXXVIII¹⁵ », ce qui fait sans conteste référence à l'édition de 1938¹⁶.

Ainsi, les éditions GLM de 1935 à 1939 deviennent la tribune d'un surréalisme réflexif, et permet à celui-ci de circonscrire sa bibliothèque idéale par le choix des textes, par l'invention d'un paratexte détournant le texte dans un esprit surréaliste (la préface ne remplit plus son rôle de contextualisation : au contraire, elle abstrait le texte des circonstances de sa création afin de mieux l'assimiler à leur propre système de pensée). En associant Éluard non seulement avec la très contemporaine Gisèle Prassinos, mais aussi avec Paracelse ou Lautréamont redécouverts et annexés au surréalisme, les éditions GLM rapprochent des auteurs de siècles différents. Par le jeu des collections, la définition du surréalisme comme mouvement collectif et réseau artistique historiquement situé dans le temps glisse dès lors vers une attitude éternelle, susceptible d'être adaptée à toutes les époques. Les trois séries de *Dits* publiés en 1961 témoignent de cette pratique éditoriale de l'analogie : présentés sous forme d'étuis, ils contiennent une série de cartons volants, sur lesquels se côtoient des aphorismes de Lichtenberg, des versets de la Bible, des maximes de Char ou des extraits du Talmud, que le lecteur peut

14. « Lautréamont envers et contre tous ».

15. Dans l' « enquête sur la poésie indispensable ».

16. Les surréalistes ont souvent témoigné de leur imprécision concernant les dates. « XXXVII », comme l'indique Soupault, renvoie très probablement à l'édition de 1938.

assembler ou désassembler comme il souhaite, comme on pourrait le faire d'un simple jeu de cartes. Par le rapprochement fortuit de deux sources littéraires aussi éloignées que possible, cette provocation met en péril la clôture de l'œuvre (menacée de mort par les surréalistes) désacralise l'auteur et reproduit le geste de délecture-relecture critique de l'Histoire littéraire qui est le geste inaugural, fondamental du mouvement surréaliste¹⁷.

Si l'action éditoriale de Lévis Mano offre une tribune à la relecture de l'Histoire littéraire, elle permet également d'officialiser l'étroite collaboration entre peintres et écrivains surréalistes. Des recueils marqués par la prégnance grandissante de l'image donnent une visibilité à cette pratique surréaliste de décloisonnement des arts et pérennisent des couples écrivain-illustrateur comme Michel Leiris et André Masson dans *Miroir de la tauromachie* ou Valentine Hugo et René Char dans *Placard pour un chemin des écoliers*. Le travail de médiation mené par Parisot va dans ce sens d'une interpénétration du dessin et de l'écriture. Il écrit à Mario Prassinis : « Je crois que Lévis Mano serait tout disposé à éditer une autre plaquette de ta sœur qui serait, par exemple, un conte inspiré par le dessin que nous enverra Bellmer (que j'ai été le premier à préconiser)¹⁸ ». Inversement, « l'agent littéraire » suscite aussi des collaborations en commandant des illustrations pour des textes non-surréalistes : « J'ai le plaisir de t'apprendre que grâce aux efforts de ma diplomatie l'affaire Max Jacob est arrangée. Je t'envoie ci-joint copie du poème [« Chemin de croix infernal »], qui est un des meilleurs de Max. J'espère que tu vas te surpasser pour cette illustration. Tu pourras me l'envoyer, ou l'envoyer directement à Lévis Mano.¹⁹ »

Si la grande période du surréalisme aux éditions GLM s'étend de 1935 à 1939, il semble qu'après guerre le mouvement n'ait pas disparu du catalogue. Pourtant, la publication de ses textes est parfois due à un retard de fabrication, plusieurs titres étant en réalité en chantier avant-guerre. Ainsi du *Cœur à gaz* de Tristan Tzara en mai 1946 ou du *Choix de poèmes* de Francis Picabia réalisé par Parisot en juillet 1947, titre que ce dernier avait proposé en 1939, ou encore du *Miroir de la tauromachie* de Leiris et Masson en 1964 qui se contente de reprendre la version de 1938. Le cas de

17. Geste essentiel de réaménagement du paysage littéraire dont témoignent notamment l'article « Liquidation » dans la revue *Littérature* 1^{ère} série de 1921 et la nouvelle configuration proposée par Breton dans les listes de surréalistes présents et passés du premier *Manifeste du Surréalisme* en octobre 1924.

18. Lettre d'Henri Parisot à Mario Prassinis du 9 juin 1935, *op. cit.*, p. 44.

19. Lettre d'Henri Parisot à Mario Prassinis du 22 juillet 1935, *op. cit.*, p. 60.

L'édition du *Promenoir des deux amants* de Tristan L'Hermitte avec des dessins de Valentine Hugo renseigne aussi sur la vie éditoriale de l'après-guerre : composé en juillet 1939, il était annoncé comme le premier titre devant être publié en 1945. Or, l'ouvrage attendra précisément dix ans avant d'être imprimé. Le titre venait en effet d'être publié aux Relais de Fontaine dirigés par Parisot. Les surréalistes ont ainsi passablement déserté, dès l'après-guerre, la boutique du 6, rue Huyghens, tandis que quelques écrivains sont restés, davantage en raison de leur amitié pour l'imprimeur que de leur sensibilité surréaliste (comme Char ou Éluard). Ne restent du surréalisme que des bribes, des phrases, des traces de son passage : dans les *Dits*, dans *La Source mobile*, reviennent souvent des phrases piochées par Lévis Mano dans des textes surréalistes qu'il a publiés, comme *L'Humour noir* de Breton d'où il récupère Rigaut, Lichtenberg ou encore Swift.

Aussi, alors qu'il avait commencé à valoriser les précurseurs du surréalisme, notamment dans une édition complexe²⁰ des *Œuvres* de La Fontaine, le catalogue GLM présente des lacunes notables comme *La chanson du décapage* de Jarry, le *Testament* de Sade ou *Poussière de soleils* de Roussel²¹. La guerre a redistribué les cartes : les surréalistes se sont tournés vers d'autres éditeurs, qu'ils convainquent de publier la « littérature surréaliste » de toutes les époques. Jarry entre dans le panthéon des Lettres en 1946 (quand Parisot édite ses *Poésies complètes* chez Gallimard, préface d'André Frédérique, d'après une maquette de Mario Prassinis), Pauvert s'active à donner une portée nouvelle à Sade dès 1948 (avec l'*Histoire de Juliette*, bientôt suivie par la mise en chantier des œuvres presque complètes) et *Poussière de soleils* de Roussel est présenté par Breton dans les *Cahiers de la Pléiade* la même année (avant que l'auteur ne soit intronisé chez Pauvert par la publication de ses *Œuvres complètes* dès 1963). Comme s'ils percevaient mieux l'intérêt d'une diffusion à plus grande échelle de leurs aïeux, les surréalistes passent d'un imprimeur dont les tirages sont plutôt confidentiels et qui trouve sa voie dans un plus grand classicisme formel à un typographe comme Pierre Faucheux (on retrouve sa patte entre autres dans le numéro 3 de la revue *K* dirigée par Parisot ou encore chez Pauvert), lequel sait attirer efficacement l'attention du lecteur et donner une plus large diffusion à cette littérature surréaliste. Un exemple de ce déplacement est la promo-

20. Guy Lévis Mano, face à la complexité du projet, décidera de faire réaliser le volume par une autre imprimerie.

21. Ils figurent parmi les titres les plus souvent cités par les surréalistes dans l'« enquête sur la poésie indispensable ».

tion par Pauvert, en 1966, de l'*Anthologie de l'humour noir*, dont la publication au Sagittaire avait été interdite sous Vichy. Par son tirage confidentiel, la première édition de *L'Humour noir* chez GLM en 1938 ne permettait pas de donner à ces auteurs contestataires une audience dépassant le cercle surréaliste.

Les surréalistes ont ainsi trouvé d'autres tribunes pour porter leur littérature, et Parisot, élément moteur dans le rapprochement de l'univers surréaliste avec Lévis Mano, poursuit son rôle d'agent de son côté. Il participe pendant la guerre aux éditions Fontaine (et notamment avec sa collection L'âge d'or) qui jouent un rôle important dans la diffusion des textes surréalistes, et souhaite, par un évident clin d'œil à son ami imprimeur alors interné en camp, que « ces Relais de Fontaine [donnent] L'HABITUDE DE LA POÉSIE²² ». Par un concours de circonstances, il affiche ses affinités littéraires ou surréalistes (car il sera toujours « fidèle à ses amitiés²³ ») dans les tribunes qui se présentent à lui, des éditions Fontaine à la revue *Quatre vents* qu'il dirige dès 1945 en passant par la revue *K* de 1948 à 1949. Et dans le catalogue GLM, si le surréalisme passe, Parisot reste, en continuant de proposer ses principales amours littéraires (Lewis Carroll ou Franz Kafka) ainsi qu'en étant le premier, en 1946, à faire découvrir des *Lettres de Rodez* reçues d'Antonin Artaud.

Après la guerre, le temps du surréalisme est interrompu chez GLM, l'éditeur ouvre la porte à d'autres passeurs, d'autres découvreurs, comme Jean Rousset, qui fera renaître Angéelus Silésius, André Gryphius ou Jean de La Céppède.

La médiation éditoriale de Guy Lévis Mano a été un acte d'allégeance non au surréalisme, mais à la poésie. Et le surréalisme faisait partie de *ce qui était là*, pour qui avait *l'habitude de la poésie*, à la fin des années 1930. Quand bien même l'instant GLM du surréalisme ne serait qu'une manifestation du hasard objectif, l'examen, aujourd'hui, du catalogue GLM ne nous en offre pas moins un éclairage sur la façon dont s'est alors imprimé et cristallisé le réseau de correspondances fondamental de la poésie surréaliste.

UNIVERSITÉ LYON II - LIRE

22. En vert et souligné dans la présentation que fait Parisot de sa collection.

23. Entretien avec Alain Gheerbrant, in Alain Gheerbrant et Léon Aichelbaum, *K éditeur*, Le temps qu'il fait, 1991, p. 21.

FONTAINE, LE SURRÉALISME ET LES SURRÉALISTES : DE L'HOSTILITÉ AU REFUGE (1939-1947)

François VIGNALE

Les rapports entre *Fontaine* – dirigée par Max-Pol Fouchet – et le surréalisme et les surréalistes sont assez complexes même s'ils suivent une trajectoire assez linéaire, conséquence des événements que la France a traversés pendant cette période. À la franche hostilité des débuts, succède une reconnaissance progressive de l'importance de ce courant artistique et littéraire pendant la drôle de guerre et l'Occupation, avec l'incorporation de certains auteurs dans le dispositif éditorial de la revue, mais c'est à partir du débarquement anglo-américain en Afrique du nord de novembre 1942 que le surréalisme est totalement intégré par *Fontaine*. Cette tendance profonde prend toute sa mesure dans l'immédiat après-guerre. Les hommes, leurs liens, les structures et les interactions seront au centre de cette étude.

Sur le plan méthodologique, la population retenue a été constituée à partir de la base de données prosopographique Mélusine¹. Nous avons choisi de retenir les écrivains et poètes se réclamant du surréalisme au moment de leur entrée dans le groupe rédactionnel de *Fontaine* mais aussi certains de ceux qui ont rompu parce que, pour beaucoup de lecteurs des l'époque, leur nom demeure lié à cet mouvement littéraire.

Une certaine reconnaissance (mars 1939-juin 1940)

Le rejet du surréalisme, très présent dans les deux livraisons de *Mithra* à laquelle succède *Fontaine*, a perdu un peu de sa force avec l'arrivée de Max-Pol Fouchet à la tête de la revue. À lire entre les lignes de ce qui fait figure de manifeste, on s'aperçoit que l'hostilité à ce courant artistique et littéraire est plus le reflet d'une certaine impétuosité et d'une fougue mal maîtrisée que l'illustration d'un refus théorique². Cette tendance se pour-

1. Le contenu de la base est consultable à l'URL suivante :

http://melusine.univ-paris3.fr/c_surr.html.

2. La revue convoque en effet dans son manifeste la figure de Guillaume Apollinaire.

suit dans le n° 4 avec un long article du directeur de *Fontaine*. Il y reconnaît l'importance du surréalisme dans l'émergence de la jeune poésie, en particulier pour ce qu'il a apporté dans l'accès à la connaissance la plus intime de l'être, tout en insistant sur ce que cette recherche peut avoir de mystique et de religieux, ce qui est un peu paradoxal quand on songe au regard porté sur le christianisme par la grande majorité des membres du groupe surréaliste :

La nouvelle poésie qui prolonge le surréalisme dans sa volonté d'approcher l'inconnu profond, ne laisse pas d'être religieuse [...]. Actuellement encore, la jeune poésie, de plus en plus religieuse et chrétienne, salue non sans respect le surréalisme, mais c'est pour lui prendre de quoi s'approcher poétiquement de Dieu.

Il n'y a plus ici de rejet des moyens employés par le surréalisme et en particulier de l'écriture automatique, si décriée auparavant. En conséquence, les formes comme le fond du surréalisme sont maintenant recevables et donc porteurs de sens et de connaissance pour les représentants de la jeune – ou de la nouvelle – poésie. Le surréalisme n'est donc plus l'ennemi mais l'une des conditions nécessaires sur le plan théorique pour l'émergence d'une nouvelle génération de poètes. En admettant ainsi cette forme de prééminence et de filiation, on parvient à mieux définir ce qui fait la spécificité théorique du concept un peu fourre-tout de « jeune » poésie qui ne se définissait jusque-là que par son opposition au surréalisme et son caractère générationnel et provincial.

Le titre de l'éditorial du n° 5 (« La poésie doit continuer ») donne d'une certaine manière la réponse à la question puisque, dans l'esprit de Max-Pol Fouchet, il est impossible que la poésie s'efface devant la guerre, les poètes ne devant à aucun prix devenir muets. Mais derrière cette position de principe, il faut réfléchir à la place et aux moyens d'intervention de la poésie dans ce contexte particulièrement difficile. Le n° 5 est un numéro spécial consacré aux « Droits et devoirs du poète », sous-entendu en ces temps de montée des périls. Cette réflexion ne se limite pas au strict cercle de *Fontaine*, mais elle est ouverte à tous les poètes qui se sentent concernés par cette question – y compris les surréalistes ou ceux qui se réclament du surréalisme, comme il est précisé dans l'éditorial :

Les poètes de ce recueil appartiennent à des modes différents de la poésie et de la pensée, ils ont fait ou vécu la jeune poésie comprise entre les deux conflits, ils en sont, partant, acteurs, témoins et juges à la fois⁴.

3. Max-Pol Fouchet. « Le Mythe d'Edipe », *Fontaine*, n° 4, juin-juillet 1939, p. 53-55.

4. « La poésie doit continuer », *Fontaine*, n° 5, août-septembre 1939. p. 65.

C'est donc la problématique de ce qu'il faut appeler l'engagement du poète au sein de la cité qui est mise en avant dans ce fascicule. L'une des deux références constantes de ce numéro de réflexion est Lautréamont, l'autre, Paul Éluard et en particulier *Donner à voir* qui date de 1939. Le choix de ces deux poètes pour « patronner » cette livraison de la revue est très révélateur puisqu'il introduit dans l'espace intellectuel et sensible de la revue à la fois l'un des grands inspirateurs du mouvement surréaliste, Lautréamont, et l'un de ses principaux animateurs, Paul Éluard. Il s'agit donc d'une reconnaissance cette fois-ci totalement explicite de l'importance de ce courant poétique et de son utilité pour définir une manière de vivre et de faire la poésie.

Ce travail de réflexion sur la place du poète face à l'événement se poursuit dans les numéros qui suivent mais il se déroule sans les surréalistes qui ne font que des apparitions sporadiques dans les sommaires de la revue puisque seuls Camille Bryen et Georges Hugnet ont contribué à *Fontaine*.

« Nous ne sommes pas vaincus »

Le processus d'appropriation de l'esprit surréaliste par la revue s'accélère et s'approfondit en raison des conséquences de la défaite de juin 1940. Il ne s'agit plus seulement de discourir sur la nécessité de se situer par rapport aux circonstances mais de sauvegarder ce qui a fait la grandeur de la France.

L'éditorial du n° 10 (juillet 1940) intitulé « Nous ne sommes pas vaincus », marque un moment important. La France a été vaincue par les armes, il lui faut se défendre par l'esprit. Le surréalisme, qui avait commencé à être intégré dans le discours de la revue, prend maintenant une place accrue. À un discours xénophobe construit sur le rejet du cosmopolitisme comme facteur de dégénérescence, il oppose donc un pays ami des artistes et généreux. Au passage, il reconnaît que le mouvement Dada et le surréalisme sont des éléments majeurs dans l'acquisition et la construction du prestige de la France⁵. En affichant de telles opinions,

5. « Sommes-nous assez conscients de nos poètes ? Savons-nous assez qu'à la suite d'Apollinaire et de Péguy, autour de Claudel, de Supervielle, de Jouve, d'Éluard, de Cocteau, de Max Jacob, de Valéry, de Montherlant, pour ne citer que ceux-là, se déploie, animée de la plus haute conscience une admirable poésie ? Que chacun dans son ordre recense les siens. Les noms lui viendront aux lèvres si nombreux qu'il reprendra courage et foi. Car nous sommes là dix contre un. Comme l'Église de Rome sut grouper à elle des expériences religieuses diverses, mais aboutissant à Dieu, la France sut grouper des expériences intellectuelles multiples, mais finalement réunies en cette seule perdurable réalité humaine : la pensée. Et ce n'est pas le moindre signe de sa force intérieure que ce syncrétisme, où des conceptions et des

Max-Pol Fouchet choisit clairement son camp dans cette « préhistoire de la querelle des mauvais maîtres » selon l'expression de Wolfgang Iser. Cette légère antériorité permet à la revue d'acquiescer bien avant d'autres un statut de refuge qui reste tout de même particulièrement précaire⁶.

Le cadre intellectuel et programmatique de la revue se précise et elle est maintenant prête à accueillir le surréalisme qui entre donc clairement dans le dispositif de la revue. Il s'agit en effet de concrétiser ce front uni des poètes que Max-Pol Fouchet appelle de ses vœux et qui est la meilleure réponse possible à la médiocrité de Vichy.

La question n'est pas, dans l'esprit de Max-Pol Fouchet et des membres du Comité de rédaction de la revue, d'opérer une sélection des noms qui apparaîtront au sommaire selon les parcours respectifs des uns et des autres. Peu importe que les auteurs soient ou non encore surréalistes au moment de leur arrivée dans le personnel rédactionnel, seule compte leur opposition au nouveau régime. Il faut également ajouter à ce constat que quand bien même certains écrivains seraient surréalistes au moment de la parution de leur textes dans *Fontaine*, leur caractère surréaliste est parfois totalement absent.⁷ Il est donc difficile à ce stade de quantifier et même de qualifier l'expression du surréalisme dans le contenu et la construction de la revue.

Dans un premier temps, c'est à travers les hommes que le surréalisme va s'afficher dans la revue. Le premier à faire son apparition dans les sommaires de *Fontaine* est René Daumal, membre fondateur du Grand Jeu. Il n'est pas, à proprement parler, un surréaliste, même s'il apparaît associé à ce mouvement dans le n° 11 (octobre-novembre 1940). Il est rejoint par Maxime Alexandre (n° 14) dont on peut considérer qu'il s'agit du premier surréaliste en exercice à rejoindre la revue après la débâcle, et Joë Bousquet dont la position par rapport au surréalisme est un peu analogue à celle de Daumal, puis par Paul Éluard (n° 15), Georges Ribemont-Dessaignes et Philippe Soupault (n° 16) et enfin Rafael Alberti

sensibilités différentes et parfois ennemies se réunissent en un tout d'une exubérante vitalité. » Max-Pol Fouchet. « Nous ne sommes pas vaincus », *Fontaine*, n° 10, juillet-août 1940, p. 49-51.

6. Ce numéro fut saisi après parution sur décision des services de censure d'Alger. Il réussit néanmoins à parvenir à un grand nombre d'amis de la revue en métropole.

7. « Toute œuvre poétique n'est valable que dans la mesure où elle a été vécue. L'image poétique elle-même, en tant qu'expérience, n'est pas uniquement un produit de la raison ou de l'imagination, elle n'est valable que si elle a été vécue. L'image poétique est un produit de la connaissance. Or, la connaissance ne peut être une leçon qu'il faut avoir apprise, elle doit être prise au monde extérieur, c'est-à-dire résulter d'une action plus ou moins violente sur la réalité qui nous entoure. » Tristan Tzara, « Poésie latente et poésie manifeste », *Europe*, n° 543-544, juillet-août 1974, p. 45.

dans le numéro 23. Ce personnel surréaliste se distingue du reste des collaborateurs de la revue sur plusieurs points. Le premier est l'âge. L'âge moyen de ces entrants est toujours supérieur à celui de l'ensemble des collaborateurs de la revue et encore plus à celui des membres du noyau dur rédactionnel.

Année	Age moyen ensemble	Age moyen échantillon	Age moyen noyau dur
Juillet-décembre 1940	38	36	26
1941	45	40	27
1942	40	39	31

Cette importante différence d'âge est tout à fait remarquable car *Fontaine*, comme beaucoup de jeunes revues, s'était jusque là distinguée par la jeunesse de son groupe rédactionnel. On sort d'une logique purement générationnelle pour entrer dans une logique de groupe étendu. Une autre des caractéristiques de ces entrants surréalistes est leur forte insertion dans le champ littéraire. Ils détiennent un capital social important dont bénéficie la revue. En raisonnant la construction d'indices qui portent sur la reconnaissance du milieu littéraire et sur la reconnaissance publique, cet apport est quantifiable⁸. Le score moyen de reconnaissance littéraire est de 51,43, celui de la reconnaissance nationale est de 46,57 points, alors que les scores moyens de l'ensemble des collaborateurs entrants de *Fontaine* pendant la même période sont respectivement de 34,05 et 26,27 points. Les surréalistes qui rentrent dans le groupe rédactionnel sont donc fortement insérés dans le champ éditorial, mais on remarque tout de même que ces chiffres sont révélateurs d'une réalité plus contrastée qu'il n'y paraît. En effet, la logique veut que plus on dispose d'un score de reconnaissance littéraire élevé, plus le score de reconnaissance nationale est fort. Ce n'est pas vraiment le cas ici pour notre population. On peut donc en conclure que ces auteurs sont parfaitement reconnus par leurs pairs mais que leur renommée et leur exposition auprès du public est nettement moins importante. Ceci peut avoir des conséquences sur les comportements et les stratégies de chacun. Nous sommes donc ici en face d'un système d'échanges réciproque. La revue bénéficie des apports

8. Ces travaux s'inspirent de la méthode mise en œuvre par Bernard Lahire dans *La Condition littéraire*, La Découverte, 2006, et Sébastien Dubois dans son article « Mesurer la réputation », *Histoire & mesure*, vol. XXIII, n° 2, 2008, p. 103-143. Nous avons utilisé des items et des coefficients de pondération spécifiques. La reconnaissance littéraire est l'ensemble des caractères de reconnaissance qui sont apportés par le milieu littéraire (appartenance à une académie, octroi d'un prix littéraire, participation aux organes directeurs d'une revue, ...). La reconnaissance nationale repose sur l'évaluation de la production de l'auteur (articles, ouvrages) pendant une période de 5 ans.

des auteurs qu'elle intègre dans son groupe rédactionnel qui lui permettent d'asseoir sa légitimité au sein du champ éditorial. En même temps, elle permet aux uns et aux autres de continuer à bénéficier d'une tribune dans laquelle ils continuent de publier et donc d'exister.

L'un des moyens privilégiés pour montrer que le surréalisme et plus largement les avant-gardes littéraires et artistiques n'ont pas disparu depuis l'avènement de la Révolution nationale est tout simplement de faire figurer ses plus éminents représentants au sommaire des revues. Cette manière d'exprimer la permanence de l'esprit créateur est un moyen particulièrement efficace d'affirmer son opposition. Si les dimensions de l'échantillon sont effectivement restreintes, il n'en va pas de même pour ce qui est de la présence dans les sommaires de la revue. Sur cette période, il n'y a que trois livraisons dans lesquelles on ne trouve pas de textes produits par les membres de la population sur un total de treize, c'est-à-dire que les surréalistes et/ou le surréalisme sont présents dans plus des trois quarts des numéros. Dix-huit textes paraissent dans la partie principale de la revue entre juillet 1940 et octobre 1942, ce qui représente environ 13% du total. La répartition du nombre de textes entre ces auteurs est la suivante : Daumal (8), Soupault (2), Bousquet (2), Alexandre (1), Ribemont-Dessaignes (1), Alberti (1), Éluard (3).

La façon la plus évidente de revendiquer le surréalisme est encore de le pratiquer. Mais, durant cette période, dans *Fontaine* comme dans les autres revues de l'époque, ce type de texte est très rare. Il y a deux raisons à cela. La première tient aux règles de la censure en zone libre et en Algérie. Il n'est qu'à voir les circonlocutions employées pour éviter le terme « surréalisme⁹ ». La seconde tient au fait que les préoccupations des poètes ne sont plus du même ordre. Il s'agit maintenant pour eux de prendre part aux combats contre Vichy et l'occupant avec l'arme du poème. En abandonnant une partie de leur part d'expérimentation, les poèmes de Paul Éluard¹⁰ sont clairement dans cette veine de même que ceux de Georges Ribemont-Dessaignes par exemple et il n'est que René Daumal pour continuer à explorer d'autres voies.

Le surréalisme sert également à la revue à justifier sa position en matière d'esthétique poétique. *Fontaine*, depuis ses débuts, n'a jamais caché sa

9. Henri Hell s'exprime ainsi au sujet d'Aragon : « Nul désir d'enclorre l'ineffable dans les mots. Nulle volonté d'adhérer, au-delà des apparences, à la réalité même, mystérieuse, voilée, perçue comme une intuition fugitive de l'esprit, en un éclair furtif, vite éteint. Nulle hantise de forcer les parois de ce monde palpable où nous vivons prisonniers, de s'évader vers l'inconnaissable, de plonger aux confins de l'être, d'atteindre aux portes de la mort et du néant. » H. Hell, « Situation poétique d'Aragon ». *Fontaine*, n° 18 (février 1942), p. 355.

10. En particulier « Une seule pensée ».

préférence pour une poésie centrée sur l'expérience intérieure, ce qui la distingue des autres revues littéraires qui paraissent sous l'Occupation qui, quant à elles, promeuvent une « poésie à hauteur d'homme » selon l'expression de Pierre Seghers, la mieux à même selon ce dernier de servir la cause de l'opposition à Vichy. Ces divergences connaissent leur paroxysme à l'occasion de la parution du numéro spécial de *Fontaine* « De la poésie comme exercice spirituel », en mars 1942, dont le projet date du printemps 1941. En raison de son approche, des moyens qu'il utilise - le recours à la psychanalyse par exemple, le surréalisme ne peut être écarté de la réflexion lancée par Max-Pol Fouchet. C'est la figure de Paul Éluard qui est convoquée ici dans un article de Louis Parrot¹¹. À défaut de pouvoir publier des textes proprement surréalistes, il s'agit d'évoquer le surréalisme, de montrer qu'il n'a pas disparu et qu'il conserve toute sa pertinence dans les temps présents, notamment parce qu'il permet de défendre l'idée d'une certaine autonomie de l'artiste et du poète.

Surréalisme et propagande (novembre 1942-automne 1944)

Le débarquement anglo-américain en Afrique du nord, le 8 novembre 1942, entraîne une série de changements dans le fonctionnement de la revue. Après une période d'incertitude pendant l'hiver 1942-1943, un nouveau cadre s'élabore où la revue change radicalement de dimension et de contenu.

Appartenant aux cercles de la résistance algéroise, Max-Pol Fouchet redouble d'efforts pour continuer à faire paraître la revue mais il se heurte à des difficultés matérielles (manque de papier) et politiques (difficultés avec les services de censure¹²) à la fin de l'année 1942. Ces difficultés sont en partie surmontées grâce à l'intervention des Alliés. Demeure l'impossibilité de maintenir des liens avec la métropole, maintenant complètement occupée. Les circuits traditionnels d'approvisionnement en textes n'existent plus et la principale zone de diffusion de la revue devient inaccessible.

C'est au cours du printemps 1943 qu'interviennent les plus grands changements. Devant les difficultés qu'il rencontre avec l'administration Darlan et Giraud, Max-Pol Fouchet se tourne vers les Alliés. L'accueil est immédiatement favorable, mais c'est la structuration des services de

11. Louis Parrot. « Paul Éluard », *Fontaine*, n°19-20, mars-avril 1942, p. 151-160.

12. Le numéro 25 est entièrement censuré avant parution en février 1943. C'est, curieusement, la seule sanction de cette nature que connaîtra la revue pendant toute son existence.

propagande, avec la création de la Psychological Warfare Branch (PWB) à partir de février 1943, qui est décisive. Au sein de ce service interallié travaillent Patrick Waldberg¹³, qui dépend de l'Office of War Information américain, et Roland Penrose, qui dépend des services britanniques. Le soutien apporté à *Fontaine* permet à la revue de dépasser l'hostilité du pouvoir. L'arrivée du Général de Gaulle à Alger, en mai 1943, finit d'achever le processus. La revue est pleinement intégrée au dispositif de propagande alliée, tant du côté anglo-américain que du côté de la France libre. *Fontaine* dispose alors d'un monopole au sein du champ éditorial qui ne lui sera disputé par *L'Arche* qu'à partir du début 1944.

Après une période pendant laquelle le groupe rédactionnel de la revue est complètement à reconstruire, le réseau des collaborateurs de *Fontaine* se reconstitue sur d'autres bases. Le statut de revue littéraire « officielle » de la France libre entraîne ces changements, mais aussi la nature des combats à mener. La revue doit maintenant mettre en valeur tout ce qui fait la grandeur de la France, tant sur le plan intellectuel qu'artistique. La fin du régime de Vichy en Algérie et de l'intermède giraudiste entraîne la fin de l'utilisation des techniques de la littérature de contrebande. On peut maintenant s'afficher en pleine lumière. Le surréalisme, dont on a vu qu'il n'était jamais directement cité ou mis en valeur auparavant, bénéficie maintenant d'une tout autre exposition. Le mettre en avant revient à affirmer toute la différence entre Vichy et la France libre. Seulement, les surréalistes qui participaient à la revue ne peuvent plus être joints, si ce n'est au prix de grandes difficultés et il faut s'appuyer sur d'autres hommes.

Les surréalistes (passés ou actifs) collaborant à *Fontaine* entre novembre 1942 et janvier 1945 sont passés à seize - soit le double - mais c'est la proportion de surréalistes en activité qui est remarquable puisqu'avec onze entrants ils représentent plus de 80% de l'échantillon. Vingt textes sont publiés, soit 19% du total¹⁴, ce qui est, là aussi, plus important que par le passé. Seul le numéro 30 ne contient aucun texte écrit par des surréalistes. Les scores de reconnaissance détenus par les entrants surréalistes de cette période sont significatifs, puisque la moyenne de l'échantillon donne un score moyen de 36,43 points pour la reconnaissance littéraire et de 34,43 points pour la reconnaissance nationale. La position moyenne de la période est de 35,77 et 28,64 points, c'est-à-dire

13. Sur les circonstances de la rencontre entre Max-Pol Fouchet et Patrick Waldberg, se reporter à Max-Pol Fouchet. *Un jour je m'en souviens* ... Mercure de France, 1968, p. 109-111.

14. Ont été exclus du calcul les deux numéros spéciaux consacrés à la littérature américaine et à la littérature britannique.

que la position moyenne des entrants surréalistes est supérieure à la moyenne des entrants de la revue. En d'autres termes, les premiers ont apporté de la renommée à la revue. Les positions les plus importantes sont celles d'André Breton (70/44) et surtout de Roger Caillois (70/113).

L'Afrique du nord est relativement pauvre en collaborateurs de poids, susceptibles de porter le discours de la revue. Il faut se tourner vers d'autres horizons et les surréalistes n'échappent pas à la règle puisque ne résident sur place que Philippe Soupault et, à partir de l'été 1943, René Char. Les collaborateurs surréalistes de *Fontaine* résident principalement dans trois aires géographiques bien différentes : la France occupée, la Grande-Bretagne et les États-Unis. Le groupe métropolitain est composé de René Daumal, Paul Éluard et de deux entrants : Michel Leiris et Raymond Queneau. Le groupe britannique – composé de Roland Penrose, David Gascoyne et Herbert Read – fait son apparition à l'occasion du numéro spécial consacré à la littérature britannique. Il ne faut pas exclure de ce groupe Jacques-B. Brunius qui, bien qu'il n'ait rien publié dans *Fontaine*¹⁵, est alors le correspondant de la revue à Londres. Le détail des collaborations, par ordre alphabétique, s'établit ainsi : Breton (2), Caillois (1), Césaire (1), Char (1), Daumal (1), Éluard (2), Gascoyne (1), Goll (1), Leiris (1), Masson (1), Penrose (1), Queneau (2), Read (1), Soupault (1).

Le groupe américain est le plus significatif, car il n'est composé que d'entrants, et le poids symbolique de la plupart de ses membres est important. Les contacts sont noués avec André Breton. Max-Pol Fouchet et lui se trouvent alors dans des situations similaires, même s'il existe un léger décalage dans le temps. André Breton qui a quitté la France en 1941 se trouve alors aux États-Unis. Il est engagé comme speaker pour les émissions radiophoniques de La Voix de l'Amérique – qui dépend de l'Office of War Information (OWI) en mars 1942, comme Max-Pol Fouchet le sera à Radio-France à Alger à partir de février 1943 puis à la BBC pour une série d'émissions – mises au point avec le concours de Jacques-B. Brunius – pendant l'automne 1943. Breton lance en juin 1942 la revue *VVV* dont la signification du titre est sans équivoque alors que Max-Pol Fouchet est engagé avec *Fontaine* dans le refus de toute compromission depuis juillet 1940. Enfin, ils ont tous deux une position géographique périphérique par rapport aux centres de l'activité littéraire.

Deux hommes semblent avoir joué un rôle important dans cette rencontre : Édouard Roditi et Patrick Waldberg. Le premier – éditeur

15. Il a en revanche collaboré à *VVV*.

d'André Breton - devient le diffuseur de *Fontaine* aux États-Unis alors que le second, qui se trouve en Algérie dès novembre 1942, a fait la rencontre d'André Breton quelques mois auparavant. C'est autour du noyau de *VVV* que se structure la collaboration entre *Fontaine* et les surréalistes réfugiés aux États-Unis, puisque tous ont publié dans les deux revues.

Parce que la situation de *Fontaine* s'est clarifiée et que les liens existent désormais avec les écrivains de l'exil, il devient possible d'exposer le surréalisme en pleine lumière. C'est ce qui se produit dans le numéro 32 de *Fontaine* qui paraît au début 1944. Au sommaire, on trouve un texte de Michel Leiris (« Chansons ») et surtout le texte de la conférence donnée par André Breton à l'Université de Yale en décembre 1942, « Situation du surréalisme entre les deux guerres ». Rédigée par Max-Pol Fouchet, l'introduction à ce texte retient l'attention, car elle illustre la manière dont le surréalisme est désormais perçu :

Une pensée en révolution permanente, animée par le devoir de cette révolution et maintenue en alerte par la volonté de se poser sans cesse des problèmes nouveaux, une disponibilité parfaite, critique et humaine, un état de perpétuelle imprudence intellectuelle, voilà qui nous paraît, à l'heure où les vieilles orthodoxies et les faux mythes guettent la nouvelle victoire, ce qu'André Breton peut d'abord proposer d'immédiat à ses contemporains. Que le devoir des clercs s'y exprime, ce n'est que trop évident, mais que, de toutes parts, les clercs y faillissent déjà, ce n'est aussi, hélas, que trop patent. Après tant de fausse paix, de fausse liberté, le moment ne serait-il pas venu des vraies ? Le sang des hommes crie¹⁶.

Le retournement est complet par rapport aux positions initiales. Le surréalisme est maintenant perçu par Max-Pol Fouchet comme un des instruments nécessaires au relèvement intellectuel qui doit accompagner la libération de la France. Sur ce point au moins, il n'y a pas de déviation par rapport au projet originel de la revue qui, comme bien des jeunes revues poétiques et littéraires de cette période, poursuivait cet objectif de renouvellement. Le numéro 35 de *Fontaine* (mai 1944) peut être considéré comme le point d'orgue de cette mise en valeur. Il affiche à son sommaire cinq textes (sur onze) de nature surréaliste, rédigés par Paul Éluard, André Masson, André Breton, Aimé Césaire et René Etiemble¹⁷. « Batouque », le poème d'Aimé Césaire¹⁸ est d'ailleurs paru en février 1944

16. Max-Pol Fouchet, « Le surréalisme aux États-Unis », *Fontaine* n°32, (janvier 1944), p. 196.

17. Etiemble n'est pas à proprement parler un surréaliste mais il est lié à *VVV*. Il réside à cette époque au Caire.

18. Aimé Césaire. « Batouque » ... Ce poème est précédé d'une longue présentation du poète

dans *VVV*. On voit bien à travers cet exemple qu'André Breton agit en tant que conseiller éditorial en la matière.

La publication de ces textes dans *Fontaine* influe fortement sur les conditions de leur réception, de deux manières : les surréalistes exilés se rapprochent (indirectement) de la métropole, et ils connaissent un tirage inégalé. À titre d'exemple, le numéro 32 de *Fontaine* - dans lequel est paru le premier texte d'André Breton - a été vendu à 4 985 exemplaires. Il y a donc là aussi un système d'intérêts convergents. Pour *Fontaine* et Max-Pol Fouchet, le fait de publier des textes surréalistes entre dans le cadre du combat à mener et contribue à justifier et à enrichir les positions prises. Au moment où une concurrence commence à apparaître à Alger avec le lancement de *L'Arche* puis de *La Nef*, s'assurer des collaborations d'un tel niveau contribue à maintenir la position dominante détenue par la revue de Max-Pol Fouchet¹⁹ au sein du champ éditorial d'Alger.

Paris (1945-1947)

Alors que la Libération de la France n'est pas encore achevée, *Fontaine* s'installe à Paris pendant l'automne 1944. Ce tropisme n'est pas propre à la revue de Max-Pol Fouchet car il concerne également *Poésie*, *Confluences*, *L'Arche* et *La Nef*. Cette arrivée de nouveaux acteurs sur la place parisienne est une marque de la légitimité que ces revues ont acquise pendant l'Occupation mais elle révèle que ce processus de reconnaissance ne peut aboutir qu'à la condition d'être physiquement présent dans le centre de l'activité littéraire. Parallèlement à ce mouvement de recentralisation du champ éditorial, on assiste, à la même date, à l'écllosion d'un très grand nombre de nouvelles revues comme *L'Éternelle revue*. Plus tard, viendront *Les Temps modernes*, en octobre 1945, et *Critique* à partir de juin 1946. Ces mutations profondes du champ des revues, alors que la NRF est toujours suspendue, ont pour conséquence principale une dispersion des acteurs de la résistance intellectuelle et littéraire qui, pendant l'Occupation, n'avaient qu'un choix restreint de périodiques où faire paraître leurs textes. Les revues doivent désormais reconstituer des groupes rédactionnels. *Fontaine* (*Poésie* et *Confluences* sont dans des situations similaires) subit particulièrement cette nouvelle concurrence qui est aggravée par son origine nord-africaine et son absence de la métropole pendant les années 1943 et 1944, même si son capital de légitimité et son

par André Breton.

19. Mis à part un texte de Georges Schéhadé qui paraît dans le n° 4 de *L'Arche* (juin-juillet 1944), aucun surréaliste passé ou présent n'a publié dans *L'Arche* ou *La Nef*.

aura lui permettent de bénéficier encore un temps d'une position enviable²⁰. C'est donc à un travail de mobilisation des auteurs qui avaient collaboré à *Fontaine* en même temps qu'à la construction d'un nouveau groupe capable de permettre à la revue de conserver sa position que doit désormais se consacrer Max-Pol Fouchet. Les surréalistes participent de ce double processus.

Le personnel surréaliste mobilisé varie de un à quatre auteurs. Cet effectif est important puisqu'il représente vingt-cinq écrivains dont vingt sont encore fortement liés au surréalisme, soit une proportion de 80%. Les entrants sont au nombre de 14 soit 56% de cette population. On remarque la sortie de personnalités comme Yvan Goll, Michel Leiris et Philippe Soupault. Au total, on assiste à un renouvellement important, auquel on peut associer le retour de collaborateurs qui n'avaient pas publié dans *Fontaine* depuis juin 1940 comme Camille Bryen et Georges Hugnet. Le calcul des positions au sein du champ éditorial est nettement moins aisé pour cette période en raison des très profondes mutations qui ont suivi la Libération et il est très difficile de reproduire un mode de calcul qui était parfaitement opérant pour les périodes précédentes. Le nombre des textes publiés se répartit de la manière suivante : Alberti (1), Alexandrian (1), Alquié (1), Artaud (1), Bataille (2), Breton (2), Bryen (2), Caillois (3), Césaire (1), Char (2), Deharme (6), Eluard (3), Estienne (7), Ferry (1), Gracq (2), Hugnet (1), Mabille (1), Masson (1), Nadeau (1), Neveux (1), Paz (1), Queneau (2), Ribemont-Dessaignes (6), Schehadé (1), Tzara (1).

La place de ces collaborateurs au sein de la revue a également changé. La distribution de leurs collaborations montre qu'ils n'interviennent plus seulement dans la partie principale de la revue mais aussi dans la partie chronique²¹. Ce changement est considérable parce qu'il est le révélateur du fait que des surréalistes sont maintenant pleinement intégrés au dispositif éditorial de *Fontaine*. Ils deviennent alors en quelque sorte constitutifs avec d'autres de l'identité de la revue même si, en corolaire, le nombre de textes de nature surréaliste publiés n'est pas en rapport avec l'augmentation de l'effectif. Si la place dévolue à l'expression du surréalisme semble bien avoir régressé au sein de la revue proprement dite, la situation est très différente au sein de l'espace de *Fontaine*. La revue a en effet lancé sa propre maison d'édition depuis 1942²² et c'est à partir de cette structure -

20. La revue a un tirage moyen de 12 000 exemplaires en 1945 et 1946.

21. C'est le cas notamment de Lise Deharme, de Charles Estienne et, dans une moindre mesure, de Roger Caillois.

22. Une « collection Fontaine » existait bien auparavant mais elle était publiée par les soins

contrôlée par la revue - que paraissent un grand nombre de textes surréalistes qui sont principalement regroupés dans la collection « L'Age d'or » dirigée par Henri Parisot. Sur la quarantaine de titres parus, quatorze ont été écrits par des surréalistes²³, dont une minorité collabore à la revue.

La place réservée dans la revue à l'expression des surréalistes ou à l'expression du surréalisme prend un caractère singulier avec la défense d'André Breton. Le contexte du champ éditorial parisien de la Libération et des mois qui la suivent est marqué par le fait que le surréalisme peine à retrouver la place qui était la sienne avant-guerre en même temps que de nouveaux venus, comme Max-Pol Fouchet, éprouvent certaines difficultés à construire la leur. C'est cette conjonction objective d'intérêts qui est au centre de leur relation.

André Breton rentre à Paris en mai 1946. Avant même d'être critiqué en raison de son départ pour les États-Unis que certains considèrent comme un abandon et qui, à ce titre, ne peut constituer pour les mêmes un gage d'honorabilité en ces temps d'épuration. L'état du champ littéraire, dominé par la figure de Louis Aragon et marqué par la conversion de Paul Éluard au stalinisme, le pousse à engager une stratégie de reconquête des positions antérieurement détenues. Dès juin 1946, un extrait d'*Arcane 17* est reproduit au colophon de la revue. En octobre 1946, l'adjoint de Max-Pol Fouchet, Henri Hell, publie un long article intitulé « André Breton fidèle à lui-même²⁴ » consacré à *Arcane 17* qui n'est pas encore paru en France. Il y explique en particulier la position du poète par rapport à la question de la liberté et il le distingue de Jean-Paul Sartre sur ce point²⁵. Ceci est remarquable car une partie des enjeux de la querelle qui naîtra de la publication par *Les Temps modernes* de « Situation de l'écrivain en 1947 » sont déjà posés. C'est dans le n° 58 (mars 1947) que paraît dans la revue le premier ensemble de poèmes d'André Breton depuis son retour²⁶. Il est précédé d'un long texte de Julien Gracq :

d'Edmond Charlot à Alger.

23. Il s'agit de Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Antonin Artaud, Jean Arp, Michel Leiris, Leonora Carrington, Jean Ferry, André Pieyre de Mandiargues, Lise Deharme, Benjamin Péret, Valentine Penrose, Patrick Waldberg, Raymond Queneau et René Char.

24. Henri Hell. « André Breton fidèle à lui-même », *Fontaine*, n° 55, octobre 1946, p. 435-442.

25. « On serait tenté peut-être de comparer l'idée de liberté chez Breton à la même idée chez Sartre. Mais à quoi bon ? Qui ne voit l'inutilité de confronter deux notions qui appartiennent à deux ordres de pensée absolument différents, deux notions, qui, en fait, n'appartiennent pas au même ordre ? Tout au plus aurait-on là l'occasion d'un exercice dialectique excitant pour l'esprit, autant qu'artificiel et forcé. La liberté, chez Breton, n'est pas objet philosophique, de système. C'est une passion. » (Henri Hell. « André Breton fidèle à lui-même ». *Fontaine*, n°55, octobre 1946, p. 437).

26. André Breton « Les États généraux ». *Fontaine*, n° 58, mars 1947, p. 879-887.

« André Breton ou l'âme d'un mouvement²⁷ », qui tente de faire émerger une histoire du groupe surréaliste en mettant en avant le poids de la personnalité d'André Breton dans la vie de ce mouvement.

Dans le même temps, l'espace disponible au sein du champ éditorial pour des revues comme *Fontaine* se rétrécit singulièrement à la faveur de la polarisation qui s'opère entre les écrivains favorables au Parti communiste, les existentialistes et le renouveau de la droite littéraire. Les positions défendues par André Breton, notamment en ce qui concerne l'importance de la poésie et de la liberté et plus largement l'autonomie de l'art, sont celles de *Fontaine* depuis son origine. Sur cette question, le fait que Benjamin Péret dont *Le Déshonneur des poètes* – qui paraît au moment où Max-Pol Fouchet abandonne ses fonctions de chroniqueur aux *Lettres françaises* et dont la rupture avec Aragon est consommée – soit publié par les Éditions de la Revue Fontaine prend un relief tout particulier. C'est donc une autre parole qu'il faut porter et sur ce point le système d'échanges prend tout son sens : le besoin d'une tribune pour André Breton en même temps que la nécessité de continuer à exister pour Max-Pol Fouchet et sa revue, pérennisant par ses positions l'attitude constante qui fut la sienne depuis le début des années 30 à Alger. Le point d'orgue est atteint dans le numéro 63 de la revue avec la publication de « Seconde Arche²⁸ ». Très clairement, *Fontaine* apparaît comme l'un des seuls relais d'opinion dont André Breton dispose encore, comme il l'explique dans une lettre à Saint-John-Perse en septembre 1947²⁹.

Cette collaboration prend fin avec cette livraison de novembre 1947 - puisque la situation financière de la revue, lourdement grevée par les dettes de la maison d'édition - ne lui permet plus de paraître. Cette disparition marque donc un recul pour le surréalisme qui se trouve désormais privé d'un moyen efficace de diffusion de ses idées. Plus largement, la fin de cette convergence entre *Fontaine* et André Breton et ses amis marque également l'échec d'une stratégie qui visait à définir et mettre en œuvre, en littérature comme en politique, une troisième voie.

UNIVERSITÉ DU MAINE

27. Julien Gracq. « André Breton ou l'âme d'un mouvement », *Fontaine*, n° 58, mars 1947, p. 854-878.

28. André Breton. « Seconde Arche ». *Fontaine*, n° 63, novembre 1947, p. 699-703.

29. « Je cherche actuellement à décider Max-Pol Fouchet, qui dirige *Fontaine*, à promouvoir une déclaration de principe que nous puissions signer, lui et moi, et que nous appellerions à signer des hommes tels que Paulhan, Camus, Bataille, Patri, Malraux, [...] » Lettre d'André Breton à Saint-John-Perse, 30 septembre 1947, publiée par Henri Béhar, « Surréaliste à distance », *Europe*, nov.-déc. 1995, p. 75.

LES NOAILLES ET LE SURREALISME

Chantal VIEUILLE

À Hyères au sud de la France, en bordure de la Côte d'Azur, la Villa Noailles se dresse au sommet du Mont Saint Bernard, petite colline caillouteuse dominant la cité aux Palmiers, dans une végétation vert argent typiquement méditerranéenne. Là, le visiteur se laisse surprendre par cette imposante bâtisse au toit plat, aux façades de couleur claire, trouées de grandes baies vitrées et de terrasses à balustrades. Ce qui lui donne encore aujourd'hui un faux air de paquebot. Sur ce terrain escarpé d'un hectare et demi flanqué d'une ruine, offert en cadeau de mariage en 1923 au Vicomte Charles de Noailles, et son épouse Marie-Laure Bischoffsheim, par la princesse de Poix, mère du jeune marié, l'architecte parisien Mallet-Stevens reçoit commande de la part de Charles de Noailles, cette même année, d'édifier en lieu et place de la ruine « une maison simple et fonctionnelle ». Mallet Stevens qui prédit que l'habitation du futur (proche) sera semblable à une usine, comprenez par là, l'introduction dans l'habitation d'une variété d'objets techniques et de machines, se met donc à l'œuvre, non sans mal, car Charles de Noailles exprime ouvertement son exigence et son autorité pendant les deux années que durera le chantier de construction. Cette maison que Charles de Noailles dessine et représente sous les yeux de l'architecte, parfois ébahi d'être à ce point entraîné dans l'aventure de la modernité, Charles la connaît avant même qu'elle ne soit sortie de ses fondations. Le bâtiment principal auquel s'adjoignent des dépendances, ressemblera à un cube, avec de nombreuses petites pièces, les chambres seront d'une superficie de 15 m² maximum, celles des domestiques de 7 m² seulement.... Une succession de couloirs étroits et d'escaliers raides (l'un d'eux ne menant nulle part après la suppression impromptue d'une tour de la partie ancienne), les chambres de Monsieur et de Madame, contiguës, avec salle de bain, 12 chambres d'amis accompagnées elles aussi des commodités, la nursery, le petit salon, le salon rose, la salle à manger, et à l'étage supérieur, la fameuse piscine de 6m x 7m, prolongée par une large terrasse et la salle de gymnastique, à laquelle on accède en empruntant un long escalier étroit et haut. En 1925, les travaux sont quasiment achevés,

et Charles de Noailles écrit dans une lettre à Mallet Stevens : « Nous voilà installés dans la petite maison et je tiens tout de suite à venir vous dire combien elle est réussie et combien nous en sommes enchantés. C'est un triomphe. »

La Villa Noailles, nommée « Saint Bernard » par ses propriétaires, baptisée ailleurs la « villa cubiste », porte en elle tout ce qui fait rupture avec le passé. En ce temps d'après-guerre où le surréalisme murmure ses premiers bruissements en vue de transformer le monde bourgeois dans une révolution permanente, Charles et Marie-Laure de Noailles, richissimes aristocrates, établissent leur pouvoir et leur rayonnement au sein de leur propre milieu social en tant que mécènes d'artistes au nombre desquels on croise des surréalistes.

Au début des années 1920, Marie-Laure et Charles de Noailles sont de jeunes gens fortunés, cultivés et mondains. Leur emploi du temps quotidien s'organise autour de déjeuners, thés, dîners, réceptions, sorties, tandis que chaque matin Marie-Laure assise à son bureau rédige son courrier de remerciements et d'invitations. Dans les salons de l'hôtel particulier situé 11 place des États-Unis dans le VIII^e arrondissement de Paris, on reçoit Jean Cocteau, Francis Poulenc, Marcel Proust et tous ceux qui, écrivains, artistes, hommes politiques, participent à l'actualité parisienne. Marie-Laure est une fervente lectrice de littérature contemporaine, et ce jusqu'à la fin de sa vie. Charles est un collectionneur avisé de tableaux, du XVI^e au XX^e siècle. Tous deux partagent un même souci de mondanser autour de l'art et de la littérature de leur époque, à charge pour Charles de pressentir certaines formes de l'avenir et de se tenir prêt à faire évoluer ses goûts, tandis que Marie-Laure, voyageuse, guidée par une insatiable curiosité, exprime une sorte de jouissance pour le monde en train de se faire.

C'est une façon de vivre, qui consiste à se montrer pour être vu et apprécié chez les Noailles, lesquels rivalisent de génie pour organiser des dîners somptueux, des fêtes inoubliables, des bals costumés, comme ce fameux Bal des matières, organisé le 19 juin 1929, où Valentine Hugo s'habillera en napperons de table¹. Les Noailles évoluent ainsi, entourés d'un premier cercle d'amis intimes, puis d'une pléiade d'artistes, d'écrivains, de courtisans sans oublier la kyrielle de domestiques chargés d'assurer l'intendance.

Dès 1925, une fois les travaux de la Villa à Hyères achevés, Charles et Marie-Laure y reçoivent les amis et les artistes les plus fidèles comme les

1. Laurence Benaim, *Marie-Laure de Noailles, la vicomtesse du bizarre*, Grasset, 2001, p. 188.

musiciens Georges Auric et Francis Poulenc, qui bénéficieront chacun de la manne financière de Charles pour certaines de leurs œuvres. Le photographe américain Man Ray, introduit par Picabia, entre dans l'univers des Noailles cette même année. Le couple Noailles le charge dès lors de photographier régulièrement les nouveaux aménagements de décoration de l'hôtel particulier de la place des États-Unis, confiés au décorateur Jean-Michel Franck, protégé des Noailles jusqu'à son suicide en 1941 à New York. Ces clichés de Man Ray s'avèrent aujourd'hui être des documents précieux, donnant ainsi la mesure du « style Noailles ». Car durant les années 1930, les Noailles vont imposer un style de décoration intérieure. Le style Noailles privilégie l'épure, les couleurs pâles, presque blanc avec des meubles signés Charlotte Perriand, dont un grand nombre pour la Villa d'Hyères. Ainsi les Noailles rangent-ils au grenier les meubles des ancêtres et accordent-ils une confiance absolue à l'art de leur temps. Charles de Noailles convoque les créateurs dans son bureau, il rédige les chèques et Marie-Laure s'extasie comme une enfant gâtée, une fois l'ouvrage installé.

Salvador Dalí est le premier artiste surréaliste à bénéficier du soutien financier du mécène. Lors de la première exposition parisienne de Dalí fin 1929, à la galerie Goemans, Charles de Noailles achète la toile intitulée *Le jeu lugubre* qui sera mis en place dans son hôtel particulier, entre un Dürer et un Cranach, précise Laurence Benaïm (p. 190). Dalí doit beaucoup aux Noailles. La maison de Port Lligat est achetée par Dalí en 1930 grâce à un chèque de 29 000 francs, remis par Charles de Noailles à l'artiste, pendant un séjour de celui-ci à Hyères, en échange d'un tableau à produire. La fracture entre Dalí et ses amis surréalistes commence alors, en raison des liens financiers qui unissent l'artiste et son mécène. Le 21 juin 1930, Dalí signe un contrat avec le galeriste Pierre Colle, alors en faillite, sur le conseil de Charles de Noailles. En 1932, se constitue le groupe Zodiaque composé d'amis de Dalí et de collectionneurs : chacun des membres s'engage à acquérir tous les mois un tableau de l'artiste, l'acheteur étant tiré au sort. À qui doit-on cette idée originale mettant Dalí et Gala à l'abri du manque d'argent ? on l'ignore. Le groupe accueille Anne et Julien Green, Caresse Crosby, Emilie Terry, la Marquise Cuevas de Vera, André Duret, la Comtesse Pecci-Blunt, René Laporte, le prince de Faucigny-Lucinge, Félix Rolo, Robert de Saint-Jean et Charles de Noailles.

Celui-ci est initié à l'image photographique et filmée depuis le début des années 1920. Il finance en 1928 un documentaire consacré à Paris, 24 heures en trente minutes, réalisé par Boris Kaufman, et en 1930 il est le

mécène du premier film de Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*, et il aide à la publication d'un scénario d'Antonin Artaud, *La révolte du boucher*. Il ne peut rester indifférent à la force d'inventivité de Man Ray. Charles finance généreusement la production du photographe. En ce début de l'année 1929, il lui commande le tournage d'un premier film ayant pour cadre la villa d'Hyères et dans lequel Marie-Laure et lui-même seront les acteurs principaux. Man Ray n'est pas enthousiasmé par le projet mais difficile de refuser au riche mécène éclairé ! Man Ray imagine donc un scénario « un peu abracadabrant » avec maints détails surréalistes auxquels Charles, méticuleux comme à son habitude, souscrit, jusqu'à accepter que les acteurs, Marie-Laure et lui-même jouent les scènes, la tête enveloppée d'un bas de soie. Sachant les Noailles excellents nageurs, Man Ray propose de les filmer chacun à part, dans la piscine. « Je la filmai, raconte Man Ray², peignant ses cheveux en vain, toujours sous l'eau ; elle pouvait y rester assez longtemps, sans avoir besoin de remonter à la surface ». De son côté, toujours selon le témoignage de Man Ray, Charles choisit de s'élaner du plongeon pour disparaître sous l'eau ; il ne réapparaît qu'un moment plus tard, « un bras sortant de l'eau, un autre qui cherchait à se débarrasser du bas de soie... » Charles ne possède aucun humour et ce côté austère qu'il manifeste sans cesse, même lors du tournage de cette scène tragique et ridicule, provoque une sorte de malaise dans l'équipe du tournage, raconte Man Ray. En mars 1929, l'œuvre filmée est finalisée sous le titre *Le Mystère du château de Dè*. « Un bijou surréaliste » s'exclame Laurence Benaim³. Charles de Noailles, fort de sa puissance financière, se compromet pour la première fois avec les surréalistes.

En juin 1929, la projection d'*Un chien andalou* de Luis Buñuel au Studio des Ursulines à Paris provoque l'enthousiasme du couple Noailles. Le 10 juillet, ils organisent une projection privée du film chez eux, place des États-Unis devant un parterre d'aristocrates amis et de quelques artistes comme Georges Auric, Francis Poulenc et Jean Hugo.

André Thirion, dans *Révolutionnaires sans révolution*, réserve peu de commentaires aux liens entretenus entre les Noailles et les surréalistes. À propos du film de Luis Buñuel, Thirion note : « [on] projetait pour la première fois à Paris *Un chien andalou*, film de Bunuel sur un scénario de Buñuel et de Dalí. Le surréalisme n'avait jusque là produit qu'un seul film, *L'Étoile de mer* inspiré et tourné par Man Ray. C'était la première fois qu'un cinéaste professionnel qui deviendrait l'un des plus grands de son

2. Man Ray, *Autoportrait*, Actes Sud, « Babel », 1998.

3. Laurence Benaim, *op. cit.*, p. 185.

temps, mettait son savoir et sa technique au service d'une inspiration surréaliste⁴. »

Tout s'enchaîne très vite. Le réseau des relations fonctionne. Buñuel rencontre Charles de Noailles qui lui commande *L'Age d'or* sur un scénario de Dalí. Buñuel reçoit un chèque de 260 000 francs, pour 80 jours de tournage, avec une liberté totale garantie par le Vicomte⁵. Cette année 1929⁶ consacre en quelque sorte le couple Noailles comme mécène de l'avant-garde artistique française. Mais les Noailles ne financent pas les œuvres des surréalistes. Ils n'ont jamais affirmé publiquement leur adhésion au mouvement dirigé par André Breton. Les Noailles entretiennent un rapport plus complexe avec l'avant-garde.

En 1929, pendant l'année de tournage de *L'Age d'or*, Charles de Noailles tente, mais en vain, de désamorcer le conflit entre Dalí et Buñuel. Bien que diplomate, Charles assistera, impuissant, à la rupture entre les deux compatriotes.

Cette rupture sera imparable, mais le film parviendra à être tourné et en juillet 1930, Luis Buñuel annonce que *L'Age d'or* est prêt à être projeté, Charles de Noailles, homme réservé, d'un naturel austère, mais convaincu du bien fondé de la dépense accordée au jeune cinéaste espagnol, est au comble de l'excitation. Il organise une première projection privée dans son hôtel particulier de la place des États-Unis devant trente personnes, comme toujours, le cercle rapproché des amis intimes, aristocrates pour la plupart. Le film a reçu l'agrément de la censure, ce qui est un exploit, il peut donc commencer à circuler. Charles s'investit avec une ardeur étonnante dans la réalisation de cette manifestation surréaliste... Le couple Noailles prépare minutieusement la projection du 22 octobre 1930 à 11h30 au Panthéon Rive gauche, cinéma qu'ils ont loué pour la circonstance. Un programme « sous couverture or » est édité « aux frais des Noailles avec des dessins de Miro, Max Ernst, Yves Tanguy, Salvador Dalí et Man Ray dont le serpent de perles évoque un collier en train de se défaire ». Buñuel raconte que les Noailles se tenaient à l'entrée du cinéma, serraient les mains en souriant... « À la fin de la projection, le couple Noailles se replaça à l'entrée du cinéma pour saluer les invités. Mais les invités partaient rapidement, froidement, sans un mot⁷. » S'ensuit un dîner

4. André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Le Pré aux clercs, 1988, p. 206.

5. *Idem, ibid.* p. 186.

6. La crise financière américaine de 1929 n'a aucune conséquence sur la fortune du couple Noailles, Le jour du krach boursier, les Noailles sont dans leur maison à Hyères et semblent peu atteints par la fièvre qui secouait la capitale. Charles se montrera tout au long de sa vie un excellent gestionnaire de son patrimoine financier et immobilier.

7. Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, 1994.

offert par les Noailles place des États-Unis, auquel participent notamment Éluard, Breton, Thirion. Ce dernier raconte :

Après la présentation, le vicomte et la vicomtesse de Noailles, qui avaient commandité l'Age d'or, recevaient en leur hôtel, place des États-Unis. Le Tout-Paris avait été invité. Je ne connaissais pas à l'époque Charles de Noailles et Marie-Laure. Je n'ignorais pas, cependant, le rôle de mécènes qu'ils assumaient et l'intérêt qu'ils avaient manifesté pour le surréalisme. Je savais qu'on leur devait la réalisation de l'Age d'or. Mon intolérance était alors si entière que le rôle joué par des gens riches et titrés dans la confection d'une œuvre révolutionnaire me gênait. J'y voyais une tache. Pourtant, en y réfléchissant un peu plus, j'aurais dû convenir qu'a sans les Noailles il n'y aurait pas eu d'Age d'or. Éluard et Breton me trainèrent place des États-Unis. D'abord je ne voulais pas y aller. La curiosité fut la plus forte. En montant le grand escalier sur les marches duquel se tenaient des laquais vêtus à la française, ma colère éclata. Je me rendis au buffet pour y faire scandale, brisant les verres, lançant les bouteilles contre les glaces et les maîtres d'hôtel, renversant tout ce que je pouvais renverser, l'insulte à la bouche. Charles de Noailles resta impassible. Marie-Laure était à l'époque une jeune femme brune, assez mince, avec un décolleté engageant. Elle eut l'élégance de ne rien remarquer. Ni l'un ni l'autre ne me tinrent rigueur de ces violences incongrues et gratuites. [...] Je ne pouvais reprocher aux Noailles que leur fortune et non l'usage qu'ils en faisaient. Crevel m'apprit patiemment, l'année suivante, qui était Charles de Noailles et quel génie habitait Marie-Laure. J'eus l'intuition que le monde était moins simple que les schémas dans lesquels je voulais l'enfermer⁸.

Le lendemain, le scandale se propage dans Paris en démarrant par le saccage du cinéma Studio 28. La projection de *l'Age d'Or* déchaîne des tempêtes et signe la rupture définitive entre les Noailles et les surréalistes. Il est difficile aujourd'hui de mesurer combien ce film, *l'Age d'Or*, ayant pourtant franchi les obstacles de la commission de censure, a suscité des protestations violentes et engendré des troubles publics. Le film est interdit le 11 décembre 1930 puis saisi le lendemain. Charles de Noailles frôle l'excommunication de la part du Vatican. C'est dire l'onde de choc que produit la projection de *l'Age d'Or*, financé par le vicomte de Noailles.

Le prestige de Charles de Noailles est fortement ébranlé. Le film fait scandale, non pas vraiment à cause des surréalistes, mais simplement parce qu'il est inconcevable qu'un aristocrate, garant de la meilleure

8. A. Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, op. cit. p. 266.

éducation qui soit, inflige à ses congénères de s'extasier devant des images subversives et inconvenantes. Charles va être marqué à vie par la désapprobation de son propre milieu social. Toutes sortes de rumeurs vont dès lors circuler dans Paris à propos du couple.

Charles de Noailles a commis un acte irréparable, dont il ignore, du fait de son éducation aristocratique, l'aspect révolutionnaire. Dans cette aventure, même si le film eût à subir la censure pendant plusieurs décennies, le seul à connaître une vraie défaite, c'est Charles de Noailles, compte tenu des exigences de son rang social, des principes de son excellente éducation et des convenances de son milieu aristocratique.

Cet événement n'est pas ordinaire. En l'observant de près, il rappelle que le film surréaliste de Buñuel est une œuvre individuelle, qui a échappé totalement au contrôle des principaux acteurs du mouvement. Il est dû uniquement à la rencontre entre un artiste et un jeune mécène aristocrate, que tout sépare. Et c'est juste ce temps donné de la rencontre stupéfiante qui fait que l'événement a pu se produire. Cet événement cristallise à lui seul les contradictions qui agitent les surréalistes, entre désirs et réalités. Les héritiers du couple Noailles ont eu l'intelligence de céder à l'État l'ensemble des documents et archives mettant en lumière la construction et l'avènement du projet cinématographique, Charles de Noailles a ainsi donné aux acteurs du surréalisme un des joyaux de son expression.

Charles de Noailles a réussi ce rôle de mécène qu'il joue à merveille pour le cinéma. Ailleurs, soit la peinture, la littérature, l'édition, la poésie, on peut saluer ici la réussite du collectionneur éclairé : il ne cessera d'acheter des œuvres parmi lesquelles on compte des tableaux signés par des peintres surréalistes. Ainsi il se porte acquéreur des originaux de *La Femme cent têtes* de Max Ernst et du collage *Bon mot* daté de 1932. *La Table surréaliste* d'Alberto Giacometti est achetée par les Noailles en juin 1933 au galeriste Pierre Colle (puis cédée au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1951), une sculpture, *Figure*, lui est commandée pour être dressée dans le jardin de la villa Noailles en 1931. L'argent des Noailles sert à acheter des toiles signées Yves Tanguy, Magritte, Max Ernst, des exemplaires numérotés de recueils poétiques, de revues plus ou moins connues, autant de pièces qui viennent enrichir la passion du collectionneur d'art qu'incarne Charles de Noailles.

Aux lendemains du scandale de *l'Age d'or*, Marie-Laure et Charles de Noailles se réfugient dans leur Villa à Hyères, puis ils partent en voyage à l'étranger durant quelques mois, histoire de se faire oublier à Paris. Charles met en œuvre d'autres inclinations, entre autres sa passion pour les jardins qu'il va développer avec détermination. Passion, engagement et

dévouement, autant de qualités qu'il a déjà mises au service de la construction de la Villa Noailles à Hyères et à la réalisation de *l'Age d'or* de Buñuel.

Désormais, la Villa Noailles à Hyères demeure ouverte aux artistes invités mais c'est Marie-Laure qui, ayant pris de l'assurance, constitue autour d'elle une cour d'écrivains, musiciens, poètes, peintres, sculpteurs, avec l'assentiment discret de son époux. Les Noailles n'agissent pas au nom du surréalisme ; ils agissent pour régner sur un théâtre où l'artiste est toujours fêté. Les Noailles célèbrent sur le ton de la mondanité la création artistique avec une énergie débordante, une sorte de foi absolue en l'art et la littérature. Myrtille Hugnet rappelle toutefois que Marie-Laure n'est jamais venue en aide financièrement à Valentine Hugo, alors qu'elle passait les trente dernières années de sa vie harcelée par les huissiers.

Arrière petite-fille du marquis de Sade, Marie-Laure va découvrir son aïeul grâce aux surréalistes. Une rumeur circule selon laquelle elle posséderait le manuscrit des *Cent journées de Sodome et Gomorrhe* enserré dans un phallus. On peut rêver... Une photographie anonyme datée de 1930-1931 est présentée actuellement dans une vitrine placée dans la nurserie de la Villa Noailles ; on peut y voir Paul Éluard debout, avec Nusch à ses côtés dans le jardin de la Villa. On peut imaginer les conversations menées par le poète à propos des écrits du Marquis de Sade, auprès de son hôtesse, femme mûre à cette époque-là encore bien sage, polie, élégante dans ses tenues Chanel, mais pas effarouchée.

Pour Charles comme pour Marie-Laure, l'argent est leur seul faire-valoir. Picasso n'entretiendra jamais de relation avec eux, même si Charles a acquis dans sa collection de tableaux contemporains quelques toiles du Maître.

Pendant la guerre de 1939-45, Charles de Noailles, après avoir été mobilisé la première année, se réfugie dans le Midi, entre sa nouvelle propriété à Grasse pour y cultiver son remarquable talent de prince jardinier et la Villa Noailles, qui a été en partie réquisitionnée par l'État-major italien. Charles vit seul avec ses domestiques. La Villa Noailles prend un coup de vieux. Pendant ce temps, Marie-Laure mène grand train dans le Paris occupé, toujours entourée d'une cour d'artistes. Place des États-Unis, les fêtes se succèdent dans une ignorance absolue de la guerre, des démons, de l'enfer, des morts, des blessés, des camps de concentration. Charles et Marie-Laure, sans divorcer, vivent désormais chacun de son côté. Les surréalistes ne parlent plus des Noailles. On dit qu'Éluard leur aurait vendu, via des intermédiaires, certaines des œuvres surréalistes qu'il possède, par besoin d'argent. Entre 1950 et 1953, on

croise place des États-Unis, certains soirs, des personnalités comme Éluard bavardant avec Balthus, Georges Hugnet, Valentine Hugo, etc.

Dès 1950, la Villa Noailles devient un refuge pour Marie-Laure, quand bien même elle demeure une mondaine parisienne. On la voit partout où il se passe quelque chose dans Paris : cocktails, vernissages, lectures. Elle fréquente le Pré Catelan, la « cantine » de Picasso, les restaurants chics. À Hyères, on ferme des chambres car la maison de 800 m² paraît désormais trop vaste. La chaleur y est suffocante en été (pièces trop petites, plafonds trop bas, baies vitrées trop larges) mais agréable en hiver. Après avoir tant soutenu les artistes et écrivains, voilà que Marie-Laure choisit de peindre et d'exposer, d'écrire et de publier. Le décor de sa chambre prend des airs surréalistes. Les courtisans sont de plus en plus nombreux à tourner autour de la richissime vicomtesse, aussi provençale que parisienne, selon les habitants de la petite ville d'Hyères qui profitent aussi des largesses financières de Marie-Laure.

C'est en 1952 que débute sa liaison amoureuse et orageuse avec Oscar Dominguez, surnommé par ses amis surréalistes « le vieux Caïman », peintre surréaliste et alcoolique, précise Marie-Laure qui le baptise « Putchi ». Cinq années de relations chaotiques pendant lesquelles elle s'abîme dans l'alcool et la folie contagieuse de l'artiste. Ce dernier profite largement de l'argent de sa maîtresse, allant jusqu'à lui voler deux toiles de Picasso (remplacées par des copies) qu'il vend pour son propre compte. Il s'approprie en quelque sorte la Villa Noailles à Hyères :

Il est le maître de céans rustique du nouveau Saint-Bernard. Une tête de taureau, des carapaces d'oiseau en osier, des masques nègres ont envahi la terrasse où les chaises longues ont été remplacées par des sièges de rotin d'un jardin d'hiver Belle Epoque, et d'autres, plus fonctionnels, en lattes de bois blanc. Les vitrines des escaliers abritent des pierres dures et des verres ouvragés, toute une bibeloterie singulière et fantasque.

Dominguez se suicide le 31 décembre 1957 dans son atelier de la rue Campagne-Première. Le 1^{er} janvier, Marie-Laure, accompagnée de son chauffeur et de la police, le découvre, inanimé dans sa baignoire, veines des poignets et des chevilles tranchées à coup de lames de rasoir. Elle n'assiste pas à l'enterrement, mais elle exige peu après que le corps de Dominguez repose dans le caveau familial des Bischoffsheim.

Et le surréalisme, dans tout cela ? Directement ou indirectement, les Noailles ont animé la scène artistique internationale grâce à leur excellente

éducation leur permettant de bien recevoir leurs invités, de savoir les éblouir le temps d'un repas. Ils ont participé à la dynamique du marché de l'art contemporain en achetant des œuvres, auprès des galeristes ou directement auprès de l'artiste comme ce fut le cas pour Dalí, notamment. Charles de Noailles a réussi sa longue vie de collectionneur.

Il mériterait d'être mieux connu pour que puisse être appréciée la personnalité de celui qui, tel un visionnaire, avait perçu dans les premiers gestes du surréalisme une révolution qui convenait si mal à un aristocrate.

ANDRÉ MASSON ET JEAN WAHL, NOUVEAUX RÉSEAUX, NOUVEAUX ÉCHANGES

Fabrice FLAHUTEZ

La génération d'artistes et de penseurs qui s'exilent en Amérique durant la Seconde Guerre mondiale a réussi à recréer des communautés hébergées par diverses institutions universitaires ou alternatives.

Les artistes se sont regroupés selon des modalités qui ne sont pas les mêmes que dans le Paris d'avant-guerre, où la liberté favorisait la constitution des groupes aux clivages idéologiques différents. On remarque que l'exil et le statut de réfugié ont permis de rassembler des sensibilités qui ne se côtoyaient pas avant et ces nouvelles configurations sont intéressantes pour le renouvellement de bien des débats. Les *entretiens* de Mount Holyoke College à South Hadley dans le Massachussetts¹ qui se déroulèrent durant les étés 1942-1943-1944 auront convié des intellectuels et des artistes de tous bords, pour mener des discussions sur des thèmes variés. Pour comprendre la pertinence de ces rencontres, il est nécessaire de rappeler brièvement le contexte qui les préfigure². Jacques Maritain, Henri Focillon et Gustave Cohen, alors en exil, convainquirent Alvin Johnson, le directeur et président de la New School for Social Research à New York, de la nécessité de fonder une institution universitaire sur le modèle du Collège de France où les intellectuels pourraient continuer de diffuser la culture française malgré les temps menaçants.

L'École libre des Hautes Études est donc fondée le 14 février 1942³

1. Mount Holyoke est un collège de femmes fondé en 1837.

2. Voir entre autre Laurent Jeanpierre, *La Politique culturelle française aux Etats-Unis de 1940 à 1947, Entre rayonnement et réciprocité*. Contributions à l'histoire de la diplomatie culturelle, préface de Pascal Ory, postface d'Akira Iriye, Publications de la Sorbonne, 2002 (avec Alain Dubosclard, Laurent Grison, Pierre Journoud, Christine Okret, Dominique Trimbur), p. 85-116 et Emmanuelle Loyer, *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil, 1940-1947*, Hachette littératures, 2007.

3. L'École Libre des Hautes Études fut conçue en septembre 1941 et fondée le 10 novembre suivant par Gustave Cohen et Henri Grégoire, Henri Focillon, Boris Mirkine-Guetzévitch, Alexandre Koyré, Jacques Maritain, etc., grâce au concours d'Alvin Johnson et du gouvernement belge. Elle est rattachée par contrat à la New School for Social Research le 12 novembre 1941. Le conseiller technique aux publications est Georges Wildenstein.

par une séance inaugurale au Hunter College sous l'égide des Rockefeller. La toute nouvelle École sera installée au sein de la New School for Social Research⁴ et aura pour premier président d'honneur Henri Focillon⁵. Elle emploiera notamment Claude Lévi-Strauss, Marc Chagall et Roman Jakobson. En janvier 1942, un autre paramètre intervient de façon concomitante, c'est la rencontre de Gustave Cohen et d'une ancienne étudiante qui avait étudié la littérature en France quelques années auparavant. Helen Elizabeth Patch avait en effet soutenu une thèse sur Théophile Gautier en 1921⁶ et dirigeait désormais le département de français à Mount Holyoke College. Helen E. Patch écrit dès janvier 1942⁷ à Cohen pour évoquer l'idée d'un programme d'été pour les « graduate students in French Civilization ». Le programme serait une manière de renouer avec une certaine tradition universitaire d'immersion des étudiants, des professeurs et des intervenants dans un cadre isolé et propice aux rencontres et aux échanges. Gustave Cohen qui avait participé aux décades de Pontigny⁸ dans les années 1920 et 1930 décide alors d'en discuter avec Jacques Maritain et Henri Focillon pour qu'une suite soit donnée en Amérique. Les décades de Pontigny avaient participé à l'émulation intellectuelle depuis le début du siècle et étaient devenues un incontournable point de rencontre dans les années 1920-1930. Elles prennent fin avec l'invasion de la Pologne par Hitler en septembre 1939. Le programme d'été pensé par Helen E. Patch est donc fort proche des décades de Pontigny.

Lorsque Jean Wahl arrive à New York avec Rachel Bepaloff au début de l'été 1942⁹, il lui revient de définir les saisons de Mount Holyoke comme une rencontre entre la France et l'Amérique. Il s'agit de poursui-

4. Il faut noter que le 15 juillet 1942 a été fondé l'Institut Français d'Études Supérieures en Argentine, sous le patronage de l'École Libre des Hautes Études, dirigé par Robert Weibel-Richard assisté de Roger Caillois.

5. Henri Focillon meurt en mars 1943 et ne participe donc pas à la troisième session de Mount Holyoke.

6. Helen Elizabeth Patch, *Dramatic criticisms of Theophile Gautier*, thèse de doctorat (Ph.D.), Bryn Mawr College, 1921, 165 pages.

7. Helen E. Patch à « My dear Pr. C. », 7 janvier 1942, Mount Holyoke College Special Collections, Entretiens de Pontigny Records, folder 1, Correspondance, 1942, cité dans Christopher Benfey et Karen Remmler, *Artists, Intellectuals, and World War II, The Pontigny Encounters at Mount Holyoke College, 1942-1944*, Amherst, Boston, University of Massachusetts Press, 2006, p. 35.

8. Voir la thèse de François Chaubet, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000 et Claire Paulhan, *De Pontigny à Cerisy. Un siècle de rencontres internationales*, Paris, IMEC, collection empreintes, 2002.

9. Voir fonds Jean Wahl, « Autobiographie », IMEC, Abbaye d'Ardenne.

vre l'École Libre des Hautes Études hors les murs, à la campagne, selon le modèle de Pontigny rejoignant le projet de Patch. Tous les acteurs du projet ont conscience qu'il s'agit de faire de Mount Holyoke un acte de résistance intellectuelle. Jean Wahl, ami de Walter Benjamin et de Simone Weil qui avaient participé à la décade de Pontigny de 1938, avait aussi enseigné à la Sorbonne jusqu'à la promulgation des lois raciales par le gouvernement de Vichy. Il avait en outre collaboré au numéro 2 de la revue *Acéphale* aux côtés de Georges Bataille, Pierre Klossowski, Jean Rollin et André Masson¹⁰.

C'est à la fin de l'année 1936 que Jean Wahl et André Masson se rencontrent lors de l'élaboration d'*Acéphale* et qu'ils assistent aux conférences du Collège de Sociologie. Ces réseaux qui se forment ou se créent quelques années après, pendant l'exil, ont pour origine bien des personnalités du monde littéraire et artistique du Paris des années 1930. Ils sont aussi d'une grande importance pour comprendre les zones et les réseaux d'influence des différents acteurs. Pontigny va donc « revivre sur cette rive de l'Atlantique [...] hanté par les intelligences les plus libres et les plus diverses¹¹ ». Aux rencontres de Mount Holyoke se côtoient une centaine d'universitaires ou d'intellectuels, avec une cinquantaine d'auditeurs à chaque séance. Le succès tient à l'association de différentes disciplines. Les mathématiciens répondent aux philosophes, les artistes répondent aux écrivains. La troisième session qui commence l'été 1944 est intéressante car elle invite des surréalistes à donner des conférences sur l'art. On apprend par une lettre d'Yvan Goll à Jean Wahl au début du mois d'octobre 1943 que Rachel Bespaloff rejoint l'organisation des *entretiens* de Mount Holyoke après son passage à l'OWI en laissant par ailleurs le travail sur *Hémisphères* aux bons soins d'Yvan Goll.

Celui-ci permet l'organisation des rencontres de l'été 1944, qui nous occupent ici, et révèle les réseaux qui se cristallisent en Amérique :

Mon cher Jean Wahl, votre lettre déjà lointaine, sur le n° de H.[émisphères] m'a été précieuse, en mettant le doigt sur certaines réussites et surtout lacunes. Ce qui m'étonne, c'est votre refus, et non seulement le vôtre, mais aussi celui de beaucoup d'autres, comme Rougemont ou Mme Bespaloff, de suivre St-John Perse¹². Ne réussit-il pas un tour de force en créant une atmosphère d'irréalité

10. Nous renvoyons à la thèse de doctorat de Camille Morando, *Peinture, dessin, sculpture et littérature autour du Collège de sociologie pendant l'entre-deux-guerres*, sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris IV-Sorbonne, 2000.

11. Henri Focillon, « Message », *Renaissance*, n° 1, janvier-juin 1943, New York, p. 16-17.

12. Voir Joëlle Gardes Tamine, « Yvan Goll et Saint John Perse », *Yvan Goll, Europe*, n° 899, mars 2004, p. 253-260.

par un dosage d'éléments souvent microscopiques extraits de la plus humble réalité ? Son détour par des terrains difficiles, mais orthodoxes conduit au même but de surprise que les aventuriers du surréalisme. Sur d'autres points, je suis d'accord avec vous : l'animosité de [Robert] Lebel est souvent injuste hors mesure. Et vous avez compris que par la juxtaposition des deux textes de Breton et de Caillois, j'ai sous-entendu qu'entre ces dogmes extrêmes, il y a cent recettes pour accommoder la nourriture poétique. Je prépare maintenant le n° 2, qui ne devra pas être inférieur au n° 1. Vous m'avez si bien prouvé votre intérêt, que j'aimerais vous demander conseil. Que pensez-vous d'un essai sur William Blake, suivi d'une traduction inédite ? Quel dommage que vous nous ayez enlevé Rachel Bepaloff : sa présence à l'OWI nous allégeait d'un doute sur la valeur de nos occupations. J'ai reçu beaucoup de poèmes de jeunes Américains inconnus, qui prouvent qu'il y a toujours encore des Amériques à découvrir. Et je suivrai la trace de [Alain] Bosquet dont vous reconnaissez le grand talent, n'est-ce pas¹³ ?

Jean Wahl constitue son équipe avec Rachel Bepaloff et les invitations sont pensées avant d'être envoyées aux candidats pressentis. La présence à Mount Holyoke de Meyer Schapiro, Marc Chagall, Henri Peyre, André Morize, Auguste Viatte, l'historien d'art Lionello Venturi, André Masson, Robert Motherwell, Stanley Hayter, Robert Goldwater et sa femme Louise Bourgeois, Claude Lévi-Strauss et Roman Jakobson est le fruit d'une longue concertation entre plusieurs acteurs dont Masson semble être un des plus impliqués pour l'élaboration de la dernière session. Il faut dire que beaucoup d'entre eux collaborent déjà à *Renaissance*, la revue de l'École libre des Hautes Études, depuis sa création fin 1942¹⁴. Il est en outre intéressant de noter la présence d'Auguste Viatte l'été 1942 lorsqu'on sait l'incidence de son ouvrage, *Victor Hugo et*

13. Lettre tapuscrite sur papier jaune en tête de *Hémisphères* d'Yvan Goll à Jean Wahl, 136 Columbia Heights, Brooklyn 2, New York, datée du 6 octobre 1943, WHL18.63, IMEC, fonds Jean Wahl.

14. *Renaissance* est une revue trimestrielle publiée en langue française par l'École libre des Hautes Études. Le directeur est Henri Grégoire et le secrétaire de rédaction Alexandre Koyré. On retrouve dans le comité de rédaction : Jean Benoit-Lévy, Gilbert Chinard, Gustave Cohen, Georges Gurvitch, Claude Lévi-Strauss, Jacques Maritain, B. Mirkin-Guétzevitch, Francis Perrin, Henri Peyre, Louis Rapkine, Paul Schrecker et Jean Wahl. Mais participe aussi à la revue Henri Focillon, Paul Rivet, Roman Jakobson, Alvin Johnson, Henri Laugier et Rachel Bepaloff. Le premier numéro date de janvier-juin 1943 mais est imprimé le 6 avril 1943 aux ateliers The Moretus Press Incorporated, 228 Est 45ème rue à New York. La revue sera en dépôt chez Brentano à New York. Dans les volumes II et III (1944-1945) on remarque la présence de textes de Roger Caillois, Marc Chagall, Alexandre Koyré, Claude Lévi-Strauss, André Masson, Denis de Rougemont, Auguste Viatte, Jean Wahl, etc.

*les illuminés de son temps*¹⁵, sur l'écriture des *Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*¹⁶ par André Breton, en juin 1942.

Pontigny en Amérique était une sorte de laboratoire où l'émulation des rencontres devait maintenir une certaine idée de l'université française et l'idée principale de Patch était de réunir des universitaires, des étudiants en provenance de différentes institutions telles que Smith College, Amberst College, Wesleyan University, Brown University, Yale etc. Le succès inattendu des premières sessions d'entretiens à Mount Holyoke a convaincu Patch de créer « un comité des entretiens ». Jacques Maritain devient le directeur de L'École Libre des Hautes Études et presque naturellement président honoraire du comité, Gustave Cohen devient le président et Raymond de Saussure devient secrétaire général. Jean Wahl et Helen E. Patch sont vice-présidents du comité tandis que Pierre Guédenet devient le trésorier. Jean Wahl décide donc de qui est invité et de qui doit venir à Mount Holyoke. Pour les entretiens de 1944, cela fut fixé durant le printemps.

La première semaine, les entretiens rassemblent Wahl, Giorgio de Santillana, Paul Vignaux, Claude Lévi-Strauss, Hans Khon et Karl Löwith.

Pour la deuxième semaine, au début août 1944, on retrouve Hannah Arendt, Rachel Bernaloff, Marc Slonim, Herbert Steiner, Jacques Schiffrin¹⁷. Ce dernier sera un des fondateurs de Pantheon Books à New York, dès 1942, et fera paraître *The devil's share*¹⁸ de Denis de Rougemont et le livre de Herrigel en anglais *Zen in the art of archery*¹⁹ qui aura une certaine incidence sur la pensée d'André Masson²⁰.

La troisième semaine à Mount Holyoke voit la présence d'André Masson, Robert Motherwell, Claude Duthuit, Rose Masson, Robert Goldwater, Louise Bourgeois, Ossip Zadkine, Roger Sessions et Stanley William Hayter dont l'atelier 17 à la New School for Social Research avait

15. Auguste Viatte, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 4 décembre 1942.

16. André Breton, « Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », *VVV*, n° 1, juin 1942, p. 18-26, OC III 5-15.

17. Jacques Schiffrin arrive à New York en 1941 grâce à l'aide financière d'André Gide. Voir André Gide-Jacques Schiffrin, *Correspondance (1922-1950)*, Avant-propos d'André Schiffrin, Édition établie par Alban Cerisier, Collection « Les Cahiers de la NRF », Gallimard, 2005.

18. Denis de Rougemont, *The devil's share*, New York, Pantheon Books, 1944.

19. Eugen Herrigel, *Zen in the art of archery*, avec une introduction de D. T. Suzuki, traduit par R.F.C. Hull, New York, Pantheon Books, 1953.

20. Voir *André Masson, Le rebelle du surréalisme*, anthologie établie par Françoise Levaillant, Hermann, 1994, p. 172.

accueilli à la fois les artistes en exil et les jeunes artistes de l'école de New York²¹.

Pour cette dernière session, on apprend, grâce à la correspondance d'André Masson à Jean Wahl, les préparatifs de ces rencontres et leurs contenus. André Masson propose un texte sur la peinture française et prend la posture de l'historien de l'art :

Cher Jean Wahl, J'ai reçu une invitation pour Pontigny et je vais écrire à Fionnella [sic] Venturi²². Votre manifeste est excellent et l'amusant, pour moi, c'est que je viens de terminer un portrait « imaginaire » d'Héraclite plus achevé. C'est-à-dire... plus en changement que tous ceux que j'avais entrepris jusqu'ici. Je prends comme sujet : Unité et variété de la peinture française²³, depuis Ingres et Delacroix. Cela me permettra de démontrer que malgré la querelle des coloristes et des dessinateurs, qui a son symbole avec les œuvres, à première vue, très divergentes, d'Ingres et de Delacroix il y a toujours eu pour les peintres français authentiques une loi commune : la forme est un contenu, c'est-à-dire que l'expression plastique ne compte que sur elle-même pour s'exprimer et j'arriverai à prouver qu'il n'y a pas de peintres français romantiques si l'on s'en tient à la définition hégélienne. J'ai été très heureux de vous voir à New York. Dans mon désordre, j'y pense maintenant, je crois d'avoir oublié de donner votre adresse à Ford qui désirait vous envoyer « WieW ». S'il ne l'a pas fait c'est donc de ma faute²⁴.

André Masson souhaite en outre pouvoir projeter des images au public pour appuyer sa démonstration.

Je suis content de venir cet été, [écrit-il à Wahl] et à propos de cette causerie je voudrais savoir si des projections sont envisagées : cela parce que la possibilité de montrer des reproductions peut dans un certain sens modifier mon texte. Naturellement c'est plus difficile si ma seule ressource est le langage ; mais je

21. Mount Holyoke College Special Collection, folder 11, Programs and Schedule, 1944, et Ms 0768, repris dans Christopher Benfey et Karen Remmler, *Artists, Intellectuals, and World War II*, *op.cit.*, p. 27 et 106.

22. Il s'agit de l'historien d'art Lionello Venturi (1885-1961), spécialiste de la Renaissance italienne. Professeur à l'Université de Turin et refusant allégeance au fascisme de Mussolini, il dut s'exiler vers la France jusqu'en 1939, puis aux Etats-Unis jusqu'en 1945.

23. André Masson, « Unité et variété de la peinture française », *Renaissance*, New York, II-III, 1944-1945, p. 217-223. Texte de la conférence prononcée le 27 juillet 1943, bien que la publication dans *Renaissance* fasse état d'août 1944.

24. Lettre d'André Masson à Jean Wahl à l'encre grise sur papier blanc. [sur la partie droite en haut] : mon adresse provisoire jusqu'en avril : A.M. C/O J. L Sert. Gunthrie Estate. Locust Valley. (Long Island) [sans date mais avant 7 mars 1943], IMEC, Fonds Wahl, WHL 19.62.

*suis plein de courage... et de témérité ? Le titre est devenu plus ambitieux, c'est à cette heure, simplement : Unité et Variété de la peinture française*²⁵.

Jean Wahl adresse alors une série de lettres au peintre surréaliste pour négocier l'invitation de certains exilés à Mount Holyoke. Une lettre inédite d'André Masson à Jean Wahl nous renseigne sur les pistes suggérées et il est important de la retranscrire presque *in extenso* pour comprendre comment se forment les réseaux à Mount Holyoke :

Je trouve votre bonne lettre à mon retour de New York. Ayant revu Georges Dutbuit, je crois qu'il ne soit finalement empêché mais nous pouvons encore, je crois, compter sur lui. – Hélion, c'est sûr et Sert²⁶ aussi – Quant à [Robert] Motherwell c'est Hélion qui me l'a vivement recommandé : cependant il est nécessaire de tenir compte qu'il ne sait pas le français et qu'il fera donc sa causerie en anglais. Est-ce prévu ? (Le président en ce cas aura grand besoin d'un truchement, tout comme un modeste Iroquois devant les Haluts Rouges) Bravo pour Shapiro²⁷, que j'aime beaucoup. John Rewald²⁸ c'est très bien (encore qu'il soit fermé à tout ce qui s'est passé en art depuis le néo-impersonnisme). Quant à Duchamp je ne vous cacherai pas que – mis à part sa grande gentillesse, et son prestige ici – il affirme sans ombrage que les seuls problèmes qui l'intéressent au monde sont ceux du jeu d'échecs – si nous tenons à un champion de l'irrationnel absolu. Je pense qu'André Breton apporterait moins de stérilité systématique à nos entretiens (cependant, comme vous le savez, je ne suis pas toujours d'accord avec lui au sujet des trônes, des prestiges, des dominations...) Ce que je crains c'est que l'un et l'autre refusent et que leur refus soit signifié dans une forme « Père Duchesne²⁹ » ce qui m'ennuierai c'est que Breton ait l'air d'être écarté car il est directeur du surréalisme au même titre que Duchamp et que Ernst. Qu'en pensez-vous ? Rose et moi nous réjouissons de vous retrouver à Mount-Holyoke [sic] cet été mais nous espérons vous revoir avant³⁰.

25. Lettre manuscrite à l'encre grise sur papier blanc, de Guthrie Estate Locust Valley Long Island, datée du 7 mars 1943, IMEC, Fonds Wahl, WHL 19.62.

26. Josep Lluís Sert (Barcelone, 1902- Barcelone, 1983) est architecte et urbaniste catalan.

27. Il s'agit de Meyer Schapiro (1904-1996), historien d'art. Il enseigna à Columbia University jusqu'en 1952 et à Harvard University jusqu'en 1967.

28. L'historien de l'art John Rewald (1912-1994) soutient une thèse intitulée *Cézanne et Zola* à l'université de Paris en 1936 puis émigre à New York en 1941 aidé par Alfred Barr jr. Il travaillera avec le MoMa pour l'organisation d'expositions sur l'impressionnisme.

29. Ici Masson fait référence à André Breton et ses *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*.

30. Lettre manuscrite d'André Masson à Jean Wahl, à l'encre grise sur papier blanc, de New Preston, sans date (1943-1944) mardi, IMEC, Fonds Wahl, WHL 19.62.

La lettre suivante permet de préciser le choix des participants :

Peut-être pourrions-nous inviter Zadkine, [...] mais je n'ai pas son adresse (Bignon doit l'avoir, ou Wildenstein) [...]. Je le connais un peu – franchement, et que cela reste entre nous : il paraît si peu sensible à tout ce qui est art français que je serai bien mal à l'aise. Quant à la personne au nom slave (Potanowski ?)³¹ je le connais seulement de nom. J'espère encore que Shapiro viendra, mais après tout je crois que Rewald ce serait bien : il nous expliquera peut être son hostilité à l'égard des arts plastiques depuis les maîtres de l'impressionnisme et du post-impressionnisme. [...] Pour André Breton je ne le vois pas souvent depuis quelques mois. Ne croyez-vous pas qu'il puisse donner beaucoup plus sur le plan poème et littérature ? Je crois que sur ce terrain-là ses armes sont plus affûtées. [...] Georges Duthuit ne pourra à mon regret venir [...]. J'écris à Shapiro pour insister sur les plaisirs que nous avions, ici à l'écouter³².

Puis Masson confirme les intervenants à Jean Wahl :

Sitôt reçue votre lettre, j'ai prié Rewald d'être des nôtres. Vous écrivez à Zadkine, très bien. Pour Mr. Panovski, ne lisant pas l'anglais je ne connais rien de son œuvre (il a fait paraître un important Dürer³³ ces temps-ci) Mais j'ai entendu dire qu'il était intelligent et direct (n'est-ce pas ce qu'il nous faut) ? Je suis donc tout à fait d'accord. Ce serait très bien d'avoir Chagall parmi nous. Rose et moi avons déjà pensé à lui mais comme nous croyions qu'il a dit tout ce qu'il avait à dire. La dialectique n'est pas sur son chemin. Mais sa présence nous sera utile et agréable³⁴.

Nous savons peu de choses des entretiens de la dernière session, mais André Masson aura eu le mérite de présenter Robert Motherwell à un auditoire attentif aux développements des arts plastiques en Amérique. Motherwell intervient donc le 10 août 1944 avec un manifeste destiné aux jeunes artistes américains intitulé *The Place of the Spiritual in a World of Property*, publié plus tard dans *Dyn* sous le titre *The Modern Painter's World*³⁵.

31. Il s'agit de l'historien d'art Erwin Panofsky (1892-1968). À partir de 1935, il intègre l'Institute for Advanced Study à Princeton.

32. Lettre manuscrite d'André Masson à Jean Wahl, à l'encre grise sur papier blanc, sans date (1943-1944), IMEC, Fonds Wahl, WHL 19.62.

33. Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton, N.J., Princeton university press, 1943.

34. Lettre manuscrite d'André Masson à Jean Wahl, à l'encre grise sur papier blanc, sans date (1943-1944), IMEC, Fonds Wahl, WHL 19.62.

35. Robert Motherwell, « The Modern Painter's World », *Dyn*, n° 6, novembre 1944, p. 9-14. Repris dans *The Collected Writings of Robert Motherwell*, édité par Stéphanie Terenzio, New York, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 27-35.

Dans ce texte, Motherwell fait état des réussites et des échecs du surréalisme comme l'avait fait Wolfgang Paalen dans son *Farewell au surréalisme*³⁶. Le surréalisme échoue donc selon Motherwell, du point de vue de son programme, là où il réussit dans l'élaboration de techniques nouvelles pour le renouvellement des formes. Il place alors le surréalisme comme seule conquête formaliste depuis la Renaissance. Une telle position est intéressante pour comprendre le ralliement de Motherwell à la cause de l'expressionnisme abstrait. C'est dans ce texte précisément que se situe le clivage qui entraînera l'École de New York vers une autonomie de la forme et cela rejoint théoriquement les positions de Paalen dans *Dyn*. « Je suis convaincu, écrit Paalen en 1942, que les grands poètes et peintres surréalistes continueront à créer des œuvres essentielles mais je ne crois plus qu'il sera donné au surréalisme de déterminer la position de l'artiste dans le monde actuel, de formuler objectivement la raison d'être de l'art³⁷ ».

On ne peut malheureusement pas établir précisément l'ensemble des interventions et la réception de telles rencontres, mais il semble à travers ces quelques exemples que l'été 1944 marque un tournant dans les rapports entre les artistes américains et européens.

Les rencontres de Mount Holyoke sont un moment particulier pour les artistes en exil car elles permettent de tracer les liens d'amitié ou de travail qui se font et se défont en Amérique. Elles sont aussi un lieu d'échanges théoriques qui mêlent les historiens de l'art et les artistes autour des nouvelles problématiques. Mount Holyoke est une expérience au cœur des transformations artistiques et reflète au plus près les transferts culturels qui sont en jeu à l'époque. L'expressionnisme abstrait s'émancipe de la tutelle surréaliste au moment où les surréalistes infléchissent leur propres pratiques vers une herméneutique du secret. Le dernier été à Mount Holyoke a aussi la saveur de la fin de la guerre et la plupart des réseaux créés pour l'occasion ne survivront pas au retour des protagonistes en Europe.

UNIVERSITÉ PARIS X
NANTERRE-LA DÉFENSE

36. Wolfgang Paalen, « Farewell au surréalisme », *Dyn*, n° 1, avril-mai 1942, p. 26.

37. *Ibid.*

LE SURREALISME À L'ÉPREUVE DES INSTITUTIONS AMÉRICAINES

Martine NATAF ANTLE

I. Historique du mouvement et de ses répercussions aux États-Unis

Malgré la parution d'un certain nombre d'ouvrages sur la réception critique du surréalisme aux États-Unis, aucune étude à ce jour n'a mis au point ni le système d'acquisition qui a permis le développement de collections surréalistes dans ce pays, ni les pratiques d'enseignement de ce mouvement dans les institutions universitaires américaines. Un parcours historique de la réception, voire de l'institutionnalisation, du surréalisme aux États-Unis s'impose. Ce travail propose de suivre l'évolution et l'impact du surréalisme dans le domaine des études littéraires françaises et américaines tout autant que dans les études des domaines de l'art. Ce parcours sera présenté sous plusieurs volets (universités publiques et privées, collections privées) et a pour objectif de montrer dans quelle mesure l'acquisition, l'accès aux collections surréalistes et les nouvelles technologies de recherche ont été (ou non) un facteur déterminant dans le développement des études surréalistes, plus particulièrement au niveau du doctorat de troisième cycle aux États-Unis. Nous le verrons plus loin, le surréalisme sur le sol américain est rarement solidement établi ou officialisé puisque le mouvement surréaliste dès ses débuts aux États-Unis se transforme tandis qu'il est assimilé dans le contexte plus large de l'art moderne, des mouvements culturels en vogue (la diversité culturelle ou la négritude par exemple) et de la culture populaire américaine. L'internationalisation du mouvement et ses retombées aux États-Unis soulève ainsi des considérations plus larges concernant la transculturation d'un mouvement européen sur un sol étranger, et les particularités d'un mouvement qui s'est développé sans communautés réelles, et avec relativement peu de prise en charge institutionnelle.

La notion de *contact zone* (zone de contact)¹ développée par Mary Louise Pratt s'avère utile ici dans la mesure où l'auteur attire l'attention sur les divers espaces sociaux et multiculturels où les cultures se rencontrent et s'affrontent dans le contexte américain. Mary Louise Pratt rappelle justement que les cultures, et le croisement des cultures, ne construisent pas des édifices cohérents, structurés et monolingues. Elle préconise à cet effet un espace de *médiation culturelle* dans le monde de l'éducation aux États-Unis, espace de dialogue qui devrait désormais, et une fois pour toutes, prendre en compte les courants idéologiques divers et les discours minoritaires qui ont marqué l'histoire culturelle de l'Amérique. J'ajouterai que cet espace de *médiation culturelle* devrait de même prendre en compte les objectifs idéologiques des avant-gardes ou des mouvements révolutionnaires (européens, américains ou internationaux) qui ont formé notre modernité, sujet sensible qui a été rapidement évincé et mis à l'écart des discours officiels américains.

Je prendrai comme point de départ le fait que la première génération surréaliste aux États-Unis s'est infiltrée peu à peu dans le domaine artistique du pays sans véritable structure, sans mouvement organisé et sans cellule centrale. Le surréalisme des années 1930 n'y était soutenu par aucune plateforme politique ou idéologique. Décontextualisé, éloigné des particularités culturelles et politiques marquant l'entre-deux guerres en Europe, ce mouvement était avant tout revendiqué, valorisé, cadré en fonction de ses innovations radicales en art moderne, des possibilités nouvelles qu'il ouvrait sur l'abstraction, et en fonction des nouvelles orientations critiques sur l'inconscient apportées par Freud.

« Le surréalisme », rarement nommé ou identifié sous l'appellation « surrealism » à cette époque, était le plus souvent incarné par Dalí². Et comme nous le rappelle Martica Sawin, les américains se préoccupaient peu du groupe fondateur surréaliste et du fait que Breton avait déjà répudié Dalí pour ses goûts financiers et sa pensée fasciste³. Le mouvement surréaliste aux États-Unis se trouvait même à la recherche d'une dénomination, et d'une définition qui lui fût propre, comme le dénotent d'ailleurs les titres des premières expositions qui lui sont consacrées : *New Super Realism* ; *Fantastic Art* ; *Fantastic Art, Dada, Surrealism*.

1. Voir son article « Arts of the Contact Zone », *Profession*, New York, MLA, 1991, p. 33-40.

2. *Surrealism in America during the 1930s and 1940s*, Salvador Dalí Museum Editions, Florida, 1998, p. 12.

3. « Surrealism Without Surrealists », *Surrealism in America during the 1930s and 1940s*, p. 9-15.

La deuxième génération surréaliste, celle des réfugiés ou des exilés des années 1940, a, d'une certaine manière, joué un rôle plus déterminant à New York, car les surréalistes européens ont pu côtoyer des artistes américains pour la première fois (David Hare, Robert Motherwell et Pollock entre autres)⁴. Cependant, lorsque Breton arrive à New York, en 1941, le surréalisme, s'il était reconnu en tant que mouvement artistique depuis deux décennies, avait déjà pris son propre essor, hors des paramètres et des définitions strictes élaborées par le groupe fondateur parisien dans ses manifestes. C'est ainsi que le surréalisme et ses objectifs politiques se trouvent marginalisés, dépolitisés, et voués à un statut précaire et ambigu, au contraire des affiliations marxistes que le surréalisme européen a pu développer en Amérique latine. Ce n'est vraiment qu'en 1942, dans le premier numéro de *VVV*, que le surréalisme apparaît pour la première fois de façon officielle aux États-Unis avec Breton qui fut d'ailleurs le premier à noter que le surréalisme y avait pris son propre envol.

Il convient de rappeler que le mouvement, n'ayant jamais eu réellement de cellule fondatrice établie sur le sol américain, a de plus été confronté à des différences linguistiques qui ont considérablement freiné les échanges et les collaborations dans le domaine de l'écriture et de la poésie. La présence de Breton à New York ne va pas modifier cet état de fait. Dans les revues *View* et *Dyn*, Breton s'en tient à nouveau aux définitions du groupe fondateur et persiste à défendre les positions initiales de ce groupe et à revendiquer l'automatisme et « la nécessité vitale du mythe » comme principe de base dans l'esthétique surréaliste. C'est sur ce même sujet que porte sa conférence à l'Université de Yale en 1942. En 1946, il tente de faire connaître ses écrits en publiant une version bilingue de son anthologie de poésie *Jeunes Cerisiers garantis contre les lièvres* (*Young Cherry Trees Secures Against Hares*) qui, bien que disponible dans la majorité des bibliothèques américaines, et en vente à partir du site commercial *amazon.com*, est un recueil rarement cité ou étudié.

L'illustration de Duchamp et de Gorky sur la couverture de l'anthologie de Breton résume à elle seule le rapport complexe de Breton et du surréalisme aux États-Unis, tout autant que les enjeux désormais posés. En plaçant le visage de Breton à la place de la tête de la statue de la liberté, ce collage soulève en effet des questions extrêmement pertinentes concernant le statut de la France et de sa littérature aux États-Unis, et le mariage incertain des ambitions révolutionnaires du surréalisme et du capitalisme. Si on peut parler du rayonnement du surréalisme dans ce

4. Ce qui a donné lieu à la parution des *First Papers of Surrealism*, et aux revues *View* et *VVV*.

pays et du rôle fondamental qu'il a joué dans le développement de l'art moderne, les surréalistes du groupe fondateur y ont eux-mêmes joué un rôle moindre. L'examen des retombées du surréalisme à l'étranger montre que le surréalisme tel qu'il a été professé par le groupe fondateur est resté un mouvement profondément sélectif et marqué par l'eurocentrisme⁵. En fait, la capacité des surréalistes à dialoguer avec la culture américaine a toujours été mise en cause, puisque l'exploration de nouveaux sols américains pour Breton et les surréalistes a été motivée principalement par l'exil politique. Et d'ailleurs, à la fin de la deuxième guerre mondiale, la fraction principale des membres exilés est retournée à Paris sans avoir mis en place d'un espace de « médiation culturelle. »

Malgré les différents degrés de marginalisation du mouvement surréaliste tel qu'il a été fondé par le groupe parisien, on ne peut nier que le surréalisme eut un impact profond dans l'histoire de la peinture aux États-Unis, et qu'il y a joué un rôle fondamental dans le développement de l'art moderne. Cependant, dans les années 40, et malgré le séjour de Breton à New York, le surréalisme « américain » se détache encore plus des préceptes de Breton, que ce soit à New York, en Californie ou à Chicago. Selon les américains qui adhéraient au mouvement, les deux chefs de file les plus importants du surréalisme européen aux États-Unis se réduisaient alors pratiquement à deux noms : Duchamp et Dali. L'art surréaliste, souvent synonyme « d'art abstrait » ou « d'art moderne » dans les expositions de l'époque va s'y transformer et évoluer en un large phénomène culturel qui sera récupéré à des fins commerciales dans les domaines de la publicité, de la mode et bien entendu à Hollywood, jusqu'aux films de David Lynch⁶. Et plus récemment encore, notons le film de Julie Taymor en 2002 qui est consacré à la vie de Frida Kahlo. À part quelques cas isolés comme celui du Black Mountain College⁷ dans les années 1940, il faut attendre les années 1960 pour que le surréalisme et ses ambitions politiques connaissent un renouveau dans les milieux intellectuels radicaux de gauche américains (le groupe *Surrealist Group at Solidarity Bookshop*) qui, pour la première fois, vont revendiquer les

5. Breton s'engage très peu avec l'Autre au cours de ses voyages. En Haïti par exemple, il demeure le porte-parole de l'universalisme et de l'élitisme français.

6. Bien que souvent associé au surréalisme aux États-Unis à cause de son goût du macabre, il est important de rappeler que seul son film *Eraserhead* (1976) peut être classé comme film surréaliste. Voir aussi l'exploitation des ressorts surréalistes dans *Pandore et le Hollandais Volant* d'Albert Lewin en 1951.

7. C'est dans les montagnes reculées de l'État de la Caroline du Nord que de nombreux surréalistes et artistes d'avant-garde (John Cage, Merce Cunningham) se retrouvent et mettent en scène des performances Dada et *Le Piège de Méduse* d'Erik Satie.

intentions idéologiques initiales du Mouvement et s'en inspirer. Ceci mène à la parution des posters *Surrealist Insurrection* dont le premier comprend une courte rubrique prenant la défense des intentions idéologiques du surréalisme. Trois mille exemplaires en furent distribués dans le monde entier. Ces nouveaux militants du surréalisme américain dénoncent la dépolitisation du surréalisme et de ses manifestes par les grandes institutions américaines de l'art qui ont trahi le mouvement, le réduisant à un simple mouvement artistique apolitique, dès ses débuts aux États-Unis.

D'autres interventions artistiques mineures restent fidèles à certaines pratiques surréalistes, actualisent le mouvement et attestent que le surréalisme y est néanmoins demeuré un véritable tremplin des courants contestataires pour les générations suivantes jusqu'à aujourd'hui. Le *Cadavre exquis*, activité ludique dada et surréaliste par excellence, a été repris et réinterprété par plusieurs artistes américaines féministes comme par exemple Megan Williams. Une exposition (« Le retour du Cadavre exquis ») lui a d'ailleurs été consacrée au *Drawing Center* en 2004. Cette pratique a survécu jusqu'à récemment et a resurgi pendant la période du président George W. Bush et en réponse à sa politique du *war on terror* (guerre à la terreur). Le film *An Indigestible Dessert* (« Le dessert indigeste » 2007), fortement inspiré de l'esprit provocateur Dada, a mis en scène les corps de George W. Bush et celui de Tony Blair sous forme de gâteau à taille humaine⁸. Les participants ont été invités à se servir et à manger du gâteau, détruisant ainsi par le biais de la théâtralité ces icônes politiques et collaborant par là-même à une nouvelle forme inédite de performance et de création plastique. Cet exemple démontre à lui seul que les ambitions politiques du mouvement demeurent d'actualité et se redéfinissent selon les contextes politiques du moment. Ce type de manifestations à l'époque actuelle confirme à nouveau que c'est vraiment par le biais d'artistes indépendants et périphériques au mouvement que celui-ci continue de s'affirmer. En d'autres termes, le « surréalisme américain » se distingue par sa pluralité culturelle et résiste encore, comme son homologue européen, à toute interprétation globalisante, tout en demeurant producteur « d'historicité, de subjectivité et d'identités » comme l'a souligné Henri Béhar⁹. Dans cette perspective, on peut déjà anticiper les conditions dans lesquelles l'avant-garde et le surréalisme vont pouvoir

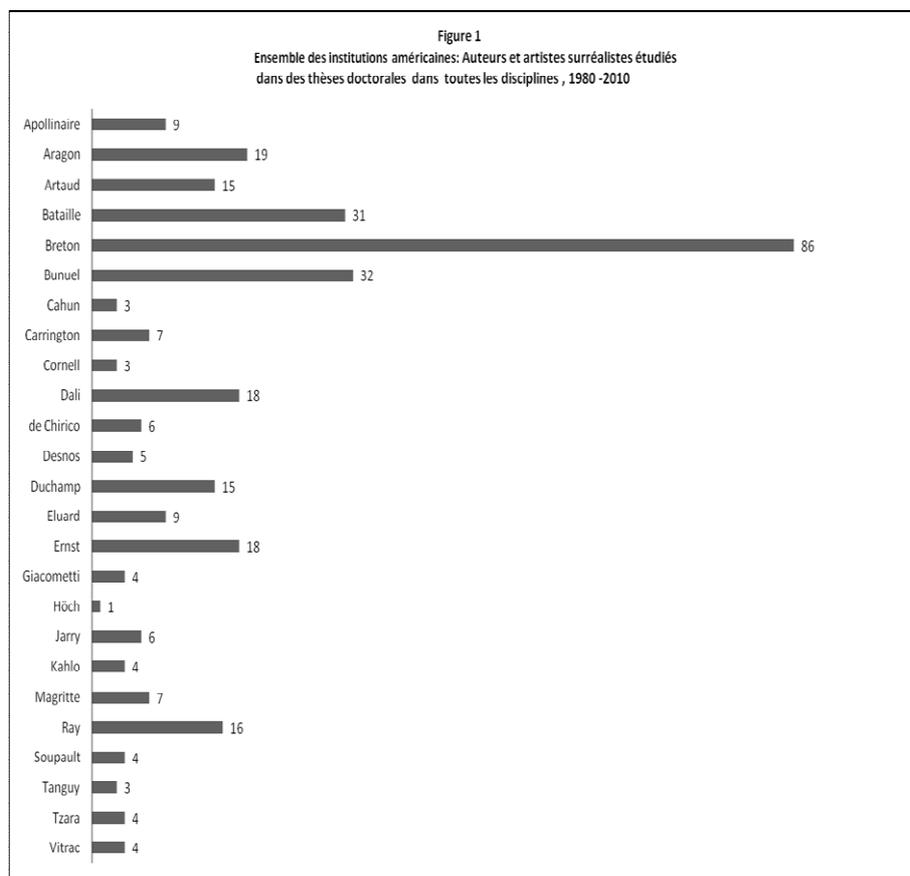
8. Projet conçu à New York par Ghada Amer, Reza Farkhondeh, et le chef-pâtissier Guido Mogni.

9. Henri Béhar, « Cultures. Contre Cultures », *Mélusine* XVI, L'Age d'Homme, 1997, p. 9.

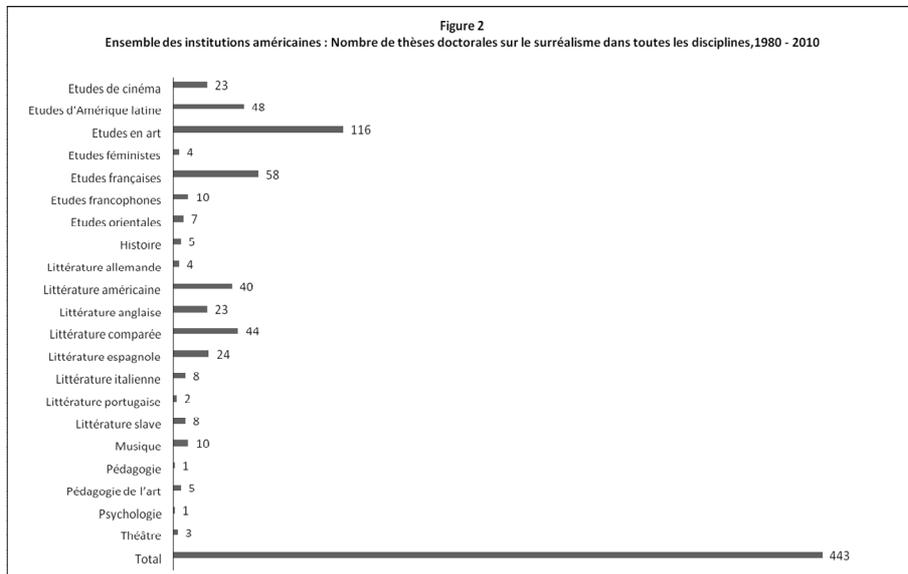
entrer et survivre dans les cursus universitaires, les grandes collections et les bibliothèques américaines.

II. Le surréalisme dans les cursus universitaires américains

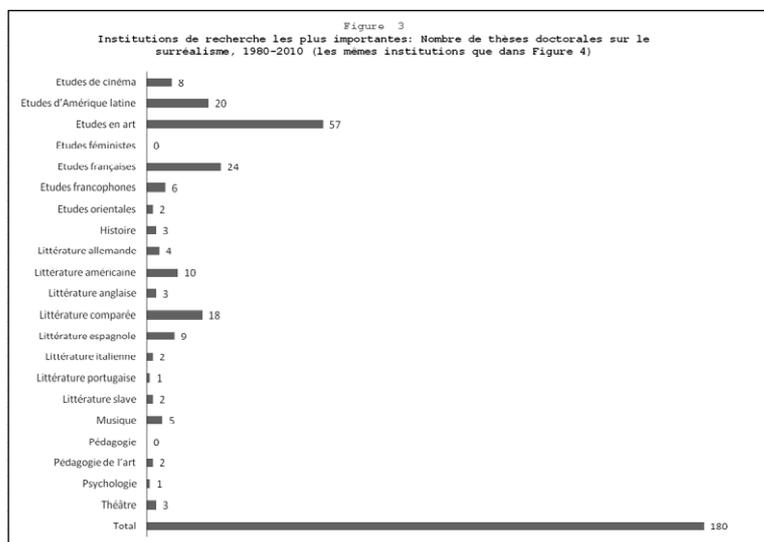
Même si Breton figure en tête des auteurs sur qui portent les thèses de doctorat dans toutes les disciplines (voir figure 1) :



Le surréalisme demeure relativement peu étudié dans les études françaises aux Etats-Unis (*French Studies*) comme le montrent les résultats de la figure 2.



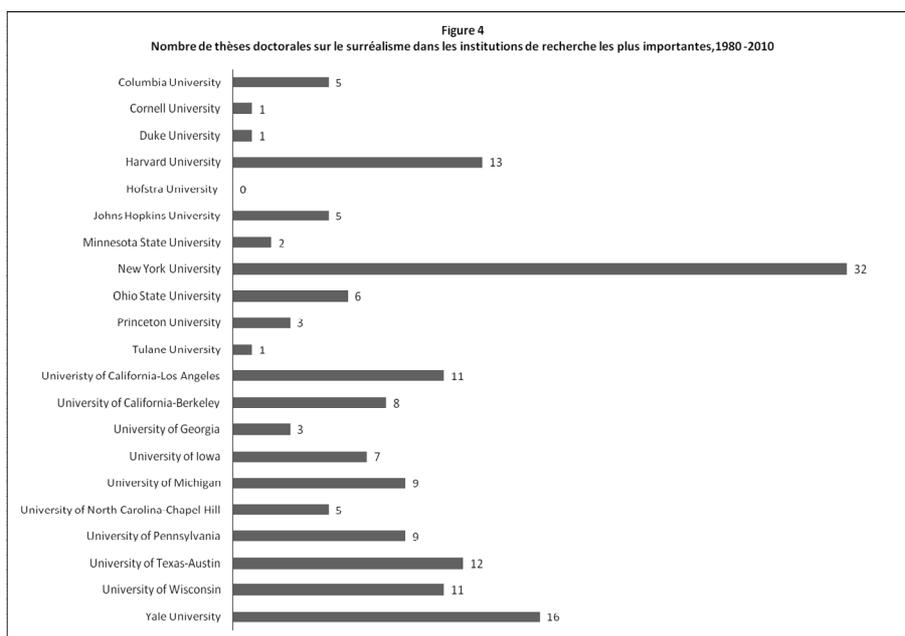
Sur 443 thèses dirigées dans le domaine du surréalisme dans l'ensemble des universités américaines au cours des années 1980-2010, 58 thèses sur 443 seulement proviennent de programmes de français (figure 2)¹⁰. Seules 24 thèses proviennent des grandes universités de recherche (figure 3).

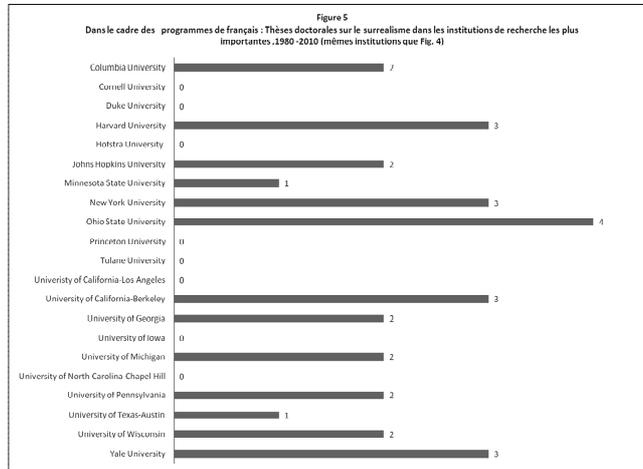


10. Notons que le nombre total de doctorats pour tous les sujets dans les études françaises et francophones de 1980 à 2010 s'élève à 500.

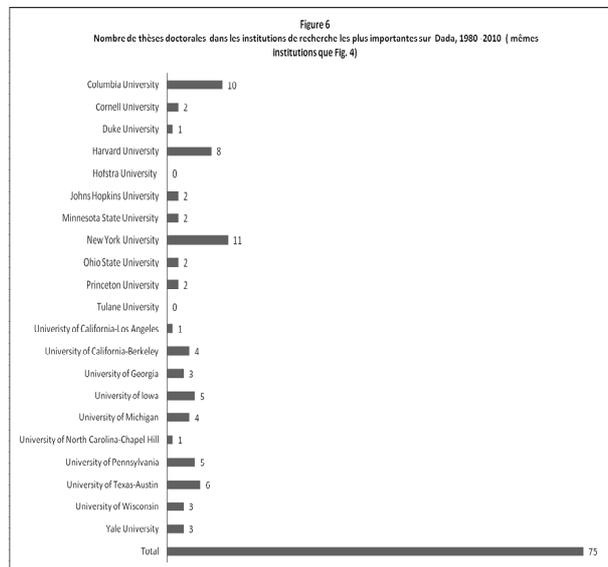
Mis à part le nombre réduit de thèses provenant de cursus de français en comparaison d'autres domaines comme celui de l'art (figure 3), il est intéressant de noter également qu'un plus grand nombre de thèses sur le surréalisme sont réalisées hors des grands circuits hiérarchiques universitaires américains, c'est-à-dire hors des universités ayant la meilleure place au classement officiel des universités (figure 2 et 3). Il est donc évident que si les grandes universités de recherche ne placent pas l'avant-garde au centre de leurs préoccupations dans le recrutement de leurs enseignants et de leurs chercheurs, le surréalisme quant à lui, a su s'implanter hors de leurs critères institutionnels de sélection.

Un examen comparatif des thèses de doctorat réalisées dans les grandes universités de recherche (figures 4 et 5) permet de mieux mettre en lumière et de confirmer le statut du surréalisme dans les institutions américaines. *New York University* par exemple qui a produit 32 thèses sur le surréalisme au travers des disciplines (figure 4), n'en a produit que 3 issues du programme de français dans cette même institution (figure 5). Dans la même optique, on peut opposer les chiffres suivants : Yale : 16/3 ; Harvard 13/3 ; UCLA : 11/0 ; Iowa : 7/0.





Compte tenu du contexte politique qui a donné naissance à Dada, il s'impose d'examiner le statut des études Dada aux États-Unis. Le nombre de thèses portant exclusivement sur Dada (75 au total, figure 6) dans les grands centres de recherche signale que Dada a eu encore plus de difficultés que le surréalisme à s'infiltrer dans les institutions universitaires de recherche.



Il convient de préciser que le grand nombre de thèses consacrées au surréalisme hors de domaines des études françaises provient en partie du fait que certaines figures surréalistes ont trouvé leur place plutôt au sein des études féministes et des études du *genre* (*Gender Studies*, *Queer Studies*) au cours des trois dernières décennies. Les nouvelles approches portant sur le travail des femmes surréalistes, Claude Cahun et Lee Miller parmi bien d'autres, ont en partie élargi et redéfini les territoires surréalistes en introduisant la participation des femmes. De même, les études francophones et afro-américaines ont aussi renouvelé le surréalisme en mettant l'accent sur le rôle fondamental qu'ont joué Césaire, Wifredo Lam et les poètes de la négritude dans leur réécriture du surréalisme. Ces études mettent en lumière le fait que ces écrivains et artistes ont su mettre le surréalisme au centre des revendications anticoloniales, prolongeant par la-même les intentions d'Artaud dans sa recherche « d'une autre idée de l'homme. »

Cependant, malgré le renouveau du surréalisme dans certaines disciplines, dans les nouvelles études culturelles françaises en vogue aux États-Unis depuis les années 1980 (*French Cultural Studies*), études qui avaient pourtant pour but de repenser et de recadrer la dimension culturelle et politique de l'enseignement des études françaises (*French Studies*), l'apport de l'avant-garde a été minimisé sinon évincé. Les trois livres les plus importants qui ont été amplement diffusés et utilisés dans les programmes de français au niveau universitaire (collège et université) sont en ce sens révélateurs. Prenons par exemple *French Cultural Studies : An Introduction*, ouvrage publié en Angleterre en 1995¹¹. Le surréalisme, Breton et ses manifestes, y sont à peine mentionnés, tandis que Mallarmé, la Belle Époque ou le cubisme font chacun l'objet d'un sous-chapitre. Un autre exemple : *Contemporary French Cultural Studies*¹², ouvrage publié également en Angleterre en 1990 et largement distribué aux États-Unis. Le surréalisme n'est mentionné dans aucun des chapitres d'introduction générale ni par la suite¹³. Les premières décennies du vingtième siècle ne seraient marquées principalement, selon cet ouvrage, que par l'affaire Dreyfus. Dernier exemple probant : *Encyclopedia of Contemporary French Culture*¹⁴. Cet ouvrage de 617 pages propose une relecture de la France

11. *French Cultural Studies : An Introduction*, édité par Jill Forbes et Michael Kelly, Oxford, Oxford University Press, 1995.

12. *Contemporary French Cultural Studies*, édité par William Kidd et Siân Reynolds, London, Oxford University Press, 2000.

13. Ceci est encore plus apparent dans un des chapitres d'introduction intitulé « Comment le français d'aujourd'hui est formé par le passé » (ma traduction).

14. Édité par Alex Hughes et Keith Reader, London, and New York: Routledge, 1998.

culturelle et politique à partir de la deuxième guerre mondiale sans négliger, néanmoins, certains repères historiques précédents incontournables. Si un nombre restreint de membres de l'avant-garde y figurent comme Antonin Artaud et Jean Arp, on n'y trouve aucune référence au surréalisme. Cette absence est particulièrement flagrante dans la rubrique consacrée à Georges Bataille où le mouvement antifasciste de 1935 *Contre-Attaque* est noté sans mentionner la collaboration avec André Breton.

III. Les grandes collections

Dès ses débuts sur le sol américain, la survie de collections surréalistes dépend avant tout d'initiatives individuelles et de fonds privés. Dans le cadre des musées et des galeries, ce sont les collectionneurs qui jouent un rôle fondamental dans la propagation du mouvement. À Chicago, dès les années 1940, Joy et Jory Shapiro, par exemple, collectionnent Ernst, Tanguy, Magritte, Delvaux, Brauner et Matta. Ils organisent une exposition qui s'avère fondamentale dans l'appréciation artistique du surréalisme aux États-Unis (*Surrealism Then and Now*, 1959). D'autres collectionneurs à Chicago, Lindy et Edwin Bergman, font connaître au grand public la plus grande collection de boîtes et de collages de Joseph Cornell dans les années 1980. Cette importante collection comprend plusieurs collages et poèmes-objets de Breton, de Schwitters, plusieurs *Cadavres exquis*, le collage de Max Ernst intitulé *Le Massacre des innocents* (1920), ainsi que de nombreux lieux-commun picturaux du surréalisme comme *L'Air et la chanson* de Magritte (1964).

En ce qui concerne la diffusion de la littérature et les collections d'ouvrages, certaines universités ont le privilège de recevoir des dons importants provenant de collections privées. Muriel et Howard Weingrow par exemple ont légué une grande collection de livres (environ 4 000), de manifestes, de catalogues, de posters, de manuscrits, paratextes et photographies surréalistes et de l'avant-garde à l'Université d'Hofstra (New York).

Les archives Dada de l'Université d'Iowa (*The International Dada Archive*) offrent depuis 1979 plus de 55 000 titres aux chercheurs ainsi que des fonds importants de microfilms et de manuscrits. Leur collection numérisée permet aussi de consulter en ligne de nombreux tracts, journaux et revues Dada.

IV. Les sites Internet

L'échantillon de sites Internet consacrés au surréalisme présentés ci-dessous ne constitue pas bien entendu une source de références viables ni des documents complets pour faire des recherches approfondies sur l'avant-garde. Néanmoins, ces sites témoignent de la persistance du surréalisme à s'infiltrer dans le domaine de la culture populaire, souvent hors des institutions et hors des contraintes institutionnelles. Il semblerait même au premier abord, que pour le meilleur ou pour le pire, le surréalisme serait plus vivant et répandu sur le web que dans les cursus universitaires.

<http://www.surrealism.org/>:

Ce site présente des articles courts sur les surréalistes les plus connus : Magritte, Dalí, Tanguy, Miro, Ernst et De Chirico.

<http://www.surrealist.com>

Site consacré à l'histoire du surréalisme et ses artistes. Illustrations des manifestes et compte-rendu des collections de musée.

<http://www.madsci.org/~lynn/juju/surr/> :

ici on trouve des informations générales sur le surréalisme des années 1920 jusqu'à à aujourd'hui et certains textes de Desnos, Éluard, Breton, Tzara et Jarry.

<http://surrealism-plays.com/index.html>: Ce site suit l'histoire du mouvement et de ses écrivains.

<http://www.surrealistmovement-usa.org/> Ce site présente l'histoire du surréalisme aux États-Unis, à Chicago en particulier.

Et toujours hors des circuits universitaires, signalons un site destiné au grand public qui se distingue aussi par la diversité de ses textes en lignes :

Dada Companion : <http://www.dada-companion.com/>

V. Ouvrages surréalistes numérisés disponibles en ligne

Les données de WorldCat référencent les bibliothèques numériques suivantes où de nombreux textes surréalistes sont disponibles en ligne :

<http://www.netlibrary.com>;<http://mylibrary.com>;<http://www.aspresolver.com>;<http://site.ebrary.com>; <http://catalog.hathitrust.org>

De plus, la Bibliothèque du Congrès (*Library of Congress*, <http://www.loc.gov/index.html>), organe central des recherches aux États-Unis, affiche 1871 résultats à partir de la recherche du mot « surréalisme » et soixante huit résultats pour Dada. Une centaine de livres, de collections, et de journaux surréalistes sont disponibles en ligne.

Les expositions consacrées au surréalisme en 2010

Un grand nombre d'expositions consacrées au surréalisme européen voyagent chaque année sur le continent américain. Plusieurs expositions récentes ont délibérément replacé le surréalisme dans son contexte culturel européen d'origine. Les expositions pour la plupart nationales et itinérantes consacrées au surréalisme au cours d'une seule année, l'année 2010, présentées ci-dessous attestent à elles-seules de l'ampleur du surréalisme dans le domaine de l'art aux États-Unis. Elles sont révélatrices non seulement du point de vue de leur nombre élevé mais aussi du point de vue des approches critiques qui désormais prennent en considération les particularités culturelles et politiques du mouvement. Ce n'était pas le cas de l'exposition consacrée aux dessins d'Artaud en 1996 (Museum of Modern Art, New York). Cette exposition avait en effet occulté la dimension politique et culturelle de l'œuvre d'Artaud pour privilégier l'expérience asilaire et le mythe du fou.

1. MAN RAY: AFRICAN ART & THE MODERNIST LENS

Cette exposition itinérante organisée par l'organisation « Art et Artistes Internationaux » (*Arts and Artists International*) à Washington recadre l'œuvre de Man Ray du point de vue de l'« art nègre » tout autant que du point de vue du recours au masque et à la théâtralité dans l'avant-garde. Centrée sur la représentation et la réception de l'art africain au travers du regard photographique du Man Ray des années 1920-1930, elle présente aussi le travail d'autres photographes avant-gardistes de l'époque : Charles Sheeler, Walker Evans, Alfred Stieglitz, and André Kertész.

<http://www.terraamericanart.org/calendar/?event=2150>

2. THE DALÍ MUSEUM: SHARING SALVADOR. THE HISTORY OF THE DALÍ MUSEUM AND THE MORSE COLLECTION

Cette exposition retrace l'histoire de Dali aux États Unis et plus particulièrement le rôle fondamental qu'ont joué les collectionneurs de la famille Morse. C'est une excellente approche pour suivre pas à pas l'acquisition des œuvres surréalistes aux États-Unis :

http://www.salvadoralimuseum.org/exhibits/current_exhibits.html

3. MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (LOS ANGELES) ARSHILE GORKY: A RETROSPECTIVE

Exposition extrêmement intéressante pour notre propos. Elle se concentre tout particulièrement sur l'amitié et les échanges entre Gorky, Breton, Matta et d'autres émigrés qui ont eu un impact sur Gorky.

<http://www.moca.org/museum/exhibitiondetail.php?id=425>

4. TWILIGHT VISIONS : SURREALISM, PHOTOGRAPHY, AND PARIS 1924–1939

Cette exposition prend la ville Paris en tant que lieu de transformations culturelles et politiques pendant les années 1920-1930. Ce parcours s'effectue par la photographie, le film, et la presse illustrée. Le choix de documents sélectionnés vise à mettre en évidence les circonstances qui ont mené les surréalistes à explorer le labyrinthe de Paris au travers du hasard objectif.

<http://telfair.org/museum-events/calendar/>

5. JOHN O'DONNELL: PSEUDO-SURREALIST IMAGERY

Cette exposition mineure et plus «classique» dans son approche remet néanmoins la problématique fondamentale de l'objet au centre de la discussion sur la création artistique. <http://www.newhaven.edu/news-events/95480/>

6. UNCONSCIOUS UNBOUND: SURREALISM IN AMERICA

Organisée par la Galerie Michael Rosenberg à New York, galerie réputée pour sa grande collection d'art surréaliste, cette exposition examine les influences directes du surréalisme sur l'art moderne aux Etats-Unis et au travers des trente-six artistes contemporains suivants : William Baziotis, Eugene Berman, Federico Castellon, Eldzier Cortor, Willem deKooning, Jimmy Ernst, Herbert Ferber, Jared French, Arshile Gorky, Morris Graves, David Hare, Charles Howard, Gerome Kamrowski, Leon Kelly, Harold Lehman, Norman Lewis, Seymour Lipton, Helen Lundeberg, Boris Margo, Irving Norman, Gordon Onslow-Ford, Alfonso Ossorio, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, Theodore Roszak, Mark Rothko, Charles Seliger, Kurt Seligmann, Theodoros Stamos, Dorothea Tanning, Pavel Tchelitchew et John Wilde. <http://www.michaelrosenfeldart.com/exhibitions/exhibition.php?i=10c>

7. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK (MOMA): THE EROTIC OBJECT: SURREALIST SCULPTURE FROM THE COLLECTION

Exposition portant sur les objets et la sculpture érotique. <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/960>

*

Il est évident que la survie, le développement, la diffusion et l'institutionnalisation du surréalisme aux Etats-Unis ont pris des voies diverses qui ont évolué selon les générations. L'accessibilité des textes numérisés, des données électroniques et des collections importantes, comme celle de l'Université d'Iowa ou celle d'Hofstra, qui ont été prises en exemple plus haut, ne semblent pas avoir eu une influence directe sur l'étude du surréalisme dans le cadre universitaire américain. Force est de

le constater, les programmes de français, les grandes universités de recherche et les nouvelles approches de French Cultural Studies sont loin d'avoir octroyé au surréalisme une place de premier choix¹⁵. Paradoxalement, c'est le domaine de l'art et ses institutions qui va demeurer le milieu le plus propice à la diffusion du surréalisme et à ses réécritures. Car si, dans un premier temps, le surréalisme s'y est trouvé dépolitisé dans les années 1920-1940, mis au service de l'abstraction et voué à des fonctions mercantiles « sous la coupe des marchands » (Breton), c'est aussi dans les musées actuels que le mouvement est repensé, et donc revalorisé, dans ses dimensions culturelles et politiques comme en témoignent à elles-seules la majorité des expositions de l'année 2010.

La première conférence américaine internationale consacrée au surréalisme et aux Amériques (*Surrealism and the Americas*, <http://arthistory.rice.edu/content.aspx?id=955>) à l'université de Rice en novembre 2010 atteste à nouveau du fait que les relectures du surréalisme aujourd'hui, dans le contexte des Amériques, émergent des domaines artistiques, des études d'Amérique latine, et non des domaines littéraires. Cette conférence est organisée par les programmes d'Histoire de l'Art et d'Etudes Hispaniques de l'Université de Rice, et il n'est guère surprenant que ce soient les conservateurs d'art qui y dirigent les séances plénières. Nous sommes loin, bien entendu, des revendications surréalistes, des grandes déclarations et des manifestes provocateurs. Néanmoins, le surréalisme a su résister à la politique de dépolitisation dont il a été l'objet dans le monde de l'art à son arrivée aux États-Unis, puisque les musées d'aujourd'hui sont en train de repenser les portées politiques et culturelles du mouvement. Même si l'écriture surréaliste n'a pas souvent été perméable dans le contexte américain, le mouvement a su néanmoins demeurer une table tournante pour les voix contestataires des générations à venir et offrir la possibilité de nouvelles interprétations aujourd'hui.

UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA
CHAPEL HILL

15. Au contraire du nombre important de thèses soutenues en France. Voir à ce sujet l'excellent recensement de Véronique Duchemin. « Inventaire des thèses sur le surréalisme et sur les surréalistes (1985-1996). *Mélysine XVI* et la suite sur le site du Centre de recherches.

LE SURREALISME, MADE IN USA

Pierre TAMINIAUX

On assiste depuis plusieurs années aux États-Unis à un regain d'intérêt pour le surréalisme, son histoire et son esthétique. Il ne faudrait pas pour autant en déduire que les périodes précédentes avaient été marquées par une désaffection profonde des milieux académiques et artistiques vis-à-vis de ce mouvement. Force est de constater, cependant, que les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix ont été dominées, d'un point de vue à la fois culturel et intellectuel, par des préoccupations critiques liées essentiellement à l'affirmation de nouvelles minorités raciales, culturelles et sexuelles. On a tendance à réduire ou même simplement classer ces préoccupations sous l'étiquette commode du « politiquement correct », avec toutes les connotations souvent péjoratives associées à cette expression.

Rapidement, en effet, une telle perspective a pu être perçue en France comme un nouveau mode de pensée dogmatique et assez rigide. Elle a pourtant produit de nombreuses études dignes d'attention, au-delà du seul aspect idéologique ou circonstanciel de la démarche. Un des problèmes les plus importants liés à ces discours minoritaires a été leur insistance sur des pratiques littéraires et artistiques surtout contemporaines. On en est venu, en quelque sorte, à se détourner d'une certaine histoire de l'art et de la littérature modernes pour se concentrer sur des auteurs et des artistes appartenant à des cultures dites périphériques, c'est-à-dire essentiellement au monde francophone hors de l'hexagone. Des intentions plus que louables débouchèrent en ce sens sur une nouvelle marginalisation de l'avant-garde de la première moitié du vingtième siècle, dans la mesure précisément où celle-ci s'était avant tout développée en Europe plus qu'en Afrique noire, dans le monde arabe ou dans les Antilles. Ce qui fut une réalité historique incontournable et permit également de définir l'identité artistique d'un mouvement comme le surréalisme devint alors une forme de manque intellectuel sur lequel il fut possible de jeter un soupçon.

On sait bien que le surréalisme projeté par André Breton dès la fondation du mouvement se voulait un mouvement universel et non pas seulement français ou même européen. Cet universalisme découlait de la croyance profonde en des valeurs esthétiques et politiques qui devaient

pouvoir transcender toutes les limites géographiques et les différences culturelles, de la révolution en passant par l'exploration libre du rêve et de l'inconscient dans l'art et l'écriture.

Il faut bien reconnaître, cependant, que le point de vue intellectuel d'André Breton, défini en particulier par ses *Manifestes*, reposa essentiellement sur un héritage occidental, celui de Marx et de Freud, en premier lieu, mais aussi de Feuerbach, de Hegel et de Fourier. Breton avait beau décrier à maintes reprises la tradition rationaliste de la philosophie, il ne pouvait néanmoins pour appuyer sa démonstration que faire appel à des penseurs qui étaient eux-mêmes en grande majorité issus de cette tradition. L'appel de l'irrationnel était ainsi issu chez lui d'une relation privilégiée à une certaine histoire littéraire remontant au moyen-âge, celle du merveilleux et du surnaturel, et non à des croyances ou pratiques magiques appartenant à des cultures extra-européennes, africaines ou amérindiennes¹.

Dans les deux premiers manifestes, celui de 1924 comme celui de 1930, on ne trouve pratiquement aucune allusion à ces cultures : l'irrationnel est envisagé par Breton en ce sens dans sa configuration occidentale. Dans la mesure où Breton conçut le surréalisme comme un mouvement prioritairement poétique, et donc dans une perspective qui était surtout celle de l'écriture à travers la théorie de l'automatisme, il lui était sans aucun doute difficile de prendre en considération des héritages culturels qui se fondaient, en priorité, sur l'oralité et sur la poésie parlée. L'automatisme, ainsi, affirmait une politique de la poésie (et pas seulement une esthétique) inscrite dans une certaine histoire de l'Europe, celle qui avait été marquée pour toujours par l'invention de l'imprimerie et avant cela même, par le travail obstiné des scribes à l'époque médiévale².

On sait qu'André Breton fut un collectionneur avisé de l'art indigène. Les comparaisons entre l'esthétique du surréalisme et celle du primitivisme (de ce qu'on appelle aujourd'hui les « arts premiers » en référence au nouveau musée du quai Branly) n'ont d'ailleurs pas manqué³. Pourtant, si

1. Dans le *Manifeste*, Breton écrit ainsi : « Tranchons-en. Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. » (Folio, 24-25). Il cite alors comme « preuve admirable » de ce merveilleux *Le Moine* de Lewis.

2. Dans la célèbre définition du surréalisme que fournit Breton, la parole n'est pas étrangère à une telle perspective, mais elle demeura néanmoins secondaire dans l'histoire même de la poésie surréaliste.

3. L'un des exemples les plus singuliers et les plus frappants de ce rapport est sans doute celui de *Noire et Blanche*, la photographie de Man Ray figurant Kiki de Montparnasse posant aux côtés d'un masque africain de Côte d'Ivoire, et qui date de 1926.

Pon examine les choses d'un peu plus près, on remarquera que ce sont surtout les personnalités dissidentes du surréalisme, Antonin Artaud, Henri Michaux, Michel Leiris et Roger Caillois, qui se sont penchées avec le plus d'attention sur les cultures extra-européennes, leur production mythologique et leur imaginaire original⁴. L'autre, chez Breton, demeura, en ce sens, longtemps une figure distante et quelque peu abstraite. Le surréalisme, ainsi, se constitua à sa fondation à partir de Paris. L'univers proprement géographique ou topographique qui domine dans cette perspective l'œuvre de Breton, mais aussi celle d'Aragon, de Desnos et d'Éluard, est bien associé constamment avec la capitale française, dont les images à la fois intrigantes et familières traversent ainsi le récit de *Nadjā*. Ainsi, le surréalisme définit très vite un centre exclusif et par rapport à lui, des pratiques et des enracinements périphériques. C'est ce qui explique, en particulier, les conflits qui opposèrent Breton et les surréalistes belges, et l'échec du séjour parisien de Magritte pendant lequel celui-ci rencontra l'incompréhension de Breton et des ses collègues, ce qui déboucha pour le peintre sur l'exécution de toiles bâclées rassemblées sous le titre ironique de « période vache⁶ ».

Dans cette optique, le surréalisme fut universaliste dans ses propositions théoriques mais pas nécessairement dans sa réalité concrète, malgré son opposition déclarée au colonialisme et à l'impérialisme français dans le tiers-monde⁷. La question de l'autre culturel demeura ainsi pour lui problématique. On sait que Breton quitta la France sous l'occupation pour s'installer à New York, et que des peintres surréalistes comme André Masson et Max Ernst choisirent également l'exil américain dans ces circonstances troublées. Les déclarations de l'écrivain après la guerre sur son séjour aux États-Unis furent sans ambiguïté à cet égard ; elles exprimèrent une hostilité certaine vis-à-vis de la culture américaine, de ses valeurs et de son mode de vie. Une telle culture, dominée par le pragmatisme économique et le positivisme scientifique, ne pouvait susciter de sa

4. Citons à cet égard *Un Barbare en Asie* et *Un Idéogramme en Chine*, d'Henri Michaux, *Les Tarahumaras* d'Antonin Artaud, *L'Afrique ambiguë* de Michel Leiris ou *L'Homme et le Sacré* de Roger Caillois.

5. André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1928. Citons également dans cette perspective *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon, dont le récit repose en grande partie sur une exploration intense de l'espace urbain de la capitale française.

6. J'ai développé ce caractère difficile des relations initiales entre Magritte et Breton dans le chapitre « Récapitulation » de mon ouvrage *Surmodernités : Entre rêve et technique*, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, 2003, p. 127-152.

7. Voir à ce sujet la participation des surréalistes à l'exposition anticolonialiste de 1931, *La Vérité sur les Colonies*, organisée à Paris en collaboration avec le Komintern.

part que des réactions négatives, ce qui ne l'empêcha pas d'y poursuivre ses activités artistiques, notamment dans sa collaboration étroite avec Duchamp⁸.

Ce dernier point est particulièrement important pour mon propos, puisque je m'efforcerai de considérer ici la position occupée par le surréalisme à la fois dans l'université et dans les musées américains. Cette position est encore aujourd'hui centrale, et même plus que jamais, pourrait-on dire. Cela devrait quelque peu étonner, dans la mesure précisément où le surréalisme ne fut jamais réellement dominant, en tant que mouvement collectif, dans l'histoire des avant-gardes aux États-Unis. Les deux mouvements principaux qui caractérisèrent cette histoire au cours du XX^e siècle furent en effet l'expressionnisme abstrait, d'une part, et le Pop Art, d'autre part. On pourrait aller encore plus loin et affirmer que, dans le cas de la littérature, le plus grand des écrivains surréalistes américains ne fut pas un véritable membre du mouvement, mais un précurseur, je veux parler d'Edgar Poe au XIX^e siècle déjà. Son œuvre, marquée par le fantastique et le surnaturel, dans ses contes comme dans ses poèmes (dont l'exemple le plus célèbre est *Le Corbeau*) fut d'abord célébrée et traduite en France par Baudelaire⁹. Plus que Breton, c'est sans doute Magritte qui, parmi les artistes et écrivains surréalistes, lui rendit l'hommage le plus chaleureux, en particulier dans ses articles parus dans les diverses revues du mouvement surréaliste belge¹⁰.

Plutôt que comme un authentique projet commun, l'art surréaliste s'exprima aux États-Unis par des pratiques créatrices individuelles et relativement isolées. Dans ce contexte, il faut évidemment citer les noms de Man Ray et de Joseph Cornell, dont les fameuses boîtes définissent un imaginaire personnel de l'objet. La biographie personnelle de Man Ray, en particulier, nous montre bien que l'art surréaliste fut outre-Atlantique un domaine assez marginal et relativement peu intégré, puisque l'artiste s'exila en France pendant de nombreuses années et ne revint au pays que tard dans sa vie. Il est donc quelque peu paradoxal de remarquer cette prééminence du surréalisme dans les études critiques, les enseignements universitaires, les collections permanentes ainsi que les programmes

8. Voir à ce sujet les *Entretiens* de Breton avec André Parinaud. Breton y évoque en détail son séjour new-yorkais ainsi que sa collaboration avec Duchamp.

9. Citons ici en particulier la traduction par Baudelaire des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe.

10. Je renvoie à mon essai *Récapitulation*, consacré à la revue sur carte postale *La Carte d'après Nature*, dans laquelle Magritte lui-même, en tant que rédacteur en chef de cette revue, rendit hommage à l'œuvre poétique de Poe. On sait par ailleurs que son tableau *Le Domaine d'Arnheim* fut directement inspiré par l'auteur du *Corbeau*.

d'exposition. Pour l'Amérique, en quelque sorte, le surréalisme incarne bel et bien la culture européenne, c'est-à-dire un autre culturel qu'il s'agit d'envisager et d'observer à distance.

Il est évident que, dans la relation possible entre le surréalisme et la culture américaine, Marcel Duchamp a joué un rôle historique essentiel, à la fois par ses activités de collectionneur et de commissaire au sein de *La Société Anonyme*, qui permirent de monter plusieurs expositions d'envergure consacrées à des artistes d'avant-garde européens, dadaïstes, cubistes et surréalistes, dans l'entre-deux-guerres, et par sa collaboration artistique avec des figures consacrées du surréalisme telles que Breton et Desnos¹¹. Là encore, selon une autre articulation paradoxale, on peut dire que c'est le moins surréaliste des artistes associés historiquement au mouvement qui fit avancer la cause du mouvement aux États-Unis à une période où il peinait encore à se faire connaître et reconnaître.

Duchamp, en effet, ne pratiqua jamais la peinture ou le dessin automatique à la manière d'un André Masson, par exemple, cet automatisme que Breton lui-même, dans *Le Surréalisme et la Peinture*, avait défini comme l'identité profonde de l'art surréaliste, dans le rejet de tout modèle extérieur au profit d'un modèle intérieur exprimant une subjectivité radicale et directe¹². Il ne s'exerça jamais non plus à un art onirique ou hallucinatoire comme le firent notamment Max Ernst ou Dalí. En outre, il ne participa jamais aux débats idéologiques d'inspiration révolutionnaire et marxiste qui animèrent longtemps les discours et les œuvres d'un Aragon, d'un Éluard ou d'un Péret. En ce sens, son lien au surréalisme fut tout à fait singulier. Il est symptomatique, à cet égard, de constater que Duchamp est l'artiste qui a engendré le plus d'analyses et d'études critiques aux États-Unis, depuis plusieurs décennies déjà, parmi tous les artistes d'avant-garde de la première moitié du vingtième siècle, alors que des figures telles que celles de Masson ou Ernst, pourtant essentielles dans la définition et la construction historique de l'art surréaliste et de son esthétique, sont restées négligées. La relation entre l'Amérique et le surréalisme

11. De nombreuses œuvres intégrées dans la collection de *La Société Anonyme*, dont *La Machine optique* de Duchamp, font aujourd'hui partie de la collection permanente de la Yale University Art Gallery, à New Haven. Une exposition itinérante récente, organisée dans plusieurs musées des États-Unis entre 2006 et 2008, dont la Philips Collection à Washington DC, a en outre permis de redécouvrir les activités de cette association.

12. Breton écrit à ce sujet : « La découverte essentielle du surréalisme est, en effet, que, sans intention préconçue, la plume qui court pour écrire, ou le crayon qui court pour dessiner, *file* une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange mais qui, du moins, apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotionnel. *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 92.

demeure en ce sens ambiguë et contradictoire, car Duchamp, par bien des aspects, nia les dogmes fondamentaux du surréalisme pour mieux le dépasser.

Il faut par ailleurs faire remarquer que les références littéraires majeures d'André Breton, que ce soit dans *Nadja*, dans *L'Amour fou* ou dans les *Manifestes* sont presque toujours des références françaises, à l'exception de Poe et de Lewis. Qu'il s'agisse de Nerval, de Baudelaire, de Rimbaud, de Lautréamont ou d'Apollinaire, le fondateur du surréalisme fut incontestablement marqué par une certaine histoire de la poésie moderne de son pays. L'avant-garde littéraire de son époque, autant dadaïste que surréaliste, fut en effet peu sensible à l'héritage anglo-saxon en général et américain en particulier dans ce domaine (celui de Walt Whitman, par exemple). Cette forme d'imperméabilité souligne en quelque sorte la nature complexe des rapports du surréalisme à l'Amérique du Nord et à sa culture si particulière.

Il faut à cet égard constater que le goût indiscutable de cette culture pour la représentation réaliste, des tableaux de Hopper au roman noir en passant par les films hollywoodiens, ne la rend pas par nature sensible aux exigences et aux idéaux formels du surréalisme. Dès lors, les ponts construits par certains chercheurs et critiques issus des universités américaines ont dû être précédés d'obstacles et d'incompréhensions culturelles diverses. D'un point de vue strictement politique, il faut également relever que l'adhésion de nombreux artistes et poètes surréalistes au communisme ne semblait pas naturellement compatible avec l'identité d'une société tout entière vouée au culte du capitalisme et de l'idéologie libérale.

Dans le contexte de la pensée plus strictement contemporaine, il apparaît clairement que le surréalisme doit aujourd'hui être abordé, aux yeux de l'Amérique, du point de vue des discours minoritaires. Ce discours, je le répète, fut marginal chez Breton, même si celui-ci affirma à plusieurs reprises sa solidarité et ses affinités personnelles avec les luttes des peuples du tiers-monde, en particulier les luttes anticoloniales, de l'Afrique du nord en passant par la Martinique et Haïti¹³.

S'il y a bien une culture, cependant, qui occupa une place de choix dans l'imaginaire surréaliste de l'autre, ce fut avant tout la culture latino-américaine, saisie dans sa diversité et sa richesse anthropologique. Cette situation privilégiée est liée tout autant à des circonstances biographiques

13. Dans ses « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », datant de 1942 et publiés dans ses *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, Breton écrit : « Il y a mon ami Aimé Césaire, magnétique et noir, qui, en rupture avec toutes les rengaines, éluardienne et autres, écrit les poèmes qu'il nous faut aujourd'hui à la Martinique. » (p. 152)

personnelles de la vie de Breton et des autres poètes surréalistes qu'à des préoccupations intellectuelles et esthétiques communes. On sait, à cet égard, que Breton voyagea au Mexique dans les années trente et y rencontra Trotski et Diego Rivera avec qui il établit des liens amicaux¹⁴. On sait aussi que Péret vécut pendant de nombreuses années au Brésil et au Mexique.

Au-delà de faits et d'événements objectifs, cependant, le surréalisme développa ce rapport étroit à l'Amérique latine pour des raisons à la fois artistiques et politiques¹⁵. Le mythe de la Révolution d'Octobre, en effet, exerça et continue même aujourd'hui d'exercer une influence considérable sur l'identité politique de la gauche sud-américaine, de Sandino à Castro en passant par Hugo Chavez. De tous les peuples du tiers-monde, en effet, ceux d'Amérique latine ont été et sont encore aujourd'hui par tradition et par vocation, pourrait-on dire, les plus fidèles et les plus ardents défenseurs de la cause marxiste, envers et contre tout. Les artistes et poètes surréalistes français ne pouvaient donc que sympathiser avec des peuples eux aussi passionnés par l'aventure révolutionnaire. Par ailleurs, l'attraction profonde de ces cultures pour la sensibilité magique, en particulier dans l'expression de leur imaginaire littéraire, ne pouvait que susciter un rapprochement inévitable avec les surréalistes venus de France¹⁶.

Il s'agit, aujourd'hui, d'actualiser le surréalisme et de l'adapter aux préoccupations les plus pressantes de la société américaine contemporaine. Pendant longtemps, en effet, on a pu considérer le surréalisme comme un mouvement figé dans une certaine histoire de l'art moderne et voué donc aux analyses pointues mais un peu trop académiques des critiques traditionnels. L'émergence de nouveaux discours critiques en prise directe sur les réalités de l'Amérique multiculturelle a permis dès lors de réinscrire le surréalisme dans un contexte historique auquel il ne semblait pas appartenir par nature. Après tout, celui-ci a été indiscutablement marqué par des événements tels que la révolution russe d'octobre 1917, les deux guerres mondiales ou même les guerres coloniales d'Algérie et du Maroc.

14. Sur ce sujet, voir en particulier mon article : « Breton and Trotsky : the Revolutionary Memory of Surrealism », *Yale French Studies, Surrealism and its Others*, Katharine Conley et Pierre Taminiaux eds., Vol. 109, New Haven and London : Yale University Press, 2006, p. 52-66.

15. À cet égard, on peut remarquer que Breton consacre plusieurs articles à l'œuvre plastique d'artistes sud-américains dans *Le Surréalisme et la Peinture*, des mexicains Tamayo et Kahlo en passant par le cubain Lam et le chilien Matta.

16. Le meilleur exemple historique de ce rapprochement est sans doute celui du poète et essayiste mexicain Octavio Paz, qui fréquenta les surréalistes français lors de son séjour à Paris et dont l'œuvre exprime de manière continue une dette artistique à l'égard de ce mouvement.

Ces événements ont défini l'histoire occidentale du XX^e siècle, mais plus sans doute d'un point de vue européen que d'un point de vue américain, même si les États-Unis s'engagèrent dans les deux conflits mondiaux. L'histoire d'aujourd'hui, souvent identifiée à une « posthistoire », est en fait celle du conflit des cultures, conflit devenu universel par la force des choses, et de la mondialisation qui prétend le résoudre. Le surréalisme, par contraste, naquit dans un monde encore bipolaire, un monde divisé entre les démocraties libérales et le communisme soviétique. Il eut rapidement à se confronter par ailleurs à la montée du fascisme, une idéologie à laquelle il s'opposa de manière radicale. Les enjeux actuels du politique et de l'histoire sont de toute évidence très différents, puisque le fascisme "classique" ne constitue plus une idéologie dominante de l'occident d'une part, et que, d'autre part, le communisme s'est effondré à l'Est.

Néanmoins, l'immense appel à la liberté individuelle exprimée par les *Manifestes* d'André Breton résonne toujours de manière forte à travers le monde, et plus particulièrement dans l'Amérique contemporaine. Les valeurs revendiquées par le surréalisme, valeurs autant éthiques que philosophiques et politiques, telles que le refus de tout conformisme et l'opposition à l'ordre bourgeois, ou encore l'affirmation des rêves et des désirs les plus enfouis de l'homme, peuvent être appréhendées au-delà de leur spécificité culturelle. C'est bien en cela que le surréalisme demeure universel, et donc aussi assimilable par la culture américaine. Comme le faisait admirablement remarquer Magritte lui-même, le surréalisme constituait une attitude de révolte avant d'être une esthétique. Cette urgence de la révolte n'a pas disparu de notre monde, tout au contraire. Partout où l'homme est opprimé et humilié par des pouvoirs politiques et des ordres culturels qui l'empêchent de s'exprimer et de réaliser ses rêves, le surréalisme s'affirme comme un mouvement capable de rassembler les hommes et de donner, par l'art et la littérature, un sens à leur vie.

Il est clair que la rhétorique proprement révolutionnaire du surréalisme, celle de *La Révolution surréaliste* et du *Surréalisme au service de la Révolution*, pour reprendre les titres des revues les plus importantes du mouvement dans sa phase initiale, doit maintenant être dépassée, puisqu'elle correspondait essentiellement à une période de l'histoire où l'Union Soviétique apparaissait encore comme un modèle politique pour les artistes et intellectuels de gauche. Les travaux contemporains, ceux de la nouvelle génération des universitaires américains, de Katharine Conley à Jonathan Eburne en passant par Adam Jolles¹⁷, se concentrent alors plutôt sur des

17. Je me réfère ici en particulier aux essais de Katharine Conley, *Automatic Women* (Lincoln,

perspectives héritées du féminisme, de la queer theory ou du post-colonialisme. Il s'agit de mettre en avant et de poser la question identitaire, culturelle ou sexuelle, à partir de l'art et de la littérature surréaliste. Ces travaux s'intègrent dans la mouvance générale de ce qu'on appelle outre-Atlantique les *Cultural Studies*. Le mot : « culturel », dans une telle expression, se distingue à la fois du mot « politique » et du mot « esthétique ». Il correspond à un nouveau relativisme philosophique et conceptuel, qui considère ainsi l'ensemble des discours et pratiques minoritaires dans leur signification critique et leurs revendications propres. La question qu'il faut alors se poser est la suivante : ce discours minoritaire faisait-il déjà partie du projet surréaliste à son origine ou exprime-t-il simplement une projection a posteriori qui permet d'insérer ce mouvement dans une sensibilité dite « postmoderne » ? Après tout, le surréalisme s'ancra délibérément et essentiellement dans le modernisme, dont il transforma l'identité artistique de façon définitive et irréversible. Peut-on, en d'autres termes, refaire son histoire et en produire une image inédite, certes, mais qui se détache à bien des égards des réalités de sa fondation ?

L'entreprise ne manque ni d'audace ni d'originalité, en tout cas. Elle implique que le surréalisme demeure présent sur la scène américaine contemporaine, qu'il « tient le coup », en quelque sorte, malgré l'assaut de certains critiques qui, récemment, ont pu proclamer un peu hâtivement la mort de l'avant-garde. On peut même avancer, dans le cadre du sujet même de ce dossier, qu'il engendre ainsi de nouveaux réseaux de discussion et de pensée qui se mêlent alors et s'adaptent à la théorie actuelle et à ses exigences. Dans ce contexte, il faut souligner les activités de *l'Association for the Study of Dada and Surrealism*, fondée en 1971 et qui fut en son temps responsable de la publication d'une revue académique d'excellente qualité¹⁸. Cette association connaît en quelque sorte une seconde vie grâce à sa liste Internet. Elle diffuse régulièrement des informations sur des colloques ou des publications relatives au surréalisme. Elle organise elle-même régulièrement des panels ou sessions spéciales à l'occasion de la conférence annuelle de la Modern Language Association of America, qui se tient entre Noël et le Nouvel An dans une grande ville des États-Unis. Cette conférence réunit plusieurs milliers de

University of Nebraska Press, 1996), Jonathan Eburne, *Surrealism and the Art of Crime* (Ithaca, Cornell University Press, 2009), et aux travaux d'Adam Jolles sur les expositions surréalistes. Voir à ce sujet son essai « The Tactile Turn : Envisioning a Post Colonial Aesthetic in France », in *Surrealism and its Others*, *op. cit.*, p. 17-38.

18. On annonce la reprise de *Dada/Surrealism* sous la direction de Timothy Shipe, à l'université d'Iowa.

participants, essentiellement des professeurs et des étudiants en littérature, toutes langues confondues.

La notion de réseau inclut l'idée d'échanges continus entre des individus qui sont séparés par une certaine distance géographique mais qui sont en même temps rassemblés par des intérêts et des affinités communes. Elle joue un rôle de plus en plus important dans le monde qui est le nôtre, dominé par l'Internet et les modes de communication instantanés. Elle prolonge, par bien des aspects, l'idéal communautaire qui fut au cœur du projet surréaliste défini par André Breton. Une telle notion, en effet, permet de maintenir en vie une forme de communauté alors que le mode de vie dominant de l'homme de notre temps est au contraire déterminé par l'individualisme et l'atomisation sociale. Dans le réseau, le temps et l'espace changent profondément d'identité: ils se rétrécissent et affirment en ce sens une proximité incessante entre les hommes malgré toutes les impositions sociales qui tentent aujourd'hui de la contredire.

Dans cette perspective, l'université occupe indiscutablement une place de choix. Mais l'activité du surréalisme dans l'Amérique contemporaine ne se réduit pas au discours critique. Elle s'incarne également dans de nombreuses expositions et dans les collections des plus grands musées américains. Il faut à cet égard souligner l'énorme succès de l'exposition itinérante Dada, de 2006, entre Paris, New York et Washington, une exposition qui portait plutôt mal son nom puisqu'elle incluait les œuvres de plusieurs artistes majeurs associés historiquement au surréalisme, de Max Ernst à Man Ray. On peut également évoquer la récente exposition de la Phillips Collection, qui s'est tenue à l'automne 2009, et qui était consacrée explicitement, elle, aux rapports de Man Ray et de la photographie surréaliste à l'art africain¹⁹. Ainsi, le surréalisme n'arrête-t-il pas de faire courir les foules aux Etats-Unis. L'exposition de la Phillips Collection est particulièrement symbolique, à ce sujet, puisqu'elle se concentrait sur une approche culturelle du surréalisme et du modernisme.

Cette approche culturelle du surréalisme permet en fin de compte de souligner l'affirmation radicale de la différence inhérente à tout mouvement d'avant-garde et la revendication du droit qui y est intimement lié. André Breton lui-même conçut le surréalisme en ces termes, mais la différence, selon lui, était avant tout définie dans une optique esthétique, celle de l'automatisme et de la démarche poétique. Le surréalisme, en ce sens, imposa une politique de la forme à travers le discours de la différence, alors que les études américaines contemporaines se concentrent

19. Son titre exact était « Man Ray. African Art and the Modernist Lens ».

essentiellement sur une politique de l'identité. Pourtant, le problème de l'identité ne fut jamais absent du surréalisme. Il suffit de songer ici à la question qui ouvre le récit de *Nadja*, « Qui je hante ? » Ce « qui je hante » que le narrateur associait immédiatement à un « qui suis-je ? » Dans ce récit, la question de la différence est d'ailleurs posée en des termes prioritairement psychiques à travers l'étude du cas clinique de la jeune femme qui donne son nom au livre²⁰.

Le mot « identité », chez Breton, ne possédait pas encore la résonance qu'on lui attribue aujourd'hui. La raison en est simple : son livre *Nadja* fut écrit dans la France de l'entre-deux guerres, une France qui était de toute évidence beaucoup plus homogène, culturellement et ethniquement, qu'elle ne l'est au début du XXI^e siècle, au beau milieu de l'Europe et de l'Occident multiculturels. L'autre, dès lors, existait surtout en dehors des frontières de l'hexagone, en Afrique, dans les Antilles ou en Amérique Latine et non à l'intérieur.

Tout le défi que rencontrent ces nouvelles études venues des Etats-Unis est ainsi posé clairement : il s'agit bien de rendre compatible et même, dans la mesure du possible, de synthétiser les rêves et les idéaux philosophiques de l'avant-garde de la première moitié du vingtième siècle avec une nouvelle forme de modernité qui prétend dépasser les précédentes sans nécessairement les nier. Quels que soient les réseaux produits, dès lors, la question la plus fondamentale reste bien celle de l'art et de la poésie et de leur sens dans le monde actuel, l'art et la poésie conçus comme deux domaines éternels et universels de la création humaine, au-delà de toute contingence historique et de tout particularisme culturel.

GEORGETOWN UNIVERSITY

20. Cette interprétation psychique de la différence joua un rôle important dans l'analyse par Breton de l'art brut, telle qu'elle apparaît en particulier dans son essai : « L'art des fous, la clé des champs », publié dans *Le Surréalisme et la Peinture*, *op. cit.*, p. 400-406, et qui date de 1948.

LE SURREALISME À L'ÉCOLE PRIMAIRE, 2002-2010

Patricia RICHARD-PRINCIPALLI

Depuis 1966, date à laquelle André Tinel¹ a montré l'absence du surréalisme dans l'enseignement secondaire (de la sixième à la troisième), l'école a connu de profondes mutations. S'ils ne sont pas l'objet du présent article, le discours sur le surréalisme et la place qui lui est accordée en sont en partie représentatifs. Nous nous arrêterons sur l'exemple de l'école primaire, parce que c'est le lieu des premières rencontres entre les enfants et le surréalisme et aussi parce que la façon dont les enseignants sont chargés de le comprendre et de le transmettre peut nous dire quelque chose de la place du surréalisme dans notre société aujourd'hui.

Les programmes de 2002² ont été novateurs à bien des égards, en particulier pour ce qui regarde l'introduction à l'école d'un domaine intitulé « Littérature ». Il s'agit alors de transférer à l'école des démarches inspirées de la lecture littéraire sur un corpus d'œuvres pour la jeunesse. Afin de faciliter la mise en œuvre de ces Programmes, des documents d'accompagnement ont été également publiés. Depuis, ces Programmes ont été remplacés par ceux de 2008³, qui introduisent l'histoire des arts à l'école. C'est dans ce discours institutionnel que désormais le surréalisme a une place, indiscutée et indiscutable, mais dont il faut bien mesurer les contours. Car si la question de la présence ou non du surréalisme à l'école ne se pose plus, l'institution scolaire doit faire face à deux problèmes qui lui sont spécifiques : d'une part, comment en tant que lieu de stabilité et de transmission patrimoniale et comportementale intégrer des idées aussi subversives ou dérangeantes que celles véhiculées ou prônées par le surréalisme (haine de la société bourgeoise, affirmation de la toute-puissance de la poésie, fascination pour la mort, le corps fragmenté et l'érotisme...); d'autre part, comment réussir à transmettre la connaissance d'un mouvement aussi complexe, dès lors que le public visé est constitué d'enseignants non spécialisés et de jeunes enfants ? Pour répondre à ces

1. André Tinel, « Format écolier », *Cahiers Dada-surréalisme* n°1, 1966.

2. *Bulletin officiel*, Hors série n°1 du 14 février 2002.

3. *Bulletin officiel*, Hors série n° 3 du 19 juin 2008.

questions, il nous a paru nécessaire d'analyser précisément les discours institutionnels destinés aux enseignants, ainsi que le matériel didactique mis à disposition des professeurs des écoles et des élèves, c'est-à-dire les manuels.

I. Le surréalisme dans le discours institutionnel de l'école primaire

1. Les listes de référence en littérature

Avec les programmes de 2002, le Ministère diffuse un « Document d'application » pour l'enseignement de la littérature au cycle 3⁴ (CE2, CM1 et CM2), afin d'aider les enseignants à sélectionner des œuvres dans le vaste champ éditorial, et à se les approprier : il s'agit d'une liste de titres accompagnée de notices où sont brièvement développées des pistes d'analyse, document réactualisé en 2004⁵ et en 2007. Si avec les nouveaux programmes de 2008, la littérature à l'école perd l'importance considérable qu'elle venait d'acquérir, les listes de référence demeurent officielles.

DES AUTEURS REPRÉSENTATIFS DU SURREALISME HISTORIQUE

128 poèmes composés en langue française, de Guillaume Apollinaire à 1968 : une anthologie de poésie contemporaine (Gallimard, 1995) constitue une anthologie personnelle de Jacques Roubaud, chronologique. La partie II, intitulée « Dadas, surréalistes » comprend 13 auteurs, dont certains sont également représentés pour les périodes suivantes, et 25 poèmes⁶. Le document ministériel ne propose pas de piste spécifique d'analyse, mais suggère divers parcours par thèmes, par auteurs ou par motifs. *La spécificité de l'écriture surréaliste n'y est donc pas envisagée autrement que par une chronologie, elle n'est en tout cas pas accompagnée.*

Pour les *Œuvres pour enfants : Chantefleurs, Chantefables, Le Parterre d'Hyacinthe...* (Grund, 2000), l'auteur, Robert Desnos, et l'illustrateur, Jean-Claude Silbermann, sont signalés comme ayant participé au mouvement surréaliste. L'apposition « Héritier du surréalisme » associée à Desnos, est explicitée dans la même phrase par ses « créatures étranges », telles le poisson sans souci, l'araignée à moustaches, etc. *L'appartenance surréaliste se traduit donc pour le lecteur par l'évocation d'animaux imaginaires et fantaisistes.*

4. *Littérature, cycle des approfondissements (cycle 3)*, collection École/Documents d'application des programmes, CNDP, 2002.

5. *Littérature (2), cycle des approfondissements (cycle 3)*, collection École/Documents d'accompagnement des programmes, CNDP, 2004.

6. Annexe 1.

Enfin, *Le Cœur de Pic*, de Lise Deharme, fait son apparition sur la dernière liste ministérielle, datée de 2007, la seule qui ne soit accompagnée d'aucune notice. L'enseignant n'a donc aucun moyen de savoir que ce recueil, initialement publié en 1937 et réédité aux éditions MéMo en 2004, préfacé par Paul Éluard, est l'œuvre de la muse qui inspira la « femme au gant » dans le *Nadja* de Breton, ni qu'elle est illustrée par une photographe surréaliste, Claude Cahun. Aucune indication paratextuelle ne le signale non plus : les éditions MéMo ont fait le choix d'un fac-similé de l'édition originale. *Les enseignants qui choisiraient de travailler cette œuvre seraient donc tenus d'articuler leurs connaissances à une double analyse personnelle des poèmes et des photographies qui les accompagnent, comme s'il allait de soi qu'ils puissent le faire.*

La notice des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* insiste sur les différentes interprétations du texte que traduisent les choix des multiples illustrateurs, et à ce titre propose d'observer ceux faits par le réalisateur tchèque Jan Svankmajer⁷ ainsi caractérisés : « univers onirique, esthétique surréaliste, personnages objets... ». L'univers onirique, les personnages-objets sont eux-mêmes des composantes de l'esthétique surréaliste, ici présentée dans une énumération qui contribue à l'épuiser puisqu'elle se contente de décliner deux caractéristiques les plus aisément identifiables pour des néophytes, et laisse en suspens d'autres caractéristiques moins connues. *La notice repose donc sur le présupposé que la notion d'esthétique surréaliste fait sens pour tous les professeurs des écoles, et par ailleurs la réduit à un élément parmi d'autres alors qu'elle les contient tous.*

DES CITATIONS ICONIQUES

L'album *Une histoire à quatre voix* d'Anthony Browne (L'Ecole des loisirs, 2000), auteur-illustrateur connu et reconnu, est particulièrement répandu dans les classes. La notice signale « l'univers artistique, en particulier surréaliste (peinture, cinéma, chanson...), [qui] soutient le propos par citations, parodies, amalgames, imprégnations ». Le commentaire se contente donc de signaler que certains éléments empruntent au surréalisme, dont d'ailleurs Anthony Browne se réclame⁸. La plupart des enseignants repèrent la citation de Magritte, la plus flagrante, mais *sans qu'ils puissent mesurer en quoi il relève du surréalisme, ni quels sont les effets de cette citation ; par ailleurs d'autres caractéristiques des illustrations, héritées ou inspirées du surréalisme, ne sont pas évoquées.*

7. On peut voir des extraits de son *Alice* (1988) en ligne.

8. Cf. le « Texte du discours prononcé par Anthony Browne lors de la remise du prix H.C. Andersen 2000 », *La Revue des livres pour enfants*, n° 197, février 2001.

DES ALLUSIONS AUX JEUX SURRÉALISTES

Un recueil récent de Jean-Michel Bongiraud, *Les Mots du manœuvre* (L'épi de seigle, 1998), propose vingt-deux textes en prose adressés à des manœuvres ou des artisans pratiquant différents métiers, dont le travail est présenté comme une métaphore des besoins humains⁹. La singularité et la force de ces textes résident dans la puissance et la justesse de la métaphore filée, qui s'accomplit au travers d'un lexique spécialisé devenant polysémique.

Ce jeu sur le lexique amène le constat suivant : « Ce procédé pourra être rapproché du jeu surréaliste « L'un dans l'autre » dont André Breton a rendu compte. », mais dont rien n'est dit. *André Breton est posé comme référence allant de soi, tout comme les pratiques surréalistes, qui relèveraient d'une culture commune qu'il est inutile d'explicitier.* Preuve en est le commentaire d'un recueil de contes du Moyen Orient, *Nasr Eddin Hodja un drôle d'idiot* (Motus, 1996). Il est dit d'Henri Galeron, l'illustrateur, qu'il a représenté les situations « en cultivant leur côté surréaliste ». L'observation des illustrations permet de comprendre qu'une forme de « l'un dans l'autre » y est à l'œuvre : les objets représentés sont à la fois une chose et une autre, via une caractéristique commune aux deux. L'illustration de couverture fait ainsi du turban de Nasr Eddin une citrouille feuillue, dont la forme ventrue et la couleur rubiconde conviennent aussi bien à l'un qu'à l'autre. *Mais le jeu lui-même n'est jamais nommé, et seul un lecteur averti peut comprendre l'implicite du commentaire, sauf à considérer que « surréaliste » est à entendre au sens d'insolite.*

De la même façon, dans l'album *L'Atelier des papillons* (Gioconda Belli, Etre Editions, 2003) qui revisite la création du monde, un personnage cherche à créer un être qui n'existe pas encore, mais selon des contraintes qui lui sont imposées, et finit par imaginer le papillon. Le document ministériel y voit une métaphore de la création qui « offre l'occasion de faire découvrir aux élèves certaines contraintes que se donnaient les surréalistes ou les oulipiens pour créer différemment. » *De nouveau, il va de soi que les professeurs des écoles connaissent et le surréalisme et l'OnLiPo, et leurs expérimentations. En outre, la formulation met les deux mouvements sur le même plan. La connivence s'accompagne ici d'un rapprochement contestable.*

L'EMPLOI DE LA LANGUE

A la vie, à la ..., (Marie-Sabine Roger, Nathan, 2005), roman traitant d'un enfant malade en train de mourir, est ainsi commenté : » Le réel se

9. Annexe 2.

déréalise, l'inconnu prend forme, sous l'esquisse d'une langue surréaliste. » La notice n'en dit pas plus concernant cette langue, dont on suppose qu'elle renvoie ici à la création de néologismes (les Toubibiâtres...). *Le commentaire, dont la pertinence est ici discutable, est de l'ordre du déclaratif, mais ne caractérise pas.*

SURGISSEMENT DE L'INSOLITE DANS LE QUOTIDIEN

Jumandji est un album de Chris Van Allsburg (L'École des loisirs, 1982), auteur illustrateur américain. En l'absence de leurs parents, deux enfants découvrent une étrange boîte de jeu, qui fait surgir à chaque lancer de dés un lion menaçant et d'autres manifestations étonnantes. Pour les qualifier, la notice évoque « les épreuves du jeu et leurs prolongements surréalistes ». Il est difficile en l'occurrence de savoir si ces « prolongements » sont surréalistes car ils introduisent des événements extraordinaires dans la vie quotidienne, auquel cas « surréaliste » serait à entendre au sens banal qu'il a couramment désormais, ou s'il a le sens plus originel de surgissement du magique dans le quotidien. *Mais en l'absence de précision, le lecteur non expert sera amené à prendre le mot dans son sens le plus fréquent.*

Le surréalisme est donc intégré à un fonds culturel collectif, dont il va de soi qu'il est partagé par tous les acteurs de la vie éducative, ce qui l'installe comme une réalité culturelle incontestable, y compris à l'école primaire. Preuve en est la présence dans la liste « Sélection poésie école élémentaire » de *Feux de joie et autres chansons*¹⁰, première publication d'Aragon, en 1920, où brillent les feux de l'éclat dada.

Il faut cependant relativiser l'effet de ce discours institutionnel. Des études montrent que généralement les œuvres les plus utilisées de ces listes sont celles qui sont travaillées en formation initiale ou continue avec les professeurs des écoles (ce qui n'est pas le cas de toutes les œuvres citées), des considérations financières (légitimes) et didactiques déterminant les choix des enseignants¹¹.

Par ailleurs, il témoigne d'un malentendu culturel, puisqu'il repose sur une connivence supposée et illusoire. Il semble aller de soi pour les auteurs¹² qu'il suffit de faire allusion au surréalisme pour que cela soit immédiatement clair et compréhensible. Or les professeurs des écoles

10. Proposé dans la collection Folio junior/Enfance en poésie.

11. *Repères* n°37, *Pratiques effectives de la littérature à l'école et au collège*, numéro coordonné par Danielle Dubois-Marcoïn et Catherine Tauveron, INRP, 2008.

12. Divers acteurs du champ scolaire et littéraire, enseignants, bibliothécaires..., réunis en commission nationale sous la présidence de Christian Poslaniec, écrivain et chercheur à l'INRP, spécialisé en littérature de jeunesse.

assurent un enseignement polyvalent, leur cursus est très variable et assez rarement littéraire ou artistique, ils sont donc rarement des spécialistes en littérature¹³.

Cette connivence va de pair avec une « normalisation » qui légitime ce mouvement et lui attribue une place parmi les « classiques » de l'école. On peut donc considérer que l'avènement de la littérature de jeunesse, qui s'accompagne chez les concepteurs des Programmes de 2002 de véritables ambitions culturelles (construire une culture littéraire, développer le plaisir affectif et intellectuel des textes, etc.¹⁴), contribue à instaurer le surréalisme et ses auteurs dans une évidence historique, culturelle et vivante : à côté des surréalistes « historiques », il s'agit de montrer ce que des œuvres actuelles, fussent-elles de jeunesse, doivent au surréalisme. Mais, ce faisant, on en gomme aussi toute la violence et la force passionnée en le lissant dans une sorte de discours général et par moment confusionnel (par banalisation, (con)fusion, simplification...), et qui, à aucun moment, ne signale la quête majeure de l'image, d'une autre relation au monde, ni le rejet de l'ordre établi.

2. Des arts visuels à l'histoire des arts

Les Programmes de 2002 étaient également accompagnés d'un Document consacré aux « Arts visuels » et à l'« Education musicale »¹⁵.

Ce Document insiste sur la nécessité d'une première culture artistique, assurée par la fréquentation d'œuvres mais aussi et surtout par l'appropriation d'une démarche esthétique reposant sur une relation intime aux œuvres et une pratique personnelle. Celle-ci passe essentiellement par des procédés propres au surréalisme ou particulièrement utilisés par lui : collage, frottage, détournement d'objet ou d'image. Une liste de référence propose des artistes et œuvres dada et surréalistes¹⁶. Les références sont précises, et visent à privilégier l'échange, la découverte et le plaisir.

13. Un rapport interne de l'UIFM de Créteil –UPEC indique qu'en 2009-2010, 10% des stagiaires ont un diplôme universitaire en Lettres modernes. Par ailleurs, le sondage d'un échantillon de stagiaires des académies de Créteil et d'Aquitaine montre que dans une liste hétérogène d'artistes, près de la moitié des stagiaires associent Breton et Dali au surréalisme, mais très peu à Aragon, Éluard, Desnos, Ernst, Ray. Si certains savent ce qu'est un cadavre exquis, quasiment aucun ne connaît l'écriture automatique, qui pour quelques-uns consiste à laisser guider sa main par un esprit de l'au-delà avec lequel on a pris contact...

14. Cf. l'introduction de *Littérature, cycle des approfondissements (cycle 3)*, *op.cit.*

15. La sensibilité, l'imagination, la création école maternelle/ Éducation artistique école élémentaire, collection École/Documents d'application des programmes, CNDP, 2002.

16. Annexe 3.

Ce Document a depuis été aboli lors des Programmes 2008, et à l'éducation artistique a été adjoint un nouveau champ d'étude, l'« Histoire des arts »¹⁷. L'approche n'a plus guère à voir avec l'appropriation personnelle par la pratique, elle est désormais chronologique, en lien avec le programme d'histoire de l'école primaire, et s'appuie sur des noms et/ou des œuvres de référence¹⁸. On retrouve sans surprise du côté de la poésie des poètes représentés de longue date à l'école, et dont les poèmes généralement étudiés n'ont rien de dérangeant pour l'institution scolaire. Du côté des peintres, les artistes représentés ont tous contribué aux avant-gardes, et ont tous à voir, d'une façon ou d'une autre, avec le surréalisme, quand ils n'en sont pas partie prenante comme Duchamp ou Ernst¹⁹, sans que cela ne soit jamais explicite. Mais les trois logiques contradictoires organisant cette liste de 2008, en partie alphabétique, en partie chronologique, et en partie hiérarchique sont révélatrices d'une forme de starisation qui doit plus au nom qu'au geste créateur : Picasso est en tête, suivi de peu par Magritte, pendant qu'Ernst, par exemple, arrive plus tardivement, juste avant Pollock. *N'étant plus explicitement situés par rapport à une spécificité surréaliste, mais appartenant à une sélection de Modernes, ces artistes tendent à se fondre dans une sorte de panthéon, qui, pour être d'avant-garde, n'en a pas moins un effet de banalisation, aux yeux en tout cas d'un public peu averti*

II. Le surréalisme dans le discours didactique : les manuels scolaires

1. Les manuels de français

Ayant observé que le discours sur le surréalisme apparaît de façon institutionnelle avec les Programmes 2002, et observant un infléchissement dans le domaine de la littérature avec les Programmes de 2008, il nous a paru opérationnel d'analyser un corpus de manuels de CM1 et de CM2 en choisissant un échantillon représentatif des trois catégories suivantes²⁰ :

1. Les manuels antérieurs aux Programmes de 2002, publiés entre 1990 et 2001 (36 manuels)

17. Encart - *Bulletin officiel* n° 32 du 28 août 2008, Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts : école, collège, lycée.

18. Documents « Exemples d'œuvres pour le cycle 3 », septembre 2008 (mise à jour oct. 2009), et « Exemples de mise en œuvre », septembre 2008, MEN/DGESCO, en ligne sur eduscol.education.fr/histoiredesarts.

19. Annexe 4.

20. Annexe 5.

2. Les manuels publiés entre 2002 et 2008 (24 manuels)
3. Les manuels publiés après les Programmes 2008 (13 manuels).

Nous avons choisi d'observer la présence du surréalisme et d'artistes s'étant identifiés à un moment ou à un autre au surréalisme sur les points suivants²¹ : les auteurs ; les peintres, photographes et sculpteurs ; les procédés d'écriture ; les notices glosant tel auteur ou le mouvement surréaliste.

LES MANUELS ANTÉRIEURS AUX PROGRAMMES DE 2002

Ces manuels favorisent les textes classiques et les classiques de l'école (Du Bellay, Hugo, Verlaine.../ Charpentreau, Fort, Tardieu...). On observe cependant dans le corpus une représentation réelle d'auteurs surréalistes ou qui l'ont été (16 manuels sur 36), ce qui ne veut pas dire qu'elle reflète la production surréaliste : Desnos ; Soupault ; Éluard ; Aragon ; de façon isolée, Lise Deharme, Gisèle Prassinos et Gherasim Luca. Du côté des peintres, on observe qu'ils sont représentés dans seulement 6 manuels, avec une très forte dominante de Magritte, suivi par Ernst puis Arp, Tanguy et Man Ray.

LES MANUELS PUBLIÉS ENTRE 2002 ET 2008

On y constate une baisse considérable d'auteurs surréalistes, comme d'ailleurs de textes classiques : la littérature de jeunesse fait une entrée massive à l'école et dans les manuels. La poésie d'auteurs très contemporains, ou relevant de la littérature jeunesse, apparaît (Brière, Roubaud, Siméon...). Les poètes précédents disparaissent donc de façon spectaculaire. Il ne s'agit pas toutefois d'une totale disparition de ces auteurs, qui au contraire peut-être acquièrent une légitimité plus forte : le recueil *Chantefleurs et chantefables* tout comme le poème « Liberté » sont publiés sous la forme d'albums de jeunesse, qui figurent sur les listes de référence du ministère. D'autres auteurs, comme Aragon, et le surréalisme lui-même, font l'objet de très belles publications en albums aux éditions Mango-Jeunesse²², souvent représentés dans les bibliothèques des écoles.

La proportion de peintres surréalistes se réduit également considérablement.

LES MANUELS PUBLIÉS APRÈS LES PROGRAMMES 2008

Avec les Programmes 2008, la littérature de jeunesse perd l'importance qu'elle avait eue, au bénéfice de l'étude de la langue. La littérature disparaissant, ou en tout cas se réduisant considérablement, on ne trouve

21. Détail dans l'annexe 6.

22. Desnos, 2000 ; *La Poésie surréaliste*, 2001 ; Paul Éluard, 2002 ; Aragon, 2006...

évidemment plus guère d'auteurs surréalistes. Un seul et même manuel donne à lire un poème d'Éluard et deux poèmes de Desnos.

Les peintres disparaissent presque totalement de l'ensemble des manuels, sauf lorsque l'histoire des arts est prise en compte. Ainsi, l'un des manuels propose, en CM1 comme en CM2²³, une partie intitulée « Promenade dans l'histoire des arts », dans laquelle sont représentés d'une part Magritte, Dali et la fontaine Stravinsky, d'autre part Magritte, une photographie de Quentin Bertaux et Tinguely, dans la perspective d'une filiation.

Si la progressive disparition d'auteurs surréalistes s'explique par les changements de programmes, qui orientent les auteurs de manuels de français vers d'autres choix, on observe tout de même que *souvent, les textes retenus ne relèvent pas de la période surréaliste des auteurs ; certains aspects des poètes évoqués sont privilégiés : Desnos est le créateur d'historiettes avec des animaux fantaisistes, ou le joueur d'homonymes ; Éluard est le poète de l'amour ou de la Résistance ; certains poèmes sont de courts extraits (notamment pour Aragon)*. Pour les peintres, on peut noter que, avant 2008, les choix faits par les auteurs de manuels sont des choix personnels, liés à leurs préférences culturelles. Après 2008, les reproductions sont contraintes par la prise en compte de l'histoire des arts. *Le grand gagnant reste Magritte, qu'affectionnent tout particulièrement les enseignants.*

NOTICES

Elles sont très rares, signalant avant 2008 sur le mode déclaratif au sujet de Desnos ou d'Éluard qu'ils ont bouleversé la poésie avec le surréalisme. Mais *rien n'est dit sur la nature de ce bouleversement.*

Les notices concernant les reproductions ont une valeur purement illustrative jusqu'au moment où, envisagées sous l'angle de l'histoire des arts, elles témoignent de quelques-uns des visées et des effets du surréalisme, au prix parfois d'une *simplification étonnante* qui définit l'art surréaliste comme l'art fantastique²⁴.

IMAGES ET JEUX

Quant à l'un des fondements du surréalisme, la quête d'une image qui tire sa force d'une analogie inédite et pourtant authentique, et que l'on fait advenir par le hasard ou les manifestations de l'inconscient, il n'est quasiment jamais envisagé²⁵. Mais un classique, relatif, est le jeu du cadavre exquis qui apparaît à partir de 2002 et se perpétue dans les manuels postérieurs à 2008 : il s'agit généralement d'associer des

23. Manuels 64 et 71.

24 ; Manuel 71.

25. À une exception près : manuel 15 (1998), et manuel 69 (édition actualisée en 2009).

constituants de la phrase pour observer diverses règles syntaxiques²⁶, donc dans un but de travail grammatical et non pas à des fins de fulgurance poétique liée à la rencontre arbitraire et imprévue de deux objets éloignés l'un de l'autre. C'est ainsi que le cadavre exquis, qu'il soit ainsi nommé ou non est utilisé par des enseignants sans qu'ils en connaissent l'origine, les effets visés par ceux dont il tient son nom, et devient un procédé vide de sens au service d'apprentissages grammaticaux d'ailleurs discutables.

2. Les manuels d'histoire des arts

Les manuels concernant cet enseignement sont pour beaucoup de publication imminente ou à venir, c'est la raison pour laquelle nous nous arrêtons seulement sur trois exemples disponibles à ce jour : un manuel destiné aux élèves accompagné du guide pédagogique pour les enseignants²⁷, et deux ouvrages à destination du seul enseignant²⁸. Trois stratégies différentes sont adoptées pour traiter du surréalisme.

SIMPLIFIER POUR FAIRE COMPRENDRE

Le manuel destiné aux élèves, s'appuyant sur Éluard (un extrait des *Animaux et leurs hommes*) et sur Ernst (*L'Europe après la pluie*), tente d'expliquer le surréalisme par une énumération qui semble vouloir épuiser toutes les possibilités liées à l'imaginaire (« qui appartient au domaine du rêve, du cauchemar, du fantastique ») et par l'équivalence entre surréalisme et fantastique. Le guide pour l'enseignant est plus complet et explicite par exemple le procédé mis en œuvre ici par Ernst, la décalcomanie, en insistant sur l'aléatoire et le hasard comme caractéristiques du surréalisme.

Le manuel s'adressant à l'élève fait donc le choix d'une simplification qui va jusqu'à l'erreur (surréalisme = fantastique), dans l'objectif de rendre accessibles aux jeunes enfants des approches complexes. Ce manuel témoigne ainsi d'une vraie difficulté didactique : comment rendre compte de la complexité de façon compréhensible mais sans erreurs à de jeunes élèves ? comment être simple sans être simpliste ?

INTERROGER L'ŒUVRE POUR FAIRE COMPRENDRE

L'optique de *Comment enseigner l'histoire des arts au cycle 3* est moins un apport de connaissances qu'une interprétation des œuvres et une

26. Manuels 64 (p. 122), 65 (p. 203), 71 (p. 216).

27. *Histoire des arts*, Cycle 3, livre de l'élève et guide pédagogique, J. Biville, C. Demongin, H. Thibon, Nathan, 2009.

28. *Comment enseigner l'histoire des arts au cycle 3*, D. Lagoutte et F. Werckmeister, Hachette, 2008 ; *Histoires d'arts en pratiques : des pratiques éclairantes pour l'histoire des arts 6 à 12 ans*, P. Straub, Accès Editions, 2009.

interrogation sur l'art. Cet ouvrage ambitieux propose l'analyse de trois œuvres qui relèvent de notre étude (*Le Porte-bouteilles*, Marcel Duchamp, *Ceci n'est pas une pipe*, René Magritte, *L'image disparaît*, Salvador Dalí) en définissant précisément le surréalisme, citation de Breton à l'appui (p. 310-311).

C'est moins l'appartenance de tel artiste ou de telle œuvre à un mouvement qui est envisagée que l'interrogation posée par tel artiste ou telle œuvre à la définition et au statut de l'œuvre d'art, cette interrogation étant ancrée dans un type d'approche détachée du contexte historique et artistique : provocante et humoristique pour Dada, liée au hasard, au rêve et à l'inconscient pour le surréalisme.

FAIRE PRATIQUER POUR FAIRE COMPRENDRE

Histoires d'arts en pratiques parcourt l'histoire des arts en 64 œuvres. Pour le XX^e siècle est retenu « Selon les lois du hasard » de Jean Arp. Après la présentation de l'artiste, la note expliquant le contexte de création met en évidence le lien entre la première guerre mondiale, la réaction protestataire et le refus de la barbarie, la rupture totale avec les formes traditionnelles de l'art, avec citation de Tzara²⁹, la dérision et la provocation, le recours au hasard, à des formes nouvelles ou à des objets ordinaires (p. 176). En une dizaine de lignes, une mise au point à la fois simple, juste et très efficace est ainsi apportée au néophyte, à qui l'on explique ensuite l'appellation de « dada » et la façon dont l'œuvre a été réalisée. Dans un deuxième temps, une fiche intitulée « Par has'arp : mettre en œuvre des pratiques plastiques basées sur le hasard » (p. 177) propose un mode opératoire qui permet de mettre les élèves en situation de production, de telle sorte que leur réalisation leur permet de comprendre ou d'anticiper l'apport de connaissances précédent.

Cet ouvrage est l'un des rares à traiter du dadaïsme, à le faire d'une façon précise et éclairante pour des non spécialistes, et à proposer une appropriation des connaissances par les élèves grâce à une réalisation personnelle.

Ces analyses nous permettent d'envisager les réponses apportées par l'école pour résoudre la tension entre l'institutionnalisation d'un mouvement anti-institutionnel, sa récupération didactique et la subversion portée par le surréalisme. Il ne faut pas minorer le fait que faire comprendre le surréalisme à des enfants de moins de onze ans est un pari difficile, et que Breton lui-même considérait qu'en matière d'éducation

29. « Il faut tout casser, tout recommencer à la lettre A comme les enfants ».

artistique, « Une gradation s'impose, et Rimbaud ne sera accessible qu'au sortir de l'enfance³⁰ ». Ceci étant posé, qu'observe-t-on ?

On constate d'abord une vraie présence du surréalisme dans les textes et discours pour l'école primaire, où le surréalisme est pris en compte comme l'une des données fondamentales de la culture commune, celle que les adultes sont censés posséder, celle que l'école a pour mission de donner aux élèves. En outre, une filiation lui est attribuée, qu'il s'agisse de la littérature de jeunesse contemporaine à laquelle on attribue des perspectives surréalistes ou de l'histoire des arts où des surréalistes figurent parmi les avant-gardes, ou encore que l'on mette en regard un tableau de Magritte et le photographe contemporain Bertaux : une continuité est assurée, et fait que le surréalisme, montré comme innervant les pratiques contemporaines, est toujours vivant. Il se manifeste par de nouvelles façons d'envisager et de dire le monde, ce qui se traduit par exemple dans les albums de jeunesse. Ce genre est ainsi le terrain privilégié de multiples possibilités illustratives, d'associations plastiques ou verbales insolites, d'exploration des techniques de collage, grattage ou autre photomontage, dont l'originalité trouve sa source dans les apports du surréalisme³¹.

Mais la condition de cette présence réside, à l'école, dans l'illusion d'un savoir partagé sur le mode de l'allusion (ce qui permet aussi de s'exonérer d'en dire plus), en particulier en littérature, dans la banalisation du mot qui se met à désigner tout ce qui sort de l'ordinaire ou qui devient un synonyme d'imaginaire, dans la dérive mécaniste qui ne retient que des procédés parmi les tentatives pour saisir le cœur de la poésie, sans en percevoir l'essence. Cela revient à en noyer la spécificité dans un discours vague, général ou allusif, qui ne permet pas plus au professeur des écoles qu'aux élèves d'y voir clair. A l'école, comme ailleurs, on constate aussi la mise en avant de quelques grandes figures, toujours les mêmes, qui à vrai dire portent l'histoire du siècle tout entier : Desnos, Éluard, Magritte, tandis que la part proprement surréaliste de leur parcours est rarement retenue. A l'inverse, on observe l'absence quasi totale de celui qui semble rester « le grand indésirable »³², André Breton, dont nul poème n'est représenté, même si ses déclarations dans le *Manifeste du surréalisme* sont quelques fois rapportées.

30. Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Calman-Lévy, 1990, p. 412.

31. Pour ne donner que quelques exemples, on peut penser à *Harris Burdick*, de Van Allsburg, L'École des loisirs, 1982, *Magasin zinzin, pour fêtes et anniversaire : aux merveilles d'Allys*, Frédéric Clément, Albin Michel, 1995, les albums de la collection « Pirouette » chez Didier...

32. Pour reprendre le titre de la biographie d'Henri Béhar, *op.cit.*

Le surréalisme se trouve ainsi saisi dans le vaste brassage culturel que l'école se donne pour objectif de transmettre, moyennant un soigneux filtrage de ses aspects les plus subversifs (ce qui peut aussi expliquer la quasi absence de dada³³) et une définition du coup nécessairement approximative ou sélective. A cette condition, il devient institutionnel, paradoxe d'un mouvement né de la révolte contre l'ordre établi ...

UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL

Annexe 1

128 poèmes composés en langue française, de Guillaume Apollinaire à 1968 : une anthologie de poésie contemporaine, Jacques Roubaud, Gallimard, 1995 : Tristan Tzara (« Le dompteur de lions se souvient », « La mort de Guillaume Apollinaire », « Chanson dada, I »); Benjamin Péret (« En avant », « S'essouffler »), André Breton (« L'union libre »), Louis Aragon (« Un air embaumé »; « Persiennes »; « Suicide »), Paul Éluard (« L'égalité des sexes »; « L'amoureuse »;), Robert Desnos (« Le bonbon », « J'ai tant rêvé de toi », « Le poème à Florence », « Les gorges froides », « Infinitif »), Georges Limbour (« Motifs »), Philippe Soupault (« Georgia »), Antonin Artaud (« Avec moi dieu-le- chien »), Roger Gilbert Lecomte (« La bonne vie », « Chassé-croisé du coma », « Testament »), René Daumal (« Les quatre temps cardinaux »), René Char (« Evadné », « A* »).

Annexe 2

Les Mots du manœuvre, Jean-Michel Bongiraud, L'épi de seigle, 1998

Par exemple « Plâtrier » : « Je suis un corps à courant d'air, toujours exposé au vent du nord, sans protection pour mon cœur. J'ai besoin de toi. De ta spatule, de ton enduit pour maîtriser ce flux qui tournoie en moi. Je pourrais ainsi devenir ton domaine réservé, ta maison-témoin, ton chemin privé, le site historique de ton ouvrage. L'arbre ou la source le pourraient-ils mieux que toi ? », en ligne sur le site crlfranchecomte.free.fr/.../efc06-jean-michel-bongiraud.html

Annexe 3

Ainsi sont suggérées une œuvre de Kurt Schwitters pour illustrer le collage et une œuvre de Max Ernst pour représenter le montage et le photomontage. Un rayogramme de Man Ray figure sous l'intitulé « Genres et Photographie », *Le Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim représente « un objet surréaliste ».

Annexe 4

Les auteurs retenus pour l'histoire des arts du XXe siècle sont, pour la poésie, Apollinaire (*Calligrammes*) Desnos, Éluard, Prévert (*Paroles*); pour les arts visuels, Picasso, Mondrian, Miró, Magritte, Chagall, Dubuffet, Duchamp, Ernst, Pollock, Tinguely, Warhol (Pop'art).

33. Comme l'a déjà analysé Jean-Pierre Goldenstein pour l'enseignement secondaire, dans « Tzara-Breton camarades d'école ? », *Mélusine* n° XVII, 1997.

Annexe 5 : manuels analysés

1990-2002 (36 manuels)

CM1

1. La ruche aux livres, Hachette, 1990
2. Eclats de lire, Magnard, 1990
3. Il était une page, Nathan, 1990
4. C'est à lire, Hachette, 1991
5. Au pied de la lettre, Hachette, 1993
6. Expression écrite, Nathan, 1994
7. Lecture écriture le livre miroir, Magnard, 1992
8. L'ami- lire, Bordas, 1996
9. Nature à lire, Sedrap, 1997
10. Textes à lire, dire et jouer, Hatier, 1997
11. Lecture envol, Sed, 1998
12. Lire écrire entrelignes, Hatier, 1998
13. Comme un livre, Hachette, 1998
14. Les couleurs du français, Hachette, 1998
15. L'île aux mots, Nathan, 1998
16. Livre miroir, Magnard, 1999
17. Au pied de la lettre : tout le français en écrivant, Hachette, 1999
18. Multi lectures, Istra, 1999
19. Lectures CM1, Magnard, 2000
20. Français pluriel Production d'écrits, Sed, 2001
21. Multifrançais, Istra, 2001

CM2

22. *Eclats de lire*, Magnard, 1990
23. *Horizon lecture*, Delagrave, 1990
24. *Il était une page*, Nathan, 1991
25. *Lecture écriture, le livre miroir*, Magnard, 1991
26. *Nature à lire*, Sedrap, 1996
27. *L'atelier de français*, Bordas, 1996
28. *L'ami-lire*, Bordas, 1997
29. *Entrelignes*, Hatier, 1998
30. *Comme un livre*, Hachette, 1998
31. *Lecture envol*, Sed, 1998
32. *Multi lectures*, Istra, 1999
33. *L'île aux mots*, Nathan, 1999
34. *Les Couleurs du français*, Hachette, 1999
35. *Lectures CM2*, Magnard, 2000
36. *Atouts lecture*, Retz, 2001

2002-2008 (24 manuels)

CM1

37. *Outils pour le français*, Magnard, 2002
38. *Ricochets*, Magnard, 2003

39. *La langue française mode d'emploi*, Sedrap, 2003
40. *10 ateliers de lecture*, Nathan, 2004
41. *Les clés du français : lire, dire, écrire*, Sed, 2005
42. *Mon manuel de français*, Retz, 2005
43. *A livre ouvert*, Nathan, 2005
44. *Facettes*, Hatier, 2006
45. *La balle aux mots*, Nathan, 2006
46. *Au cœur du français : comprendre le fonctionnement de la langue*, Bordas, 2006
47. *A portée de mots*, Hachette, 2007

CM2

48. *Outils pour le français*, Magnard, 2002
49. *Le goût de lire : la littérature au CM2*, Nathan, 2004
50. *Entrer en littérature*, Bordas, 2004
51. *La langue française mode d'emploi*, Sedrap, 2004
52. *Français des outils pour dire, lire et écrire*, Hachette, 2005
53. *Parcours ORL*, 2005
54. *A livre ouvert*, Nathan, 2006
55. *Que d'histoires*, Magnard, 2006
56. *Les clés du français : lire, dire, écrire*, Sed, 2006
57. *La balle aux mots*, Nathan, 2006
58. *Mon manuel de français*, Retz, 2006
59. *Au cœur du français*, Bordas, 2007
60. *Facettes*, Hatier, 2007

2008-2010 (13 manuels)

CM1

61. *Interlignes*, Sed, 2009
62. *Grammaire pour parler, lire, écrire*, Delagrave, 2009
63. *Français livre unique*, Istra, 2009, coll. Caribou
64. *Parcours français*, CM1, Hatier, 2010

CM2

65. *A portée de mots*, Hachette, 2008
66. *Etude de la langue*, Nathan, 2008
67. *Les 4 Chemins du français*, Bordas, 2009
68. *Français livre unique*, Istra, 2010
69. *L'île aux mots*, Nathan, 2009
70. *Interlignes*, Sed, 2010
71. *Parcours français*, CM2, Hatier, 2010
72. *Facettes*, Hatier, 2010
73. *Etude de la langue*, CM1-CM2, Belin, 2009

Annexe 6 : artistes représentés dans les manuels

Manuels 1990-2002

Auteurs représentés

Desnos (14 occurrences dont 2 fois « Le pélican », 2 fois « Le zèbre », 2 fois « C'était un bon copain ») : « La chauve-souris » (3) ; « Le pélican » (4) ; « Chantez la liberté »

(4) ; « C'était un bon copain » (5) ; « Le pélican » (14) ; « L'anneau de Moebius » (18) ; « L'aumonyme » (29) ; « Un jour qu'il faisait nuit » (29) ; « Histoire de Folfanfifre » (32) ; « C'était un bon copain » (33) ; « La voix » (33) ; « Le zèbre » (34) ; « Il était une feuille » (34) ; « Le zèbre » (36)

Soupault (6 occurrences) : « 1, 2 ou 3 » (4) ; « Pour la liberté » (4) ; « Au crépuscule » (5) ; « Avant la douche » (18) ; « Le pirate » (24) ; « Chanson du rémouleur » (25)

Éluard (5 occurrences dont 4 fois « Liberté ») : « Je mènerai mon enfant » (3) ; « Liberté » (3) ; « Liberté » (4) ; « Liberté » (30) ; « Liberté » (34)

Aragon (4 occurrences qui sont de courts extraits) : « Chant de la paix » (4) ; « Bouée » (5) ; « Il pleut » (7) ; « Je chante pour passer le temps » (27)

Gisèle Prassinou : « Neige » (4)

Lise Deharme : « Je suis heureuse » (25)

Gherasim Luca : « Le triple » (27)

Peintres représentés

Magritte (8 occurrences dont 2 fois « Le bouchon d'épouvante », 4 occurrences dans un même manuel) : « Le montagnard » (12) ; « Le bouchon d'épouvante » (13) ; « Le maître d'école » (13) ; « Le bon exemple » (13) ; « L'esprit d'aventure » (13) ; « Le bouchon d'épouvante » (18) ; Sans titre (23) ; « La clé des champs » (30)

Ernst (3 occurrences dont 2 dans la même collection en CM1 et CM2) : « L'éléphant Célébes » (12) ; « Après moi le sommeil » (29) ; « Le père Rhin » (30)

Arp : Sans titre (13)

Tanguy : « L'oreiller de satin » (30)

Man Ray : « Obstruction » (30)

Manuels 2002-2008

Auteurs représentés

Éluard (3 occurrences) : « Maison déserte » (38) ; « L'amoureuse » (43) ; « Je mènerai mon enfant » (49)

Soupault (2 occurrences) : « Cerf-volant » (49) ; « Anniversaire » (52)

Desnos : « Le pélican » (38)

Reverdy : « Sur chaque ardoise » (38)

Peintres représentés : un seul manuel (49)

Magritte : « La condition humaine » ; « La promesse » ; « Clair de lune »

Miro : « Composition avec des animaux »

Dali : « La persistance de la mémoire »

Ernst : « 32 jeunes filles dont un papillon blanc »

Manuels 2008-2010

Auteurs représentés : un seul manuel (69)

Éluard : « Air vif »

Desnos : « La voix » ; « Chanson de chasse »

Peintres représentés

Magritte : « Le domaine d'Arnheim » (64) ; « Le beau monde » (71)

Dali « Profil du temps » (sculpture) (64)

Tanguy « Les profondeurs tacites » (69)

LE SURREALISME : CET INCONNU DÉFINITIF DANS UN MONDE COMPLÈTEMENT SURREÉL

Lucrezia MAZZEI

L'usage extrêmement répandu des mots « surréaliste » et « surréel » se joint souvent à la déformation essentielle et répétée des projets et des réalisations dont le groupe d'avant-garde d'abord et le mouvement ensuite ont été les porteurs. Comme le fait remarquer Georges Sebbag, à l'occasion de la conférence prononcée à Prague le 29 mars 1935, André Breton est déjà préoccupé par l'usage grandissant et abusif de l'étiquette « surréaliste » :

Il cherche, pour les personnes non averties, un moyen infallible d'identifier ce qui est surréaliste et ce qui ne l'est pas. Sur une suggestion de Man Ray, il pense alors à « une marque » inimitable et indélébile, incorporée au poème ou au livre, à la toile ou à la sculpture, disant immédiatement au public : « C'est un objet surréaliste¹. »

En novembre 1953, à la parution du premier numéro de *Médium, Communication surréaliste*, les membres du groupe font un rappel, toujours nécessaire, à en croire la définition du *Petit Larousse illustré* citée au dos de la couverture, selon laquelle le surréalisme serait la « tendance d'une école (née vers 1924) à négliger toute préoccupation logique² », à quoi s'oppose clairement le point de vue du groupe : « Le surréalisme, c'est la rencontre de l'aspect temporel du monde et des valeurs éternelles : l'amour, la liberté et la poésie.³ »

En 1959, à partir du n° 8 de la revue *Bief*, une rubrique, « L'Hénaurme », recense dans la presse les usages abusifs ou aberrants du mot « surréalisme ». La pêche est fructueuse, car :

1. Georges Sebbag, *Les Éditions surréalistes, 1926-1968*, Paris, IMEC, 1993, p. 9.

2. Cf. La couverture n° 2, en bas de page à gauche, définitions de Surréalisme et surréaliste empruntées au *Petit Larousse illustré*.

3. « Comme toujours et comme jamais », *Médium Communication surréaliste*, n° 1, novembre 1953, p. 16.

Périodiquement, on nous annonce que les costumes d'une cavalcade destinée à commémorer Badinguet sont surréalistes, ou qu'un prétendant à la main de Margaret fait des portraits surréalistes, et néanmoins « féodaux », sans doute⁴.

Sans vouloir enseigner le sens exact du mot « aux barbouilleurs de la chronique (pour ne rien dire de la presse parlée) », les surréalistes demandent aux lecteurs de s'amuser avec eux, et de leur envoyer les formules qui leur semblent relever de l'utilisation désordonnée, voire frauduleuse, du terme « surréalisme », seulement pour le plaisir de « traquer l'ignorance et la malveillance dont est l'objet le seul mouvement de pensée actuel qui persiste et signe.⁵ »

Selon George Sebbag, Alain Joubert se souvient qu'au début des années soixante, Robert Lebel, reprenant peut-être une parole de Duchamp, proposait presque sérieusement de déposer le mot « surréalisme », afin d'empêcher légalement les nombreux emplois abusifs des mots « surréaliste » ou « surréalisme » qu'on constatait alors⁶.

Comme le fait remarquer enfin Gérard Durozoi, si dans « Le Quatrième Chant », Jean Schuster juge opportun de renoncer à l'étiquette sécurisante de « surréaliste »,

c'est qu'il est en effet de plus en plus clair que le terme « surréalisme », à force d'être utilisé sans rigueur, sans référence aux valeurs qui devraient en justifier l'usage en garantissant son contenu, finit par désigner n'importe quoi. Il suffit d'être un peu attentif à la multiplication de ses occurrences dans la presse pour constater qu'un fait divers, une ambiance, un discours politique, aussi bien qu'un modèle de haute couture ou la singularité d'un personnage plus ou moins public, se trouvent désormais qualifiés de « surréalistes ». Une telle diffusion de l'étiquette lui retire toute signification précise en même temps que toute connotation offensive. À quoi bon maintenir un vocable ainsi vidé de substance, alors même que fait également défaut la complicité intellectuelle qui, par-delà les différences subjectives, pourrait seule lui en redonner, comme à l'insu de cette parlerie généralisée⁷ ?

C'est-à-dire que ces termes sont entrés dans le langage quotidien presque exclusivement comme indicateurs de tout ce qui apparaît étrangement fantastique et bien sûr loin de l'ordre des problèmes réels. Impliqués dans un malentendu verbal de plus en plus grave, ils sont enfin devenus les synonymes de tout ce qui se trouve au-dessus ou au-delà du réel. À cette

4. « L'Hénorme », *Bief. Jonction surréaliste*, n° 8, 15 juillet 1959, p. 1.

5. *Ibidem*.

6. Georges Sebbag, *Les Éditions surréalistes*, *op. cit.*, p. 213-14.

7. Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 1997, p. 643.

attitude contribuent tout ceux qui ont une voix qui parle au public, en tant que répétiteurs passifs de ce qu'ils n'ont pas su contrôler ou connaître⁸.

Compte tenu du rôle prépondérant qu'Internet joue en tant que lieu d'échange et de circulation des informations, cet article vise à détecter, en dehors des sites consacrés aux cercles restreints des chercheurs et des spécialistes, la façon d'utiliser ces termes aujourd'hui sur le web, souvent loin du sens et de la valeur historiques codifiés par Breton et ses amis.

On commencera par l'analyse des dictionnaires en ligne.

À l'entrée SURREALISTE, le Trésor de la Langue Française souligne que ce mot a été utilisé, en tant qu'adjectif, par Apollinaire, pour définir sa pièce *Les Mamelles de Tirésias*. Il analyse ensuite le sens que le mot a pris dans la littérature et l'histoire de l'art, signifiant une tendance intellectuelle, artistique, une manière de penser et d'agir propre au surréalisme ou qui relève de ce mouvement, dont l'aspiration vise à « concrétiser les manifestations de l'être intérieur », selon les mots du peintre André Lhote. Suit une définition, rendue confuse à force de coupures, donnée par Camus dans *L'Homme révolté* :

Le surréalisme (...) a osé dire (...) mot que, depuis 1933, André Breton doit regretter, que l'acte surréaliste le plus simple consistait à (...) tirer au hasard dans la foule. À qui refuse toute autre détermination que celle de l'individu et de son désir, (...) de l'inconscient, il revient en effet de se révolter en même temps contre la société et la raison.

Puis il est indiqué que ce mot est utilisé pour parler d'une œuvre littéraire ou plastique qui correspond aux objectifs du surréalisme (suit une citation de Breton) et il qualifie une personne ou un groupe qui a participé au mouvement surréaliste. Alors seulement, l'exemple proposé, tiré du *Journal* de Gide, fait allusion à l'écriture automatique des surréalistes, « appelée à nous révéler le mystérieux fonctionnement de l'intellect. » En se référant au *Manifeste du surréalisme*, le dictionnaire souligne que le terme peut être utilisé pour parler d'un créateur appartenant à une autre époque que celle du surréalisme. Par affaiblissement, le mot est devenu synonyme de démesuré, extraordinaire, extravagant, incroyable. « La fraude électorale avait pris des proportions « surréalistes » dans l'île [Corse] à partir de 1968 » (*Le Point*, 27 avr. 1981, p. 102, col. 3).

D'autre part, le Dictionnaire Larousse donne cette définition du même vocable : « Membre du mouvement surréaliste ; adjectif : Relatif au

8. Bruno Pompili, *Dans la lumière du surréalisme*, Bari, Grafischena, 1983, p. 11. Les réflexions formulées par l'auteur me semblent, encore aujourd'hui, d'une frappante actualité.

surréalisme. Qui évoque le surréalisme par son caractère bizarre, grotesque : Une situation surréaliste. »

Le *Nouveau Littré* fournit cette définition : « SURRÉALISTE, adj.

◆ Qui relève du surréalisme, qui en a les caractères. Mouvement, poète surréaliste. Cinéma surréaliste. Par anal. Qui sort de l'ordinaire. Sa politique est totalement surréaliste ! N. m. et n. f. Un, une surréaliste. »

Le *Crisco*, dont l'originalité réside dans l'obtention des différences de sens par une analyse mathématique des relations synonymiques, compte tenu du fait que deux unités lexicales sont en pratique toujours partiellement synonymiques, ce qui signifie que c'est seulement dans un contexte donné que l'on peut remplacer l'une par l'autre sans modifier notablement le sens de l'énoncé, il associe le mot surréaliste aux mots peintre et surnaturaliste.

L'entrée surréaliste ne paraît pas dans *Le Grand Dictionnaire Terminologique*.

En ce qui concerne le mot « surréel », le *Trésor de la Langue Française* offre des définitions contradictoires. La première reflète assez le sens donné au mot par les surréalistes : « [En parlant d'une chose concr., d'une œuvre] Qui, dans sa bizarrerie, semble plus vrai que le réel ordinaire, qui évoque un monde mystérieux caché sous les apparences. » Moins exacte apparaît la seconde définition : « [En parlant d'une chose abstr.] Qui appartient au domaine du rêve, de l'imagination, qui s'oppose aux données sensibles, à la raison. » Décidément plus ambiguë, la définition du substantif :

Subst. masc. sing. à valeur de neutre. Ce qui se trouve au-delà du réel. À partir du 10 mai 1940 le surréalisme était descendu sur terre, pas l'œuvre des poètes absurdes qui se prétendent tels et qui sont tout au plus des sous-réalistes puisqu'ils prônent le subconscient, mais l'œuvre consciente du Christ, le seul poète du surréel (Cendrars, Lotiss. ciel, 1949, p. 71). On a tort sans doute d'opposer en un dualisme statique le réel au rêve ou au surréel. En fait, le sacré peut se dissocier en présence et en représentation (Hist. spect., 1965, p. 14). En partic., HIST. DE L'ART, LITT., domaine du surréalisme. Ce qui résulte de l'interpénétration du réel ordinaire et du rêve, de l'inconscient. André Breton n'a jamais varié (...) dans sa revendication du surréel, fusion du rêve et de la réalité, sublimation de la vieille contradiction entre l'idéal et le réel. On connaît la solution surréaliste : l'irrationalité concrète, le hasard objectif (Camus, Homme rév., 1951, p. 126). C'est (...) une libération que le surréalisme entend faciliter à l'homme en le menant au « surréel » (...). Cet art, n'est-ce pas le produit direct des activités paranormales ? (Amadou, Parapsychol., 1954, p. 328).

Le *Crisco* associe le terme *surréal* à surhumain et surnaturel. Le *Grand Dictionnaire Terminologique* offre cette définition du mot «surréal» : « Ensemble des idées imaginaires, des idées fabriquées par le cerveau qui servent de supports à l'homme dans sa vie réelle. »

En somme, les dictionnaires en ligne proposent des définitions assez correctes, non sans quelques contradictions parfois. Nous analyserons maintenant l'un des principaux quotidiens français en ligne, *Le Monde*, en recherchant, à l'aide de Google, la fréquence des mots *surréaliste* et *surréal*, car « un terme n'a de valeur que selon des usages précis, dans un temps et une pratiques donnés⁹. » L'interrogation proposée était la suivante : Site : lemonde.fr surréel OR surréels OR surréelle OR surréelles (l'opérateur OR permettant de rechercher tous les paradigmes du terme).

Le quotidien nous apprend que la politique est «surréelle». Dans un article paru le 16/06/2009, *Faisons passer la politique du système propriétaire à celui du logiciel libre*, Daniel Cohn-Bendit, député européen, promoteur du rassemblement Europe Écologie, parle d'« une compétition présidentielle qui, en l'état, demeure surréelle ». Le 05/05/2010, dans *Une France hémiparalysée*, Claude Patriat, en parlant d'une hémiparalysie politique et institutionnelle française, déclare : « Cette attitude surréelle tient à une confusion entretenue entre deux phénomènes, juridiquement et théoriquement distincts : la place essentielle de l'élection présidentielle, le rôle dominant du président. » Frédéric Bobin affirme, dans un article paru le 22/08/2009, « L'Afghanistan a voté malgré les menaces des talibans », ajoutant : « La capitale offrait ainsi, jeudi, des scènes surréelles. »

Dans un article publié le 12/05/2010, le même journaliste, réfléchissant sur la rencontre programmée le 13 mai entre le président afghan et Barack Obama, déclare : « La crise de confiance avait pris ces dernières semaines un caractère surréel, M. Karzaï menaçant, tout de go, de rejoindre l'insurrection des talibans qu'il est censé combattre. »

Le surréel est entré aussi dans le monde du sport. Mustapha Cessous, dans un article publié le 17/08/2009, en présentant le nouveau record de Usain Bolt déclare :

En réalisant 9"58 en finale du 100 mètres, dimanche 16 août, lors de la deuxième journée des mondiaux d'athlétisme de Berlin, le jeune Jamaïcain pulvérise son précédent record de 9"69. Il y a d'abord un silence. Un silence surréel qui écrase la vieille enceinte olympique de 1936.

9. Henri Béhar, *Le Surréal, essai de terminologie*, in H.B., *Les Enfants perdus. Essai sur l'avant-garde*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, Bibliothèque Mélusine, 2002, p. 201.

Pour le cinéma, Jacques Mandelbaum présente un film chinois de Jia Zhang-ke, *Still Life*, en concluant : « C'est ce décor et ce contexte, quasiment surréels, que le film de Jia Zhang-ke remet cette fois sur le métier de la fiction, qui lui convient peut-être davantage. »

Ailleurs, il s'interroge au sujet du film « Le Scaphandre et le papillon », *le combat pour la vie d'un homme coupé du monde* :

La réalité peut-elle être surréelle ? Sans aucun doute, répond le plasticien américain Julian Schnabel, qui signe avec ce film de production française son troisième long métrage. Son titre, Le Scaphandre et le papillon, qui vaut bien la rencontre du parapluie et de la machine à coudre... (23/05/2007)

Dans « *Je suis un cyborg : vol au-dessus d'un nid d'ados* », il présente le film sud-coréen de Park Chan-wook :

Cette fable surréelle, qui oscille entre une veine frénétique à la Kusturica et l'étude déjantée d'un cas d'anorexie mentale, ambitionne apparemment d'entrer dans l'univers intime de l'adolescence par le biais de la monstruosité poétique. (11/12/2007)

Arnaud et Jean-Marie Larrieu parlent, dans un article paru le 19/08/2009, de leur film tourné en France, en Espagne et à Taïwan, *Les Derniers Jours du monde*. À propos des scènes tournées à Toulouse, Jean-Marie Larrieu déclare : « C'était une vision surréelle de mettre des véhicules d'assaut sur la place du Capitole ». Et le même jour, Jean-Luc Douin présente *L'Investigateur*, un étrange polar hongrois du cinéaste Attila Gigor, comme :

[...] une odysée surréelle, où le héros s'imagine traqué par un crabe parlant, voit son courrier se répandre à terre et les phrases tapées à la machine joncher le sol, et où les principaux protagonistes finissent par venir faire acte de leurs motivations dans une séquence-clin d'œil à Agatha Christie.

Le tourisme n'échappe pas au « surréel ». Décrivant les ressources touristiques de Soweto, Robert Belleret, avertit, dans un article du 29/07/06

[...] il est vivement déconseillé de se promener à pied dans beaucoup de quartiers trop criminogènes [...] [comme] Saint-Joubert Park, où la galerie d'art contemporain n'est plus qu'un îlot surréel dans un océan de misère, ou pour Hillbrow, naguère quartier d'artistes et bohème, devenu une zone à haut risque.

Emilie Grangeray, décrivant une plongée dans les fondaux des Maldives, déclare le 07/01/2006 :

C'est une plongée en dérive, pas particulièrement difficile, mais qui nécessite de descendre rapidement avant de se stabiliser à une vingtaine de mètres. Les derniers conseils donnés, on se jette à l'eau, et, là, encore une fois, c'est le miracle. Nuée de poissons, napoléons à gogo, trois requins pointe blanche, une tortue, et d'adorables poissons-licornes. C'est presque surréel.

Mais les vraies surprises arrivent quand on parle de livres. La section Le Monde Livres présente, le 27/05/2005, *Un monde complètement surréel*, de Noam Chomsky, disponible en français chez le Québécois Lux Editeur. On s'étonne d'apprendre qu'un illustre linguiste emploie ce mot dans un ouvrage dont le contenu n'a aucun rapport avec le sens historique du terme. La seule occurrence du mot « surréel » se trouve en effet dans ce passage :

Conclusion ? On se sert de la tentative d'assassiner Kadhafi pour essayer de justifier le bombardement de Clinton en représailles à un prétendu complot d'assassinat contre George Bush. Dès lors, nous découvrons un monde complètement surréel, défiant tout commentaire¹⁰.

Le même procédé est répété en utilisant le mot « surréaliste ».

Pour ce qui concerne l'économie, voici un titre éloquent : « La crise oblige la Grèce à réduire le poids "surréaliste" de ses dépenses militaires », dans un article publié le 19 Février 2010 par Nathalie Guibert et Marion Van Renterghem :

Gonflé par le conflit avec la Turquie, le budget grec de la défense atteint un record en Europe. [...] « On a vécu dans le surréalisme total », reconnaît le ministre adjoint de la défense, Panos Beglitis, dans un entretien au Monde.

De même pour les missions militaires : « Nous, soldats américains en Irak », article publié le 28 août 2007 :

À visage découvert, 7 militaires racontent leur quotidien surréaliste et aberrant dans un pays en guerre. Vu d'Irak au terme d'un déploiement de quinze mois, le débat politique à Washington semble tout à fait surréaliste.

En politique, *Abracadabrantésque* chapeaute *surréaliste* dans un article du 04 avril 2006 au sujet de la publication au Journal officiel portant publication de la loi sur le contrat première embauche (CPE).

En matière d'actualité : « La burqua : droit dans ses bottes » par Marc Schindler le 30.03.10 : « Pour un journaliste suisse qui a choisi de vivre en France, le débat hexagonal sur le voile intégral musulman paraît

10. Noam Chomsky, *Un monde complètement surréel*, Montréal, Lux Éditeur, 2008, p. 59-60.

surréaliste. » Dans le sport : « Les Bleus : les débiles de la com » par le même journaliste suisse, le 20.06.10 :

Vous avez entendu les propos du capitaine des Bleus, Patrice Evra, du président Escalettes, de Nicolas Anelka, de Domenech, de Frank Ribéry ? Le niveau zéro de la com, un ramassis de lieux communs, de jérémiades, d'explications fumuses. Du genre : c'est pas moi, j'ai pas dit ça, il y a un traître au vestiaire, c'est la faute à la presse, un incident sans importance. J'en passe et des pires ! On a entendu des explications surréalistes.

La fréquence avec laquelle ces termes sont utilisés sur la toile et dans les domaines les plus disparates, avec une connotation qui les éloigne de leur signification originelle, conduit à s'interroger sur le degré de conscience par lequel cette opération est conduite et, par conséquent, sur la perception/réception du surréalisme aujourd'hui, de la part du grand public.

Naturellement, dans son acception médiatique, l'adjectif « surréaliste » semble avoir tout perdu de son sens originel ; mais alors pourquoi diable l'utiliser avec une telle obstination, en lieu et place de toute une série de vocables qui traduiraient, sans doute plus finement, l'intention du commentateur ? Comment a-t-on pu laisser ce mot littéralement cannibaliser un pan entier du vocabulaire ? Où sont donc passés « bizarre », « insolite », « étrange », « singulier », « abracadabrant », « absurde », « inattendu », « aberrant », « extraordinaire », « farfelu », « extravagant », « fantastique », « biscornu », que sais-je ? Car ce sont bien ces mots-là -- surtout ceux-là -- que le menu fretin journalistique tente de sublimer en leur préférant l'insubmersible « surréaliste » ! Et si, précisément, c'était l'incroyable force de ce mot qui, ajoutant une dimension unique, particulière, à celle de tous les autres, l'imposait comme référence décisive à tout événement, toute personne, tout fait « hors norme » ? Et si, par ce biais-là, se glissait subrepticement dans les esprits une « valeur » nouvelle pour le grand nombre, « valeur » forgée sous la pression de l'inconscient collectif et par l'envie dévorante de dépasser les limites du connu, du repérable, du défini ? Bref, si le sens y gagnait en intensité là où le langage y perd en variété¹¹ !

Bien que fascinante, la théorie d'Alain Joubert ne prend pas en compte l'obscurité et les malentendus qui accompagnent la diffusion et la connaissance du surréalisme en tant que signes d'une précise ou fatale volonté de ne pas comprendre ou encore de s'approprier ses rhétoriques,

11. Alain Joubert, *Le Mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire. Mort d'un groupe, naissance d'un mythe*, éditions Maurice Nadeau, 2001, p. 314-15.

afin de les récupérer et les réduire à une bouleversante banalité. Comme le fait remarquer Claude Courtot :

Ni le substantif surréalisme ni la notion de surréel ne me semblent communément utilisés. En revanche l'épithète surréaliste, coupée de sa vraie signification, est très commune. Cette facilité d'emploi prouve déjà, s'il en était besoin, le caractère superficiel et vulgaire du phénomène. Car l'abus du terme, loin de révéler consciemment ou non quelque charge positive, me paraît au contraire témoigner d'une ignorance profonde. On ne sait évidemment rien de ce qu'est le surréalisme et le recours généralisé à l'adjectif surréaliste n'atteste que l'inculture totale de nos contemporains, qui ne savent pas davantage ce que signifient vraiment, par exemple, les mots romantique ou libéral. C'est toujours pour les déprécier, les ridiculiser, les condamner, jamais pour les exalter qu'on parle d'une situation ou d'un acte surréalistes. Ce qu'il faut remarquer c'est l'usage systématiquement descendant du terme : tel ou tel grand crime qui dépasse l'imagination est surréaliste, Auschwitz est surréaliste. Jamais, notez-le, les journalistes qui créent l'opinion n'emploient le mot surréaliste pour qualifier un comportement, aberrant ou insolite, capable de susciter l'enthousiasme, car alors en effet il serait authentiquement surréaliste¹² !

UNIVERSITÉ DE BARI

12. Entretien avec Claude Courtot, Paris, 26 août 2010.

L'OR ET LE TEMPS : SURREALISME ET PATRIMOINE

Loïc Le Bail

La vente de l'atelier d'André Breton, en 2003, a posé de façon cruciale la question de la conservation et de la transmission du surréalisme. Cet atelier, connu à travers les textes de Breton et de nombreuses photographies, représente un concentré de l'histoire du mouvement, réunissant tableaux, objets d'affection, livres, archives. Le surréalisme occupe une place essentielle dans l'histoire de la pensée occidentale mais ambiguë du fait de son statut d'avant-garde révolutionnaire. La vente suscitera des réactions diverses et contradictoires.

Nous examinerons les rapports entre le surréalisme et l'institution patrimoniale, et l'assimilation du surréalisme au patrimoine à travers la constitution des collections « surréalistes » dans deux types d'institutions : le musée et la bibliothèque, « formidables “machines” à assumer et continuer l'histoire, à digérer et gérer le temps¹ ».

Les démarches entreprises depuis 1966 par Elisa et Aube Breton pour conserver l'atelier n'ayant pas abouti, la collection sera vendue du 7 au 17 avril 2003, quelques pièces étant déjà entrées par donation dans les collections nationales. L'État n'a pas les moyens de tout acheter, et s'accorde avec la famille sur l'organisation de la vente à Paris. Il était décidé à préempter les œuvres les plus importantes « afin de renforcer des ensembles déjà constitués, notamment à la Bibliothèque Doucet et au Musée national d'art moderne² », espérant par la même occasion une stimulation du marché de l'art parisien.

Afin de prévenir la dispersion de la collection, un « Collectif André Breton », constitué pour la circonstance, demande l'intervention de l'État

1. « La vente Breton ne dispersera pas sa mémoire. Elle la propagera », déclaration de J.-J. Aillagon à Michèle Champenois, *Le Monde*, 3 avril 2003.

2. Lettre d'information, Ministère de la culture et de la communication, n° 104, mars 2003, <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/104.pdf> ; *id.*, n° 106, mai 2003, <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/106.pdf>

pour conserver la collection sur le sol français et la préemption de l'ensemble par certaines institutions déjà favorables³.

D'autre part, d'anciens surréalistes, réunis autour de la déclaration « Le grimoire sans la formule », rédigée par Fabrice Pascaud, s'opposent à toute idée de muséification sous contrôle de l'État⁴ et refusent une exploitation mercantile⁵. « Le Surréalisme ne se met pas sous cloche. » « L'art authentique d'aujourd'hui a partie liée avec l'activité sociale révolutionnaire : il tend comme elle à la confusion et à la destruction de la société capitaliste. » (*Position politique du Surréalisme*, 1935) « Ils pillent, décortiquent le grimoire, mais ils ne découvriront jamais la formule ; celle-ci est ailleurs. »

La collection n'est pas classée trésor national, mais onze millions d'euros (sur un résultat de 46 millions) ont été dégagés pour effectuer les préemptions (335 lots sur 4100) :

- pour le Musée national d'art moderne : 6 livres, 5 manuscrits, 1 objet mythique, 4 peintures, 1 relief, 1 dessin, 23 lots de photographies, pour une valeur de 4 683 970 euros
- pour le musée du Quai Branly : 4 objets d'art primitif pour une valeur de 305 000 euros
- pour les musées nationaux (Picasso, Orangerie et MNATP) : 2 livres, 4 manuscrits, 1 cuivre gravé, 2 photographies pour une valeur de 107 100 euros
- pour la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : 18 livres, 110 manuscrits, 1 peinture, 6 dessins, 4 objets d'art populaire, 2 objets d'art primitif, 1 sculpture, 5 photographies, pour une valeur de 2 158 250 euros
- pour la Bibliothèque nationale de France : 5 livres, 2 manuscrits, 4 gravures, pour une valeur de 278 050 euros
- pour le musée d'Art moderne de la ville de Paris : 3 livres, 1 affiche, 2 peintures, 5 photographies, pour une valeur de 2 077 100 euros
- pour la Bibliothèque municipale de Nantes : 30 livres, 21 manuscrits, 1 objet d'art populaire, pour une valeur de 143 850 euros
- pour les musées de Cahors, Collioure, Colmar, Les Sables-d'Olonne, Marseille, Nice, Quimper, Reims, Rennes, Saint-Denis, Saint-Etienne, Vannes, Villeneuve-d'Ascq, Vulaines-sur-Seine : 4 livres, 3 manuscrits, 21

3. Wolfgang Asholt établit les raisons de cette protestation, in « La « vente Breton » ou le fantôme du surréalisme », *Surréalisme et politique – Politique du surréalisme*, Rodopi, 2007.

4. « Déjà la reconstitution sous vitrine de l'arrière de son bureau au centre Beaubourg est insupportable... »

5. Fabrice Pascaud, « Le grimoire sans la formule », 3 février 2003, accompagné des signatures de 150 personnalités proches de Breton, http://www.e-monsite.com/s/2008/01/17/arcane-17/docs/grimoire_sans_la_formule.pdf

peintures et dessins, 8 monnaies, 3 photographies, 1 sculpture, 1 objet d'art brut, 2 objets d'art primitif pour une valeur de 1 791 340 euros à quoi s'ajoutent 4500 euros pour l'achat ferme de manuscrits pour le musée de Figeac et 1000 euros pour l'achat ferme d'un livre par le musée de Boulogne-Billancourt,

- pour les bibliothèques municipales de Boulogne-sur-mer, Charleville-Mézières, Grenoble, Reims et Sablé : 6 livres, 2 manuscrits et 2 photographies, pour une valeur de 15 400 euros

- pour les archives départementales du Lot et les archives municipales de Rézé, Lot : 7 lots de photographies pour une valeur de 5 500 euros⁶.

En juillet 2003, le Collectif André Breton réaffirme la nécessité de créer un « haut lieu du surréalisme », « où cette universalité de la pensée et de la pratique surréalistes soit représentée », réunissant les œuvres ne pouvant « continuer à être considérées séparément, tableaux dans tel musée, objets d'art primitif dans un autre, manuscrits dans des bibliothèques. », et exhorte à en finir « avec le poncif qui voudrait que surréalisme et musée soient antinomiques⁷. »

Les protestations des surréalistes contre la « muséification » s'inscrivent dans un courant ancien de critique de l'idée de patrimoine et, dans le contexte spécifiquement surréaliste de réinvention des rapports entre l'art et la vie, marquent une résistance à la transmission des œuvres du champ surréaliste au domaine institutionnel.

En réponse au désastre humain de la première guerre mondiale, le surréalisme entreprend une remise en cause globale de la société occidentale, de son idéologie, de ses valeurs, de ses modes de pensée et de représentation, se donnant pour tâche de « transformer le monde, changer la vie, refaire de toutes pièces l'entendement humain⁸ ».

Le surréalisme vise l'abolition du capitalisme (échange marchand de tous les biens possibles, y compris les œuvres de l'esprit, transformés en valeurs d'échange : « ...au capitalisme de l'argent correspond le capitalisme de la pensée⁹... »), du nationalisme d'États en concurrence politique et économique, et de l'idéalisme religieux qui cimente les consciences. À l'exploitation de l'énergie individuelle au bénéfice de ce système, il oppose une utilisation gratuite des forces psychiques libérées à travers un nouvel

6. Ministère de la culture et de la communication. Discours et communiqués. Larges préemptions de l'État lors de la vente Breton - vendredi 18 avril 2003 :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/aillagon/ventebreton.htm>.

7. Appel à la création d'un haut lieu du surréalisme,

http://www.larevuedesressources.org/spip.php?page=ispip-article&id_article=191

8. A. Breton, « Hommage à Antonin Artaud », *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, II, p. 23.

9. Jean Schuster, *Tracts et déclarations collectives*, tome II, p. 354-355.

usage du langage, « non prémédité¹⁰ », poétique, hors des conventions sociales.

La question de l'usage est au centre de la recherche surréaliste¹¹.

La démarche révolutionnaire infère un nouveau rapport au temps (« En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres. » Breton, *Second Manifeste du surréalisme*. « Je ne suis pas pour les adeptes. » Breton, *Pleine marge*) et à l'espace : le surréalisme se dote d'une nouvelle géographie mentale¹² et trouve sa dimension dans une conscience internationale. Il tend même à abolir les notions de temps et d'espace : « La civilisation surréaliste n'est ni intemporelle, ni même actuelle, mais opérative.¹³ »

Afin de préserver son intégrité morale, le surréalisme se positionne hors de la société. L'occultation réclamée par Breton en 1930 désigne à la fois la prise en compte de l'occultisme, voie cachée de la connaissance, et un retranchement de la scène publique.

Le groupe organise ses propres expositions selon des objectifs didactiques précis ; il privilégie l'édition confidentielle ou bien de luxe. Cette stratégie anticapitaliste, élitiste d'un certain point de vue, freine sa diffusion¹⁴ mais la question de l'audience et de la conservation ne se posent dans des termes ni économiques ni institutionnels. Le message trouve sa force dans un dispositif d'exception et de rareté. « L'approbation du public est à fuir par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion.¹⁵ »

La recherche de liberté, de spontanéité dans l'expérience sensible, aboutit nécessairement à la critique radicale de l'institution et du musée dans sa structure traditionnelle.

Créé pendant la Révolution française pour rendre le patrimoine à la nation aux fins de son instruction, le musée est devenu à travers les siècles une machine idéologique, instrument de l'exaltation nationale et de la promotion spectaculaire d'un modèle culturel figé¹⁶.

10. Henri Béhar, Michel Carassou, *Le Surréalisme : textes et débats*, Le livre de poche, 1984, p. 238.

11. Vincent Bounoure en fait une question centrale de la réflexion proposée par le recueil *La civilisation surréaliste*, Payot, 1975.

12. « Le Monde au temps des surréalistes », *Variétés*, juin 1929.

13. Vincent Bounoure, « Vues perspectives sur la cité surréaliste et les autres », *La civilisation surréaliste*, 1975, p. 342.

14. André Breton mentionne, dans ses *Entretiens* de 1952, la difficulté de trouver encore des exemplaires de la revue *Minotaure* éditée par Albert Skira de 1933 à 1939. Elle ne sera rééditée en fac-similé qu'en 1979.

15. André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1924.

16. Bernard Deloche, *Mythologie du musée : de l'uchronie à l'utopie*, Le cavalier bleu, 2010.

L'objet, choisi par l'institution pour ses vertus démonstratives, est extrait de son contexte d'usage et conservé dans un espace « sacré » (séparé) (L'objet est y « vitri(ni)fié »), hors d'atteinte et mis en scène. Le musée fonctionne comme « uchronie ... institution qui s'appuie et se structure sur des présupposés qu'elle tient – ou qu'elle cherche à faire passer – pour la vérité absolue. En transformant le temps en espace, elle se coupe de la réalité pour se refermer sur elle-même ; ce faisant, elle tente de donner corps à des valeurs prétendues éternelles et universelles, qui servent généralement des intérêts moins nobles. » (*Id., ibid.*)

Si cette critique du musée n'est pas nouvelle, ni propre au surréalisme¹⁷, la muséification signifie, du point de vue surréaliste, la neutralisation de l'objet dans sa valeur d'usage et sa destruction poétique, un détournement de sens¹⁸. Dans l'atelier de Breton, les objets bougent pour établir de nouveaux rapports sensibles¹⁹, le musée en offrirait nécessairement une vision figée.

La recherche du « fonctionnement réel de la pensée », expérimenté dans l'instant vécu, se heurte à la question de la mémoire. Julien Gracq montre le paradoxe ultime auquel le surréalisme se confronte, ayant toujours tenu « la mémoire en haute suspicion : obstacle à la disponibilité totale de l'être, dont il souhaitait qu'à chaque instant il pût se laisser ouvrir jusqu'au fond ; il fallait de moment en moment tout brûler, même les meubles, *surtout les meubles*²⁰. »

Partagé entre l'idée et la forme, le surréalisme hésite à trouver une solution de continuité entre l'expérience et la matérialisation.

En 1972, José Pierre exprime un doute fondamental :

*J'en venais à me demander si la peinture surréaliste n'avait pas trahi le surréalisme. D'une part en contribuant à mettre les œuvres (la lettre) au-dessus de l'esprit. Et d'autre part en entraînant le surréalisme, par le biais des galeries, du marché, de la cote et de la collection à une sorte de prostitution qui n'était pas, hélas, sacrée*²¹.

Critique à l'égard de l'aspect rétrograde de l'institution, André Breton, soucieux de la diffusion du message surréaliste et confiant dans la

17. Elle remonte à l'origine du musée avec les remarques de Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, 1815.

18. Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, Stock, 2000, p. 41-48.

19. Agnès de la Beaumelle, « Le grand atelier », et Isabelle Monod-Fontaine, « Le tour des objets », *André Breton : la beauté convulsive*, Musée national d'art moderne, 1991.

20. Julien Gracq, « Surréalisme », *En lisant, en écrivant*, Corti, 1980, p. 247.

21. José Pierre, « Le surréalisme à l'heure de la consécration », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} août 1972, cité par Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 1997, p. 646.

puissance des œuvres, ne semble pas particulièrement hostile à l'entrée du surréalisme au musée, au contraire ! Dans *Le Surréalisme et la Peinture*, en 1928, il dénonce le manque d'envergure des collections de musées au regard de l'exaltation procurée par la vie courante ; dans le compte-rendu de l'exposition de 1952 « 125 œuvres de haut vol au Musée d'art moderne » de la Ville de Paris où le surréalisme est bien représenté, il déplore encore les résistances de l'institution à acquérir les chefs d'œuvre de l'art moderne français quand ils sont encore accessibles, privant ainsi le public d'une compréhension concrète et juste de l'art contemporain.

L'entrée du surréalisme dans les collections nationales s'effectue avec lenteur. Mais dès 1937, Calder, Picabia, Arp, Hartung, Hayter, Magritte, Man Ray, Ernst, Miró, Picasso, Klee, Penrose, Dalí, Tanguy figurent à l'exposition « Origine et Développement de l'Art International Indépendant » (26 juillet-31 octobre) au Jeu de Paume. L'État achète les premières œuvres surréalistes dès 1938 : *Jour de lenteur* de Tanguy, et *Hallucination partielle six images de Lénine* de Dalí. Le catalogue des collections permanentes de 1942 signale la présence de *Jour de lenteur* et du *Printemps* de Picabia, celui de 1947 : Chirico, Dalí, Masson, Picabia, Pierre Roy entré en 1947.

Le musée s'ouvre vraiment au surréalisme, d'abord au Musée national d'art moderne installé au Palais de Tokyo en 1942 et inauguré en 1947, sous la direction de Jean Cassou (Picabia et Picasso sont acquis de façon continue depuis l'avant-guerre. On note les entrées de Labisse et Wols en 1946, Goetz, Masson en 1947, Arp et Miró en 1949, Calder, Ernst, Masson en 1950, de la « Table surréaliste » de Giacometti (don des Noailles en 1951), de la *Boîte verte* de Duchamp (legs Brancusi en 1957), du don par Ernst de *Capricorne* en 1964 ou de *La poupée* par Bellmer en 1976...), puis au Centre Beaubourg à partir de 1973, sous celle de Pontus Hulten (donation Daniel Cordier, 1975-1976 ; Louise et Michel Leiris, 1984 ; le legs Nina Kandinsky en 1986...)

Les enrichissements sont dus autant aux dons ou legs, venant des artistes eux-mêmes, de leurs familles, des collectionneurs, qu'aux acquisitions onéreuses. Le nouveau musée du Centre Pompidou dispose d'un fonds d'acquisition propre à partir de 1974²². Il bénéficie enfin au même titre que les autres collections patrimoniales du dispositif de la dation, créé en 1968, appliqué à partir de 1972, autorisant le paiement des

22. Centre Pompidou - Histoire de collections – Collection du MNAM-CCI. Le balancier du millénaire. <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-balancier-millenaire/ENS-balancier-millenaire.html>

droits de succession en œuvres d'art, facilitant ainsi leur entrée dans les collections nationales.

Le MNAM comble les lacunes dans les acquisitions de pièces surréalistes à partir des années 1980 en même temps qu'il consacre de grandes expositions monographiques à Tanguy, Miró, Giacometti, Breton, Bellmer. Le *Double secret* de Magritte est acquis en 1980, le négatif du film *L'Âge d'or* de Buñuel entre par dation de la famille de Noailles en 1989, *Larmes* de Man Ray par une dation en 1994... Les dons par Aube Elléouët de *Hitler* de Brauner, de la *Danseuse espagnole*, de Miró, et de l'affiche pour *Arcane 17*, de Matta, accompagnent la dation du mur de l'atelier en 2003.

Dans « Étant donnés... », préface au catalogue de la vente en 2003, Jean-Michel Goutier insiste sur la dimension particulière de ce « mur » et sa puissance de résistance :

Cette charge poétique et maldororienne, tel un coin enfoncé au cœur d'une institution patrimoniale emblématique, en écart absolu avec les accrochages traditionnels habituellement réalisés pour célébrer la marchandise culturelle, demeurera, je le souhaite, non en tant qu'otage, selon les dires de certains, mais comme un rappel de l'objectivation sans précédent du rêve surréaliste²³.

Il rappelle par ailleurs la charge échue aux héritières de préserver ce « patrimoine » matériel, de le rendre accessible aux chercheurs, comme firent Marguerite Bonnet, éditeur des *Œuvres complètes* de Breton dans la Pléiade ; ou Jean Schuster, ancien membre du groupe surréaliste, fondateur de l'association Actual (1982-1993).

Les objectifs d'Actual visaient à dresser l'inventaire systématique des archives du surréalisme, leur acquisition par l'État français, leur publication et la création à Paris d'un Centre de documentation sur le surréalisme, intermédiaire entre la bibliothèque et le musée²⁴, montrant assez la nécessité d'un lieu spécifique pour l'étude du surréalisme et l'attente, en l'occurrence déçue, d'une intervention de l'État comme soutien financier et institutionnel.

L'autre institution appelée à conserver le patrimoine est la bibliothèque ; elle apparaît, dans le cas du surréalisme, comme un lieu naturellement adéquat.

Elle diffère du musée non d'un point de vue historique mais fonctionnel, en ce qu'elle n'a pas, a priori, de fonction spectaculaire et qu'elle

23. Voir aussi Le Mur André Breton de Didier Ottinger, www.andrebretton.fr

24. Archives du surréalisme publiées sous l'égide d'Actual. Objectifs détaillés à la fin du volume 1, Bureau de recherches surréalistes, Gallimard, 1988.

conserve à l'objet son usage premier dans un échange social sans médiation : la communication du livre y est matérielle, libre, la lecture une pratique intime.

Le surréalisme prouve une prédilection certaine pour le livre, ou la revue, comme support d'expérimentation et de diffusion. L'acte fondateur, en 1919, est l'écriture à deux mains par Breton et Soupault des *Champs magnétiques* : un livre scellant l'aventure surréaliste autour du texte et de l'échange.

Les bibliothèques sont les premiers lieux où le surréalisme aura laissé sa marque. La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet y tient une place historique privilégiée. De 1920 à 1927, Doucet emploie, comme bibliothécaires et conseillers artistiques, Breton, Aragon puis Desnos qui donnent à la collection une grande part de son aura²⁵. Doucet participe au financement de la revue *Littérature*, rencontre les surréalistes, achète leurs livres et surtout leurs manuscrits. Comme il l'a déjà fait en 1918 pour sa bibliothèque d'art et d'archéologie, Doucet lègue sa bibliothèque littéraire à l'Université de Paris à sa mort, en 1929.

La Bibliothèque Doucet poursuit cette politique d'acquisition d'ouvrages de bibliophilie, manuscrits et archives personnelles d'un nombre important de surréalistes : Breton mais aussi Tzara, Desnos, Picabia, Char, Lely, Alechinsky, Rodanski, Waldberg, Rose Adler..., devenant la première bibliothèque du surréalisme.

En 1966, Breton n'a pris de disposition testamentaire qu'au sujet de sa correspondance, qu'il lui lègue, comme un ultime hommage. En 2003, Aube Breton témoigne à son tour de cette attention particulière, offrant archives et pièces inestimables comme le manuscrit d'*Arcane 17*.

Moins présente dans l'imaginaire du surréalisme, la Bibliothèque nationale de France reste cependant le premier lieu de conservation et le témoin de la production éditoriale, grâce au dispositif du dépôt légal, quasi exhaustif, de différents types de supports : livres imprimés, périodiques, phonogrammes, vidéogrammes, internet, estampes, photographies, affiches²⁶... Le dépôt légal est complété des acquisitions courantes et rétrospectives. La dimension encyclopédique de la BnF en viendrait à faire oublier ses ressources spécifiques.

Le surréalisme y est nécessairement présent, à travers les éditions originales, les réimpressions, rééditions, fac-similés de la production

25. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Historique de la bibliothèque, <http://www.bljd.sorbonne.fr/historique.php>

26. La BnF abrite aussi l'Institut national de l'audiovisuel (Ina), chargé d'archiver et de communiquer les productions radiophoniques et télévisuelles françaises.

courante, mais aussi des éditions précieuses et des supports spécialisés : estampes de Picasso, Miró, Ernst, photographies d'Uzac ou de Rogi André ; fonds bibliophiliques de la Réserve des livres rares : exemplaire de Breton du *Surréalisme au service de la révolution* acquis en 2003, exemplaire de René Crevel de l'anthologie *Negro* de Nancy Cunard, fonds Pierre-André Benoît, Guy Lévis Mano... Les manuscrits contemporains sont enfin largement représentés dans différents départements : Manuscrits (fonds Bataille, Artaud, Char...), Arts du spectacle, Arsenal...

D'autres bibliothèques de création plus récente conservent des ressources essentielles à l'étude du mouvement surréaliste.

Liée au MNAM, la bibliothèque Kandinsky poursuit l'enrichissement des fonds documentaires sur les artistes modernes et contemporains, fonds riches en archives sur les artistes : Man Ray, Toyen, Leiris, *L'Âge d'or* de Buñuel et Dalí, et les circuits de l'art ; la collection de périodiques, qui comptait déjà 6000 titres, s'est enrichie d'un millier de revues en 2006 par l'acquisition de la collection Paul Destribats, grâce au mécénat du groupe Lagardère, plaçant le fonds de la bibliothèque au premier rang mondial dans le domaine²⁷.

L'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), association loi 1901, créée en 1988, subventionnée par l'État, conserve et traite, sans en être propriétaire, les archives de l'édition contemporaine et de plus en plus de fonds d'écrivains (déposés aussi par les écrivains eux-mêmes), dont les fonds Sarane Alexandrian (déposé en 2007), Georgette Camille (2001), Aimé Césaire (2005), Claude Courtot (2005), Christian Dotremont (2001), Maurice Henry (1995), Alain Jouffroy (2004), Gérard Legrand (2003), José Pierre (2005), Philippe Soupault (1993), le fonds Jean Schuster (1996) contenant une partie importante de la documentation rassemblée dans le cadre des activités de l'association ACTUAL/Archives du surréalisme...²⁸

La patrimonialisation du surréalisme s'effectue en fait sur plusieurs plans.

Dans la logique de l'engouement pour le patrimoine culturel depuis les années 1980, les régions enrichissent leurs fonds et mettent en valeur les liens entre surréalisme et histoire locale. Strasbourg expose Arp, Nantes

27. Didier Schulmann, De l'utilité des revues en histoire de l'art, texte de la conférence « Une nouvelle acquisition de la bibliothèque Kandinsky : La collection Paul Destribats », 3 mai 2006, http://www.inha.fr/IMG/pdf/2008-3_Editio.pdf

28. Les éditions de l'IMEC ont publié par exemple, *Les Éditions surréalistes, 1926-1968* de Georges Sebbag en 1993 ; en 2008, *1968 années surréaliste*, de Jérôme Duwa, documenté par les fonds Legrand, Pierre, Schuster, Courtot.

Vaché, Rennes Elléouët, Marseille le « Jeu de Marseille » préempté en 2003, pièce centrale de l'exposition « Autour d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940-1941 ».

La vente de l'atelier a aussi entraîné une appropriation de cet héritage sur le plan symbolique, non seulement à l'échelle nationale mais internationale. Elisa et Aube Breton auront longtemps résisté aux sollicitations venues de l'étranger : « Mon désir est que le maximum d'objets reste en France, pas par chauvinisme mais parce que le surréalisme est né à Paris²⁹. »

Les interventions autour du Comité André Breton témoignent avant tout de la valeur symbolique attribuée à la collection privée du 42 rue Fontaine, essentielle par sa cohérence et sa dimension culturelle internationale – c'est une part du patrimoine universel qui est mise en danger. Solliciter l'État pour la préserver témoigne de l'intérêt, désintéressé, porté à une figure de la résistance à la désagrégation du monde moderne.

La vente Breton aura certes stimulé comme attendu le marché de l'art, au risque de mettre par la suite en difficulté les institutions patrimoniales en concurrence avec les investisseurs privés, mais aussi ramené l'attention sur le surréalisme, posé la question de sa dimension patrimoniale (la majorité des acteurs présents se sont accordés sur la dimension catastrophique de ce démembrement) et de son actualité.

Le Comité André Breton avait affirmé le désir « qu'un lieu s'ouvre où cette universalité de la pensée et de la pratique surréalistes soit représentée et expérimentée par tous, lieu vivant, lieu de tous les magnétismes », un lieu d'un genre nouveau sans doute, « utopique » à l'instar des musées ouverts à l'expérimentation et au questionnement social de la muséologie nouvelle³⁰.

La forêt sensible du 42 rue Fontaine a disparu comme disparaissent les forêts. « Tout est toujours à remailler du monde, le paradis est épars, je le sais³¹. » Aube Breton-Elléouët et sa fille Oona ont néanmoins tout fait pour que le plus grand nombre puisse continuer de voir, comme jamais, en toute gratuité, les collections de l'atelier d'André Breton³².

29. La Beauté d'André Breton http://remue.net/litt/breton_infos.html

30. Bernard Deloche, *Mythologie du musée*, op. cit.

31. Yves Bonnefoy, *L'Adieu, Ce qui fut sans lumière*, Mercure de France, 1987.

32. <http://www.andrebretton.fr>

DOCUMENTS

CORRESPONDANCE BARON-ARAGON

Maryse VASSEVIÈRE

« Il paraît que je fis la connaissance de Louis Aragon, le 14 avril 1921, à la suite de la réunion de Saint-Julien-le-Pauvre qui fut la dernière manifestation dada et plutôt déprimante », se rappelle Jacques Baron dans *L'An 1 du surréalisme* (Denoël, 1969) où il veut mobiliser toute « la tendresse du souvenir » pour témoigner de sa jeunesse surréaliste. D'Aragon, il se souvient de ses longues promenades avec lui dans Paris à partir de Neuilly où ils habitent tous les deux, de leurs conversations sans fin (sur des sujets et des auteurs qui seront une préoccupation constante d'Aragon, comme son œuvre ultérieure le confirmera : Gustave Courbet, *Mme de Senonnes* peinte par Ingres, *Namouna* de Musset) et de la générosité de son amitié. C'est exactement la confirmation qu'apportent ces fragments d'une correspondance rescapés de la vie et conservés à l'Université d'Ottawa (Archives et collections spéciales, Bibliothèque Morisset) pour les lettres d'Aragon et au Fonds Aragon-Elsa Triolet du CNRS (Bibliothèque nationale, département des manuscrits de la rue Richelieu) pour les lettres de Baron¹.

On est d'emblée sensible à l'amitié du jeune Aragon pour son cadet, pour sa jeunesse et sa rupture sociale qui le conduit à s'engager dans la marine marchande : « Je voudrais que tu saches que tu n'as jamais à douter de ma vieille amitié. Je crains que tu n'en sois pas très sûr. » La générosité d'Aragon se manifeste aussi dans son souci permanent d'aider financièrement son jeune ami (« Mais mon vieux il faut que je te dise que ce n'est pas commode toutes les fois de trouver de l'argent. »). Ce dont témoigne aussi Baron lui-même dans son livre de mémoires « Et je vécus des quêtes que faisaient chez leurs amis “pour un jeune poète pauvre et plein de talent” Aragon et Drieu. »

« Malgré une immense séparation, j'aime cet homme et veux le dire. » insiste Jacques Baron dans *L'An 1 du surréalisme*. Exprimant sa reconnaissance à Aragon qui lui « fit connaître ce monde quotidien en marge de la

1. Je remercie Jean Ristat, exécuteur testamentaire d'Aragon, de m'avoir autorisée à publier ces lettres, et Yves Thomas de m'avoir fourni la copie des lettres d'Ottawa.

magie comme en jouant », Baron qualifie cette amitié de « poésie-amitié » ou « amitié-poésie ».

Au-delà de l'intérêt de cette correspondance pour la connaissance concrète du mouvement surréaliste et de ses protagonistes, ces lettres nous sont précieuses pour ce qu'elles révèlent de l'intimité sentimentale des deux jeunes gens. Ainsi, concernant les confidences amoureuses d'Aragon, on sera tout de suite frappé par les « extraordinaires accidents » de l'amour : bonheur et malheur, une femme et l'autre... quelle figure se cache sous ce visage féminin ? Ces trois lettres apportent une confirmation aux recherches des biographes (celles, précieuses, de Lionel Follet) et témoignent des douloureuses contradictions sentimentales d'Aragon dans « le passage d'un amour à l'autre » et la difficulté en ce printemps de sa vie d'accéder à l'amour. Eyre de Lanux, Nancy Cunard finissent par ne plus former qu'un seul visage, celui de l'amour lui-même... cette figure magnifique de femme qui se lève, rayonnante, dans le « Songe du Paysan de Paris », comme un emblème de toutes les femmes aimées, ainsi qu'on le trouve aussi à la fin des « récits » de Breton, *Nadja* et *L'Amour fou*. Et ceci ne serait pas le moindre des points communs entre Aragon et Breton...

Lettres d'Aragon à Jacques Baron

Sous-Préfecture de Commercy²

(Meuse)

Mon cher Jacques, tu n'as pas l'air trop gai. J'avais lu le mot que tu avais envoyé à Drieu³, rencontré ton frère qui m'avait dit : 3 rue du Haut-Moreau... et puis comme toujours je ne t'écrivais pas. Pardon. Mais je me sens assez triste depuis un an, un an et demi⁴, et mes lettres ne te serviraient guère pour le réconfort, et chaque fois que j'écris c'est tout un monde qui revient, dont pourtant quand j'allais et venais, le front libre, j'avais bien perdu le souvenir. Voilà. Alors c'est sérieux, Nantes⁵ ? et le Mexique, comme m'apprend un journal aux

2. Aragon est chez son oncle à Commercy.

3. Pierre Drieu La Rochelle, alors leur ami commun.

4. Du fait de son amour pour Denise Lévy, qui épousera Pierre Naville.

5. Aragon ne croyait pas si bien dire, à propos de ce jeune bourgeois venu à Paris à 15 ans en 1920 pour faire ses études (« école religieuse dans la plaine Monceau ») et dont la vie restera attachée à Nantes : « *Qu'il parte donc, puisque personne ne sait comment le retenir, qu'il parte avec ce grand secret qui transforme ce qu'il entreprend de nommer, avec ce grand secret magique, qui est tout ce qu'il possédera, avec ce baluchon d'images sur l'épaule, bien fou qui s'y opposerait, qu'il parte sans esprit de retour vers le point où l'horizon s'incline sous les spectres. Qu'il parte, il n'a pas vingt ans, ce pays est pourri, ces gens sont sans aveu, leurs dieux sont des fantoches. Et lui, sans doute a-t-il compris un jour ce qu'il disait, il part, il est parti, c'est le matin, de tous côtés il n'y a que les champs de l'esprit, la rosée : Et ses pas lentement ont une odeur de thym.* »

déplacements et villégiatures ? Et le reste. Je crains, mon vieux, que tu ne nous reviennes de tout ça avec une vraie paresse, pas la bonne qui est nature, mais la crasse, une espèce de paralysie de la pensée. A quoi passes-tu ton nom de Dieu de temps ? (Je ne parle pas des petits voyages, et autres cafés, mais est-ce qu'il y a au monde une idée qui t'occupe ?) Tu sais, je te dis ça au hasard, pour ne pas parler de moi.

Là-dessus Philippe Soupault te cherche une situation, il en a une en vue, mais il faut prouver à l'homme qui en dispose (Bailby⁶) que tu es un personnage d'importance, en lui montrant des articles sur l'Allure. Celui de Drieu fait déjà bien dans le tableau, Soupault m'en a demandé un pour la R. Europe. Je lui ai envoyé le ci-joint⁷. Ne rigole pas trop en le lisant⁸. Au fait il n'y a pas de quoi rire.

Bien amicalement.

Louis A.

BÉTOUZET
SAUVETERRE-DE-BÉARN
(BASSES-PYRÉNÉES)⁹

Mon cher vieux – ça ne fait rien je ne suis pas gentil avec toi, je sais bien. Mais crois-moi ça n'a jamais été pour d'autres raisons que ces deux qui se valent : ou j'étais trop heureux, ou j'étais trop malheureux pour t'écrire¹⁰. Et puis l'impossibilité de faire quelque chose pour toi. La pauvreté¹¹. Tant d'histoires toujours, de nouvelles histoires de loin bien incompréhensibles, impossibles à raconter, et d'ailleurs médiocres. Par quel bout reprendre tout ça et rendre ainsi la conversation possible.

LES GENS SONT IMPOSSIBLES

Tu comprends de vive voix il y en a pour 7 ans à te raconter ces quatre mois. Par écrit ça ne fait pas deux lignes.

En ce moment, et c'est celui-là que je choisis pour t'écrire, je ne suis pas fichu d'aligner deux idées, parce que je suis abattu comme tu n'as pas idée par un

6. Patron du quotidien *L'Intransigeant*.

7. Aragon publie deux articles dans *La Revue européenne* : « Pierre Naville, *Les Reines de la main gauche* » (1^{er} août 1924) et « Jacques Baron, *L'Allure poétique* » (1^{er} octobre 1924). C'est probablement cet article sur le premier recueil poétique de Baron (NRF, 1924, qu'Aragon lui joint dans cette lettre qui daterait de septembre 1924.

8. Aragon a conscience du caractère outré de sa référence au destin et à la fatalité d'une vocation dans cet article qui salue l'entrée en poésie d'un cadet : « Tout au fond de nous ce qui chante est d'abord un peu de notre nécessité. »

9. Aragon est chez Emmanuel Berl au Château Bétouzet, en août 1925.

10. Allusion à ses amours difficiles avec Denise Lévy (fin de la relation en décembre 1924 quand Denise choisit définitivement Pierre Naville qu'elle épousera), puis avec Eyre de Lanux (début de la relation en mars 1925). Voir la chronologie de Lionel Follet.

11. Aveu de ce qui est une caractéristique fondamentale de la jeunesse d'Aragon.

article de Drieu dans la nrf, auquel il a bien fallu que je réponde¹². Enfin, je ne t'écris pas pour te raconter ça.

Tu sais qu'on a failli se faire tuer (mais vraiment) tu as vu ça dans les journaux. Leiris a été abominablement arrangé. Il est en vacances maintenant, avec Masson. Rien de cassé par miracle. Ça a été fantastique, terrible et merveilleux¹³. Rien que ça, tu juges.

Il se passe tout de même de grandes choses, mais PEUT-ON te les écrire ? Réponds-moi à ce sujet¹⁴.

As-tu vu la lettre à Claudel, la R.S. n.4 ? Que sais-tu, que ne sais-tu pas ?

Mais voilà, moi je t'en parle à tout hasard. Car je n'ai dans la tête qu'une chose, qu'une personne que tu sais, et j'en suis plus fou que jamais¹⁵. Je te parlerais d'elle sans arrêt si je m'écoutais. O mon ami si tu savais.

(Au fait le jour même de ton départ, nous nous sommes manqués, elle t'avait invité à dîner, elle a été très triste de ne t'avoir pas revu avant ton départ).

Maintenant je suis depuis 3 jours chez Berl. Je crois que Liline¹⁶ t'a écrit hier. Ils sont charmants tous les deux. Mais elle qui est en Italie jusqu'à la fin du mois, et c'est le manque d'argent seul qui nous sépare. Une misère de 3000 francs, si ce n'est pas à rager.

Dis-moi que tu me pardonnes mon silence ; tu sais que, muet même, je t'aime bien.

Louis

GRAND HÔTEL
12, Boulevard des Capucines
PARIS

Le 6 janvier 1926¹⁷

Je t'écris ce mot à la hâte, quittant Paris pour Rotterdam en avion demain matin. Tu auras reçu mes télégrammes, et tu vas sans doute m'écrire. Je n'aurai ta lettre qu'à mon retour dans une quinzaine. Mais mon vieux il faut que je te dise que ce n'est pas commode toutes les fois de trouver de l'argent¹⁸. Cette fois-ci avec les banques fermées quatre jours par-dessus le marché, au nouvel an, j'ai cru

12. Citer les deux articles et préciser la nature et l'histoire de leurs relations. Rupture brutale l'été 1925

13. Aragon fait écho au scandale suscité par les surréalistes lors du Banquet Saint-Pol Roux, à la Closerie des Lilas, le 2 juillet 1925, dont la presse rendit compte largement.

14. Baron est au service militaire et Aragon se méfie de la censure militaire.

15. En août 1925, il ne peut s'agir que d'Eyre de Lanux.

16. Jacqueline Bordes, la femme de Berl, dont la Château Bétouzet était la propriété.

17. Des extraits de cette lettre sont cités dans la thèse de Catherine Ahearn, 1978, Université d'Ottawa.

18. Serait-il déjà question de Nancy Cunard et de ses voyages coûteux auxquels Aragon peut difficilement faire face ? Il semblerait, puisqu'au début février 1926 Aragon et Nancy sont à Londres. Ce qui laisserait supposer que le « elle » souligné dans la lettre précédente renverrait déjà à Nancy et non plus à Eyre...

que je ne m'en tirerais pas. Enfin ça y est. Ce que j'aime moins, c'est cette menace dans ton second télégramme. Je sais, tu vas me dire que c'est le style télégraphique. Mais songe un peu que je n'ai pas besoin de ce genre d'argument. Qu'est-ce que ça veut dire, je te prie, j'abuse : que tu chiperais quelque chose ? Et quoi mon pauvre vieux ? On n'écrit pas ça au télégraphe quand on est en Algérie¹⁹ où règne le cabinet noir et où tu peux être tranquille que ce simple mot à moi télégraphié te signale à la police. Comprends bien que ce n'est pas le plaisir de te faire la morale. Mais ou je peux t'envoyer de l'argent ou je n'en trouve pas. Tu devrais réserver les sinon pour Monsieur ton père, avec qui j'imagine que tu dois être trop gentil puisque je suis dans certains cas ton seul espoir. Encore une fois je te dis tout ça...

La vie va drôlement, va tristement. Je ne peux te parler de rien, il y beaucoup de choses qui ne s'écrivent guère²⁰. Ces temps-ci m'ont trouvé plus souvent malheureux qu'à mon tour. J'ai bien éprouvé que j'étais seul au monde. L'amour est pourtant toujours au-dessus de moi²¹. Mais de quels extraordinaires accidents mêlés. Je te dis que rien ne peut se dire. L'année vient de se terminer sur une aventure terrible et touchante²². J'ai voyagé pour éviter de devenir tout à fait fou. Mais loin et près, j'ai retrouvé la même image. Mon cœur n'est pas changé. C'est en vain que je vieillis. Voici un an bientôt que la vie pour moi est devenue un seul visage²³. Je le regardais tout à l'heure encore, mon ami tu ne sais pas combien je suis le prisonnier de ses yeux.

Il y a à Alger Quéneau²⁴, mobilisé, et puis un ami de Colette Jéramec²⁵, un garçon assez riche, qui pourrait t'être utile. Je t'envoierai leurs adresses. Vois particulièrement Quéneau : il te racontera tout ce que tu ignores et que j'aurais tort de vouloir te dire brièvement. Tâche d'arranger avec lui un système de correspondance que je ne saurais trop te recommander analogue au sien. Cela pourrait faciliter les moyens de te distraire, et supprimer un peu de cet isolement qui doit être le tien.

19. Où Baron fait son service militaire. (cf. son annonce dans l'article de *La Revue européenne* : « qui sera soldat l'an prochain à ce que prétendent les anthropophages, qui était marin cette année... »)

20. Peut-être Aragon fait-il référence à la fin de sa relation avec Eyre de Lanux qui a accouché en janvier 1926 d'une petite fille, dont il semble bien qu'Aragon ne soit pas le père... Voir Lionel Follet.

21. Celui de Nancy qui va s'épanouir bientôt... Aimant l'amour, Aragon peut bien reconnaître de « *quels extraordinaires accidents* » il est toujours mêlé.

22. Probablement la naissance de la fille d'Eyre de Lanux.

23. Force est de constater qu'au moment même de cet aveu, ce visage est double... Eyre ou Nancy ? Ou alors faut-il supposer qu'il s'agit de Nancy seule et qu'elle est entrée plus tôt dans sa vie ? Dès l'été 1925 ? Ou tout simplement que ce seul visage est celui de l'amour, et que dans chacune de ces trois lettres à Jacques Baron, il prend successivement la forme de Denise Lévy, Eyre de Lanux, Nancy Cunard, avant de se fixer dans l'image d'Elsa Triolet.

24. Le nom de Queneau est bien noté deux fois avec un accent.

25. La femme de Drieu la Rochelle, qui était aussi une amie d'Aragon du temps de leurs études de médecine.

Nous sommes à la veille de tant de choses à quoi tu n'es pas préparé²⁶. Si je te disais ce qui est advenu de moi. Mais peut-être que les journaux t'en auront déjà donné une idée.

Je voudrais que tu saches que tu n'as jamais à douter de ma vieille amitié. Je crains que tu n'en sois pas très sûr.

L.A.

Lettres de Jacques Baron à Aragon

Alger 7 juillet [1926]

Mon cher Louis,

J'ai bien reçu ton mandat. J'ai bien reçu le Mouvement Perpétuel et je te remercie pour ces deux choses. Je ne saurai trop quoi te dire de l'une et de l'autre. Ton argent m'est bien utile car je suis toujours dans une misère monétaire déplorable et gênante et c'est avec une bien grande reconnaissance que je te remercie de penser ainsi à moi. Je ne saurai non plus trop dire là dessus sinon que tu es le plus parfait des amis.

Le M.P. m'a beaucoup plu, plus que lorsque je n'en connaissais que le manuscrit. L'ensemble me semble très réussi, comme je crois tu le voulais. Je l'ai montré à une dame aussi peu avertie que possible, qui a trouvé ça très bien, ce dont je ne suis pas encore revenu.

Quant à moi, mon pauvre vieux, je ne te raconterai pas ma vie qui est plus que jamais emmerdante——

Je vis dans un état d'abrutissement perpétuel. Tous les gens sont mauvais ou stupides à un point inimaginable. Tout me fait mal, les paroles, les jours, les nuits, les rencontres surtout la bassesse des âmes. Longtemps je n'ai pas cru à la Révolution et c'est maintenant pour moi la seule fin désirable.

Ah foutre le camp de là !

Au revoir, mon cher Louis, crois-moi toujours ton ami, c'est peut-être ce qui me reste de mieux.

Jacques —

Je serai démobilisé le 25 octobre —

14, rue Simon Dereure, XVIII^e
ORNANO 53.42

Paris le 11 août 70²⁷

26. Du point de vue du mouvement surréaliste lui-même... qui sera marqué par la publication du *Manifeste du surréalisme* par Breton et du *Paysan de Paris* par Aragon, ainsi que par l'écriture d'un grand roman promis au saccage, *La Défense de l'infini*, apparemment en cachette de Breton... Voir « Le projet de 1926 » dans la préface de Lionel Follet à l'édition posthume de *La Défense de l'infini* (Gallimard, 1997).

27. Lettre du 11 août 1970 (encre b leu foncé).

Mon cher Louis,

Je m'excuse de venir te déranger dans un temps qui passe si douloureusement pour toi mais ce dont il s'agit est digne d'intérêt en soi et, comme tu es le dernier à avoir connu Jacques Vaché, je ne peux pas ne pas t'en parler.

J'ai reçu, voici un mois, du docteur Paul Perrin de Nantes une très intéressante communication concernant Vaché lycéen et son groupe d'amis qui publièrent à Nantes, une revue intitulée EN ROUTE. Je ne me souviens pas que Breton ait fait allusion à cela. Quoi qu'il en soit, je tiens cette documentation à ta disposition (+ une photo très curieuse) selon que tu en jugeras.

Je suis à Paris tout le mois et j'irais à Nantes vers le 15 septembre où je dois rencontrer le docteur Perrin.

Bien amicalement
Jacques Baron

LES VOYAGEURS DEBOUT

Jacques BARON

Présentation de l'inédit

Ce manuscrit (13 feuillets à l'encre violette et noire sur des pages de cahier arrachées) d'une petite pièce de théâtre originale a été envoyé d'Algérie par Jacques Baron à Aragon dans sa lettre du 7 juillet 1926 et se trouve ainsi conservé dans la rubrique « Correspondance » du Fonds Aragon-Elsa Triolet. On en trouve une mise au net manuscrite au Fonds Doucet avec une lettre de Baron à Doucet sollicitant l'achat de ce manuscrit. Baron souhaitait-il la publication du texte dans les revues surréalistes ? La chose n'a-t-elle pu se faire en raison de la longueur de la pièce ? ou de sa nature ? On n'en sait rien...

Tel qu'il est, ce texte nous parle aujourd'hui... et on aimerait que quelques comédiens s'en emparent... Il nous parle d'abord parce que c'est un texte écrit par un jeune homme de vingt ans particulièrement précoce et qu'on y sent toute la force et la verve d'une jeune intelligence. Sans être précisément dadaïste par son intrigue – du moins si on la compare à celle de *Mouchoir de nuages* de Tzara ou à celle de *L'Armoire à glace un beau soir* d'Aragon –, cette pièce brille par l'incongruité de ses enchaînements. Comme dans *Mouchoir de nuages*, les personnages y sont désignés par des lettres et occupent des places interchangeables : c'est ainsi que les deux couples initiaux vont se reconstituer différemment

selon une logique de quatuor, assez proche des films burlesques ou du théâtre de boulevard.

Il nous parle ensuite parce qu'on y sent un jeune homme affirmer ses préférences en matière de goûts et de mœurs : que les monuments de Paris disparaissent, avec toute la culture bourgeoise dont ils sont les emblèmes selon les clichés touristiques les plus éculés, mais pas les « cafés-bars » – où se passe une bonne partie de l'action – parce qu'ils sont les lieux les plus évidents de la rencontre et de la convivialité, à l'instar du *Cyrano* ou du café Biard dans les textes surréalistes. Cependant, malgré toute leur force d'attraction, les bars ne suffisent pas à retenir les protagonistes de partir et de rêver à « l'autre pays » : un ailleurs loin de la triste société capitaliste (ce grand vélodrome où des cyclistes fous tournent à perdre haleine) – que son jeune auteur a voulu fuir en s'enrôlant tout jeune dans la marine marchande pour deux ans avant ses dix-huit mois de service militaire en Algérie – mais un ailleurs impossible, puisque ces « voyageurs debout » jamais ne partiront... (les « autres pays », ce n'est qu'une affiche qu'on change...) ou alors pour le grand voyage de la mort en disparaissant littéralement de la circulation à la fin de la pièce, comme dans un spectacle de Beckett.

Naïveté adolescente dans cette pièce au titre énigmatique, mais qui se souvient du *Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne ? Peut-être. Mais aussi esprit dada²⁸ (par exemple dans les histoires racontées et le livre écrit en attendant le départ) et modernité qui, bien avant le cinéma et sans équivalent notable, fait de l'avion un lieu théâtral par excellence... Le lieu de l'utopie peut-être car nos héros qui aspirent à quitter les « vieux parapets » de l'Europe pour s'envoler pour l'Amérique lancent ce credo : « Nous voulons croire à l'avenir / Que tout est beau, que tout est bien et bon ».

Les voyageurs debout²⁹

A

Ce qui nous entoure c'est comme un grand vélodrome³⁰

Des cyclistes y tournent, tournent à perdre haleine

Il nous faut beaucoup de mouvement

28. Voir ce qu'en dit Henri Béhar dans son *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967. Il mentionne les deux manuscrits de Baron : *Les Voyageurs debout* (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet) et *Balayage municipal* (collection particulière).

29. Ce texte, dans les archives du Fonds Aragon, était avec la lettre du 7 juillet 1926, de la même encre noire.

30. Manuscrit à l'encre violette avec quelques ratures et corrections à l'encre noire qui prend très vite la relève de l'encre violette initiale.

Il faut partir
 Nous irons en Amérique
 et au Japon
 Nous ferons un nouveau tour du monde
 Viens viens vite
 L'avion transcontinental va partir³¹ !
 B
 Oh oui partons
 A
 Nous cueillerons des fleurs
 d'énormes bouquets comme des mondes
 et nous en panacherons le Vésuve
 qui ne pourra plus cracher sa méchanceté
 Car tu sais³²
 Le Vésuve c'est certainement l'enfer
~~et ce qu'il bave c'est la méchanceté des hommes~~³³
 Or nous ne voulons plus de méchanceté
 Nous voulons croire à l'avenir
 Que tout est beau, que tout est bien et bon
 B
 Avec les vagues nous ferons des guirlandes
 et nous relierons ensemble tous les hommes
 Car les lois n'existent plus
 et les peuples non plus
 Ils se sont entendus
 pour faire régner la paix et le bonheur
 A
 Partons donc
 L'avion transcontinental nous attend
 et il ne faut pas être en retard
 B
 Je suis prête
 partons

Ils partent
*Arrive le boxeur*³⁴

 C
 Je suis champion du monde de boxe
 et très riche
 je vais dans toutes les capitales
 pour recevoir des honneurs

31. À gauche de cette ligne il y a le dessin d'une tête d'homme (grand front de profil).

32. Rature à l'encre noire.

33. *Idem*.

34. Dans la marge, à l'encre noire et après une accolade face à la didascalie : « Un autre pays ».

et si je peux
combattre tous ceux qui ~~jetteront~~ lanceront un défi
Car je suis sûr de les vaincre.

A et B arrivent. 1^{ère} étape

A

Mon amour, mon petit amour, mon ~~tout~~ petit amour³⁵
~~Ma chérie, mon amour~~
Quel beau pays, vraiment
Quel beau pays
Ces oiseaux sont des anges
Comme ils chantent bien avec de si jolis sourires
ah que ce pays est ravissant

B

Ah que je t'aime, ~~mon amour~~ que je t'aime, que je t'aime³⁶
~~ah que ce~~ ce pays est [si] joli
mais je crois que voilà le champion de boxe
Lui aussi fait le tour du monde
Si nous lui demandions de venir avec nous ?

Chœur des oiseaux
Pays joli
Pays d'amour
Si bien choisi
pour tous les jours
Plus loin
C'est plus beau
et³⁷ C'est demain
c'est ~~Toujours~~ plus beau

C³⁸

C'est malheureux de ne pas trouver de journaux dans ce pays
mais voilà des voyageurs
auxquels je vais m'adresser
Nous pourrons voyager ensemble
et cela passera le temps

Il s'adresse à A et B

~~Madame~~ Excusez-moi de vous déranger
~~Monsieur~~
Je suis champion du monde de boxe
Je fais mon tour du monde suivons le même trajet³⁹

35. Rature à l'encre noire du premier vers de la réplique de A et réécriture dans l'interligne en haut à l'encre noire.

36. Rature et ajout à l'encre noire de la double répétition qui crée le rythme ternaire, anticipant la chanson de Johnny Hallyday du même nom !

37. Ajout dans la marge et rature au crayon.

38. À partir de là tout le manuscrit est à l'encre noire.

39. Ajout interlinéaire après la rature de la fin du vers et la transformation du pronom « vous »

et si je ne me trompe pas vous ~~faites la même chose que moi~~
Ne vous déplairait-il pas que nous voyagions ensemble

B

Je vous en prie cher monsieur
Ce sera avec le plus grand plaisir
Il est toujours beaucoup plus agréable de voyager
en compagnie que d'être seule

A

~~Bien sûr~~ Mais parfaitement

C

En ce cas j'accepte avec plaisir

B

Ne trouvez-vous pas que ce pays est merveilleux
C'est une perpétuelle gaieté de tous les sens
On voudrait y vivre ~~toujours~~ [lentement]⁴⁰ jusqu'à la mort
Car il semble que la mort a quelque chose plus doux qu'ailleurs

A

Oui mais il faut partir tout de même
Car plus loin c'est encore bien plus beau
Il y a le mystère aussi
Une forêt vierge qui rampe dans nos cerveaux
plus parfumée et plus voluptueuse que tes cheveux

C

Oui oui vraiment

Chœur des oiseaux

Iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii

Aaaaaaaaaaaaaaa

Il faut toujours partir

C'est toujours plus beau plus beau

C

Il ne faut pas rester sceptique
Il y a certainement quelque chose de ~~beau~~ mieux
et on ne peut le trouver qu'après beaucoup de mal
mais est-ce qu'il faut se donner tant de mal ?
On ne peut rien dire de tout cela
Mon bonheur est d'être boxeur
Je ne sais pas ce qu'est l'amour

B

Ah ah ah ah ah ah
Vous êtes très amusant

(ABC éclatent de rire en même temps.)

A

en « nous ».

40. Ajout interlinéaire.

J'aperçois là-bas un café-bar où nous devrions
aller nous rafraîchir

B

Oh oui. allons-y⁴¹

*Ils vont au café qu'on devine dans le coin. On les voit à une
table – Pendant quelque temps. Ils ne disent rien et boivent. Des hommes et des
femmes passent sur la scène en faisant diverses occupations. ils roulent un
tonneau, portent des sacs, courent après des gosses, etc. ...*

A (*repréend la parole*)

Voyons

À quelle heure partons-nous ?

C

D'ici quelques instants je pense

Mais ne nous inquiétons pas, on nous préviendra

B

~~Tout à l'~~ Vous ne savez pas

Je viens d'entendre un consommateur qui prétend

que Paris est entièrement détruit

et qu'on élève au milieu du monde

une tour qui atteindra le ciel

C

C'est tout à fait épatant

On fait maintenant des choses extraordinaires

A

On va enfin pouvoir vivre en paix

B [*à A*]

Écoute

Je voudrais que tu me cueilles des fleurs

mais des fleurs faites comme des mains

et sans couleurs

avec des feuilles comme des cœurs immenses

pour emporter un souvenir

On en trouve sûrement ici

A

J'y vais

Reste un moment ~~avec~~ ici

Je reviens ~~ici~~ dans 5 minutes

On entend une sirène

C

Tiens voilà le départ qui s'annonce

A

Ah zut, je ne pourrais pas aller te chercher des fleurs

B

41. Ajout dans la marge à l'encre noire.

Tant pis
Je m'en passerai
Partons partons de peur de manquer l'avion
Ils partent. Un temps d'arrêt
Arrive G⁴²

G

Ouf
C'est pas trop tôt
Je crois que mon amant est complètement idiot
il joue aux cartes et perd tous les soirs
il est volé
lui qui avait un truc si épatant
pour ramasser toute la galette des gens
C'est un idiot
et je n'ai plus un sou
C'est pas rigolo de vivre comme ça

Un temps

Je lui ai dis⁴³ de venir me trouver ici
il est capable d'oublier
et je n'aurai pas le sou pour payer ma
Consommation
C'est pas drôle
Tant pis voilà un café-bar, je vais m'asseoir
On verra bien ce qui arrivera
Tiens c'est curieux
J'ai déjà vu ça quelque part
Ces animaux qui ont des dents au cul
et une queue tressée avec des boyaux de géants
et des yeux petits comme des ongles

Un temps. Elle se met du rouge aux lèvres, etc...

J'ai déjà vu ça quelque part
j'ai l'air terrible
Je ressemble à une locomotive armée de scies
Je dois revenir d'Amérique, de Chicago
mon [autre]⁴⁴ amant était bien gentil ~~alors~~ lui
il était marchand de cochons
J'ai déjà vu ça quelque part
Mes cheveux c'est de la fumée
Ah ~~Zut merde~~ Zut ~~zut~~
Garçon apportez-moi un del Orso
~~Si je ne me saoule pas avec ça~~

42. Ajout dans la marge avec une accolade : « Autre pays ».

43. Les fautes d'orthographe sont conservées.

44. Ajout interlinéaire.

~~Dame~~ Tant pis, tant pis, tant pis

Un temps, elle allume une cigarette

Au fond il est bien gentil
il me donne de l'argent quand je veux

Un temps

Arrivent ABC

B

Quel beau voyage
L'air est une chose spéciale et bien exquise
On y voit des signes de toutes les formes
des coquillages et d'immenses colonnes
des nations fugitives déguenillées et sales
des grands drapeaux
des hydres de cendre, des serpents et des
monstres
On ne peut vraiment rien regretter

C

Je suis tout à fait de votre avis
Et c'est avec plaisir que j'aurai fait ce voyage
Si je n'y avais pas été poussé par autre chose
Il faut voyager en donnant ~~une signification~~ un sens
au paysage
Car il n'en a généralement pas
et ~~seule chose~~ rien ne ~~'a de signification~~ ne veut représenter quelque chose
hors de nous même

A

Vous avez bien raison mon ami
Mais ~~reposons-nous, nous [car je suis terrible]~~
nous devrions nous reposer
Pour ma part je ne tiens plus debout
Voilà [justement]⁴⁵ un café où nous pourrions aller prendre quelque chose

B

Je crois en effet qu'il faut nous reposer
Allons toujours boire quelque chose
Après nous serons dans un meilleur été d'esprit

C

Ma fois je suis de votre avis
et pour ma part j'aime autant aller me reposer

ABC

Eh bien allons

G

Tiens voilà des gens bizarres

B

45. Ajout interlinéaire.

Prenons cette table ~~vide~~-inoccupée
Quel merveilleux moment de lumière
~~Ah~~-Nous avons tous les plaisirs

AC

Il serait tout de même bien agréable
d'avoir des nouvelles
n'importe quoi

B éclate de rire
Un temps

G

Je vous demande pardon
mais je suis toute seule
Mon amant n'est pas venu et ne viendra
probablement pas
Cela ne vous ennuerait-il pas
Que je me mette à votre table

AC

Nous vous en prions

G reconnaissant C

Oh mais ne crois vous avoir déjà vu
à la *Rotonde*
Vous êtes le champion du monde de boxe
N'est-ce pas

C

Ah oui je me rappelle aussi vous avoir vu là

AB

Quel heureux hasard

G

Vous savez ce n'est pas bien drôle de vivre encore à Paris
Tout a été démoli
On a gardé que les monuments historiques
les plus moches
C'est vraiment dégoûtant
et les cafés ~~s'~~ ont été démolis aussi
On s'embête à mourrir

A

Comme nous avons eu raison de partir

B

C'est toujours la même chose
Tout le monde se fout des monuments
historiques
et on les garde
mais on supprime les cafés
ici nous trouvons heureusement des cafés
On peut vivre à l'aise

A à G

Est-ce que vous faites le tour du monde
aussi ?

G

Oh je ne sais pas ce que je fais
Ma foi je veux bien partir avec ~~m~~-vous
encore÷
C'est que je voudrais bien voir mon amant
mais il n'a qu'à venir aussi
Il est un peu idiot
Malgré tout c'est un bon garçon

A

Venez quand même

B

Venez quand même

C

Venez quand même

ABC

Allons tant mieux
C'est plus agréable d'être nombreux
~~et c'est surtout de rire qui~~

G

Eh bien je vous accompagne

B

Je voudrais rire

G

C'est une bonne idée

B

Racontons des histoires

A

Rions, rions amusons-nous

B

Je voudrais voir un joli spectacle
aller au cinéma
[ou ailleurs]⁴⁶

~~Le théâtre e'est toujours stupide~~

G

Un jour j'ai vu un âne en haut de la Tour-Eiffel
Il était là-haut depuis une 1/2 heure
~~Comme~~ Criant comme un ~~malade~~ [homme ivre]⁴⁷ sur un billard
~~Quand~~ Un nuage passa
Quand le nuage eut disparu

46. Ajout interlinéaire, après la rature du vers qui suit.

47. Ajout interlinéaire après la rature.

On ne vit plus l'âne
Mais un énorme camion automobile
Désespéré le président de la République
ordonna de fusiller le camion
Le camion fléchit lentement puis s'envola
Depuis on n'en a plus entendu parler

A

Dans une usine de boîtes de conserve
On fabriquait des pots de chambre
en porcelaine
Le dernier jour de la création
Quand Dieu se fut bien reposé
Les pots de chambre étaient devenus
des chapeaux haut-de-forme
~~Quand Adam passa~~ se promenait malheureusement
par là
Il mit le pied dans un chapeau
haut de forme
et mourut en recevant la Légion d'honneur

B

Un fusil était enfermé dans une
cabine téléphonique
Le groom demandait un numéro de 4 chiffres
Quand le fusil partit
et tua la demoiselle qui répondait
parce qu'elle était amoureuse de son patron
Cela ~~n'était~~ ne semble pas particulièrement impressionnant
mais la suite est terrible
Le poète Alphonse de Lamartine
Qui faisait un discours au sujet d'un
drapeau et d'une chemise de nuit
avala ses orteils
Ce qui lui coupa la parole

C

C'était à la fin d'une guerre
Je mourrai lentement lentement
Alors la Sainte vierge m'apparut
et me ~~nom~~-baptisa
en disant :
De mal en pis, de mal en pis,
Ta bouche, ma bouche, notre bouche
Tes yeux, mes yeux, nos yeux
Ton nez, mon nez, nos nez
etc. etc. etc. etc. etc. etc ;
Ainsi soit-il

Je mourrus

ABCG éclatent de rire. Sirène

La Sirène

~~Si nous partions~~ A. Si nous partions

B

Oh oui partons

C

Oui partons

G

Oui oui partons

Ils partent

On change l'affiche⁴⁸

Chanson dans la coulisse⁴⁹

~~Un personnage arrive et dit~~

J'ai tué ma mère

J'ai tué mon père

Je suis vierge

Je suis épatant

Heure de malheur tueur

de moutons et de bœufs

J'ai peur du malheur de l'heure

J'ai peur d'un rayon et du jour

Je suis une orange, un saphir

Une perle, un roseau, une pomme

J'ai une espérance autre

Je n'ai rien au fond ~~fond~~ au fond du cœur

ABCG arrivent. A tient G sous le bras

C tient B

Ils parlent ensemble

~~Mon amour~~⁵⁰ Tu es un ange-enfant⁵¹

~~Mon amour~~ Tu es une grappe de raisin

Plus que le moindre jus pur comme une source

Tes lèvres sont deux corolles où se mirent

les sons et les espaces infinis

Tes cheveux sont venimeux et multiples

Tu dois être né près d'un lac

Tu auras des millions que je te donnerai

Nous irons visiter les grands palais les régions infinies

48. Dans la marge et avec une accolade : « Autre pays ».

49. Ajout interlinéaire après la rature.

50. Barré au crayon.

51. Ajout au crayon.

Nos yeux sont des ~~lacs~~ [océans]⁵² où nous nous noyons
Nous mourrons peut-être mais très tard
Nous passerons avec de grands cris d'animaux dans le lointain
Les sauvages nous honoreront
Car nous serons des dieux
La tranquillité ne nous sera pas permise
et je ne lirai que des promesses dans les soirs
Il y a de grandes montagnes
Que nous ne connaissons pas
et que nous ne connaissons jamais

A

Ouf...
Tout se passe le mieux du monde
Ce voyage ne peut pas être moins agréable
Nous avons vraiment de la chance

B *danse et chante à C*

~~Dag dag dag dag dag~~
Ce que nous allons faire de
Grandes choses ensemble tu sais

G *danse et chante*

Je ne sais vraiment pas pourquoi je
Serai restée là-bas

A

Voyage – Départ arrivée – C'est la même
Chose le long de la route
Si nous nous asseyions ?

Tous s'asseoient au café en disant :

Volontiers

C

Avez-vous remarquez cet avion ~~qui nous suivait~~ que nous avons rencontré
Tous les gens qui y étaient enfermés avaient l'air
de s'ennuyer terriblement
Nous ne devrions jamais revenir
pour ne pas avoir cet air

Ils éclatent de rire

B

À l'intérieur j'ai remarqué
Un Anglais qui fumait un cigare énorme

G

Moi j'ai vu distinctement une femme enceinte

A

Il y avait aussi une princesse russe

C

52. Ajout interlinéaire.

Il y avait un jeune homme de dix-huit ans
Qui riait à tout moment en regardant
Une jeune fille toute pâle devant lui

Un temps

Cet avion avait quelque chose d'extraordinaire

A

Aujourd'hui il me semble que je suis
Napoléon I^{er}
Mais beaucoup plus grand
Je fais des révolutions
et j'assassine des tas de gens sans volonté
C'est très drôle

G éclate de rire

Vous êtes de plus en plus ~~drôle~~ amusant

Silence

B

Mais si nous commandions quelque chose
~~Ah oui en effet~~ J'ai une soif...

G

J'y pensais

Un garçon apporte sans rien dire un plateau

où sont 4 verres énormes avec des pailles. Il repart.

~~Tous l'un après l'autre : Merci, merci.~~

A

J'ai entendu dire que les matchs de
football sont très fréquents en Afrique ?

C

On le dit

Il paraît aussi qu'il t a un nombreux public
et toutes les fois, au moins un ou deux ~~blessés~~ morts

B

Le football c'est ma passion
Mon premier amour était capitaine d'une
grande équipe

C

C'est certainement très intéressant...
À propos j'ai reçu une lettre officielle du
Ministre de la Laperaine qui me prit
d'aller faire une exhibition dans sa
Capitale le plus tôt possible .
J'espère que vous m'accompagnerez ?

Tous

Sans aucun doute

G

On devrait laisser une marque de

notre passage
Un livre historique
Car je vois que nous faisons quelque chose
d'extraordinaire
et il serait dommage que ce soit perdu
pour les générations futures

A

C'est mon avis
Écrivons un gros livre que nous
abandonnerions ici

Tous, l'un après l'autre

A

C'est une bonne idée

B

——une bonne idée

C

——bonne idée

G

————idée

*Le garçon de tout à l'heure revient en
apportant un sous-main avec plume et papier*

A

Alors nous commençons ?

Mais par qui ?

B

Il faut tirer au sort

G

Vous commencez c'est de toute justice

A

J'écrirai... Dicter... pas trop vite

B

Donc...

C

Nous relaterons les plus petits détails

~~Nous montrerons Il faudra~~

au besoin, nous pourrions y mettre des poèmes

... Avez-vous une cigarette ?

A

Voilà...

C

Merci... Commençons

B dicte

« Le premier jour il y eut une étrange nouveauté dans les éléments... »

Elle se reprend plusieurs fois

Une grande nouveauté dans les éléments...

—— id ——
—— id ——

Tous

Bravo, bravo, c'est sublime, très beau
vraiment très bien... très très bien
Quel style superbe

B

~~C'est que je ne sais pas très bien continuer~~
Voyons comment pourrais-je dire
Grande nouveauté, grande nouveauté, nouveauté...
Voulez-vous continuer ?

A d'une voix forte

Le premier jour il y eut une grande nouveauté dans les éléments

Un temps

C

Le premier jour il y eut une grande nouveauté dans les éléments

Un temps

G

Le premier jour il y eut une grande nouveauté dans les éléments

Un temps

À ce moment-là arrive un homme, c'est un homme saoul

L'homme saoul

Je suis tu es, il est disait mon père
cet homme était vraiment très sensé
et je ne peux que regretter ~~que~~ cette
montagne qui m'empêche de le voir
Mon père était un homme, ma mère était
une femme.
Il n'y a rien de plus complet que cette expression
C'est pourquoi je me plais à la répéter
Oui oui oui je maintiens
je me plais à la répéter sans cesse
C'est vraiment très curieux ce que l'on peut
faire quand on est seul.

Ainsi je pense à ma femme

C'est qu'elle est devenue ~~seule~~ folle

~~ahah~~ aaaaaaaaaaaaaah !

Quelle belle histoire !

La vie est vraiment très gaie,

Je me félicite vraiment d'avoir été mis
au monde par mes parents

Ils ont eu là une excellente idée

C'est très amusant, très amusant, très amusant,
très amusant, très amusant, très amusant,
très amusant...

Il tombe à la renverse

G

Voilà un personnage curieux

A

Il a avalé sa langue

B

Non ? C'est trop fort

C

Quel maladroit

A

On ne manque pas d'imprévu, ~~tout~~

G

Toute chose arrive à temps, nous
commencions à devenir tristes

C

En effet quel soulagement tout d'un coup

B

Tout est comme ça, il suffit d'attendre

C

Je voudrais bien savoir quel est
Cet homme tout de même

G

Moi aussi

A

Si nous le lui demandions ?

B

Évidemment

G

Évidemment

~~A-C~~

Évidemment

A

Demandons le lui

À ce moment le garçon arrive, relève l'homme saoul, celui-ci se tient debout au milieu de la scène [et fixe ABCG]⁵³ Les 4 voyageurs se lèvent l'un après l'autre et ~~vont se ranger~~ et défilent devant lui. Il les regarde un instant et ils meurent en poussant un éclat de rire. ~~Une per-~~ Étendus par terre, ils chantent une dernière chanson.

FIN

53. Ajout interlinéaire.

JACQUES BARON ET BORIS SOUVARINE : LITTÉRATURE ET POLITIQUE FONT CAUSE COMMUNE¹

Patrice ALLAIN-Gabriel PARNET

Jeune lycéen en rupture de ban, porté sur les fonds baptismaux de la poésie d'avant-garde par la grâce de dada, Jacques Baron publie largement dans *Littérature*. Breton va s'enthousiasmer pour celui que l'on surnomme, en raison de son âge, «le Rimbaud du surréalisme». Sur l'insistance bienveillante de Louis Aragon, il participe à l'époque fondatrice du mouvement : celle des sommeils, des jeux et de l'écriture automatique. «Décadence de la vie», un récit poétique en prose abordant les questions du merveilleux et du quotidien, de l'exploration urbaine et de la puissance du désir, est publié en deux livraisons dans *La Révolution surréaliste*.

Mais très vite, la question de l'engagement politique vient agiter le groupe. Et si à l'automne 1926, de retour d'Alger où il a effectué son service militaire, Baron apparaît incapable de prendre parti, l'année suivante, il adhère toutefois au PCF, à l'instar d'un certain nombre de membres du mouvement. Ce premier compagnonnage sera de courte durée. Dès juillet, il confie à Leiris : «je suis très étonné que la défaite réelle de tous nos précédents espoirs d'adhésion m'émotionne très peu. J'ai abandonné définitivement le P.C. et je ne m'en sens pas du tout découragé.²» En effet, malgré cette défection, il publie, en octobre, dans le numéro 9-10 de *La Révolution Surréaliste* une suite de «poèmes révolutionnaires». Si ces textes aux accents surréalistes, mêlant amour et révolution et convoquant à l'occasion la figure de Rosa Luxembourg, ne peuvent être interprétés comme de véritables gages d'orthodoxie

1. La correspondance de Souvarine à Jacques Baron est conservée à la Bibliothèque Morisset de l'Université d'Ottawa (manuscrits français X30-5 série Jacques Baron, boîte 1338.28). Nous tenons à remercier tous ceux qui nous en ont facilité l'accès : la directrice de l'établissement, Hélène Carrier, le personnel des Archives et collections spéciales et en particulier Lucie Desjardins pour son précieux concours. Nous remercions également la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et son personnel, la Bibliothèque municipale de Nantes, sa directrice Agnès Marcetteau et le personnel de l'établissement ainsi que notre collègue Yves Thomas, Associate professor, Trent University, sans lequel cette publication n'aurait jamais pu exister.

2. Jacques Baron, lettre à Michel Leiris, 11 juillet 1927, Fonds Michel Leiris, Bibliothèque Jacques Doucet, Ms 43145.

communiste, ils témoignent cependant d'une permanence des préoccupations idéologiques de Baron. Au début de l'année 1929, on le voit même contribuer du point de vue des idées et des « phynances » à la création de *La Revue marxiste*, une publication d'intellectuels dont la ligne politique fait toutefois l'objet d'une surveillance suspicieuse du Parti. Mais, il est évident que tout cela ne se fait pas sans de multiples tergiversations et déchirements.

Baron s'éloigne en effet de plus en plus du surréalisme, allant jusqu'à l'abjurer, et jusqu'à dénoncer, comme pour tenter d'affermir sa foi révolutionnaire, la littérature de Drieu et celle d'une « génération de bourgeois dégénérés et hypocrites qui, sous le manteau de la poésie, cachent la vanité et l'égoïsme le plus bas³ ». Ainsi s'attire-t-il le courroux de Breton qui se défie de l'engagement de son ex-disciple auprès de ceux qui furent et sont toujours ses concurrents directs dans le champ politique : les anciens de *Philosophies*, Guterman et Politzer. Tirillé entre une amitié quasi-filiale et un fort désir d'adhésion à la ligne éditoriale de *La Revue marxiste* – laquelle, soucieuse de l'imprimatur du Parti et sans doute sous l'influence de Nizan, multiplie les gages de bonne conduite marxiste – Baron écrit : « Puisque le PC représente le seul cadre révolutionnaire, puisqu'il n'y a guère d'activité révolutionnaire possible en dehors de ce cadre, puisque l'activité révolutionnaire est la seule valable, je n'ai rien de mieux à faire que de m'y livrer – L'opposition représente pour moi une branche morte, à laquelle il est inutile de s'accrocher en France, elle n'entraîne derrière elle aucune masse, elle est condamnée à rester strictement la plateforme de quelques intellectuels.⁴ » La cinglante réponse du chef de file du surréalisme dans le *Second Manifeste* sera à la mesure de ce qu'il estime être une trahison : « C'est également en souscrivant un certain nombre de parts de fondateur de l'entreprise Les Revues dont dépendait la *Revue Marxiste* que M. Baron, qui venait d'hériter, put croire que de plus vastes horizons s'ouvraient devant lui. (...) [il] m'a fait part, il y a quelques mois, de sa conversion au léninisme intégral. Je tiens sa lettre, où les propositions les plus cocasses le disputent à de terribles lieux communs empruntés au langage de *L'Humanité* et à des protestations d'amitié touchantes, à la disposition des amateurs⁵ ». Alors que Baron joue maintenant la surenchère dans l'orthodoxie et qu'il se rapproche de manière significative de l'auteur d'*Aden Arabie* – lequel fut rarement

3. J. Baron, « Genève et Moscou », *La Revue marxiste*, n° 4, mai 1929, p. 493.

4. Jacques Baron, lettre à André Breton, [1929], Fonds de la Bibliothèque municipale de Nantes, Ms 3485.

5. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, Kra, 1930, p. 34.

tendre avec le surréalisme – un commentaire lapidaire de Leiris dans son journal daté de juillet 1929 : « Baron communiste trop peu clairvoyant⁶ » vient comme questionner cette seconde phase de « conversion »...

En définitive, Baron va choisir une voie doublement hérétique (à l'égard du surréalisme et du communisme soviétique). La première lettre que lui adresse Souvarine, que nous datons de 1930, montre bien qu'à cette date, il doute à nouveau de la politique de l'IC et se rapproche des dissidents dont Souvarine est une des figures majeures. C'est à ce moment qu'il va fréquenter le Cercle Communiste Démocratique en compagnie de ses amis Leiris et Queneau, également défrôqués du surréalisme. Ils y retrouvent de nombreuses personnalités du monde intellectuel et artistique. Citons notamment Simone Weil, René Lefevre, Jean Bernier mais aussi Georges Bataille et Simone Breton, laquelle – séparée d'André – avait d'ailleurs, selon Jean-Louis Panné, connu « un roman » avec Boris Souvarine, personnalité autour de laquelle se structure ce singulier cénacle.

On ne détaillera pas ici le trajet politique de Boris Souvarine. D'autres l'ont fait et les curieux liront avec profit la biographie que Jean-Louis Panné lui a consacrée et les travaux de Charles Jacquier⁷. Qu'il nous suffise de savoir qu'il fut l'un des fondateurs du Parti communiste – alors Section Française de l'Internationale Communiste –, fidèle de Lénine qui en fit l'un des dirigeants de la Troisième Internationale, et qu'il rompra avec Moscou dès 1924.

Créateur en 1920 du *Bulletin communiste* qui veut mettre à la disposition des militants français, partisans de l'adhésion à l'IC, des informations théoriques et pratiques sur la révolution en cours en Russie, Souvarine se pose d'emblée comme un intellectuel révolutionnaire, ce qui ne sera pas étranger à la méfiance grandissante – et réciproque – que les bureaucrates du PC éprouveront à son égard et qui, après diverses péripéties, aboutira à son « exclusion temporaire », en juillet 1924, puis à son éloignement définitif. Le départ de Souvarine entraîna la disparition du *Bulletin* que le PC remplaça par *Les Cahiers du Bolchevisme*. Mais en octobre 1925, Souvarine ressuscite le *Bulletin communiste* qui deviendra l'une des tribunes à partir de laquelle il critiquera le cours stalinien de la révolution d'octobre. En janvier 1926, le bulletin annonce, en même temps que sa

6. Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, NRF Gallimard, 1992, p.147.

7. Jean-Louis Panné, *Boris Souvarine, le premier désenchanté du communisme*, Robert Laffont, 1993. Charles Jacquier, *Boris Souvarine, un intellectuel antistalinien de l'entre-deux-guerres (1924-1940)*, thèse de sociologie politique, Université Paris 10, 1994.

suspension provisoire, la création du « Cercle Marx et Lénine » dont le but est d'accueillir « les révolutionnaires soucieux de s'élever au niveau des problèmes sociaux présents et à venir » et propose de procéder à « une étude critique de l'expérience soviétique⁸ ». En 1930, il devient le « Cercle communiste démocratique », ce nouveau nom de baptême marquant l'éloignement de Souvarine de la doxa bolchévique.

C'est sa rencontre avec Colette Peignot, laquelle fut sa compagne avant de devenir celle de Georges Bataille, qui lui permit de financer *La Critique sociale*. Onze numéros de la revue paraîtront ainsi de mars 1931 à mars 1934. Si cette publication n'est pas l'organe officiel du Cercle, l'équipe dont Souvarine s'entoure pour mener à bien cette initiative est cependant composée de talents divers qui pour la plupart en sont issus. Parmi ceux-ci, se retrouvent un certain nombre de collaborateurs venus de l'avant-garde littéraire et précisément une fraction de la jeune génération surréaliste devenue dissidente. Comme l'écrit la journaliste américaine Florence Gilliam, compagne de Jacques Baron dans les années trente : « Some, on the fringe of another generation, like the writers Raymond Queneau, Jacques Baron, Michel Leiris have strongly reacted from one system or another ; but they will always be different for having passed through them⁹ ». Ce sont les trois mêmes qui écrivent dans *La C.S.*, revue au sein de laquelle Jacques Baron va donc tenir un rôle important, assurant notamment le maintien d'une liaison active entre ses pairs et le comité de rédaction. « Que deviennent Bataille et Queneau ? » - « Que savez-vous du voyage de Boiffard ? » - « Pourquoi A. Breton exclu de l'AEAR ? » : autant de questions que Souvarine soumet à Baron dans sa correspondance, l'instituant en quelque sorte « expert des questions surréalistes¹⁰ »,

À ce titre, il est d'ailleurs logique – comme le lui rappelle non sans ironie Boris Souvarine [lettre 5] – que Baron officie tout particulièrement aux Deux-Magots où – de manière informelle – les exclus du mouvement d'André Breton se retrouvent alors. Il y côtoie Georges Ribemont-Dessaignes qui va fonder *Le Phare de Neuilly*, une entreprise littéraire financée par Lise Deharme, à laquelle lui et d'autres dissidents du surréalisme s'associent. Le nom de la revue est inventé par Desnos, mais,

8. Cité par J.L. Panné, *op.cit.*, p.164.

9. Florence Gilliam, *France, a tribute by an american woman*, E.P. Dutton & co, New-York, 1945, p. 139.

10. Souvarine écrira dans sa préface à la réédition de *La C.S.* : « De mes amis surréalistes encore en vie, je n'ai d'échos trop rares que de Jacques Baron, qui fut à l'origine de mes relations avec André Breton et son entourage », « Prologue », *La Critique sociale*, Editions de la Différence, 1983, p. 17.

avant tout, il réfère à l'adresse de son administratrice : 16, avenue du Parc Saint-James, à Neuilly-sur-Seine, lieu où habitent également Raymond Queneau et Jacques Baron. Comme ce dernier l'évoquera par la suite : « Entre 1930 et 1933 on respirait à Neuilly un petit air banlieusard qui n'était pas sans avoir un petit goût de sel, le sel de l'esprit, bien entendu. J'avais trois voisins, trois amis [...]. Des hommes qui pas tout à fait pareils de pensée ni d'ouvrage mais qui étaient assis dans le sens de la marche du temps. C'étaient Eugène Jolas, Boris Souvarine, Raymond Queneau [...]. Le rôle qu'a pu jouer Raymond Queneau à Neuilly ? Y avait-il un rôle à jouer [...] Remarquons cependant que la signature de Queneau se retrouve au sommaire des revues qui furent, plus ou moins enfantées à Neuilly : *Transition*, *La Critique Sociale*, *Volontés* et *Le Phare de Neuilly*.¹¹ » Ainsi assiste-t-on, au début des années trente, entre Saint-Germain-des-Prés et Neuilly, au développement d'un phénomène de territorialisation singulier, ayant indubitablement accentué les échanges entre les avant-gardes artistiques (parisienne et internationale) et les courants politiques les plus avancés agitant alors « les affaires mondiales¹² ». À l'instar de Raymond Queneau, Jacques Baron collabora à trois de ces quatre revues et participa très largement à cette circulation-fixation des idées, à ce brassage fécond qui réunit un temps, à la veille de la grande dispersion des corps et des affects, les franges les plus marginales et les plus curieuses de la littérature et de la politique mondiale. Qu'on explore les sommaires des publications citées précédemment pour s'en convaincre : Joyce, Lacan, H. Miller, Asturias... la liste des collaborateurs prestigieux est longue et l'ensemble nécessiterait une étude croisée, et approfondie, de ces publications plus ou moins enfantées dans la « commune commune de Neuilly » [lettre 10].

Pourtant, force est de noter que Baron, malgré son « expertise » en matière d'avant-garde, n'écrivit pas, dans les colonnes de *La C. S.*, la moindre ligne sur le mouvement surréaliste. Redoutait-il d'être à nouveau l'objet d'un anathème bretonien ? On peut le penser. Plus prudemment, il s'attache donc à traiter de la littérature étrangère, s'intéresse aux romanciers italiens, à la poésie tchèque, aux écrivains roumains : Fondane et Voronca. Mais la grande question reste, pour lui, la littérature du « nouveau monde ». À l'été 1933, alors que se tient à Chicago une Exposition Universelle, Souvarine lui écrit : « Je m'adresse à vous, ce

11. Jacques Baron, *L'Anecdote de Raymond Queneau*, inédit, 3f., Bibliothèque de l'Université d'Ottawa, boîte 606.6.

12. En 1933, paraît chez Gallimard *Les soviets dans les affaires mondiales*, un ouvrage de Louis Fischer traduit par Jacques Baron et Paul Nizan que Souvarine souhaite se procurer [lettre 7].

coup-ci, comme à un expert des questions américaines ! » [lettre 6]. Bien sûr, sa liaison avec Florence Gilliam facilite cet apport à *La C.S.*, mais Jacques Baron s'avère bel et bien le passeur de la littérature américaine pour les lecteurs de la revue, commentant aussi bien *The Modern Monthly*, publication d'extrême-gauche américaine non stalinienne, que l'œuvre romanesque d'Hemingway.

Mais au-delà de sa production textuelle et de l'exploitation de son réseau amical, le jeune poète en rupture de ban surréaliste est devenu surtout le secrétaire de rédaction de *La Critique sociale* et l'homme de confiance de Souvarine. Il distribue les ouvrages à commenter [lettre 4], s'occupe des devis [lettre 2], s'excuse auprès des auteurs dont on n'a pas pu passer la copie [lettre 3]. Il est chargé de trouver, au meilleur prix, les ouvrages dont Souvarine a besoin lorsqu'il travaille sur son *Staline* [lettre 5]. Lorsque les difficultés financières de la revue s'aggravent, il est chargé de convoier la « dernière réserve » de Souvarine [lettre 7].

Il est ainsi évident que *La C.S.* a été pour Baron une expérience très valorisante. Qu'on imagine ce jeune homme de 25 ans, qui vient de voir son existence bouleversée par des ruptures profondes – éloignement du Parti communiste, excommunication par André Breton –, qui se sent méprisé par ceux dont il se croyait l'égal¹³, qui tente de repasser le baccalauréat philosophie – claire tentative d'acquérir les propriétés culturelles et symboliques dont nombre de ses amis sont pourvus – et qui se retrouve le collaborateur d'un des fondateurs du PCF, ancien membre de l'I.C., ayant fréquenté Lénine et Trotski ! Quelle revanche pour celui qui « apporte[nt] au monde "révolutionnaire" le tribut d'une exaltation de collègue, d'une ignorance "crasse" agrémentées de vision de quatorze juillet¹⁴. » Le 8 janvier 1931, deux mois, donc, avant que paraisse le premier numéro de *La C.S.*, Jacques écrit à son frère François, alors administrateur des colonies à Dakar, pour l'informer de son nouvel état d'esprit. Il prépare, dit-il, la deuxième partie du baccalauréat et envisage de faire des études scientifiques, dégoûté qu'il est de « l'instrument littéraire » et de ses amis surréalistes. Il ajoute : « Je suis aussi, pour l'honneur, secrétaire de rédaction d'une revue qui s'appelle *Critique Sociale*,

13. Dans la lettre écrite à Breton pour se justifier de son éloignement du groupe surréaliste (cf. note 4), Baron s'explique ainsi : « Si je ne suis pas venu à Radio plus souvent c'est parce que la plupart de nos amis me faisaient la gueule et j'en assez d'être traité par quelques critiques spirituels, par-dessous la jambe. Tu sais qui je veux dire : Prévert, Naville, Tanguy. » Ce que confirme Raymond Queneau dans son journal en date du 9 octobre 1930 : « On a raillé Baron recalé à son baccalauréat et Secrétaire Général d'une revue qui fait preuve d'un esprit fort développé. » (Raymond Queneau, *Journaux: 1914-1965*, Gallimard 1996, p. 247.)

14. André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, *op.cit.*, p. 34.

rien de prétentieux, quelque chose de net, [...] Il y aura des types comme Boris S. et d'autres calés.» Il reconnaîtra plus tard l'influence que Souvarine a eue sur sa formation historique et politique : « J'ai suivi son conseil [Le conseil de Drieu qui l'encourageait à étudier l'histoire] un peu plus tard et quand j'ai rencontré Souvarine, qui avait une culture historique de premier ordre principalement de l'histoire du socialisme, la philosophie sociale du XIX^e – ou ce qu'on en connaissait alors, je me suis plongé dans la lecture de Bruno Giordano à Karl Marx en passant par Saint-Simon et Fourier. C'est Souvarine qui attira le premier mon attention et celle de plusieurs de mes amis – je pense à Queneau, Leiris, Bataille – sur les penseurs socialistes en dehors de K. Marx. On doit retrouver les traces de cela dans *La Critique sociale*. [...]»¹⁵.

Il faut ici insister sur l'originalité de *La Critique sociale*, laquelle, loin de se consacrer uniquement à la politique, se veut, comme son sous-titre l'indique, la *Revue des livres et des idées*. Cherchant à articuler champ politique et champ intellectuel, elle offre à quelques auteurs prometteurs un moyen d'expression loin des contraintes de chapelle. C'est dans ses pages qu'on trouve les premiers textes de Bataille sur la Notion de dépense, repris dans *La Part maudite*, les *Réflexions sur la guerre* de Simone Weil, des analyses de Raymond Queneau, Michel Leiris, Paul Bénichou. Jean Bernier et ... Jacques Baron¹⁶.

Lettres de Boris Souvarine à Jacques Baron

Lettre 1.

Paris, le 12 juin 1930

Cher camarade,

J'ai récupéré un exemplaire de ma lettre à T¹⁸. Je pourrai vous la donner à lire un jour prochain, pourvu que vous m'annonciez votre visite la veille. Je suis chez moi presque toutes les après-midi.

Peut-être ce document vous sera-t-il utile sous l'angle de la position des questions controversées, sinon de leur solution.

15. Jacques Baron, *L'alternative politique*, inédit, 4 f., Bibliothèque de l'Université d'Ottawa, boîte 606.11.

16. Cf. Jacques Baron, « l'enfant perdu du surréalisme », *Nouvelle Revue Nantaise*, n° 5, Dilecta, 2009.

17. On peut penser que cette lettre se situe au début de la relation entre Baron et Souvarine. Alors que la quasi totalité des lettres sont adressées à « Mon cher Jacques » celle-ci débute par une formule moins intime et plus militante : « Cher camarade ». En outre, les autres lettres ont, en général, un caractère plus personnel. Il est aussi probable qu'elle se réfère plutôt aux activités du Cercle. Donc, si notre hypothèse est juste, elle date de 1930.

18 Il s'agit probablement de la lettre du 8 juin 1929 dans laquelle Souvarine critique les positions de Trotski, alors expulsé en Turquie par Staline.

Pensez à mon n° manquant de la R.M.¹⁹

Fraternellement

B.S.

Lettre 2.

Paris, le vendredi [31 octobre 1930]²⁰

Mon cher Baron,

Bernier²¹ demande que la réunion de demain n'ait pas lieu (cause : Toussaint). Comme la librairie sera fermée, nous ne pourrons y prendre les bouquins. Donc, au samedi suivant.

Mais nous pourrions tout de même nous rencontrer tous deux, pour parler devis. Si cela vous convient, disons 7 heures à la Rotonde. J'y ai déjà un rendez-vous. Si vous ne pouvez venir, inutile de répondre, nous nous verrons la semaine prochaine.

B.S.

Lettre 3.

Paris, le 17 août [1931]²²

Mon cher Jacques, nous avons eu pas mal de difficultés à boucler le n°²³. La mise en pages étant à moitié faite, on m'a appris qu'il y avait de l'excédent et je n'ai pas pu choisir ce qui devrait rester au marbre, vu l'impossibilité de chambouler les pages déjà en formes ; il a fallu réserver des articles placés en queue de la Revue des Livres, entre autres le Vernasky de Queneau. Je vous prie d'écrire à celui-ci pour lui expliquer le contre-temps et lui dire que cela passera,

19 La Revue Marxiste à laquelle Baron a été étroitement lié. Cf. notre article de présentation Jacques Baron et Boris Souvarine : littérature et politique font cause commune.

20 En-tête; *La Critique sociale*/ revue mensuelle des idées et des livres/ Sociologie – Economie politique – Histoire/ Philosophie – Droit Public – Démographie/ Littérature Sociale - Mouvement Ouvrier/ Marcel RIVIERE, Editeur — 31 rue Jacob – (Paris 6e arrt.)/ Téléph. : Littré 56-53 — Compte Chèque Postal : Paris 20-287. C'est nous qui indiquons cette date. Cette lettre rédigée la veille de la Toussaint a nécessairement été écrite un vendredi 31 octobre. Or, durant la période de correspondance de Boris Souvarine à Jacques Baron — laquelle s'étend de 1930 à 1935 — il n'y a qu'en 1930 que la Toussaint se voit célébrée un samedi 1 novembre.

21 Jean Bernier (1894-1975), auteur de *La Percée* un roman sur la guerre de 14-18, qu'il a faite dans l'infanterie. Collaborateur à la revue *Clarté*, il sera l'un des artisans de son rapprochement avec les surréalistes lors du projet de *La Guerre civile*, publication qui ne verra jamais le jour. Journaliste à *L'Humanité* à partir de 1924, il rompt à la fin des années 20 avec le Parti Communiste et se rapproche de Souvarine. Il est un collaborateur important de *La C.S.* Il est à noter qu'il noua également une liaison avec Colette Peignot laquelle, par la suite, sera la compagne de Souvarine, puis de Bataille.

22. Même en-tête. Cette lettre est de 1931 : comme prévu par Souvarine, l'article de Queneau paraîtra dans le n° 3 de *La C.S.* qui est daté d'octobre 1931, de même que l'article de Baron sur Hôtel du Nord d'Eugène Dabit.

23. Bien évidemment, il s'agit du n° 2, daté de juillet 31. On peut supposer que la livraison de ce numéro s'est faite avec un certain retard !

bien entendu, dans le n° 3, qui suivra de près. De même, on a dû réserver un petit compte-rendu de vous, parce que placé dans la littérature, en queue.

J'espère que vous prenez du bon temps. Les deux jours de "fêtes" ont été bien tristes. Il est vrai que les autres ne le sont guère moins. À vous

B.

Lettre 4.

Paris, le 27 juin 33²⁴

Mon cher Jacques,

Colette étant allée à Paris, je l'ai priée de passer chez Rivière et de prendre livres et revues dont je suis chargé. De ce fait, votre paquet doit se trouver un peu démolí. Vous voudrez bien nous en excuser.

Je ne serai pas des vôtres à la réunion d'après-demain. Je le regrette, mais il faut en finir avec ce bouquin catastrophique²⁵ et, pour cela, ne pas en décoller.

Que devenez-vous ? J'ai bien reçu votre mot de Belle-Isle mais, depuis, il doit y avoir du nouveau. Que deviennent Bataille et Queneau ? Que savez-vous du voyage de Boiffard ? Ce garçon est-il 100%²⁶ ?

À vous Amitiés de

B.S. Colette

[En marge :]

Relevez bien soigneusement la liste des livres distribués avec toutes les indications nécessaires.

N'obligez personne à prendre un livre. Le copain n'écrit pas le compte-rendu, et voilà tout. Il n'y a qu'à remettre au casier les livres non distribués.

Ceux qui ont cinq à dix livres de retard n'ont pas besoin d'en prendre d'autres.

29 Boul^d des Plantes

S^t Nom la Bretèche (s.et o.)

Lettre 5.

Paris, le 20 juillet 19[33]²⁷

Mon cher Jacques

Je suis confus, vraiment, de vous avoir donné tant de boulot. Il fallait me signaler le bouquin, je l'aurais acheté d'occasion. Voulez-vous essayer de trouver le René Grousset ?²⁸

24. Même en-tête.

25. Il s'agit de l'ouvrage de Boris Souvarine sur Staline qui paraítra chez Plon en 1935 sous le titre *Staline, aperçu historique du bolchévisme*.

26. Peut-être Boiffard fut-il un temps pressenti pour collaborer à *La C.S.* ? Mais, en 1933, il est parti pour un tour du monde.

27. En-tête du Bulletin communiste/ Hebdomadaire/ Organe du Parti Communiste (S.F.I.C.)/ 120, rue Lafayette (Xe)/ Paris/ Adresser la correspondance à l'Administrateur/RENE REYNAUD/ Téléphone : NORD 55-93 Cette lettre ne peut avoir été écrite qu'en 1933, puisque c'est en juin de cette année qu'André Breton est exclu de l'A.E.A.R. (Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires, annexe du P.C.F., dont le secrétaire général est Vaillant-Couturier, et à laquelle Breton a adhéré au début de 1933). Il serait surprenant que Souvarine ne se tienne pas au plus près de l'actualité.

28. Orientaliste, conservateur en chef du musée Guimet, auteur de nombreux ouvrages sur

Par la même occasion, vous demanderiez aussi deux autres livres, Cahun²⁹ et Boissier³⁰, dont j'ai grand besoin. Ci-joint, une liste des trois livres et une liste de libraires situés dans un rayon de 100 mètres autour des Deux-Magots... N'achetez pas, sauf occasion évidente, prenez note du prix et de l'état du volume. On fera ensuite des comparaisons.

Et pendant que je suis en train de vous exploiter — dans l'intérêt supérieur de la cause, bien entendu ! —, je me permets de joindre une autre liste de trois titres. Voici de quoi il s'agit : Colette³¹ a demandé ces ouvrages (Cahiers Proudhon, Valois³² et Sorel) chez Rivière³³ Roger a promis de les trouver. Mais il faut le relancer, sans quoi cela n'en finira pas. Voyez donc Roger, de la part de M^{lle} Peignot, pas de la mienne, pour ne pas embrouiller, et dites-lui que Valois ne refusera pas les "Cahiers du cercle Proudhon" et son vieux bouquin si on les lui demande de la part de M. Rivière. Au besoin, offrez d'y passer vous-même (c'est à deux pas, rue de l'Abbaye) avec une fiche à en-tête de Rivière. Payez, je vous rembourserai, ou dites que M^{lle} P. paiera.

Je vous donnerai de vive voix toutes les explications que vous voudrez. Mais je n'en puis plus d'écrire. Je compte aller à Neuilly samedi ou dimanche. Voulez-vous téléphoner à Maillot 02-62 vers 13 h.30 ?

À part cela, il y aura les entrevues des 8 et 9 août, avec les gars de l'Enseignement³⁴.

l'Extrême-Orient. Souvarine fait probablement allusion au tome 3, « La Chine », de l'ouvrage de Grousset *Les Civilisations de l'Orient*, paru chez G. Crès en 1930. Souvarine rédige à ce moment le chapitre X de son *Staline* : il montre, en ayant recours à des expériences historiques, que l'étatisme de Staline n'est pas « le socialisme ». (Cf. Boris Souvarine, *Staline*, rééd. Lebovici, 1985, p. 464-465), D'où les références à Grousset, Cahun, Boissier et au Père Mailla. (Voir ci-dessous)

29. Léon Cahun (1841-1900), conservateur en chef de la Mazarine, orientaliste. Il est probable que Souvarine demande son *Histoire de l'Asie*, Armand Colin, 1896. Il s'agit du grand-oncle de Claude Cahun.

30. Sans doute Gaston Boissier, historien de l'Antiquité et philologue (1823-1908). En effet, on sait que Souvarine s'intéresse à ce moment à l'histoire romaine : dans une lettre à P. Kaan de juin 1933, il demande qu'on lui trouve « une bonne histoire romaine », (Cf. Georges Bataille. Textes, lettres et documents (1932-1939) rassemblés, présentés et annotés Marina Galletti, éditions de la Différence, collection Les Essais, 1999, p. 84). Mais il est difficile de savoir à quel ouvrage de Boissier il fait référence.

31. Colette Peignot est alors la compagne de Souvarine. Elle finance La C.S. et écrit dans la revue sous le nom de Claude Araxe.

32. Georges Valois, écrivain, éditeur et homme politique. Fondateur du Cercle Proudhon (1911), son parcours politique le conduit de l'Action Française à la Gauche. Il est possible que le "vieux bouquin" soit *L'économie nouvelle* qui date de 1919.

33 Il s'agit de l'éditeur de La Critique Sociale.

34. Le congrès de la Fédération Unitaire de l'Enseignement se tiendra du 5 au 7 août 1933 à Reims. À la suite de ce congrès, le Cercle devait rencontrer les enseignants de l'École Emancipée, revue de la tendance syndicaliste-révolutionnaire, à laquelle participait Simone Weil, proche du Cercle depuis fin 1932 et collaboratrice de *La C.S.* Si la politique est l'objectif essentiel de la publication, c'est toujours à partir d'une position communiste, mais anti-bolchévique et surtout anti-stalinienne qu'elle est traitée. Mais la revue est sans doute aussi un

Grand merci pour tous les tuyaux et les commissions. La folle de Lejard est cousine de... David Weil³⁵, tout simplement, et elle a rabattu Lejard³⁶ sur son cousin « La dent de morse n'a pas mordu » dit L. On verra avec le cousin.

Bien vôtre

B.

Don't be shorty !

[En marge]

Regardez tout de même Mailla³⁷, si vous pouvez, et vous m'en parlerez pour me donner une idée du contenu (seulement le passage sur Wang Ngan Ché, bien entendu !)

Si M^{lle} NRF fout le camp, retournez-y avant son départ, raflez ce que vous pouvez, même paru depuis quelque temps. Y a-t-il un moyen d'avoir le Wagner de Pourtalès³⁸ ? Prenez aussi l'ordure de Guilbeaux³⁹, à titre documentaire. Et Malraux ?

Pourquoi A. Breton exclu de l'AEAR ?

Lettre 6

Paris, le 4 août [1933]⁴⁰

Mon cher Jacques,

J'espère que ce mot ne vous sera pas remis par un garçon mal élevé qui vous réveillerait à 9 heures du matin.

Je m'adresse à vous, ce coup-ci, comme à un expert des questions américaines : Savez-vous la date de fermeture de l'expo. de Chicago ? Si non, il doit vous être facile de la savoir ? Y a-t-il des notices explicatives, brochures, prospectus, etc. ,

des leviers, avec le Cercle et son Bulletin, sur lequel compte Souvarine pour la création d'un nouveau Parti Communiste. Il voit, dans la Fédération, dissidente du P.C., des Travailleurs de l'Est et dans les enseignants de l'Ecole Emancipée des alliés pour mener à bien ce projet.

35. David David-Weil, banquier associé de la banque Lazard, collectionneur d'art. André Masson devait décorer la salle à manger de la villa de son fils, Pierre. (À propos de « la dent de morse » voir note 27).

36 André Lejard, nantais d'origine lié à Jacques Baron, cet ancien militant communiste a fondé avec Charles Peignot, frère de Colette, les éditions Arts et Métiers graphiques. La "folle de Lejard" est très probablement sa femme, Anne Morozov. Il contribuera à la création, en 1936, de l'association "Les amis de la vérité sur l'URSS" à laquelle Souvarine, Colette Peignot et Jacques Baron appartiendront notamment (cf. J.-L. Panné, op. cit., p. 227).

37 L'histoire générale de la Chine, du père Mailla, publiée entre 1777 et 1783, adaptation d'un précis d'histoire chinoise compilé au XII^e siècle qui évoque la figure du réformateur chinois du XI^e siècle, Wang Ngan-Che.

38 G. de Pourtalès, Wagner Histoire d'un Artiste, Gallimard, 1933

39 Henri Guilbeaux (1884-1935) D'abord syndicaliste révolutionnaire, directeur de la revue Demain, il est condamné à mort par un conseil de guerre. Expulsé, il rejoint la Russie en 1919. Il participe aux débats de la III^e Internationale puis est exclu du Komintern en 29. Rentre en France en 32 et collabore à la presse fasciste. Antisémitisme, peut-être agent double, à la fois espion français et collaborateur de la Tchéka. "l'ordure" mentionnée par Souvarine est probablement Du Kremlin au Cherche-Midi, publié par Gallimard en 1933.

40 Même en-tête. L'exposition de Chicago s'est tenue en 1933.

sur cette exp. , dans les bureaux de tourisme, de ch. de fer ou de c^{ies} de navig. , au consulat des USA ? Des tarifs réduits pour Européens ? Etc. Je suis sûr qu'il vous suffirait d'une descente dans une boîte autour de l'Opéra, rue Scribe, etc. , pour rafler toute une liasse de documents de ce genre. Florence⁴¹ vous donnerait sûrement un bon conseil.

Et où a-t-il paru une bonne description de cette exp. ? Photos ? *L'Illustration* ? *Le Monde Illustré* ? Ou une magazine américaine [sic] ?

Pardonnez, une fois de plus, mon in-sa-tia-bi-li-té.

[En marge :]

Je pense vous voir au Cercle. Si possible, apportez-moi la réponse à mes questions et le plus possible de paperasses.

Si vous avez l'adresse de Bataille, envoyez-lui donc un n^o du B.C. pour sa table des matières⁴².

Mes hommages à Florence, et bien à vous

B.S.

Lettre 7

Paris, le Jeudi 19[33]⁴³

Mon cher Jacques,

J'ai prié Bataille de vous remettre la dent de morse⁴⁴. Ne faites pas de folies avec, Jacques, et apportez-la directement à Neuilly... N'oubliez pas que c'est ma dernière réserve ! Tranquillisez-moi à cet égard, je vous prie, par un mot.

Voudriez-vous soumettre à Leyris [sic], ou à toute autre compétence, la note ci-jointe, en demandant soit une réponse par écrit, soit un livre qui réponde aux questions posées ?

Comme vous le voyez, mes préoccupations sont variées⁴⁵. Chacune exige beaucoup de recherches. Aussi, c'est me rendre un grand service que d'abrégier ma tâche sur tel ou tel point de détail.

Merci d'avance, et bien à vous

B.S.

[En marge :]

41 Il s'agit de Florence Gilliam, journaliste américaine et compagne de Jacques Baron.

42 Georges Bataille, "bibliothécaire à la nationale, rompu aux fiches", a rédigé la table des matières de La C.S. et sans doute celles du Bulletin Communiste afin de soulager Souvarine. Cf. Boris Souvarine "Prologue", La Critique sociale, Editions de la Différence, 1983, p.19.

43 Même en-tête. Lettre non datée, mais probablement écrite entre mai et juillet 1933 : le Fischer (voir note²⁹) est achevé d'imprimer le 19 mai 1933 ; il est à nouveau question de la dent de morse dans la lettre du 20 juillet 1933.

44 Cette dent de morse, "gravée de scènes de chasse et de pêche sibériennes" a été offerte par Trotski à Souvarine en 1922. Voir Jean-Louis Panné, Boris Souvarine, op.cit., p. 120 et note 21 p. 418. On peut supposer que les difficultés financières du Cercle et de la revue conduisent Souvarine à vendre sa "dernière réserve".

45. Souvarine est en pleine rédaction de son *Staline*.

Si vous avez un Fischer⁴⁶ en rabiote, je m'inscris pour un exemplaire que je voudrais envoyer à Maurin⁴⁷. En ce cas, vous pourriez le déposer aussi chez mes parents, qui vont bientôt à Barcelone.

Lettre 8

Mercredi [1933]⁴⁸

Mon cher Jacques,

Je vous remercie de votre gentille lettre, qui est comme un journal tiré à exemplaire unique pour Colette et pour moi. L'odyssée du groupe théâtral me réjouit beaucoup. Vous devriez en tirer un petit article pittoresque pour *Le Travailleur*⁴⁹, avec l'histoire du blanchissage de chemise à 60 fr.

Je me réjouis des perspectives, améliorées pour vous, dont vous me parlez. Ayant la perspective d'aller à Paris samedi, je ne m'étends pas outre mesure par lettre. Si vous me téléphonez vers 1h30 chez mes parents où je déjeunerai (Maillot 02.62), nous pourrions convenir d'un rendez-vous pour l'après-midi (à Neuilly).

Voulez-vous traduire, très soigneusement, la lettre d'Eastman à Trotsky, ci-jointe ? Il y aurait aussi un article d'Eastman, du *Modern Monthly*, à traduire. Peut-on vous le coller ? Cela vous changerait des textes venus d'Allemagne et de Russie.

Pourquoi vous troubler à propos de Snégarov ? Il fallait dire : la cootypo nous prend 1200fr. de moins par n°, c'est à considérer. Nous ne sommes pas bourgeois opulents. Ceux-ci, d'ailleurs, ne se gênent pas pour changer de fournisseurs.

D'accord avec vous sur l'article à demander à Prader⁵⁰.

Il n'y a pas de marbre, pas une ligne.

46. Il s'agit de l'ouvrage de Louis Fischer : *Les Soviets dans les affaires mondiales*, traduit de l'anglais par S. J. Baron et P. Nizan, Gallimard NRF, 1933. Ce "S. J. Baron" est tout bonnement Jacques Baron, dont on comprend mal que le prénom ait été préfixé d'un "S". Le contrat avec Gallimard, daté du 22 avril 1930 (dont nous avons pu avoir connaissance grâce à la bienveillance de J.-L. Panné) est bien adressé à Jacques Baron.

47. Joaquin Maurin, secrétaire général du Parti Communiste Espagnol puis fondateur du Bloc Ouvrier et Paysan qui sera le noyau du P.O.U.M. Il a épousé la sœur de Boris Souvarine.

48. Cette lettre date de l'été 1933 : *La Condition humaine* de Malraux est publiée chez Gallimard en 1933, de même que l'essai de Max Eastman, *L'Apprenti révolutionnaire*, traduit par Magdeleine Paz. De même *Les Pléiades* de Gobineau est daté, toujours chez Gallimard du 8 mai 1933. Dans le numéro 9 de *La C.S.*, daté de septembre 1933, il sera rendu compte, par Jacques Baron, de l'article d'Eastman mentionné par Souvarine.

49. Il s'agit de la revue publiée à Belfort, *Le Travailleur communiste, syndical et coopératif*, dont le secrétaire de rédaction est Paul Rassinier, fondateur, avec d'autres exclus du P.C.F., d'une Fédération communiste indépendante de l'Est. Le Cercle Communiste Démocratique, c'est-à-dire Souvarine et ses amis, s'est rapproché de ces dissidents communistes dès la fin de 1932. Il ne semble pas que J. Baron ait écrit l'article que propose Souvarine. On peut toutefois signaler une note de lecture de Jacques Baron sur « Ernest Hemingway, *Le Soleil se lève aussi* », parue dans le n° 85 du *Travailleur* en 1933.

50. Jean Prader, pseudonyme d'Edouard Labin, avait milité aux Jeunesses Communistes et à la Ligue Communiste avant de rejoindre le Cercle.

Vive Mademoiselle Vauder⁵¹. Allez-y vite, ne laissez pas refroidir la proposition. Demandez (pour moi) le Max Eastman, le Malraux, les Dostoievsky, le Gobineau s'il est sorti (et happiez tout Gobineau qui vous tomberait sous la main).

Il faudrait imaginer un truc pour avoir les Diderot⁵² tant convoités. Si vous proposiez en échange une ou deux pages de publicité ?

Autre chose (importante) : puisque vous avez des accointances avec la Bibl. nationale, vous nous rendriez service de rechercher l'année où *Jean-Christophe* (de R. Rolland) a obtenu le prix Fémina - Vie Heureuse et la liste des membres du jury. Ce doit être vers 1912. La recherche est très facile et vaut la peine d'être faite. Il est temps de dégonfler ce triste farceur stalino-gandhiste. Le plus simple serait peut-être de passer à Fémina, aux Ch.El.

Donc, à samedi, j'espère.

Bien à vous

Amitiés de Colette
B.S.

[Dans la marge, en face du dernier paragraphe :] C' est assez pressé.

Lettre 9

Piburg, 18 juillet [1934]⁵³.

Chers amis, nous avons passé une dizaine de jours dans ce beau patelin du Tyrol et en partons demain pour rentrer en France par les Dolomites. Les Joly⁵⁴, qui nous ont emmenés en bagnole, nous donnerons l'hospitalité dans leur bicoque de Villacert, dans l'Aube. Autrement dit, nous passerons du Tyrol à la Champagne pouilleuse. C'est une sacrée chute. Nous espérons que tout va bien chez vous, autour de vous. Ne vous étonnez pas si la poste vous retourne un paquet de NRF envoyés à Victor de votre part. C'est moi qui ai pris l'initiative sans pouvoir vous consulter en votre absence. Reçu votre compte-rendu de Lise Deharme⁵⁵, merci. Amitiés de nous deux B.S.

Si besoin est, on peut toujours m'écrire à Neuilly. Les lettres suivront. Dites-le aux copains.

51. Selon toute vraisemblance une collaboratrice de Gallimard et peut-être la même personne que celle évoquée dans la lettre du 20 juillet 1933 sous le nom de "Mademoiselle NRF".

52. Il s'agit probablement de la *Correspondance inédite* commentée par André Babelon, publiée chez Gallimard en 1930-1931.

53. Carte postale adressée à M. Jacques Baron/ 54 rue de Sablonville/ Neuilly s/Seine/ Frankreich/ Et Francia/ Cachet de la poste : 19.VII.34.

54. Gustave Joly, avocat que Souvarine a rencontré lors d'un procès où Henry Torrès est défenseur de l'accusé, un juif ukrainien ; collaborateur occasionnel de *La C.S.* Lors de ce voyage, Colette Peignot partira avec lui, et non avec Bataille, présent également au Tyrol à la même époque.

55. Sans doute à propos de *Cahier de curieuse personne* publié en novembre 1933 aux Cahiers libres. Ce commentaire ne paraîtra évidemment pas puisque *La C.S.* disparaît après son n° 11 de mars 1934.

Lettre 10

Barcelone, le 20 septembre [1935]⁵⁶

Mon cher Jacques, après un bref séjour en Lozère j'ai continué de descendre vers le sud et, par Marseille, je suis allé rejoindre ma famille aux Baléares et me voici, pour quelques jours, à Barcelone que je ne connaissais pas. Bientôt je serai de retour dans notre commune commune de Neuilly.

Amitiés à Florence, et toujours à vous

B. S.

Lettre 11

[Ni date ni provenance.]

J'ai bien fait de rester à la maison, Blumel a téléphoné vers 1 heure. Lui ai aussitôt parlé de François⁵⁷. Il m'a dit de lui envoyer une note qu'il transmettra à Marius (donc Moutet, qui sera aux Colonies). Ai envoyé la note et suivrai l'affaire. Verrai Blumel dans une huitaine⁵⁸.

B

56. Carte postale. Jean-Louis Pané indique qu'en septembre 1935, Souvarine et Colette Peignot voyagent aux Baléares et à Barcelone (op.cit. p. 227 et note 11, p. 433).

57. François Baron, né le 15 septembre 1900 à Paris, frère de Jacques, associé au groupe surréaliste dès ses origines (par le biais du groupe *Aventure*), c'est lui qui introduisit son jeune frère dans les cercles de l'avant-garde littéraire. Au début des années trente, François Baron est administrateur des Colonies en poste à Dakar, il accueillera notamment Leiris et Griaule lors de l'expédition Dakar-Djibouti. Il est l'auteur d'une fiction autobiographique, *Les frontières du bonheur*, publiée chez Gallimard en 1954.

58. Cette lettre date obligatoirement de la formation du 1er gouvernement de Front Populaire dans lequel Marius Moutet sera ministre des Colonies. D'autre part, André Blumel, avocat, journaliste et militant socialiste sera membre du cabinet de Léon Blum, président du Conseil. La lettre date probablement de fin mai 1936 (formation du gouvernement Blum : 4 juin 1936).

UNE LETTRE DE BRETON SUR LA MUSIQUE : CORRESPONDANCE INÉDITE ENTRE ANDRÉ BRETON ET ALFRED BARR

Sébastien ARFOUILLOUX

Si les lettres d'André Breton à sa fille Aube nous montrent le poète attentif à transmettre son désir d'enchanter le réel, la publication récente de cette correspondance (Gallimard, 2009) atteste aussi de l'imbrication entre l'œuvre du poète et le monde, notamment ses efforts de construction du surréalisme comme mouvement.

Nous présentons ici la correspondance avec André Breton entretenue par Alfred H. Barr, fondateur et directeur du Museum of Modern Art de New York, au début de la seconde guerre mondiale, c'est-à-dire pendant la période qui sera pour Breton celle de son exil en Amérique du Nord. Pour des artistes surréalistes comme Breton, mais aussi André Masson, Max Ernst, Yves Tanguy, etc., l'attente d'un visa dans le sud de la France, le voyage pour l'Amérique, qui souvent ne constituait guère un agrément, et enfin la présence sur un sol où ils ont connu le sort des immigrés inaugurent des années marquées par une incitation à l'approfondissement, peut-être parce qu'ils se virent condamnés à une réelle solitude¹. Particulièrement isolé en raison de la barrière de la langue, Breton écrira entre 1941 et 1944 des œuvres aussi considérables que *Genèse et perspectives artistiques du surréalisme*, *Prolégomènes à un second manifeste du surréalisme ou non*, *Les États généraux* et *Arcane 17*, où apparaît la figure mi-femme et mi-serpent de Mélusine. Ces années d'exil pendant lesquelles la présence de cette avant-garde aux États-Unis maintiendra l'activité surréaliste et tentera de l'organiser expliquent en partie l'émergence du courant de l'expressionnisme abstrait.

C'est du séjour de Breton à New York que datent les premières traces d'une évolution à l'égard de la musique. Hostile à l'expression musicale dès 1925, dans « Le Surréalisme et la peinture² », il revient sur les raisons

1. Voir José Pierre, *L'Univers surréaliste*, Somogy, 1983, p. 227.

2. « Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre et qu'on me laisse [...] à ma

de son refus et se montre disposé, sinon à réserver un meilleur accueil à la musique, du moins à exposer les raisons de son « aversion ». Cette explication fait l'objet d'une lettre adressée à Alfred Barr, restée inédite jusqu'ici, qui constitue l'annonce d'un texte ultérieur, « Silence d'or », paru initialement dans une revue américaine, sous forme d'article. Cette évolution de Breton invite à s'interroger sur le rôle d'Alfred Barr dans la réception du surréalisme aux États-Unis.

Né en 1902, le jeune Alfred Barr, est directeur du MoMA depuis sa fondation en 1929. En 1935, il achète à Breton deux tableaux d'Yves Tanguy au nom du MoMA. Il organise l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, présentée de décembre 1936 à janvier 1937. Depuis le scandale du *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp à l'*Armory show*, en 1913, l'opinion a évolué. *Fantastic Art, Dada, Surrealism* confère au surréalisme un large succès auprès du grand public. Cette exposition inclut presque sept cents œuvres. Sa dimension d'*art fantastique* justifie la présence, aux côtés des tableaux surréalistes, d'œuvres de Jérôme Bosch, ou de dessins d'aliénés. Plusieurs dizaines de milliers de visiteurs s'y pressent. La charge révolutionnaire portée par le mouvement s'allège et le surréalisme apparaît plutôt comme un symbole des temps, un phénomène culturel, que la figure de Salvador Dalí, connaissant une audience beaucoup plus large que Breton aux États-Unis, contribuera à diffuser dans la publicité et le cinéma. L'exposition de Barr se veut un reflet de cette conception du surréalisme. Elle vise à établir la filiation du surréalisme dans l'histoire des arts tout en montrant ses rapports avec la culture populaire de masse et des éléments beaucoup plus contemporains. Barr veut tenter une réconciliation entre ces éléments très divers. Plusieurs controverses marquent l'événement, notamment le souhait initial d'Éluard et Breton de se désolidariser d'une exposition qui présente des tendances très variées, à une époque presque contemporaine de celle où Breton a réclaté « l'occultation profonde, véritable du surréalisme³ ».

Un point obscur du surréalisme

Une clause testamentaire interdit de publier intégralement la correspondance d'André Breton. Avec l'autorisation de la fille du poète, Aube Elleouët, à laquelle nous exprimons notre plus vive reconnaissance, nous proposerons donc des extraits de la correspondance avec Alfred Barr. Cet échange de lettres revêt une importance sur le plan factuel

contemplation silencieuse. », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 26.
3. *La Révolution surréaliste*, n° 12, cinquième année, 15 décembre 1929, p. 14.

puisque'il s'inscrit dans le contexte historique du départ de Breton pour les États-Unis, mais il est aussi particulièrement intéressant sur le plan théorique puisque'il conduit Breton à donner des explications sur ce point du surréalisme qu'il estime « obscur », ses rapports avec la musique. Conservés à Paris, dans deux collections différentes, l'une privée, l'autre publique, ces documents sont accessibles aux chercheurs. Il s'agit d'une lettre de Breton à Barr, conservée au Musée des lettres et manuscrits et de quatre lettres de Barr à Breton, conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Barr et Breton se connaissent déjà en 1940 lorsque cette correspondance commence. Les lettres de Barr, à l'en-tête du musée, sont écrites en anglais tandis que Breton répond en français. C'est au titre de directeur du Musée que Barr s'adresse à Breton. Toutefois, le contexte historique est celui du sauvetage des personnalités du monde artistique menacées par les nazis. Barr est en rapport avec l'*American Rescue Committee*, par qui il est mandaté à New York, fournissant au bureau de Varian Fry à Marseille des noms de personnes à évacuer. Lorsqu'il s'adresse à Breton dans sa lettre du 9 septembre 1940, Barr veut le convaincre de l'intérêt de venir aux États-Unis pour y tenir des conférences : « since you are the distinguished leader of one of the most active movements in art and literature in the past twenty years » [puisque vous êtes le distingué chef de l'un des mouvements les plus actifs en art et en littérature des vingt dernières années]⁴.

Breton se trouve alors Villa Semeac, à Salon, dans les Bouches du Rhône, en compagnie de sa femme Jacqueline Lamba et de leur fille Aube, chez Pierre Mabille. Avec d'autres écrivains et artistes sous la protection de Varian Fry, il se replie ensuite à Marseille, à la Villa Air-Bel, subissant les effets des persécutions du régime de Vichy et de la censure, qui vise son poème *Fata Morgana* et l'*Anthologie de l'humour noir*. Il embarque le 24 mars 1941 pour l'Amérique. Après un séjour forcé d'un mois en Martinique, colonie française qui ne lui épargne pas quelques vexations, il se fixe à New York, où, avec l'aide de Peggy Guggenheim, il se lance dans la préparation d'une anthologie intitulée *Art of this century*. C'est à son adresse du 265 West 11th Street que Barr lui écrit une seconde lettre dans laquelle il fait état de l'opinion selon laquelle il est une pratique générale parmi les surréalistes d'ignorer la musique, et demande dans quelle mesure la musique a été officiellement décriée⁵.

4. Lettre d'Alfred Barr à André Breton. Ms. dactylographié. New York City, 9 septembre 1940. 1 feuillet recto sur papier jaune. (Cote Doucet BRT. C. sup. 52-2). (Nous traduisons.)

5. Lettre d'Alfred Barr à Breton. Ms. dactylographié. New York City, 17 décembre 1941. 1

Dans la réponse à cette « aimable question », datée du 28 décembre 1941, Breton commence par accuser une aversion qui répond à son caractère et sa personnalité, même si elle est partagée par Benjamin Péret, envers toute tentative de mettre en ordre du *bruit* :

En ce qui me concerne personnellement aussi bien qu'en ce qui concerne tel ou tel de mes amis, Péret tout particulièrement, il est certain que cette aversion répond tout d'abord à une complexion physique : toute espèce de bruit organisé par l'homme m'est hostile comme à lui, me dérange jusqu'à me devenir rapidement insupportable. Je suis assez béotien dans ce domaine pour ne faire exception qu'en faveur du chant (encore faut-il qu'il porte des paroles que j'entende et que l'accompagnement soit des plus discrets !) L'humour me semble être le seul médiateur entre la musique et moi (Offenbach : la Belle Hélène, Terrasse, Satie)».

Une question de sens serait de savoir quelle frontière trace Breton entre le « bruit organisé » et le son, et s'il reconnaît ou non aux facultés d'expression humaines la possibilité de se marquer dans cette matière brute qu'est le son. Il ne fait pas la distinction entre ce domaine du réel brut que constituent les bruits et celui de l'invention et de l'organisation qui est justement celui de la musique.

Le poète avoue sa difficulté à faire la part entre ce qui ressort de cette insensibilité affichée et ce qui a trait à la musique en tant que moyen d'expression. Breton veut bien expliquer les raisons de son refus, en mettant en place une véritable argumentation. Sa lettre apparaît comme un texte tout en nuances et en atténuations de pensée, signe que la question le requiert davantage qu'il n'y paraît. Breton affirme ainsi qu'il lui est « assez malaisé de découvrir, dans [s]on aversion de la musique, ce qui est d'ordre théorique et d'ordre pratique. » Témoigne aussi de cette interrogation la litote par laquelle il qualifie la question de la musique de « point qui est toujours demeuré, en effet, assez obscur et qui est devenu quelquefois critique ». Explorant de manière rationnelle les facteurs « théorique », « esthétique » et « fonctionnel », Breton entend mener une investigation sur son antipathie envers la musique et sur les raisons de son insensibilité.

En matière de sons, le poète invoque, au début d'*Arcane 17*, les oiseaux de l'île Bonaventure, « un des plus grands sanctuaires d'oiseaux

feuillet recto sur papier à en-tête imprimé « The Museum of modern art, Alfred H. Barr, Jr., director, 11 West 53rd Street, New York City ». (Cote Doucet BRT. C. sup. 52-2.)

6. Lettre d'André Breton à Alfred Barr. Ms. Dactylographié. New York, 28 décembre 1941. 1 feuillet recto verso. (Paris, Musée des Lettres et des manuscrits.)

de mer qui soient au monde ». Au son des claquements des drapeaux qui accompagnent les promeneurs, le « rythme organique » des fous de Bassan se superpose au rythme inorganique pour faire de l'ensemble rocheux qui domine Percé une « symphonie⁷ ». C'est essentiellement aux sons dans ce qu'ils peuvent avoir d'accidentel que se montre sensible le poète, même si les cris des fous s'unissent dans une même évocation poétique avec les formes des ailes des oiseaux et du drapé de la falaise. Mais au moment de l'écriture de cette lettre consacrée à la musique, Breton n'a pas encore fait la rencontre d'Elisa, sa future femme, figure majeure d'*Arcane 17*, pianiste confirmée qui saura initier le poète à la musique au point de lui faire reconnaître dans le profil de pierre du Rocher Percé la figure de Jean-Sébastien Bach.

La musique et l'humour

En décembre 1941, Breton s'avoue béotien en matière de musique. Le terme est assez remarquable pour que Barr l'annote sur la lettre, en soulignant sa double acception : l'indifférence à la beauté et l'absence de finesse d'esprit. Notons à ce propos qu'un des seuls airs de musique que Breton goûtât est, selon le témoignage de Maxime Alexandre, l'air du roi de Béotie dans *Orphée aux Enfers* d'Offenbach⁸. C'est en effet l'élément littéraire, c'est-à-dire les paroles, qui sauvent la musique auprès de Breton. Pour leur charge émotionnelle et leur aspect suranné, les « refrains niais » et « rythmes naïfs » sont les seuls aptes à retenir l'attention du poète. À ce titre, l'humour joue pour le poète un rôle de médiateur envers une forme d'art trop organisée.

La brouille avec Erik Satie n'empêche pas Breton d'avoir conscience des géniales intuitions du compositeur, trop en phase cependant avec une certaine avant-garde, celle du Comte de Beaumont, à l'occasion de *Mercurie*, ou de Jean Cocteau, pour *Parade*, pour que Breton lui concède d'avoir voulu discréditer ce milieu artistique. Il faudra le recul des années pour que Breton reconnaisse dans les audaces de Satie un accord avec son propre désespoir : « Nulle plus haute école de liberté à l'égard de toutes les conventions, nul sourire plus espiègle et, en fin de compte, si poignant par dessus le gouffre intérieur, de l'espèce la plus noire [...] »⁹ Le jugement de Breton s'applique davantage aux textes de Satie. Il n'en

7. *Arcane 17*, Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 8.

8. *Mémoires d'un surréaliste*, [Paris] : La Jeune Parque, 1968, p. 107.

9. André Breton, *Œuvres complètes. IV*, Gallimard (Pléiade), 2008, p. 1139. Texte longtemps inédit, repris heureusement dans le dernier tome des *Œuvres complètes* de Breton, *Écrits sur l'art*, qui prolonge heureusement les jugements définitifs du *Surréalisme et la peinture*.

reste pas moins que par la finesse de ses non-dits, par l'importance accordée au son, Satie a insinué le doute dans la musique : l'écoute suggère à l'auditeur une réflexion sur ses paradoxes et son propre morcellement¹⁰.

On connaît moins Claude Terrasse, maître de l'opéra bouffe, auteur d'un opéra, *Pantagruel*, sur un livret d'Alfred Jarry et d'Eugène Demolder créé en 1911. Il a écrit une musique de scène pour *Ubu roi* en 1897, qui contient notamment *La Chanson du décervelage* et la *Marche des Polonais*, et d'autres musiques farcesques, telle celle de *L'Abbé Prout*, théâtre de marionnettes de Paul Ranson en 1902 : une valse intitulée « Les Folles voluptés », dans une tonalité de do majeur, selon une esthétique dépouillée proche de Satie.

Ce jugement globalement positif de Breton sur la musique ne concerne évidemment pas la médiocrité de la vie musicale française sous l'occupation allemande. En 1941, à l'Opéra de Paris, Herbert von Karajan dirige *Tristan et Isolde* ; on assiste en 1943 à la reprise d'*Ariane à Naxos*, opéra de Richard Strauss de 1916. La création est absente, sauf justement de la part des artistes résistants. Dans leur sillage, Francis Poulenc met en musique des poèmes d'Éluard. L'indifférence, à cette époque, de Breton et Péret au courant de la poésie animée d'un désir de résistance à l'occupant, poésie de circonstance, illustrée notamment par la plaquette *Poésie et vérité 1942* d'Éluard, diffusée grâce au soutien du groupe surréaliste *La Main à plume* et en particulier du jeune Noël Arnaud, s'étend aussi à la cantate *Figure humaine*, composée par Poulenc sur le poème « Liberté ».

Des arguments empruntés à l'Esthétique de Hegel

Il n'est pas un mystère que pour Breton, le poème dépasse en signification et en portée son contenu immédiat. En 1932, le tract *Misère de la poésie* rappelle qu'il n'est pas question qu'il prenne corps dans la vie sociale. L'œuvre d'art vaut pour les résonances intimes qu'elle éveille en nous, et on ne peut que limiter son sens en lui attribuant la fonction utilitaire de délivrer un message, fût-il de résistance. À contre-courant de tout exposé doctrinaire ou utilitaire, le sujet en poésie est tenu pour indifférent. Le reproche vise explicitement le réalisme socialiste. À l'occasion de sa conférence tenue à Prague, en 1935, intitulée « Situation surréaliste de l'objet », reprise dans *Position politique du surréalisme*¹¹, Breton

10. Voir Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, Fayard, 2009, p. 53.

11. André Breton, *Œuvres complètes. II*, Gallimard (Pléiade), 1992, p. 476-477.

recourt à des arguments hérités de la philosophie de l'art de Hegel, qui les expose de façon dialectique dans son cours d'esthétique. Les formes artistiques ont comme fonction de « révéler les puissances de la vie spirituelle¹² », en se libérant du souci de reproduire des formes extérieures et en s'affranchissant de tout rapport avec la matière pesante, d'atteindre à la précision des formes sensibles.

Dans cette perspective, Breton fait référence à Hegel pour justifier la suprématie de la poésie sur la musique, ce qui constitue le deuxième argument de sa lettre de 1941 à Barr :

Je crois avoir tenté, au cours d'une conférence publiée dans Position politique du surréalisme de justifier cette attitude par des arguments empruntés à l'Esthétique de Hegel (sa classification des arts où, si je ne me trompe, la musique passe après la poésie, la peinture, la sculpture) et en incriminant son caractère confusionnel. La référence plus précise à ce texte me manque malheureusement¹³.

La philosophie hégélienne repose sur l'idéalisme. Au centre est une représentation de l'absolu infini. « Le fond, c'est l'esprit dans son existence à la fois générale et individuelle, substantielle et animée, libre et indépendant de toute relation extérieure et ne reposant que sur lui-même. »¹⁴ Par degré d'aptitude à exprimer cet idéal, le système des arts s'organise de la manière suivante : l'architecture s'offre à nous la première, puis vient la sculpture, ensuite viennent les arts dont le véritable sujet, dit Hegel, est la subjectivité, la peinture puis la musique. Enfin, la poésie est le plus riche de tous les arts car tout ce que conçoit la conscience, seule la parole peut l'exprimer. Cependant, ce que la poésie gagne sous le rapport des idées, elle le perd par le côté sensible, souligne le philosophe. C'est pourquoi la musique est considérée comme un moyen plus apte à exprimer les sentiments, l'intériorité subjective, ce que Breton reconnaît lorsqu'il affirme dans *Position politique du surréalisme* : « [La poésie] est désavantagée auprès de la musique en ce qui regarde la communication immédiate, envahissante, incriticuable du sentiment... » (OC II, 479). Alors que le tableau offre l'apparence de la réalité, qu'il met sous nos yeux, l'œuvre d'art musicale n'opère pas de distinction entre les moyens et le sujet. Elle agit donc comme une puissance *élémentaire*, sa puissance réside dans l'élément même du son dans lequel se meut cet art.

12. Hegel, *Esthétique* / textes choisis par Claude Khodoss, PUF, 2004, p. 477.

13. *Op. cit.* (Souligné par l'auteur.)

14. Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 104.

Plus que le plus haut moyen d'expression, la poésie doit donc être vue comme un art qui combine les propriétés et les possibilités expressives des autres arts, un intermédiaire entre la perception immédiate de l'âme que représente la musique et le fait de se développer dans le champ des représentations comme l'architecture, la peinture et la sculpture. Elle réunit les deux extrêmes fournis par les arts plastiques et la musique. Elle crée ce qui manque à la musique, son caractère déterminé.

Silence d'or

La musique est donc « confusionnelle » dans la mesure où elle véhicule des états plus affectifs qu'intellectuels. On sait pourtant le prix qu'attache le poète aux phrases entendues dans le demi-sommeil, véritable dictée intérieure, qu'il n'a de cesse de retranscrire depuis le premier *Manifeste du surréalisme*, jusqu'à son dernier recueil, *Le La*, en raison du caractère injustifié, et par là d'autant plus appréciable, des associations verbales. Ce sont les mots, entendus à la fois comme signes linguistiques mais aussi comme détenteurs d'une valeur fondée sur l'arbitraire de l'enchaînement verbal, qui représentent le meilleur révélateur d'un domaine intérieur. Le troisième argument de Breton dans la lettre à Barr de 1941 porte donc sur cette suprématie de la poésie :

La musique a été quelque peu défendue dans le surréalisme (Aragon, Éluard) mais, m'a-t-il toujours semblé, sans grande conviction. Les peintres surréalistes, à ma connaissance, se sont bornés à n'en pas faire cas. Je me suis laissé dire que les poètes, dès le dix-neuvième siècle, s'étaient montrés braqués contre elle ou l'avaient tenue en grande indifférence, à commencer par Hugo. Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire ne paraissent pas lui avoir porté grande faveur. Mallarmé, dit-on, n'est venu à elle qu'assez tard. J'ai pensé quelquefois que l'amour de l'harmonie verbale qui existe chez eux et que je partage exclut, pour des raisons psychologiques, physiologiques à débattre, le sens de toute réussite auditive qui pourrait être autre : l'usage de toute la faculté musicale serait requise par l'arrangement des mots.

Sans être explicite, l'allusion à Éluard peut renvoyer aux mises en musique de textes surréalistes par Poulenc, tandis que celle à Aragon fait écho aux pièces de théâtre telles *Le Trésor des Jésuites* dans lesquelles une partie musicale importante était prévue¹⁵. La problématique du refus de la musique que Breton expose ici est centrée sur les mots, mots qui « ont cessé de jouer », mots qui « font l'amour », rappelle-t-il dans un texte de

15. Voir Yannick Séité, *Le Jazz à la lettre*, Presses universitaires de France, 2010, p. 320.

1922 : « Les Mots sans rides » (OC I, 284-286), et qui possèdent la faculté de s'organiser, de « s'arranger » selon des affinités garantes de l'authenticité poétique. Le débat suggéré par cette dernière partie de la lettre de Breton à Barr trouve à se poursuivre dans « Silence d'or », un texte qui sera repris dans *La Clé des champs* en 1953. Paru initialement dans la revue américaine *Modern Music*, le texte constitue un désaveu de l'expression musicale, en même temps qu'un appel à refonder celle-ci sur les bases d'un art unifiant les facultés de perception et de représentation. « Silence d'or » reprend les thèmes évoqués par la lettre à Barr, si bien qu'on peut qualifier cette lettre de « premier jet » d'une réflexion qui se poursuivra dans l'article de la revue *Modern music*. Breton y appelle à la refonte de la poésie et de la musique afin que les deux arts se reconnaissent « une souche et une fin communes dans le *chant* » (OC III, 730).

On accuserait donc à tort Breton de surdité, alors qu'il s'agit d'un problème portant sur les fins assignées à la poésie. Toutefois, le rapport de Breton avec la musique que révèle cette lettre est très complexe, il s'agit à la fois d'un rejet et d'une attirance. Bien avant « Silence d'or », Breton, conscient de la rivalité entre les deux arts, rejette la musique au nom d'une certaine conscience du vers. Dans ce contexte, il est paradoxal qu'il procède à la réhabilitation du jazz, dans la dernière phrase de la lettre à Barr :

[...]vous êtes maintenant édifié sur ce point qui est toujours demeuré, en effet, assez obscur et qui est devenu quelquefois critique : l'analyse des moyens tendrait bien à prouver que le jazz hot est surréaliste mais force m'est de me retrancher derrière mon incompetence, d'ordre fonctionnel.

C'est peut-être par sa conscience rythmique tout autant que par la posture qu'il implique par rapport à la vie que le jazz atteint la beauté convulsive souhaitée par Breton. Les évocations du jazz sont extrêmement peu nombreuses dans l'œuvre du poète, dont on sait qu'il n'avait guère goûté la collaboration avec Aragon pour écrire *Le Trésor des Jésuites*, qui laisse une large place à des airs de jazz. *Jazz hot*, nous disent les critiques, désigne « à partir des années 1920, toute interprétation exécutée avec flamme et expressivité¹⁶ », la notation sur les « moyens » du jazz au service du surréalisme trouve bien ici une explication. On gloserait toutefois longtemps sur l'équivalence possible entre l'improvisation musicale et l'écriture automatique. Les années de présence de Breton à

16. Pierre Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comoli, *Dictionnaire du jazz*, Laffont, 2000, p. 564.

New York sont justement des années mythiques dans l'histoire du jazz, notamment sous l'impulsion du saxophoniste Charlie Parker, inventeur d'un style musical audacieux, le *be-bop*. Breton aurait-il vu *Bird* prendre son envol ? La convergence soulignée par Breton lui-même laisse en tout cas planer une énigme.

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

NICOLAS CALAS-ANDRÉ BRETON : LETTRES SUR HITLER ET L'IMPUISSANCE DE LA LITTÉRATURE

Dimitri KRAVVARIS

Début 1942, Nicolas Calas et André Breton échangent quatre lettres qui traitent de la question du nazisme, et plus précisément de la personnalité de Hitler. Aussi bien Calas, nouvelle recrue du groupe surréaliste depuis 1938, que Breton se retrouvent en tant que réfugiés aux Etats-Unis depuis le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Dans ses lettres, Calas admet en somme qu'il ne peut pas s'empêcher de vouloir se consacrer à l'étude de l'action de « grands hommes » comme Hitler dont il affirme néanmoins souhaiter « ardemment la défaite ». Dans un article paru en décembre 1941 dans la revue américaine *Art News*, Nicolas Calas reprend les affirmations du *New York Times* selon lesquelles l'apparition de Hitler sur la scène européenne marque le retour en force du romantisme, tandis que Napoléon n'échappait guère au classicisme et à la tradition humaniste. Aux allégations de Calas sur Hitler, Breton réserve deux réponses brèves mais virulentes : il reproche à son correspondant « d'admirer l'homme qui incarne la plus grande force d'oppression de l'histoire » et de « le flatter publiquement de l'épithète de 'romantique' ». Or, le romantisme allemand avait « puisé le plus clair de son idéal dans la Révolution française ».

Les deux longues lettres (en très grande partie dactylographiées) au sujet de Hitler que Nicolas Calas a adressées à Breton font aujourd'hui partie du Fonds André Breton conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Paris). Les réponses que l'auteur du *Manifeste du surréalisme*, sous forme de lettres autographes, a envoyées à Calas sont conservées aux Archives Nicolas & Elena Calas (Bibliothèque des Pays Nordiques à Athènes).

Les archives Calas

Les Archives Calas comprennent un nombre important de notes personnelles, de lettres, d'articles, de manuscrits d'œuvres publiées ou non de l'écrivain gréco-américain ainsi que de son épouse, la

psychanalyste américaine d'origine russe Elena von Hoershelman. Après le décès de Nicolas Calas en 1988, tous ses documents personnels ont été confiés à Steingrim Laursen, ami proche du couple Calas et directeur à l'époque du Louisiana Museum of Modern Art à Humlebaek, près de Copenhague. En 1999, l'ensemble des documents appartenant à Nicolas et Elena Calas a été transféré en tant que prêt permanent à l'Institut danois d'Athènes, où il a été organisé et rendu accessible au public par la chercheuse Lena Hoff. Le catalogue analytique des Archives Nicolas Calas a été publié par les soins de la même chercheuse en 2001.

L'ouverture des Archives Calas a donné une nouvelle impulsion à l'étude de l'œuvre de ce critique d'art plutôt méconnu, qui a fait ses premiers pas de poète et d'essayiste militant dans la capitale grecque durant l'entre-deux-guerres avant de s'installer à Paris aux alentours de 1937. Jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, on ne connaissait en Grèce que les articles et les poèmes que Nicolas Calas avait publiés au cours des années trente avant de quitter avec éclat la scène athénienne. Les deux recueils poétiques qui paraissent à Athènes en 1977 (*Rue Nikitas Randos*) et en 1983 (*Écriture et Lumière*) contiennent non seulement les poèmes de jeunesse de Calas mais aussi des poèmes nouveaux que l'écrivain expatrié a continué à écrire dans sa langue maternelle.

À partir de 1997, le public grec a pu avoir accès à certaines œuvres théoriques de Nicolas Calas, telles que *Foyers d'Incendie* (1938) et *Art in the Age of Risk* (L'Art à l'âge du risque, 1968), bien que très souvent les traductions grecques de ces œuvres, en dépit de leur qualité, ne soient accompagnées d'aucun appareil critique. En 2002, Lena Hoff publie cependant une édition commentée de la correspondance entre Nicolas Calas et Michel Pablo (de son vrai nom Michel Raptis), le secrétaire de la Quatrième Internationale à partir de 1946, sur des questions relatives à la dictature des colonels en Grèce (1967-1974) ou encore l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'armée soviétique (1968). Cette correspondance fait partie des Archives Nicolas & Elena Calas. Lena Hoff fera un usage extensif des Archives Calas dans sa thèse de doctorat, intitulée *Surrealism and the Art of Criticism: The Cultural Politics of Nicolas Calas*, soutenue en 2007 à l'Université de Birmingham (Angleterre), mais aussi Dimitra G. Karadima dans sa thèse de doctorat intitulée [*Les Transformations de la Poétique de Nicolas Calas*], soutenue en 2006 à l'Université de Chypre.

Grâce à la revue *Pleine Marge*, le lecteur francophone dispose, depuis juin 2007, d'un corpus de textes provenant de la main de Nicolas Calas : quelques poèmes inédits écrits en français vers la fin des années trente, des extraits de son œuvre théorique *Foyers d'Incendie* (Den oël 1938), son

manifeste intitulé « Vers un troisième manifeste surréaliste » (revue américaine *New Directions* 1940) ainsi que des extraits de son premier livre américain *Confound the Wise* (1942). Les deux derniers textes sont traduits par Nadine Isic et l'ensemble des textes est présenté par Effie Rentzou, enseignante à l'Université de Princeton (États-Unis). Dans sa présentation, elle insiste notamment sur le rôle de Calas en tant que « catalyseur de l'avant-garde en Grèce », sur sa participation aux activités surréalistes à Paris, sur son séjour au Portugal où il découvre l'art baroque et sur ses premiers pas aux États-Unis en tant que l'un des animateurs de la revue *Vie w*. Elle prend également soin de résumer les textes qui figurent dans le n° 45 de *Pleine Marge* et d'exprimer quelques considérations générales sur l'œuvre de Calas en tant que « pensée du mouvement » et non humaniste.

L'échange Calas-Breton

Au total, seize lettres de l'écrivain grec au fondateur du surréalisme sont conservées à la Bibliothèque Doucet portant sur divers sujets : le séjour de Calas au Maroc en 1939, ses projets d'écriture, son accord total avec la Quatrième Internationale « sur le plan social » ou encore ses activités à New York (publications, conférences, organisations d'expositions). Dans toutes les lettres qui couvrent la période 1939-1941, Nicolas Calas ne manifeste aucun désaccord considérable à l'égard de son correspondant tant sur des questions qui concernent le domaine de l'art que celui de la politique. Au contraire, il s'adresse à Breton avec respect et admiration et laisse entendre que son avis sur ses projets d'écriture, par exemple, lui est très important. Pendant le séjour d'André Breton aux Antilles avec Jacqueline Lamba et leur fille Aube (avril-mai 1941), Nicolas Calas leur envoie une lettre de New York « pour [leur] souhaiter tous la bienvenue sur cet hémisphère », avant d'ajouter :

Il est temps cher Breton, que nous sentions tous de nouveau, et dans tous les domaines de l'art et de la littérature cette force et cette pénétrante lucidité que de tous nos contemporains vous êtes [le] seul à posséder. Non, très cher ami, il faut que vous veniez à New York ! Maintenant votre place est ici ! [lettre non datée, BLJD / BRT C Sup 1034 / 4843]

Or le ton change dans les deux lettres qui traitent de la question de Hitler : la joie d'avoir pu s'échapper d'un continent en flammes et de pouvoir vivre désormais « dans une ville qui devient de plus en plus le centre du monde » [lettre non datée, BLJD/ BRT C Sup 1034/ 4843] donne sa place à un désaccord considérable sur un personnage qui défie

toute rationalité. L'actualité européenne semble être un sujet qui continue à préoccuper sérieusement aussi bien Breton que Calas, malgré la distance qui les sépare du « continent des ténèbres » – pour reprendre le titre d'un livre de l'historien Mark Mazower.

En octobre 1942 le désaccord entre les deux écrivains semble persister, mais cette fois-ci sur un autre sujet, à savoir, la participation de Calas à la revue bilingue *VVV* qui paraît à New York en juin 1942. Le refus catégorique de Calas de collaborer au deuxième numéro de la dite revue (paru finalement en mars 1943) prend l'aspect d'une critique virulente du surréalisme, tel qu'il est défendu par Breton dans ses « Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non ». Ce texte paru dans le premier numéro de *VVV* ayant comme fin « la mise en défiance » de « tous les systèmes en cours » vu « la crise sociale aussi bien que religieuse et économique » propose une définition de la liberté qui semble avoir profondément déçu les attentes de Nicolas Calas :

Il va venir tout à l'heure des équilibristes dans des justaucorps pailletés d'une couleur inconnue, la seule à ce jour qui absorbe à la fois les rayons du soleil et de la lune. Cette couleur s'appellera la liberté et le ciel claquera de toutes ses oriflammes bleues et noires car un vent pour la première fois pleinement propice se sera levé et ceux qui sont là comprendront qu'ils viennent de mettre à la voile et que tous les prétendus voyages précédents n'étaient qu'un leurre. (OC III, 8)

Nicolas Calas ne voit dans ce début du « Petit Intermède Prophétique » qu'une négation de la réalité. André Breton agirait désormais « d'une manière » qui ne serait pas « conforme avec l'esprit » du manifeste qu'il avait signé avec Diego Rivera et sous les auspices de Léon Trotsky en 1938. Aux yeux de Calas, Breton a opté pour la voie mystique et a fui le concret dont le surréalisme aurait néanmoins besoin pour affronter la grave « crise sociale » des années quarante.

Après les deux lettres de vive protestation que Calas fait parvenir à Breton (lettres dactylographiées, datées du 23 et 28 octobre 1942 et conservées à la Bibliothèque J. Doucet) au sujet des « Prolégomènes » ainsi que de la revue *VVV*, le contact épistolaire entre les deux écrivains semble avoir été interrompu pendant quelques années. Il reprendra plus tard, vers la fin des années quarante, à l'occasion de la parution de deux livres d'André Breton, à savoir, du recueil *Poèmes*, anthologie de son œuvre poétique (éditions Gallimard, début 1949), et de l'essai *La Lampe dans l'Horloge* (éditions Robert Marin, 1948). L'écrivain français prend soin d'envoyer ces deux livres à son correspondant new yorkais –

après la guerre, Nicolas Calas sera par ailleurs naturalisé américain. Dans une lettre de remerciement rédigée le 24 février 1949 que ce dernier adresse à André Breton, il ne manque pas de faire l'éloge du poème « Sur la route de San Romano » (initialement paru dans le troisième numéro de la revue surréaliste *Néon*, daté de mai 1948). Quant à la *La Lampe dans l'Horloge*, Nicolas Calas affirme y retrouver « toutes ces qualités qui font de [Breton] le plus grand visionnaire de notre temps et qui donnent à [sa] voix une résonance prophétique » (BLJD/ BRT C Sup 1034/ 4848, nous soulignons).

Les archives Nicolas & Elena Calas conservent la copie d'une lettre que Calas a adressée à Breton (non retrouvée à la Bibliothèque J. Doucet) prouvant que les deux hommes avaient repris leur échange épistolaire avant 1949. Dans la lettre en question, datée du 31 décembre 1947, Nicolas Calas exprime son désaccord à l'égard d'une série d'articles, sous le titre « Qu'est-ce que la littérature ? », que Jean-Paul Sartre publia en 1947 dans la revue *Les Temps modernes* qu'il avait fondée lui-même en 1945. Dans « Situation de l'écrivain en 1947 » notamment, Sartre entreprend une critique du surréalisme et de sa « curieuse entreprise de réaliser le néant par trop plein d'être ».

Réagissant à la condamnation du « quiétisme surréaliste » par Sartre, Calas reproche à ce dernier de faire du « dogmatisme marxiste plutôt qu'une analyse des tendances littéraires fondamentales qu'il nous avait plus ou moins promis[e] au début de sa série d'articles » (lettre du 27 décembre 1947 à Breton, DIA File 26.2). Afin de revaloriser la littérature surréaliste face aux attaques des existentialistes, Nicolas Calas recourt à un ouvrage qui propose une étude comparative des littératures anciennes de l'Europe méditerranéenne (Grèce ancienne), anglo-saxonne et nordique, écrit par H. Munro Chadwick et Nora Kershaw Chadwick et intitulé *The Growth of Literature* (Cambridge University Press, 1932). Il fait remarquer, dans un premier temps, que les catégories élaborées par les auteurs (« heroic poetry and saga », « gnomic poetry », « mantic poetry ») « ne [sont] appliqué[es] [...] qu'à la littérature de civilisations non encore formées ». Il est persuadé cependant « qu'il est utile de généraliser leur découverte et de l'appliquer à l'histoire de la littérature en général » (lettre du 27 décembre 1947, DIA File 26.2). Ainsi la littérature héroïque comprendrait-elle non seulement la poésie homérique ou les poèmes narratifs teutoniques (Beowulf, Finn, Waldhere, Hildebrand) mais aussi tout texte où « le sens historique est aigu » :

La vision historique, précise Calas, peut être optimiste, Iliade, Roland, Tolstoy (Guerre et Paix) ou pessimiste – déclin d'une classe (A la Recherche du Temps perdu). » (lettre du 27 décembre 1947, DIA File 26.2)

De même, l'« école gnomique » s'étendrait au-delà du poème didactique d'Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, pour inclure des textes de la « littérature moderne » ayant tendance « à opposer l'ordre et la raison à la lutte et l'enthousiasme héroïque » (*ibid.*). « L'essai littéraire genre Valéry ou Alain et la poésie épigrammatique (Valéry de nouveau et Éluard de la période post-surréaliste) » expriment, aux yeux de Calas, la prépondérance de « la raison » et du « surmoi » (*ibid.*).

En dernier lieu, l'écrivain grec réunit sous la rubrique « littérature mantique » des auteurs aussi divers que le philosophe présocratique Héraclite, la poétesse lyrique Sappho, le philosophe Friedrich Nietzsche, les surréalistes et le théologien apocalyptique allemand Thomas Müntzer (1488/89-1525), dont l'activisme politique lors de la révolte des paysans allemands (*Deutscher Bauernkrieg*) a été loué par Friedrich Engels dans son ouvrage homonyme de 1850. Quel est le point commun entre ces auteurs ? Ils opposent, selon Calas, « la révolte à la loi, la libido au surmoi, les sentiments à la raison, le romantisme au classicisme. Le drame des disciples de cette tendance est qu'ils ne peuvent jamais obtenir une identification complète avec un ordre » (lettre du 27 décembre 1947, DIA File 26.2), consent-il.

Dans la même lettre qu'il adresse à André Breton en 1947, Nicolas Calas affirme que « dans l'histoire du progrès de l'esprit humain » la troisième tendance de « littérature mantique » « compte plus que les deux autres tendances, car elle seule inspire et fait appel aux sentiments, à l'émotion, à l'image, vraie valeur poétique et seules valeurs qui donnent à la poésie son autonomie ». Il reproche, ensuite, à Sartre d'avoir confondu Drieu la Rochelle, « un faux poète mantique » selon Calas, et André Breton, un poète qui « a découvert les moyens adéquats pour exprimer les besoins mantiques de notre époque » (lettre du 27 décembre 1947, DIA File 26.2).

Jean-Paul Sartre avait, en effet, qualifié Drieu la Rochelle dans « Situation de l'écrivain en 1947 » de « frère ennemi des surréalistes » :

Son nazisme, poursuivait Sartre, qui n'était, lui aussi, qu'un appétit de conflagration universelle, se révèle, à l'usage, aussi inefficace que le communisme de Breton. L'un et l'autre sont des clercs, l'un et l'autre s'allient au temporel avec innocence et désintéressement. [...] Tous sont partis à la recherche de

L'absolu et comme ils étaient de toute part investis par le relatif, ils ont identifié l'absolu et l'impossible. (Qu'est-ce que la littérature ? 1964, p. 238)

Le paradoxe donc que la correspondance Calas-Breton nous révèle est que dans la période de l'immédiat après-guerre Nicolas Calas fait l'éloge de la dimension prophétique du surréalisme, tandis que pendant la guerre c'est justement cette dimension-là qui le fait se détourner du mouvement surréaliste aux Etats-Unis, même si sa désaffection ne s'avèrera que temporaire. Dans ses deux lettres d'octobre 1942, Nicolas Calas apparaît comme un Jean-Paul Sartre avant la lettre en accusant André Breton d'« inefficacité » et de « désintéressement » à l'égard du politique. Le lecteur de la correspondance Calas-Breton peut se poser la question légitime si l'écrivain gréco-américain laisse apparaître son attitude critique à l'égard de la manière dont le surréalisme évolue dans des textes qu'il publie pendant la Seconde Guerre Mondiale. Autrement dit, la contestation du surréalisme serait-elle limitée à ses lettres à Breton ?

Le deuxième paradoxe de la correspondance Calas-Breton se trouve dans l'attitude du second, cette fois, à l'égard de Calas. Il est utile de rappeler que juste avant la guerre l'auteur de *Nadja* ne tarit pas d'éloges à l'égard du nouveau membre du groupe surréaliste. Il rédige, en effet, le prière d'insérer pour *Foyers d'Incendie* de Nicolas Calas où il affirme dès les premières lignes que « toutes les questions qui se sont posées à nous depuis vingt ans trouvent dans ce livre leur réponse inspirée, décisive, exaltante » (OC II, 1221). Dans un entretien que Breton accorda à la revue *View* (soit à Nicolas Calas lui-même, selon Dickran Tashjian, 1995, p. 188, soit à Charles-Henri Ford, selon Marguerite Bonnet, OC II, 1316) peu après son arrivée à New York en juillet 1941, il cite Nicolas Calas et Georges Henein comme ses deux « amis » qui ont situé l'activité surréaliste « en toute clarté » dans « les trois voies » qui lui sont propres :

dépaysement de la sensation, en plein accord avec le précepte de Rimbaud : se faire 'voyant' par un dérèglement minutieux de tous les sens ; exploration en profondeur du basard objectif, lieu de conciliation de la nécessité naturelle et de la nécessité humaine, pointe de la révélation, pivot de la liberté ; prospection de l'humour noir, moyen extrême pour le 'moi' de surmonter les traumatismes du monde extérieur et surtout de faire apparaître qu'aux grands maux du 'moi', les grands remèdes ne peuvent venir, au sens freudien, que du 'soi' » (OC III, 582).

Dickran Tashjian fait remarquer que Nicolas Calas fut « énormément productif » pendant ses premiers années à New York en prépa -

rant notamment un hommage au mouvement surréaliste, intitulé « Values in Surrealism », qui sera publié en novembre 1940 dans la revue *New Directions in Prose & Poetry* qui dirigeait James Laughlin. Hormis une anthologie de littérature surréaliste, « Values in Surrealism » comprend une interview de Nicolas Calas, un « Dictionnaire surréaliste de poche » qui s'inspire en grande partie du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* rédigé par Breton et Eluard en 1938, des extraits de *Foyers d'Incendie* traduits en anglais ainsi que le manifeste-appel de Calas intitulé « Vers un troisième manifeste surréaliste ». L'hommage au surréalisme est complété par deux textes de l'universitaire Herbert J. Muller (1905-1980) et du philosophe Kenneth Burke (1897-1993) qui tentent à la fois d'appréhender et de critiquer l'entreprise surréaliste.

C'est Nicolas Calas également qui se comporte en « lieutenant » d'André Breton aux États-Unis en accusant notamment Salvador Dalí d'être devenu « arrogant », « réactionnaire » et de ne croire désormais qu'à « la suprématie de la forme » (« Anti-surrealist Dalí [I say his flies are ersatz] », *View*, Vol. I, N° 6, juin 1941) – Nicolas Calas oublie un peu vite les commentaires élogieux qu'il avait réservés à l'artiste catalan dans *Foyers d'Incendie* : « Avec une précision et un souci de la forme dignes de Vermeer, de Raphaël ou de Véronèse », Dalí « approfondi[t] » et « élargi[t] nos connaissances de l'objet » (1938, 30).

Or, les réponses que le fondateur du surréalisme réserve aux arguments que Calas expose dans ses lettres relatives à la personnalité de Hitler montrent le revers des relations entre les deux écrivains. Car André Breton réagit d'une manière très critique à l'égard du raisonnement de son correspondant en l'accusant d'avoir perdu le « sentiment des réalités de l'heure, de l'ordre pourtant le plus simplement et le plus tragiquement humain ». Breton va jusqu'à qualifier Calas d'« homme de salon » faisant preuve d'un comportement « sado-masochiste » [lettre du lundi 5 janvier 1942, DIA File 26.2.4].

Il est évident que les reproches que les deux correspondants se renvoient sont identiques. Tous les deux considèrent que leur interlocuteur ne saisit pas la gravité du moment, qu'il ne réagit pas de façon appropriée à la « crise morale » des années quarante. André Breton et Nicolas Calas considèrent, en effet, le concept d'*action* d'une manière différente.

Correspondance croisée

PIÈCE N° 1. CALAS À BRETON

Mon très cher André¹

Notre discussion, hier, au sujet de Hitler touchait à des problèmes si graves et si passionnants que nous ne pouvons pas nous permettre de les traiter autrement qu'avec la plus grande attention : tout malentendu sur ce chapitre (le Grand Homme) est particulièrement dangereux à une époque comme la nôtre où, bon gré mal gré, nous sommes tous plus ou moins obligés d'accepter un chef – la lutte politique ne pourrait pas se faire sans lui. Le grand homme comme le chef d'œuvre est imprevisible et tout ce que l'intellectuel ou le moraliste peu[t] faire c'est de dire quels vices il est contre, c'est-à-dire quels sont les défauts qu'il ne peut admettre chez un chef².

Notre choix est de deux ordres, politique et moral. Un chef pour nous surréaliste ne peut pas être réactionnaire ou faire le jeu de forces qui en dernière analyse servent les intérêts du capitalisme, pour nous tous les chefs politiques, de Hitler à Blum sont exclus. Sur ce plan, autant que je sache il n'y a aucun désaccord entre nous, mais sur le plan moral je ne suis pas si sûr que nous soyons du même avis. Cette lettre n'a pas d'autre but que de préciser ma pensée sur ce point.

Qu'est-ce qu'un Grand homme ? La meilleure réponse qui a été donné[e] à cette question e[s]t celle de ce sage d'orient qui, lorsqu'Alexandre le Grand lui demanda qu'est-ce qu'un homme doit faire pour devenir un Dieu, répondit « l'impossible³ ». Vous ne niez pas je pense qu'il y a dans la carrière de Hitler une large part de ce que le sage appelle l'impossible⁴ et malgré la distance des siècles, Hitler et Alexandre sont assez grands pour se donner la main. J'avoue que c'est impressionnant, et que ni l'épopée d'Alexandre ni celle de Hitler ne me laissent indifférent⁵. Mais si j'ai bien compris [p. 2] le fond de votre pensée, un tel critérium de valeur ne vous suffit pas. Pour vous le grand homme doit être un défenseur⁶ de la liberté. Alexandre, Hitler, Casanova, Don Juan, Al Capone seraient, suivant votre définition du grand homme, simplement des aventuriers d'envergure, des héros Stendhaliens et puisque la littérature ne se limite pas,

1. Lettre de 4 pages, dactylographiée, partiellement autographe, mentions autographes au crayon d'André Breton, 1-1-42, BLJD, BRT C Sup 1034 / 4844 et DIA File 26.2.2.

2. Breton note en marge : « question mal posée : le chef ne peut être que celui auquel je consens à obéir ».

3. Breton note en marge : « t. b. »

4. *Id.* : « ? disons l'improbable et encore ! »

5. *Id.* : « soit ».

6. Mot légèrement biffé par Breton. Il ajoute en marge : « Non, il doit créer volontairement de la liberté à l'échelle universelle. S'il crée (à plus forte raison à l'échelle universelle) de la servitude ! je ne puis que le haïr. Cette haine exclut la possibilité de le dire 'grand' ».

heureusement, à des romans écrits dans le genre de « Le Rouge et le Noir », n'attachons pas trop d'importance aux Julien Sorel du passé et du présent. C'est vrai, Stendhal admirait Napoléon, il admirait Napoléon beaucoup plus que la liberté ! Je ne nie pas que c'est dangereux d'admirer Hitler. Mais n'est-ce pas inquiétant quand les défenseurs de la liberté ne se sentent pas assez fort[s] pour estimer les qualités de leurs ennemis⁷ ? Depuis quand les tyrans ont-ils cessé d'être hommes et doués de qualités humaines ? Un grand pas dans la direction de la libération de l'homme a été accompli quand les grecs ont fait des leurs dieux, des leurs passions et des leurs crimes, des problèmes humains. Mais cette humanisation des Dieux, qui sur le plan affectif a été poursuivie par le christianisme, serait sans valeur si l'homme n'essayait pas lui aussi de changer sa nature : il ne peut le faire qu'en tentant l'impossible⁸.

Sur le plan moral l'erreur de notre siècle, et en ceci il est l'enfant du dix-neuvième, et d'avoir démonétiser le grand homme⁹. Paul de Tarse – et vous savez combien je l'admire – s'est moqué des Athéniens et de leur culte du Dieu Inconnu. La religion ne peut tomber si bas et s'humaniser au point de nier la présence de Dieu (s'il est inconnu nous ne savons rien sur sa demeure). Paul a revaloriser la religion. Notre siècle [a] commis la même erreur que ces Athéniens de la décadence, et après avoir dissequé l'homme et lui avoir nié toute autonomie, notre société, qui est si social conscient comme on dit ici [p. 3] tua le héros et adora le soldat inconnu. Inhumaine abstraction, aussi dangereuse pour la vie de la société – et par conséquent pour sa liberté que le Dieu inconnu des Grecs ! Hitler a restitué le héros et a dit à la société, « si vous n'osez plus assumez aucune responsabilité, si le bulletin de vote – le totem de la liberté¹⁰ – se retourne contre la liberté (et c'est ce qui arrive quand la seul[e] sanction aux erreurs des dirigeants est le vote de méfiance et la quadrille des danseurs du pouvoir) – alors il faut pour que la vie continue qu'un autre assume toute la responsabilité ». Au soldat inconnu Hitler oppose le chef. Du chef un romancier de talent peu[t] faire un livre, d'un nouveau dieu, un moraliste peu[t] faire une leçon, mais d'un Dieu inconnu il n'y avait rien à faire, aucun parti à en tirer pour le bien de l'esprit : Paul ne l'avait que trop bien vu : d'un soldat inconnu aussi que voulez-vous faire, une mauvaise pièce et quelques mauvais romans ? Je préfère Stendhal ! Ce n'est pas mon ambition de devenir le Stendhal d'une ère post-hitlérienne, j'aime trop peu Napoléon pour cela, mais est-ce que Hitler est en quelque sorte le double de Napoléon ? La réponse marxiste, juste au point de vue social, « le Napoléon de la bourgeoisie de la décadence » est insuffisante sur le plan moral. Ni vous ni moi nous n'aimons beaucoup Stendhal – et pourtant maintenant que j'y réfléchis – nous avons ceci en commun avec Stendhal : notre intérêt pour le problème de la responsabilité. Au lieu de chercher les documents dans les tribunaux – et nous les

7. Breton note en marge : « reconnaître les dons abstraits (volonté, audace etc.) ne suffit pas pour 'estimer'. La volonté et l'audace n'existent pour moi qu'en fonction de ce qui les aspire et les guide ».

8. *Id.* : « oui ».

9. *Id.* : « oui ».

10. C'est Breton qui souligne. Il note en marge : « t. b. ».

cherchons là aussi quand c'est nécessaire – nous les cherchons de préférence dans les asiles d'aliénés. Je dirai[s], pour serrer la différence entre la position de Stendhal et la nôtre, que nous nous intéressons d'avantage à la personnalité qu'au caractère¹¹. Mais sur cette pointe extrême de la raison humaine que nous avons l'ambition d'investiguer, [p. 4] par quels moyens et où trouver la liberté ? Quand le biologiste parle de cytoplasme et de protoplasme le mot vie n'a plus beaucoup de sens et pourtant c'est à la poursuite de la vie qu'il se lance ! J'entends déjà votre objection « Étudier Hitler oui, mais pourquoi l'admirer ? » Je reprends l'analogie avec l'étude de la vie et répondrai que pour être bon biologiste il faut aimer la biologie, la poésie ne peut se faire sans amour et sans haine¹².

On pourrait m'objecter encore que Hitler est un aventurier et que le progrès – de la société – ne peut pas se faire dans la direction de l'inconscience : Casanova n'est pas le parfait amoureux, Al Capone n'est pas le grand chef. C'est juste ! Mais sommes-nous si sûrs que Rimbaud n'est pas un aventurier¹³ ? Pour nous surréalistes la question correctement posée est la suivante : « Quand l'aventurier cesse-t-il d'être poète¹⁴ ? » Si je ne me trompe terriblement, c'est la même question que vous et Rivera vous vous êtes posés avant d'écrire le manifeste que je suis fier d'avoir signé. C'est le terrible dualisme entre anarchie et communisme que seul[e] la révolution pourra résoudre¹⁵. Mais avant que cette solution ne devienne réalité nous devons toujours nous demander – et nous sommes maintenant bien loin de Stendhal ! – qu'est-ce qui est révolutionnaire ou (pour les surréalistes ces termes sont équivalents) qu'est-ce qui est poétique¹⁶ ? Est-ce que tenter l'impossible n'est pas la tâche du poète ?

[partie autographe] Avec ma plus profonde affection

Nicolas Calas

Veillez, cher André, juger cette [lettre] comme des notes et pas comme un article définitif, ctd cette thèse aurait besoin d'être très développée si elle devait conduire à autre chose qu'à une discussion entre amis.

PIÈCE N° 2. BRETON À CALAS

Mon cher Nicolas¹⁷, je parviens assez mal à centrer le différend qu'a révélé notre dernière conversation et que tend à préciser votre lettre. Avant d'aller plus loin dans la résolution du problème soulevé, je me bornerai à quelques annotations en marge de celle-ci.

11. Breton note en marge : « très juste ».

12. Breton note en marge : « Tout au plus pourrait-on aimer la sociologie mais pourquoi diable H ? ».

13. Breton note en marge : « oui ».

14. En marge, Breton note : « ? ».

15. Breton note en marge : « oui ».

16. Breton note en marge ; « c'est ce qui tend à élever l'homme au dessus de sa condition temporelle ou sociale, d'abord, spirituelle ensuite. »

17. Lettre autographe d'une page, datée : New York 2 janvier 1942. DIA File 26.2.3.

Pages 1 et 2 : « quels défauts admissibles chez un chef » : questions à mon avis mal posée car le « chef » ne peut-être que celui auquel je consens à obéir, tout compte tenu par conséquent de sa qualification politique et morale.

Accomplir l'impossible ? D'accord : la plus haute ambition ne peut être moins. Mais les succès de Hitler, militaires ou autres, si sensationnels soient-ils, me semblent très rationnellement explicables. C'est la documentation qui manque encore (qui nous est soustraite) tout au plus.

« Qu'est-ce qu'un grand homme ? » Ici je crois pouvoir être très précis : Il ne doit pas, comme vous me faites dire page 3 être « un défenseur de la liberté », il doit créer consciemment (volontairement) de la liberté à l'échelle universelle. S'il crée, à plus forte raison à l'échelle universelle, de la servitude, je ne puis que le haïr et cette haine exclut pour moi la possibilité de le tenir pour grand. De grands hommes : Héraclite, Paracelse, Sade, Marx, Rimbaud et non pas de grands hommes Alexandre, Jésus, Machiavel, Napoléon ou Gobineau.

Page 3 : « si le bulletin de vote – le totem de la liberté (très bien) se retourne contre la liberté, il faut... que la vie continue : oui avec Lénine, non (par définition) avec Maurras¹⁸.

Contrairement à Stendhal, dites-vous, nous nous intéressons davantage à la personnalité qu'au caractère. En ce qui me concerne, certainement : en ce qui vous concerne j'en suis moins sûr.

Page 4 et ici plusieurs points d'exclamation : « Pourquoi admirer Hitler ? Je réponds que pour être bon biologiste il faut aimer la biologie. » Parallèlement il vous est tout juste permis de soutenir que pour être bon sociologue il faut aimer la sociologie. Ou bien le biologiste serait-il obligé d'aimer les miasmes qui détruisent la vie ?

« Sommes-nous si sûrs que Rimbaud n'est pas un aventurier ? » Absolument, dans la partie de sa vie où je l'admire, disons jusqu'en 1873. C'est de poète qu'il devient aventurier, il est donc faux de demander quand en lui « l'aventurier cesse d'être poète. »

« Qu'est-ce qui est révolutionnaire ? Qu'est-ce qui est poétique ? » C'est ce qui tend à élever l'homme au dessus de sa condition temporelle ou sociale d'abord, spirituelle ensuite. Je ne découvre en tout cela aucune ambiguïté.

Très affectueusement,
André Breton

PIÈCE N° 3. CALAS À BRETON

[page 1] Mon très cher André¹⁹ ;

Je suis ravi de constater que votre réponse facilite grandement la discussion. J'avais moi-même beaucoup de peine à centrer le débat car il s'est fait dans

18. Breton ajoute en marge : « Oser, vouloir et même pouvoir ne valent qu'en fonction de ce qui inspire et de ce qui guide ».

19. Lettre dactylographiée, mentions autographes au crayon d'André Breton, datée 3-1-4[2].
Cote : BLJD / BRT C Sup 1034 / 4845 et DIA File 26.2.2

d'assez mauvaises conditions, ctd en la présence d'une personne que je voyais pour la première fois et qui me paraît être opposée au surréalisme sur de nombreux points. Il se peut que je me trompe sur son compte : le fait est que cette impression a suffi pour faire dévier le débat. La lettre par conséquent avait pour but de mettre certains points au clair, heureusement votre réponse tend à circonscrire le différend. Je m'efforcerai dans cette lettre de vous dire sur quels points je suis d'accord avec vous et sur quels autres je fais des réserves.

Mais d'abord une question préalable. Si je préfère poursuivre ce débat par écrit c'est parce que malgré l'inconvénient de vous faire parvenir toutes les imprécisions du premier jet – et dans mon cas elles sont toujours très grandes – j'ai quand même l'impression qu'il est plus facile d'arriver par cette voie à des résultats constructifs – surtout quand il s'agit de principes généraux – qu'il ne le serait dans une discussion orale.

Je suis d'accord avec votre définition de la liberté. J'avoue que pendant la discussion j'avais craint un moment qu'elle ne fût trop étroite. Maintenant il s'agit de savoir si j'ai raison ou si je n'ai pas raison d'appliquer cette définition de la liberté quand je réclame le droit d'appeler Jésus Christ, Alexandre et Hitler des grands hommes. Ni les autres noms que j'ai mentionné[s] dans ma lettre, Casanova, Don Juan ou Al Capone, ni Maurras ou Gobineau que vous mentionnez ne sont pour moi de grands hommes.

[page 2] Pour vous ni Alexandre ni Jésus ne sont de grands hommes et Hitler ne l'est pas parce qu'il n'a rien accompli dans l'ordre de l'impossible, au contraire son effort n'aurait servi qu'à répandre la servitude. Je me permet[s] de vous rappeler que je n'ai jamais prétendu qu'il fallait suivre Hitler et j'ai très clairement qu'il ne s'agissait pas de l'accepter comme chef. Notre différend n'est pas là. Est-ce qu'un homme qui sert les intérêts des ennemis du prolétariat peut incarner des forces libératrices de l'homme ou non²⁰ ? Quant à moi je réponds oui, toute autre attitude me paraît terriblement mécaniste et ressemblerait étrangement au point de vue de la « Maison de la Culture » et de la fameuse théorie de la littérature prolétarienne. Comme un écrivain [est] peut-être un grand écrivain même lorsqu'il est bourgeois ainsi un homme d'action [est] peut-être un grand homme même lorsqu'il sort [de] la réaction. Ce principe est applicable et au passé et au présent. Jésus, Alexandre, César pour moi sont des grands hommes et si comme chefs j'opte pour Spartacus, Trotsky et Lénine je ne puis m'empêcher de trouver de l'intérêt à étudier des hommes dont je souhaite ardemment la défaite. L'historien et le moraliste pas plus que le biologiste ne sont pour les microbes et les miasmes et je vous répondrai que le microbe lui aussi est vivant et dans son champs d'action peut mener une vie très admirable. Pourquoi refuseriez-vous au biologiste et à l'historien le droit d'admirer²¹ le virus ? Dans un champs plus [...] la réctification dans la direction de l'échelle des grandeurs reste

20. Breton note en marge : « soit ».

21. C'est Breton qui souligne. Il note aussi en marge : « mais de quel point de vue comme un 'beau cancer' (professionnellement) ou en raison de la perfection de la création ? (chrétiennement).

toujours possible : je dirai[s] d'avantage, cette réctification devient alors obligatoire. Indépendamment de ce que vous pensez de la valeur [page 3] intr[in]sèque de la culture Grecque ou de la religion Juive vous ne pouvez nier que ces deux forces ont joué un rôle décisif dans la formation du monde qui lui à son tour nous a formé. A cette échelle, qui est celle du progrès de l'Occident, je ne puis m'empêcher d'admirer les héros de ces deux épopées²². Ou bien il faudra accepter que la classe ouvrière dans sa lutte pour le pouvoir rejette d'emblée tout ce que le passé a apporté²³ et qui a été accepté par les classes dirigeantes du passé, ou bien il faudra préciser davantage, pourquoi Alexandre et Jésus n'ont pas servi la liberté²⁴. Si la liberté signifie quelque chose, il doit y avoir évolution de liberté ctd progression. N'avons-nous aucun enseignement positif à tire[r] de l'expérience d'Alexandre et de Jesus ? Moi je crois que oui²⁵.

Mais venons aux temps présents. Quand je dis que Hitler est un grand homme ce qui ne l'empêche pas d'être un ennemi ctd un chef dont je désir[e] la destruction, j'entends par cela que nous avons un enseignement positif à tirer de son expérience. Vous opp[o]sez Lénine à Hitler et vous critiquez l'emploi que je fais du mot chef. Tout meneur d'homme[s] est un chef et le Führer n'est que l'équivalent moderne du medecine-man²⁶. Hitler au même titre qu'un aborigène de la Polynésie peut être un chef sans que je suive ses préceptes. Pour moi et tout intellectuel notre chef ne peut être que celui dont nous suivrions l'avis en cas de doute. Pour paraphraser un dicton célèbre je dirai[s] « en cas de doute l'op[i]nion du chef prévaut²⁷ » avec cette définition je crois que je m'oppose avec une égale force et à l'artiste de la tour d'ivoire et à l'intellectuel fasciste²⁸. Sur le plan de la réalité politique en ce qui me concerne hélas en ce moment je ne puis me mettre au service d'aucun chef. Pour moi le dernier chef était Trotsky.

[page 4] En quoi donc est-ce que ce chef réactionnaire Hitler est-il grand ? Je trouve inutile de vous dire combien son inspiration a servi un des grands facteurs historique[s] du monde moderne, la bourgeoisie Allemande (le sort de cette bourgeoisie pas plus que celle des autres pays ne m'est cher) qui quand même compte dans l'histoire et compte beaucoup : Hitler comme Julien l'Apostat l'avait tenté de renverser le cour[s] de l'histoire, Julien au profit des Gre[c]s réactionnaires qui refusaient de se soumettre aux forces chrétiennes, Hitler au profit d'une bourgeoisie que l'Europe, depuis le Traité de Westphalie, a toujours considéré[e] comme un dangereux rival de la France et de l'Angleterre. Malgré ces ennemis d'Occident cette bourgeoisie a donné naissance a ce puissant mouvement révolutionnaire que nous appelons romantisme. Pour des raisons dont j'ai esquissé la nature dans Art News ce romantisme a aboutit a une manifestation

22. Breton note en marge ; « toujours ce besoin singulier d'admirer ».

23. Breton note en marge : « non ».

24. *Id.* : « oui ».

25. *Id.* : « bon ».

26. C'est Calas qui souligne. Breton note en marge : « question de définition ».

27. Breton note en marge: « t. bien ».

28. *Id.* : « non ».

politique de grande envergure, Hitler²⁹. C'est parce que je m'intéresse au roma[n]tisme que je m'intéresse à Hitler³⁰ et c'est parce que je ne m'intéresse pas au classicisme que Napoléon m'est indifférent. Je prétends que pour un homme vivant en 1942 il est impossible de comprendre le romantisme d'une façon vivante sans comprendre Hitler ou au moins essayer de le comprendre³¹. Telle est ma position en face de Hitler en tant [que] chef d'un grand mouvement historique.

Mais vous pourriez m'objecter³² que, même si Hitler est une manifestation du Romantisme Allemand, ceci n'est pas une raison de l'admirer, le fait d'être romantique ne suffit pas pour devenir grand. D'ac[ord]. Le grand homme d'état est pour moi celui qui sait trancher le Nœud Gordien. Le livre de Rauschnig³³ « Hitler m'a dit » fournit plus[i]eurs exemples qui montrent clairement que Hitler est doué de ce rare don des simplifi [page 5] cations historiques.

Pour comprendre plus précisément en quoi consiste ce don que j'appelle le complexe du nœud gordien³⁴ il faudrait qu'un psychologue l'étudie avec cette pénétration que Freud a apporté[e] à l'analyse du mot d'esprit.

« Mais tout ce sang qui coule de ce nœud tranché ne va[ut] pas cette simplification » j'entends déjà dire un de[s] nos amis ! Évidemment ! mais c'est mal poser le problème que de répondre ainsi. Soyons francs et avouons qu'à la contradiction individu-société, anarchie-communisme nous n'avons pas de solution valable pour l'actualité immédiate à offrir. Vous dites en note marginale dans votre réponse « oser, vouloir et même pouvoir ne valent qu'en fonction de ce qui inspire et de ce qui guide » . Boileau a dit que pour qu'un sermon soit bon il faut qu'il soit fait dans l'esprit de l'église et cette théorie remonte à Plotin. Pour ma part j'y souscris mais vous ajoutez que vous admirez Rimbaud jusqu'en '73 mais comment admettre qu'avant cette date l'intention d'agir en aventurie[r] ou en anti-poète³⁵ n'ai[t] pas préexisté ? et si elle a préexisté alors cet élément anti-poétique devait se manifester dans son œuvre. Ou bien Ri[m]baud n'est jamais poète³⁶ ou bien il l'est toujours : une telle disgrâce qui couperait sa vie en deux n'est pas possible. Mais les damnés aussi sont enfants de[s] dieux et Satan est le frère du Christ. Je ne vois pas pourquoi Hitler et Rimbaud ne seraient pas frères. Tous les deux suivent des mystères du destin auxquels nous sommes mal initiés³⁷. Aimer l'un et haïr l'autre est de l'ordre de la nature humaine, ou pour employer un vocabulaire plus moderne et plus précis, est en [...] raison des forces psychologiques et sociales qui déterminent notre comportement, et puisque la part

29. *Id.* : « inquiétant ».

30. *Id.* : « ! ».

31. *Id.* : « d'ailleurs ! ».

32. *Id.* : « Rauschnig suspect de propagande nazi ».

33. *Id.* : « bien ».

34. « Nœud gordien » n'est souligné par Calas que sur la copie de la lettre qu'il a conservée dans ses archives personnelles.

35. Breton note en marge : « pourquoi anti-poète ».

36. *Id.* : « et Chirico p. exemple ? ».

37. *Id.* : « sentimentalisme (grandeur, admirer, frères, etc.) » et ajoute un point d'exclamation.

du bien et du mal n'est pas aussi rigoureusement établie que l'aurait voulue l'Eglise et des hommes, [page 6] tels que Stendhal, qui n'ont jamais pu échapper à une conception théologique, nous avons le droit – Paalen seul pourrait être en désaccord avec nous là-dessus – de n'écouter aucun impératif catégorique, aucune vue intuitive du bien et du mal, au contraire nous devons examiner ces forces impétueuses qui tendent à l'accomplissement de leur destin, destin qui à la mesure humaine est certainement extraordinaire³⁸. Stendhal pour sûr ne serait pas d'accord avec moi : comment pourrait-il l'être ? Pour lui l'homme est toujours en fonction du bien et du mal et les tribunaux ont tout au plus tort de le condamner pour telle ou telle action. Coupé du bien et du mal le roman perd toute raison d'être, mais le drame subsiste, au contraire ses contours se définissent plus nettement. Shakespeare a admirablement bien tracé le portrait de César – et je crois qu'il était un cas intéressant – Ibsen a dépeint Julien l'Apostat. Parmi les protagonistes de la scène politique de ce jour Hitler est quand même le personnage le plus significatif³⁹.

En relisant cette lettre je me suis demandé en quoi finalement consiste notre différend. Une divergence sur la nature du bien et du mal ou sur le rôle de l'intention ? Sur le plan purement politique nous condamnons tous deux Hitler avec une égale sévérité. Ceci nous ramène à une discussion et à une lettre qui date déjà de l'été dernier. Le problème est très important et il le deviendra encore davantage après la guerre : l'efficacité des écrivains et du groupe surréaliste dépendra en grande mesure de l'attitude qu'ils adopteront et des mots d'ordre qu'ils auront à proposer sur le plan moral⁴⁰.

Mais en dehors de son étrange personnalité déchiffrable ou indéchiffrable, Hitler, que nous offre-t-il de positif ? C'est Bataille surtout qui a mis l'accent sur l'aspect passionnel du fascisme et vous savez que ce que j'objectais au mouvement de Contre Attaque c'est qu'il sous-estime le facteur économique. Dans « Foyers d'Incendie » je me suis efforcé de préciser le rôle du Sadisme, en d'autres mots j'ai essayé de placer le problème du sadisme social dans un cadre marxiste. Hitler est le chef d'un mouvement qui a fait un large emploi de méthodes sadiques. Si Bataille aujourd'hui penche dangereusement vers le fascisme c'est parce qu'il ne s'est pas servi du matérialisme historique comme fil conducteur. Autant que la spéculation marxiste contrôle les spéculations d'un autre ordre, psychologique, ou sociologique, le danger de surestimer le facteur émotif est neutralisé⁴¹. Le fascisme a déclenché un violent courant de forces irrationnel[le]s, en ceci ne voyez-vous rien de positif et préconiserez-vous maintenant un retour à une morale sociale-démocratique en politique⁴² ?

38. *Id.* : « d'accord pour examiner ».

39. *Id.* : « soit ». Calas avait écrit au début « personnage intéressant » au lieu de « personnage significatif ».

40. *Id.* : « oui ».

41. *Id.* : « c'est pourtant la part faite ici à ce facteur qui me paraît trop grande et qui entraîne un péril ».

42. *Id.* : « non, mais je suis avant tout contre le sadisme ».

Le Collège de Sociologie et Caillois surtout, ont beaucoup insisté sur le côté rituel de la vie, et Caillois en se basant sur l'étude du sacrifice élabore toute une théorie d'un ordre social et qui a été nettement influencé par l'expérience hitlérienne. Inutile de vous dire que je suis tout à fait opposé à cette interprétation du problème du sacrifice et je reproche à son auteur sur ce plan de tomber dans des erreurs dont seule une analyse freudienne des faits aurait pu le sauver⁴³. Psychologie sans Freud, sociologie sans Marx nous conduisent à la réaction. Mais ce n'est pas une raison parce que je suis opposé à Caillois de nier la valeur positive de l'expérience hitlérienne sur le plan du sacrifice – en ceci il s'agit pour moi (j'espère bientôt le faire) d'analyser le sacrifice dans l'esprit du Freudo-marxisme.

Le fascisme ne nous oblige pas seulement à reviser le problème des forces sociales inconscientes (sadisme) et le problème de la division du travail (valeur du sacrifice et du rite dans la société moderne) mais il nous oblige aussi à reviser notre position sur le problème de la responsabilité. Dans une société aussi strictement organisée du point de vue hiérarchique comme est le régime fasciste le pôle positif du problème de la responsabilité est le chef. Il est impossible, c'est ma thèse, de bien comprendre le problème de la responsabilité sans étudier l'usage qu'en fait Hitler. Le fait qu'il l'emploie avec succès et par des moyens très originaux le rend intéressant⁴⁴. Si interaction entre le bien et le mal existe, tout en Hitler ne peut être mal, sa peinture peut être déplorablement faible, ses idées politiques abjectes et son inspiration peut être extraordinaire⁴⁵.

Mon cher André, excusez, je vous prie la longueur de cette lettre mais elle traite d'un sujet si grave qu'il est absolument nécessaire que nous sachions, chacun de nous, exactement ce que nous pensons des problèmes moraux que la crise du monde rend si actuels. Je ne vois aucun inconvénient, si vous le jugez utile à ce que vous communiquiez ces lettres à nos amis, mais vous comprenez bien que je sois opposé à une diffusion trop large en ce moment, ceci me paraît tout à fait inopportun.

[phrase autographe] En toute affection Nicolas Calas

[phrase dactylographiée] P.S. Où en est la question de VVV ?

PIÈCE N° 4. BRETON À CALAS

Mon cher Calas⁴⁶,

Votre seconde lettre – dont j'apprécie tout abstraitement la richesse d'argumentation – m'inquiète cependant beaucoup plus qu'elle me rassure. Voyez-y, si vous voulez, une échappatoire (et je ne sais comment de votre part il en serait autrement) : je me garderai de vous suivre, même pour vous combattre, sur le terrain où vous vous situez. « Autant que la spéculation marxiste contrôle

43. *Id.* : « nécessité de développer ».

44. *Id.* : « b ».

45. *Id.* : « d'accord ».

46. Lettre autographe, datée : Lundi 5 janvier 1942. Cote : DIA File 26.2.4.

les spéculations d'un autre ordre, dites-vous, le danger de surestimer le facteur émotif est neutralisé. » Mais, pour une raison ou pour une autre, ce n'est pas le cas chez vous, qui depuis quelque temps parlez sans cesse d'admirer l'homme qui incarne la plus grande force d'oppression de l'histoire, qui le flattez publiquement de l'épithète de « romantique » (comme si le romantisme allemand, en particulier à commencer par Fichte, Hegel, Novalis, Hölderlin, n'avait pas puisé le plus clair de son idéal dans la Révolution française), qui réclamez à grands cris un chef et, ne trouvant personne à hisser immédiatement sur le pavois, vous laissez aller à consacrer Hitler dans ce rôle : si personnellement vous vous défendez de suivre ses préceptes, du moins vous en impose-t-il par son autorité. Pour ma part, encore une fois, l'autorité ne saurait ni en imposer qu'en fonction des fins qu'elle poursuit et, à plus forte raison, des moyens par lesquels elle s'exerce : autorité de Rimbaud ou de Lénine, non-autorité du pape ou du général. En résumé, je vous prête à l'égard de Hitler des sentiments ambivalents que je tiens dans la période actuelle pour extrêmement dangereux et à la diffusion desquels, même en petit comité, je suis absolument opposé.

Cette profonde déviation de votre part me paraît due ou à votre complexion sado-masochiste mainte fois affirmée (antagonisme entre certaines propositions extrémistes de « Foyers d'Incendie » et les poèmes que vous m'avez fait lire, l'expression la plus concrète de cet antagonisme ayant été pour moi les voies de fait auxquelles vous vous êtes livré sur Ch. H. Ford) ou à la perte du sentiment des réalités de l'heure, de l'ordre pourtant le plus simplement et le plus tragiquement humain : cette perte du sentiment des réalités s'expliquant par ce qu'il y a en vous d'ultra-intellectuel, au sens péjoratif du mot. J'estime qu'il est faux de débattre des grands problèmes d'aujourd'hui et de demain comme si tant de vies ne se jouaient pas à chaque minute et comme si la passion qui en résulte pouvait être écartée. Je pense qu'on scandaliserait, à juste titre, bien des hommes – ne les prendrait-on que dans la classe ouvrière grecque, française – en leur apprenant qu'à New York, aujourd'hui, un intellectuel, qui se dit des leurs, s'escrime à se demander et à demander aux autres dans quelles limites il lui est permis d'admirer Hitler. C'est rigoureusement insensé. Je ne vous cache pas que cette attitude ravive en moi de grands doutes à votre égard : d'où vient qu'aussi instruit politiquement et ayant opté d'une manière si manifeste pour la cause prolétarienne, vous vous voyez toujours plu à la compagnie de « gens du monde » et soyez jusque dans vos manières un « homme de salon » ? J'ai toujours ménagé en vous un être authentique qui se cherchait, non sans avoir à surmonter divers conflits et j'ai rendu grâce à votre intelligence et à votre courage. Mais si je vous dénonce à vous même et à vous seul au moment où, croyant pouvoir vous mettre plus que quiconque « au-dessus de la mêlée », vous entreprenez de dresser un palmarès commun aux libérateurs et aux tyrans. Toute argutie cessante – et je dois me défendre de réfuter ça et là l'interprétation arbitraire que vous donnez de Rimbaud, la candide référence à Rauschnig, sans passer du recours à des témoignages aussi discrédités que celui de Bataille – je me refuse à m'engager avec vous hors de la vie.

Mon affection pour vous a été très grande : j'ai des raisons de douter qu'elle soit partagée par les amis auxquels vous me proposez de communiquer vos lettres. J'attendrai tout au moins pour le faire de savoir si une réflexion, non de quelques minutes mais de quelques jours, vous engage à maintenir votre position.

André Breton

PIÈCE N° 5. CALAS À BRETON

Mon cher André⁴⁷

Pour faciliter notre discussion de demain je crois qu'il est quand même utile de préciser les deux points suivants car ils intéressent le surréalisme en tant que mouvement révolutionnaire (dans le sens de la lutte de[s] classes bien entendu) : 1. D'après vous il n'est pas dans l'intérêt de la classe ouvrière de dicter la valeur d'un chef de la classe ennemie. Je pense que vous ne voyez pas d'objection à ce qu'un ingénieur socialiste ou communiste étudie la valeur d'un tank ou d'un avion fasciste, pourquoi croyez-vous qu'il est dangereux d'étudier le facteur psychologique ? 2. Vous avez raison de dire que les ouvriers de Grèce et de France s'attendent à ce que les intellectuels qui se réclament du mouvement marxiste les aident. D'après vous quels moyens d'action les surréalistes qui sont en Amérique doivent-ils employer pour aider la classe ouvrière ? A la suite d'une discussion qui avait pour point de départ « Leur morale et la nôtre », je vous av[ais] envoyé une lettre qui traitait du problème de la responsabilité. Croyez-vous qu'il est dans l'intérêt du prolétariat à ce que les intellectuels de gauche discutent les thèses de Trotsky ?

Dan[s] votre interview dans View vous avez dit qu'un Troisième Manifeste est à l'ordre du jour. Le cas du fascisme et de Hitler qui bouleversent toutes les notions de responsabilité et le témoignage de Trotsky qui se prononce contre Leur morale nous obligent à prendre position.

En toute amitié

PIÈCE N° 6 : CALAS À BRETON

Cher Breton⁴⁸,

Vous m'avez fait savoir par Suzy Hare que vous voudriez un article de moi pour le second numéro de *VVV*. Pourtant le fait de ne pas avoir pris mes premiers papiers est en absolue contradiction avec le dernier mot d'ordre surréaliste. « Vice de forme » dira-t-on. Mais quand le surréalisme se met au service de la légalité la forme et le droit conditionnent tout le reste.

C'est parce que je me réclame toujours du manifeste Breton-Rivera que je propose qu'à la place de mon article vous reproduisiez des passages de ce beau document. Pourquoi ne pas inaugurer un[e] section de la revue dédiée aux Archives du Surréalisme ?

47. DIA, entre dactylographiée avec la mention autographe « lettre non expédiée », 7-1-41.

48. Lettre dactylographiée, 23 octobre 1942, cote : BLJD / BRT C Sup 1034 / 4846.

J'espère que vous ne tarderez pas à vous apercevoir du grand danger que vous courez quand vous vous laissez exploiter par les bourgeois. Comme vous me le disiez si justement à Paris – le sujet de la conversation était Paul Éluard et sa manie de collaborer avec les bourgeois les plus réactionnaires – « le bourgeois a toujours son homme ». Qu'est-ce qui vous fait croire que le surréalisme est aujourd'hui si puissant que c'est nous maintenant qui allons rouler les bourgeois ?

Mais veuillez croire, cher Breton, que si un jour nous nous retrouvons du même côté de la barricade ce sera avec toute la joie que l'on ressent lorsqu'on retrouve un ami que je viendrais vous serrer la main.

Nicolas Calas

P. S. Que pensez-vous de la phrase de Madame Roland « Oh liberté que de[s] crimes on commet en ton nom ? »

PIÈCE N° 7 : CALAS À BRETON

[page 1] De toutes vos faiblesses⁴⁹ celle qui vous fit croire que j'avais l'intention de collaborer avec vous dans le second numéro de *VVV* est de beaucoup la moins grave. Ma dernière lettre était je crois assez claire. A d'autres, aux Lionel Abel et compagnie de vous offrir le plaisir de les faire attendre à Canossa.

Plus grave est votre définition de la liberté qui aurait choquée même une Girondine. Du moins Madame Roland, quand elle définissait la liberté, pensait à quelque chose de palpable,

de concret, sa tête qui allait tomber, mais vous qui aviez de toute évidence perdu la tête à quoi pensiez-vous quand vous définissiez la liberté ?

Si vous relisez ma réponse à Rivera dans le premier numéro de *VVV* – un petit papier que vous m'aviez demandé de rédiger – vous verrez que je di[s] en substance que les deux rédacteurs du manifeste sont responsables devant leurs co-signataires. Qu'est-ce qui vous dispense donc de répondre à mon accusation que vous agissez maintenant d'une manière qui n'est pas conforme avec l'esprit de ce manifeste ? D'aut[r]es plus près de Trotski que vous ont déjà exprimé leur désapprobation. Est-ce que tous vos anciens amis sont devenus des intrigants ?

Encore une question : A Paris vous étiez d'accord avec moi quand je disais qu'il ne fallait pas donner de l'argent pour des quêtes organisées par la Maison de la Culture au profit des enfants espagnols. Qu'est-ce qui vous fait croire qu'ici à New York nous devons encourager les efforts du Coordinating Council of French Relief ? Vous avez plus de confiance en eux que dans la Maison de la Culture ? Etes-vous sûr que l'argent des entrées et de la vente des tableaux surréalistes ira aux enfants des ouvriers qui se mettent en grève contre Laval ou de ceux dont les parents ne sont pas les amis des amis des Croix de Feu ? Voulez-vous que cet argent aille aux enfants du prolétariat français ?

Si j'avais accepté votre offre d'écrire un article dans le second numéro de *VVV* j'aurais soumis au directeur de la revue un texte dans lequel je défends la

49. Lettre dactylographiée, datée 28 octobre 1942 ; cote : BLJD / BRT C Sup 1034 / 4847

thèse de Leur Morale et la Notre. Je vous [ai] proposé d'ouvrir une large discussion à ce sujet dès votre arrivée à New York mais vous vous y êtes opposé. J'ai attendu une année que vous nous soumettiez des thèses pour un troisième manifeste, au lieu de cela vous avez écrit un long article que nous avons tous lu dans VVV. Ma réponse à cet article vous pouvez la lire dans le dernier numéro de View. Mais comment osez-vous dire après un désaccord sur des problèmes aussi graves que notre différend n'est pas idéologique ? Il ne l'était pas dans la mesure que vous pouviez empêcher une discussion idéologique dans le groupe surréaliste. En partant de ce point de vue étroit nécessairement toutes mes objections comme mon refus de participer à la direction de la revue étaient [page 2] qualifiées par vous d'intrigues. Vieille ruse dont le dernier exemple nous est offert par le gouvernement yougoslave en exil qui qualifie de brigands tous les Serbes et Croates qui luttent contre l'Italie et l'Allemagne et qui ne font pas partie des troupes de Mikhaïlovitch.

Vous parlez de phrases clichés. Relisez donc le titre de votre dernière exposition surréaliste, relisez votre texte sur la liberté, l'article de Sidney Janis !

Si vous étiez de bonne foi, au lieu de répondre à mes accusations par une si faible lettre vous auriez accepté mon défi et nous aurions discuté devant témoins les questions idéologiques sur lesquelles nous sommes en désaccord. J'aurai[s] nommé pour témoins Van qui était à Mexico lorsqu'avec Rivera vous redigiez le manifeste, et Sherry Mangan qui l'avait signé en même temps que moi à Paris. Mais vous prétendez malgré l'évidence que notre différend n'est pas d'ordre idéologique. Malgré notre désaccord sur Leur Morale et la Notre, malgré mes objections à votre dernier article, à la politique de VVV vous m'appelez intrigant. Soit ! Mais comment expliquer alors le fait que ma critique de votre mysticisme manifestée d'une façon assez tapageuse mais très justifiée au cours d'un banquet est en conformité avec la ligne générale tracée dans Foyers d'Incendie ? Cet aspect de mon livre a pu vous échapper pourtant il n'avait pas échappé à Trotski comme vous le savez. Si vous voulez des preuves je vous montrerai sa lettre. Si je suis intrigant je l'étais à Contre-attaque, c'est-à-dire avant de faire partie du groupe surréaliste et vous savez très bien qu'à cette époque ce n'est pas moi qui avais tort mais Bataille et c'est à cause de Contre-Attaque que vous vous êtes séparé après de Bataille.

C'est vous qui intriguez ! Pourquoi si le différend entre nous n'est pas idéologique est-ce que objecteriez à ce que je collabore à une revue qui se dit idéologique (to create and to change to become) dont vous n'êtes même pas comme vous le dites directeur ? – J'ai beaucoup aimé cette phrase au sujet de la direction de la revue que vous avez ajoutée quand vous relisiez votre lettre comme le prouve l'inégale épaisseur de l'encre !

Mais pourquoi vous confondre davantage ? Vos crises nerveuses qui ont tellement peiné vos amis, les causes très personnelles de ces crises ont pour effet de vous plonger dans un profond et pénible désarroi dont nous sommes tous depuis une année les témoins. Substituant la persécution à l'amour, le jeu à la vérité, vous ne voyez plus partout que trahison et intrigue et ne supportez plus la contradiction. Tout psychologue qui aurait lu votre réponse à ma lettre aurait dit

que j'ai dû vous toucher à un point très sensible. Et si vous appelez ces phrases des clichés ce sera parce que trop d'amis ont dû vous répéter ces mêmes choses. Comme vos crises doivent vous faire souffrir ! Malgré que vous substituez le doute [page 3] à la raison (lisez mon article dans *View*) et que vous quittez la « politique » pour tomber dans la légalité vous croyez toujours être à la tête de l'avant-garde quand cela saute aux yeux qu'intellectuellement vous vivez dans votre « temps retrouvé » de 1914-1918 et [que] vous voyez l'avenir comme une répétition de l'expérience Dada et du début du surréalisme. Mais qu'allez vous faire quand la froide réalité se substituera à cet « été de la Saint Martin » ? – Je souhaite que vous ayez encore la force de reprendre une place dans l'avant-garde.

Maintenant que le surréalisme a ses premiers papiers il devra penser à l'exposition qu'il organisera quand une fois réinstallé à Paris il rentrera dans ses meubles. Cette boutade n'est pas de moi mais d'un de vos plus proches amis. Comme on est loin de l'époque ou de la terra[ss]e d'un café parisien on se félicitait du caractère international du surréalisme !

Deux de vos amis m'ont dit que ma dernière lettre était terrible. Malheureusement ce n'est pas ma lettre qui est terrible mais les raisons qui justifient mes accusations. Je ne cache pas que je les soumettrai[s] à d'autres signataires du manifeste Breton-Rivera. Si ma conduite du point de vue politique laisse à désirer[r] pourquoi ne m'accusez-vous pas auprès d'une organisation qui défend les intérêts de la classe ouvrière ? J'aimerai[s] bien savoir laquelle vous choisiriez et si vous n'en connaissez pas ceci ne fait pas honneur à votre sens de la réalité politique pas assez en tout cas pour accuser d'autres. Du Mexique il me semble qu'on vous avait recommandé à des amis américains. Avez-vous jamais demandé de les connaître ? Non ! Car vous avez cru que c'était à eux de venir à vous. Votre fierté est souvent mal placée. Vous vous êtes toujours permis de reprocher aux autres leurs fautes – surtout lorsqu'ils étaient vos amis. C'est un excellent principe et je regrette d'être obligé de l'appliquer à vos dépendants.

Nicolas Calas [partie autographe]

P. S. Une copie de cette lettre sera expédiée à des amis surréalistes qui ne sont pas à New York.

CÉSAR MORO ET LE SURREALISME ENTRE L'ANCIEN ET LE NOUVEAU MONDE¹

Gaëlle HOURDIN

Par son projet de dévoiler les profondeurs de l'esprit humain et de « transformer le monde », le surréalisme a, dès son apparition, affiché sa vocation universelle. Celle-ci s'est en partie concrétisée dans l'extension – tant géographique que temporelle – du mouvement, qui a nourri des pratiques littéraires et artistiques à travers le monde. C'est ainsi que l'Amérique Latine est devenue une terre d'accueil où s'est constitué un réseau surréaliste, favorisé par le voyage d'André Breton à Mexico en 1938, bientôt suivi par tout un groupe de surréalistes européens exilés qui se sont installés – parfois définitivement – dans la capitale mexicaine. Si l'on peut parler dans ce cas d'exportation du surréalisme, il ne faut pas négliger non plus le mouvement inverse d'artistes latino-américains qui, à la suite d'un séjour à Paris, alors capitale mondiale des lettres, se sont faits les importateurs des différents mouvements d'avant-garde dans leur pays.

Dans ce domaine, le Péruvien César Moro (1903-1956) constitue une figure dominante : artiste et poète ayant évolué dans trois espaces géographiques – Lima, Paris, Mexico – et dans deux langues – espagnol et français –, César Moro est la parfaite incarnation de l'entre-deux, prédisposé à servir d'intermédiaire dans la circulation des idées et des œuvres surréalistes au Pérou et au Mexique. La question est alors de mesurer le rôle effectif qu'il a pu jouer dans la mise en place du réseau surréaliste latino-américain en envisageant, au-delà de son action à travers les vecteurs matériels que sont les revues, les traductions et les expositions, le rapport personnel de l'artiste au surréalisme et à ses principaux représentants, ainsi que son incidence sur le paysage artistique et poétique des espaces concernés : les capitales péruvienne et mexicaine².

1. Nous empruntons notre titre à Juan Larrea : *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (Mexico, Ediciones Cuadernos Americanos, 1944).

2. L'impératif de concision auquel nous devons répondre dans cet article ne nous permet pas de multiplier les références bibliographiques. Pour l'essentiel des données biographiques, voir : André Coyné, *César Moro*, Lima, Ensueño Indescifrable Editores, 2003 (première édition : Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1956) ; Pedro Favaron, *Caminando sobre el abismo: Vida y poesía*

Le choc de la rencontre (1925-1933)

Alors qu'il s'apprête à quitter Lima, sa ville natale, en 1925, à l'âge de vingt-deux ans, César Moro commence à être connu comme peintre et dessinateur sous son nom de naissance, Alfredo Quíspez Asín. C'est donc dans l'intention d'exposer mais aussi de devenir danseur qu'il part pour Paris, juste après avoir publié ses premiers poèmes dans le journal *El Norte* de Trujillo. Ayant été rapidement contraint d'abandonner ses rêves de danse à la suite d'une pleurésie et alors qu'il voit ses possibilités de peindre et d'exposer réduites³, c'est la poésie qui va s'imposer à lui en 1929, devenant, d'activité secondaire, sa véritable vocation⁴. Cette année-là, sa cousine Alina de Silva, chanteuse de tango à succès dans des cabarets de renom, lui présente André Breton. Le choc est tel qu'il va profondément modifier son parcours d'artiste : non seulement la poésie devient sa préférence, mais surtout, il adopte définitivement le français comme langue poétique presque exclusive⁵. Dès avril 1932, il confie ses deux premiers cahiers de poèmes français à Breton et Éluard. Malheureusement, ces cahiers ont été perdus mais une lettre d'Éluard à Moro témoigne de la forte impression que lui ont faite ces « admirables poèmes » – « Ils sont la poésie que j'aime par-dessus tout » – qu'il espère pouvoir faire publier dans les *Cahiers Libres* : « J'en tirerai, en réussissant une grande fierté⁶ ». Parfois minimisées, les relations amicales et artistiques entretenues par Moro avec les surréalistes parisiens sont une réalité dont il est possible de prendre la mesure grâce aux lettres et aux messages que ces derniers lui adressent, parmi lesquels une carte postale de Cadaqués, envoyée par Breton. Le poète français lui exprime son espoir de pouvoir le voir « très souvent » à son retour à Paris, fait allusion au « bel objet » et au « parfait poème » que Moro lui a offerts et l'assure de sa « grande amitié » ; la carte porte les signatures de René Crevel, Valentine Hugo, Paul Éluard et Salvador Dalí. Dans d'autres messages, Éluard ou Péret lui proposent de traduire un texte de Dalí ou s'étonnent

en César Moro, Lima, Antares, Artes y Letras, 2003.

3. Malgré ses espérances, il ne parvient à montrer ses œuvres que dans deux expositions collectives, la première à Bruxelles en mars 1926 et la seconde l'année suivante à Paris.

4. Les deux activités ne cesseront cependant jamais de coexister chez lui jusqu'à sa mort.

5. César Moro écrira au total environ quatre-vingts poèmes en espagnol – dont un seul recueil, *La tortuga ecuestre* – contre trois cents poèmes en français : six recueils, deux cahiers, une plaquette et des poèmes épars, posthumes pour la plupart.

6. Paul Éluard, cité par André Coyné, « Poésie, fil d'Ariane », in César Moro, *Amour à mort et autres poèmes*, Orphée / La Différence, 1990, p. 9.

7. Cf. André Coyné, « Cronología », in César Moro, *Obra poética completa*, édition critique d'André Coyné et de Julio Ortega, Madrid, ALLCA XX, Collection Archivos, à paraître.

de ne pas l'avoir vu depuis longtemps : « Quand nous verrons-nous ? », « Nous nous réunissons maintenant à sept heures du soir dans tel Café-Tabac », etc⁸.

Ces exemples ne laissent aucun doute quant à l'étroitesse des relations qu'ont entretenues Moro et les principaux représentants du groupe, ni sur l'estime que ces derniers ont pu avoir à son égard. Sans être véritablement assidu à leurs réunions, César Moro prend part aux activités du moment : en mai 1933, il publie dans le numéro 5 du *Surréalisme au Service de la Révolution* un poème intitulé « Renommée de l'amour » ; la même année, il participe aux « recherches expérimentales sur la connaissance irrationnelle de l'objet » (*Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 6). Le poète apporte également sa contribution aux engagements du groupe : bien qu'il ne puisse signer les tracts politiques en raison de sa nationalité, il apporte les informations nécessaires à la rédaction de l'addenda à « La Mobilisation contre la Guerre n'est pas la Paix » en 1932 : « Nous pensons particulièrement ici à l'abominable sentence qui vient de frapper les marins des croiseurs péruviens Amirante Grau et Coronel Bolognesi qui se révoltèrent le 8 mai dernier pour protester contre la mauvaise nourriture et les excès de la discipline [...]»⁹. Le soutien apporté par César Moro aux prises de position du groupe se traduit aussi par sa signature de la déclaration commune : « Misère de la poésie : "l'affaire Aragon" devant l'opinion publique » en mars 1932¹⁰, et par sa démission de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires suite à l'expulsion de Breton en février 1933. À la fin de cette même année, alors qu'il a quitté Paris et attend à Londres le bateau qui le ramènera à Lima, Moro écrit un bref poème pour l'hommage collectif des surréalistes à Violette Nozière¹¹.

Parallèlement à ces différentes actions, les poèmes conservés de la période parisienne de Moro et des années suivant son retour à Lima sont un lieu d'appropriation de l'écriture surréaliste. Le recueil qu'il prépare mais qui ne sera publié, comme la plus grande partie de l'œuvre, qu'après sa mort par son ami intime, André Coyné, est ainsi dédié :

à André Breton
à Paul Éluard

8. *Ibidem*.

9. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1964, p. 37.

10. Cette déclaration faisait suite à l'inculpation d'Aragon pour son poème « Front Rouge » paru dans *Littérature de la Révolution Mondiale*.

11. *Violette Nozières*, Bruxelles, Nicolas Flamel, 1933.

avec l'admiration sans fin de
CÉSAR MORO¹²

Un autre poème du recueil, lui aussi dédié aux deux poètes (« Où le sang se manifeste mon désir »), et l'« Hommage à Paul Éluard » suivi de l'« Hommage à André Breton », constituent pour le poète une façon de revendiquer son appartenance au mouvement en affichant son admiration aux « maîtres » qui, en prenant ainsi place dans son œuvre, lui offrent indirectement une légitimité. La contribution de Moro aux activités du groupe et son œuvre poétique constituent une porte d'entrée au surréalisme et témoignent d'une adoption mutuelle des deux parties. S'il garde toujours son indépendance, entretenant des amitiés et des amours homosexuelles – donc hétérodoxes au regard du groupe –, Moro se reconnaît totalement dans l'esprit surréaliste et s'y consacre avec ferveur, allant jusqu'à laisser de côté sa langue maternelle. De fait, il est le seul Latino-américain à participer aux activités du groupe parisien et s'attachera, à son retour à Lima, à travailler à la diffusion de l'esprit surréaliste.

« Du Pérou, pour le surréalisme mondial¹³ » (1934-1938)

C'est avec le poète Emilio Adolfo Westphalen, dont il fait la connaissance à son arrivée à Lima, qu'il va développer une activité surréaliste dans la capitale péruvienne. Sans qu'il soit possible de parler d'un groupe surréaliste péruvien, les deux hommes parviennent cependant à faire germer, dans un contexte globalement réfractaire aux nouveautés de l'avant-garde, un esprit surréaliste qui influera profondément sur les poètes des générations suivantes jusqu'à aujourd'hui. L'organisation à Lima, en 1935, de la première exposition surréaliste du continent américain, marque l'avènement du mouvement au Pérou. Cette exposition, organisée par Moro et la peintre chilienne María Valencia, est l'occasion pour le peintre-poète d'obtenir une certaine visibilité. Les dessins et les collages de Moro constituent en effet l'essentiel des œuvres présentées (trente-huit œuvres sur un total de quarante-sept)¹⁴.

12. César Moro, *Ces poèmes... / Estos poemas...*, Madrid, Ediciones La Misma, Libros Maina, 1987, p. 7.

13. César Moro, « Los anteojos de azufre », in *Los anteojos de azufre*, Lima, Editorial San Marcos, 1958, p. 10.

14. Cf. Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor, María Valencia, Lima, mai 1935, s. n. p.

Le catalogue s'avère le digne héritier du surréalisme parisien. Placé sous une phrase de Picabia où se résume le désir de provocation qui préside à l'exposition – « L'art est un produit pharmaceutique pour imbéciles » –, le texte de présentation écrit par Moro se distingue par son ton iconoclaste : « Cette exposition montre cependant, telle quelle, et pour la première fois au Pérou, une collection [...] d'œuvres destinées à provoquer le mépris et la colère de ceux que nous méprisons et détestons¹⁵. » Les artistes participant à l'exposition entendent mettre un terme à l'art établi et créer des œuvres susceptibles de choquer le bourgeois. L'usage du français dans les titres très humoristiques des œuvres exposées par Moro¹⁶ contribue à le placer dans la lignée du surréalisme parisien originel, de même que les nombreux textes et citations inclus dans le catalogue, qu'il s'agisse de surréalistes avérés (Breton, Éluard, Aragon, Crevel, Dalí) ou des principaux inspirateurs du mouvement (Lautréamont, de Chirico), aux côtés des poètes Westphalen, Eduardo Anguita et Rafo Mendez Dorich. Le catalogue de l'exposition se fait ainsi l'expression de l'universalisme du surréalisme et du rôle de passeur que s'attribue alors Moro.

Il semble que l'exposition ait obtenu l'effet escompté ; quoique peu nombreux, le public exprima semble-t-il un rejet total pour les œuvres exposées, qui contraste avec la reconnaissance internationale obtenue au sein du mouvement :

Si sur le moment le vacarme, l'irritation et le scandale furent grands, ses répercussions et ses influences sur les plans artistique et poétique ne se feraient sentir que plus tard. Cependant, dans les milieux du surréalisme international, le geste fut reconnu. [...] Les histoires, les dictionnaires et les commémorations du surréalisme ne manquent pas de mentionner l'exposition liménienne de 1935 et son mérite d'avoir été la « Première Exposition Surréaliste d'Amérique Latine »¹⁷.

L'exposition fera plus parler d'elle en raison de son catalogue qui inclut un « Aviso » dans lequel Moro accuse le poète chilien Vicente Huidobro de plagier un poème de Buñuel. Le texte va déclencher une vive polémique entre les deux poètes, qui n'est pas sans rappeler les polémiques surréalistes comme celle autour d'*Un cadavre*. Huidobro

15. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de notre fait.

16 Citons par exemple : Tableau usé jusqu'à la corde par la parole et par l'odeur ; Femme imbécile au regard intelligent coiffée d'un châle ; Très émouvant tableau.

17. Emilio Adolfo Westphalen, « César Moro 1903-2003 », *Libros & Artes*, Lima, n° 4, avril 2003, p. 15.

répond un mois plus tard dans le numéro 3 de la revue *Vital* par un texte particulièrement violent, « Don César Quíspez, morito de calcomanía », où les accusations de plagiat se mêlent aux menaces et aux plus basses insultes, à l'image de celle qui ouvre le texte : « le pou homosexuel César Moro¹⁸ ». Une partie importante du numéro est consacrée aux attaques de Huidobro – appuyé par les réponses des artistes de l'exposition de 1935, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira et Eduardo Anguita – à César Moro, qui réplique l'année suivante en publiant le pamphlet « Vicente Huidobro o el obispo embotellado », avec la participation d'Emilio Adolfo Westphalen, Rafo Mendez, Dolores R. de Velázquez et Eduardo Lira Espejo.

Pierre Rivas voit dans cette polémique un « procès de l'avant-garde péruvienne contre la modernité chilienne » à trois dimensions, à la fois réactivation du « procès-querelle Reverdy-Huidobro », « procès Huidobro-surréalisme » et « procès jeunes surréalistes [...] contre un des grands noms de la poésie latino-américaine¹⁹ » qui pourtant « fait figure d'aîné par rapport à la rupture surréaliste chilienne²⁰ ». La polémique Moro-Huidobro est donc révélatrice de l'exception que constitue le surréalisme péruvien qui, en la personne de Moro et dans une parfaite filiation avec le surréalisme parisien, se réclame de Reverdy et s'oppose à Huidobro, reconnu par les autres surréalistes périphériques du continent. Malgré son hétérodoxie relative, Moro « appartient plus essentiellement à la tradition du surréalisme français²¹ » et le surréalisme péruvien se développe indépendamment des autres groupes latino-américains.

Outre la diffusion d'œuvres – l'exposition de 1935 –, et la défense du mouvement et l'attaque de ses « ennemis » – la polémique avec Huidobro –, le travail de Moro passe par la rédaction de textes où l'on peut lire toute sa foi dans le surréalisme. Tel est le cas dans « Los anteojos de azufre », écrit en 1934 mais resté inédit jusqu'à sa parution posthume, en 1958, dans le recueil éponyme d'articles critiques de Moro. Après avoir dressé un tableau désolant de la situation de la Poésie – avec un P majuscule – au Pérou, l'auteur se réjouit de voir arriver la *Petite Anthologie Poétique du Surréalisme*. À la fin d'un texte représentatif du ton et du lexique

18. Vicente Huidobro, « Don César Quíspez, morito de calcomanía », in Carlos Estela-José Ignacio Padilla, (éditeurs), *Amour à Moro : homenaje a César Moro*, Lima, Signo Lotófago, 2003, p. 92.

19. Pierre Rivas, « Vicente Huidobro entre modernité et surréalisme (La polémique de César Moro) », *op. cit.*, p. 279.

20. *Idem*, p. 281.

21. *Idem*, p. 280.

surréalistes de l'époque, Moro exprime sa confiance totale dans le pouvoir de transformation du mouvement et sa fidélité à André Breton :

Rien [...] ne saurait empêcher que je signale et salue de toutes mes forces le mouvement surréaliste comme un navire de neige à la charge explosive [...]. Le surréalisme vit, d'une vie féroce. Une fois encore nous nous solidarisons avec la ligne que lui imprime André BRETON, en qui nous avons une absolue confiance. Du Pérou, donc, pour le Surréalisme mondial²².

La dernière phrase résume à elle seule le projet global du surréalisme et celui, personnel, de César Moro : se faire le relais péruvien d'un mouvement appelé à essaimer dans le monde entier pour le transformer en profondeur. C'est cette fonction que le poète va poursuivre à son arrivée au Mexique, avec une ardeur redoublée par la présence à ses côtés d'autres surréalistes exilés.

Mexico : relais du surréalisme européen (1938-1948)

Le départ de Moro pour Mexico, où il demeurera dix ans, est en grande partie motivé par la surveillance policière dont il commence à être victime en 1937 suite à la publication clandestine du bulletin *CADRE* (Comité d'Amis de la République Espagnole), avec l'aide de Westphalen et de Moreno Jimeno. Moro arrive à peine un mois avant André Breton, venu rencontrer Trotski et donner une série de conférences dans la capitale mexicaine²³. L'amitié des deux hommes se renoue : André Coyné rapporte qu'« au cours de son séjour, Moro accompagne souvent Breton », qui lui dédicace un exemplaire de *L'Air de l'eau* (« À mon très cher ami César Moro / qui m'a accueilli / dans le Mexique enchanté²⁴ »).

Moro commence par coordonner un numéro de *Letras de México* presque entièrement consacré au poète : le numéro contient des poèmes et des textes en prose de Breton et d'autres surréalistes, traduits par Moro ; des reproductions d'œuvres plastiques du mouvement ; ainsi que le poème de Moro « André Breton ». Le travail de traducteur qu'il commence véritablement à cette occasion, se poursuit avec la publication, en mai 1938, du supplément du numéro 3 de la revue *Poesía* intitulé « La

22. André Coyné, « Poésie, fil d'Ariane... », *op. cit.*, p. 11-12. La traduction est d'André Coyné.

23. Le mauvais accueil dont fut victime André Breton donna lieu à la rédaction d'un texte de protestation, « Al público de la América Latina », daté du 18 juin 1938 et signé par plusieurs poètes et artistes, parmi lesquels César Moro. (voir le site andrebreton.fr).

24. André Coyné, « Le surréalisme et le Mexique ; trois rencontres : Artaud, Moro, Péret », inédit.

poesía surrealista²⁵ ». Le bilinguisme de César Moro sera un atout majeur dans ses activités de diffuseur des œuvres poétiques du surréalisme. Ses traductions de poèmes et de textes en prose sont publiées entre 1938 et 1949 dans les revues littéraires les plus importantes du moment au Mexique (*Letras de México, Poesía, El Hijo Pródigo*) et au Pérou (*Las Moradas*).

Intermédiaire et diffuseur du mouvement par son travail de traducteur, César Moro en est aussi l'acteur avec la création de la revue *El Uso de la Palabra* en décembre 1939. À travers la publication à Lima du premier et unique numéro, se poursuit la collaboration de Moro et de Westphalen, tous deux éditeurs de la revue. Sans que les auteurs de la revue en revendiquent explicitement l'identité surréaliste, le texte de présentation fait allusion au surréalisme²⁶ et affiche la volonté de ses créateurs de « collaborer à l'œuvre immense de destruction que requiert le présent du monde²⁷ ». Cette fois, César Moro se fait le relais du mouvement au carrefour des trois zones géographiques qu'il a traversées, comme en témoigne la composition de la revue : celle-ci regroupe des poèmes et des articles de poètes péruviens – Moro, Westphalen, Rafo Mendez, Juan Luis Velásquez –, français – Breton, Éluard, Alice Rahon Paalen –, mexicain – Xavier Villaurrutia – et de peintres – l'Autrichien Wolfgang Paalen et le Mexicain Agustín Lazo ; des photographies des mexicains Lola et Manuel Álvarez Bravo et de la suisse Eva Sulzer accompagnent l'ensemble. À travers ces noms se mêlent des personnalités d'horizons différents, surréalistes ou proches du mouvement, rencontrées par Moro au gré de ses voyages. Les thèmes abordés et le ton adopté dans les articles témoignent également de la parenté de la revue avec le surréalisme. Dans « A propósito de la pintura en el Perú », Moro dénonce le courant indigéniste – alors dominant au Pérou – qui, en multipliant les images pittoresques d'un indien dégradé, entretient et tire profit de sa situation d'exploitation ; à l'opposé, l'auteur se prononce en faveur d'un art où tout est permis et vient bouleverser l'ordre établi : « L'art commence où termine la tranquillité²⁸ ». En cela, l'article est exemplaire de l'ancrage de la revue dans les problématiques

25. Moro traduit des poèmes de Giorgio de Chirico, Hans Arp, André Breton, Paul Éluard, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Georges Hugnet, Alice Paalen, Benjamin Péret, Pablo Picasso, Gisèle Prassinos et Guy Rosey.

26. « Les surréalistes situent la fin de l'ère chrétienne en 1925. *L'Usage de la Parole* tient à rappeler que nous sommes en 1939. » César Moro, *Los anteojos de azufre, op. cit.*, p. 15.

27. *Ibidem*.

28. César Moro, « A propósito de la pintura en el Perú », *idem*, p. 21.

propres à l'espace péruvien, tout autant que dans une perspective – à la fois artistique et sociale – internationale.

Avec cette revue qui n'aurait pu être plus éphémère, César Moro se trouve à la croisée des chemins du surréalisme originel incarné par Breton et Éluard, et de deux de ses avatars latino-américains. Le surréalisme se développe ainsi dans cette ville qui accueille, à partir de 1938, un grand nombre d'artistes et de poètes surréalistes en provenance d'Europe : Benjamin Péret et Remedios Varo, Wolfgang et Alice Paalen, Leonora Carrington, Gordon Onslow-Ford parmi les principaux. Moro se retrouve alors au cœur d'un réseau d'artistes qui, sans être constitués en groupe à proprement parler, partagent des préoccupations et des sensibilités communes et collaborent dans certaines entreprises collectives : Moro et Paalen deviennent des interlocuteurs privilégiés dans le cadre de l'organisation de l'exposition surréaliste de Mexico et de la revue *Dyn*.

L'exposition internationale du surréalisme de Mexico est organisée en 1940 par les deux hommes et supervisée par Breton depuis la France. Avec quinze nationalités représentées²⁹, l'événement se présente comme une manifestation du surréalisme international, où les œuvres surréalistes côtoient celles des « peintres du Mexique », de l'« art mexicain ancien », de l'« art sauvage », ainsi que des « masques de danseurs » et des « dessins d'aliénés »³⁰. Le lien opéré entre les espaces et les époques dans une vision unitaire du surréalisme s'exprime parfaitement dans le texte de présentation écrit par Moro : le Mexique et le Pérou, avec leurs civilisations passées, « conservent, malgré l'invasion des barbares espagnols et les séquelles qui persistent encore, des milliers de points lumineux qui doivent rejoindre bientôt la ligne de feu du surréalisme international³¹ ». Moro, porte-parole du surréalisme, professe la vivacité, en tous temps et en tous lieux, de l'« esprit surréaliste ». Contrairement à l'exposition de Lima, celle-ci est reconnue par les critiques comme un événement pictural sans précédent qui fait parler de lui à Mexico comme à l'échelle internationale, quoique les réactions suscitées soient essentiellement hostiles : « quelques réactions dans la presse témoignent de la déception générale que provoqua l'exposition, y compris parmi les sympathisants du surréalisme³² ». Au-delà de la vigueur des attaques

29. Moro y expose quatre œuvres : deux peintures, un collage et un « objet ».

30. Voir le catalogue de l'exposition : *Exposición internacional del surrealismo*, Galería de arte mexicano, Mexico, janvier-février 1940.

31. *Ibidem*.

32. Fabienne Bradu, *André Breton en México*, Mexico, Editorial Vuelta, 1996, p. 236.

formulées, l'exposition « permet aux artistes mexicains d'accéder à un début de reconnaissance internationale³³ » et reste inscrite dans l'histoire du mouvement, témoignant de l'existence d'un surréalisme pictural mexicain alors composé pour l'essentiel d'artistes originaires d'Europe.

Parmi eux, Wolfgang Paalen crée la revue bilingue (anglais-français) *Dyn* (six numéros publiés entre 1942 et 1944), distribuée à New York, Paris et Londres, à laquelle Moro collabore. La revue constitue ainsi un trait d'union entre les quatre villes – en particulier Mexico et New York – et marque l'évolution du surréalisme « périphérique » vers plus d'autonomie, comme en témoigne le texte de Paalen, « Farewell au surréalisme ». Cette prise de distance à l'égard, non du surréalisme à proprement parler, mais du surréalisme identifié à André Breton, correspond à la propre évolution de César Moro. À sa façon, la revue *El Hijo Pródigo*, qui se propose de défendre « la liberté de l'imagination³⁴ », sera également un vecteur de l'esprit surréaliste mais aussi un moyen d'expression de divergences d'opinion avec Breton. Durant une décennie, César Moro y publie des articles de critique littéraire – de même que dans *El Hijo Pródigo*, *Letras de México* et *Las Moradas* à Lima –, consacrant quelques textes à ses amis surréalistes Alice et Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Gordon Onslow-Ford, aux surréalistes parisiens ou encore à Baudelaire³⁵. Les prémisses du processus d'éloignement sont perceptibles en 1938 lorsque Moro reproche à Breton de signer le manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant » aux côtés de Diego Rivera, qu'il estimait être une personne suspecte et peu fiable³⁶. En 1944, dans un texte non publié mais en partie repris dans un article postérieur, Moro énonce ses « objections » à un mouvement qui fut sa « raison d'être »³⁷. Il reproche ainsi au surréalisme, à travers la personne d'André Breton, d'avoir négligé « l'emploi de la psychanalyse comme moyen d'expansion de l'esprit humain sur le terrain jusqu'alors nébuleux de l'activité esthétique³⁸ » et

33. Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 2004 (1997), p. 385.

34. Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978, p. 16.

35. Parallèlement à ces activités critiques, Moro poursuit son œuvre plastique et, surtout, poétique : son recueil *Le Château de grison* est publié à Mexico en 1943 (Éditions Tigrondine) et sa plaquette *Lettre d'amour*, l'année suivante (Dyn). À l'exception de *Trafalgar Square*, publié en 1954 (Lima, Tigrondine), il s'agira des seules œuvres parues du vivant de Moro, auxquelles il faut toutefois ajouter diverses publications de poèmes dans des journaux et des revues : *Amauta*, *El Norte* (Trujillo), *Ecos y noticias* (Piura), *Prometeus* (Mexico), *Idea* (Lima), *La Prensa* (Lima), *A partir de cero* (Buenos Aires).

36. Cf. André Coyné, « No en vano nacido, César Moro... », *Eca*, Bogota, n° 243, janvier 1982, p. 293.

37. César Moro, *Los anteojos de azufre*, op. cit., p. 57.

38. *Ibidem*.

d'avoir perdu sa rigueur et sa lucidité. Surtout, l'année suivante, dans une critique du dernier ouvrage en date de Breton, *Arcane 17*, publiée dans *El Hijo Pródigo*, Moro écrit, parmi d'autres reproches :

*Bien entendu, l'affirmation selon laquelle tout être humain recherche un être unique de l'autre sexe nous semble tellement gratuite, tellement obscurantiste, qu'il faudrait que l'étude de la psychologie sexuelle n'ait pas fait les progrès qu'elle a faits pour être en mesure de l'accepter ou même de la passer sous silence*³⁹.

En dépit de ces importantes réserves à l'encontre du « guide » du surréalisme, Moro ne cessera de reconnaître ce qu'il doit au mouvement et surtout de vivre à sa façon l'esprit surréaliste, la poursuite du merveilleux. Après son retour définitif à Lima en 1948, bien qu'il garde contact avec ses amis du Mexique, Moro cesse de travailler à la diffusion du surréalisme. La mémoire des surréalistes français à son égard s'avérera quant à elle minime, à l'exception de Benjamin Péret qui inclura plusieurs de ses poèmes dans son anthologie *La poesía surrealista francesa* (Milan, Schwarz Editore, 1959). Quant à Breton, s'il lui adresse en 1955 son enquête sur l'art magique afin qu'il la diffuse autour de lui au Pérou, l'hommage qu'il lui rend à sa mort dans *Le Surréalisme, même* s'avère des plus succincts. Le poète français se contente de citer ses trois œuvres publiées et de mentionner *El Uso de la Palabra*, « qui propageait la pensée surréaliste en Amérique du Sud⁴⁰ ». Ainsi, il fait totalement abstraction du rôle joué par Moro dans l'organisation de l'exposition internationale du surréalisme de 1940.

Du côté latino-américain, César Moro semble unanimement considéré comme le principal représentant du surréalisme sur le continent, et est tout aussi largement reconnu au Pérou par les générations de poètes qui lui ont succédé⁴¹. Aujourd'hui souvent cité, il reste pourtant l'objet de peu d'études et demeure méconnu car très peu publié. Cette situation ambiguë de la réception de l'œuvre de César Moro des deux côtés de l'Atlantique s'explique en partie par la difficulté générale à situer dans le panorama littéraire ce poète bilingue, toujours dans l'entre-deux

39. *Idem*, p. 41.

40. André Breton, [Note], *Le surréalisme, même*, Paris, n° 1, 1956, p. 60.

41. Cette influence s'est exercée, notamment, sur une génération de femmes poètes des années 1980 qui ont développé un discours amoureux et érotique autour d'un objet masculin, comme l'avait fait, le premier, César Moro dans *La tortuga ecuestre*. voir Mariela Dreyfus, « El hermano mayor. La influencia de César Moro en tres poetas peruanas del ochenta », in Marcela Robles, (éd.), *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*, Mexico, FCE (Tierra Firme), 1998, p. 15-35.

linguistique, artistique et spatial, à la fois au centre de l'avant-garde et à la marge. Le paradoxe moréen est aussi révélateur de la tension toujours existante entre le centre et la périphérie : alors que César Moro, venant d'une marge multiple – géographique, linguistique, sexuelle –, n'est que très partiellement reconnu par les histoires françaises du mouvement surréaliste, les histoires littéraires latino-américaines ont parfois peine à accorder une place à un écrivain qui s'est détourné de sa langue maternelle et auquel on a pu reprocher, comme à Darío et à d'autres avant lui, son « gallicisme mental »⁴².

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II
LE MIRAIL

42. Il nous a fallu laisser de côté l'intégration du surréalisme dans l'œuvre de César Moro. On trouvera des éléments de réponse à cette question dans notre thèse : « *L'Étincelle et la plume* » : *une écriture de l'entre-deux dans l'œuvre poétique de César Moro*.

L'USAGE DE LA PAROLE

PLUSIEURS LIONS AU CRÉPUSCULE LÈCHENT LA CROÛTE RUGUEUSE DE LA TORTUE ÉQUESTRE

à Alice Rahon et à Valentine Penrose

Dans la disparition des Malgaches
dans la disparition des mandarins de fraîche toile métallique
dans la construction de fermes modèles pour poules éléphantines
dans la renaissance du soupçon d'une colonne ouverte au soleil de midi
dans l'eau téléphonique avec des fils de fer d'orange et d'entrejambe
dans l'alvéole sourde et aveugle avec des paniers de fruits et des pyramides
 enceintes épaisses comme des épingles à tête noire
dans l'ombre rapide d'un funeste faucon d'autrefois perdu dans les plis froids
 sous un soleil pâle de salamandres d'une tapisserie funèbre
dans le recoin le plus hermétique d'une surface accidentée comme le visage de la
 lune
dans l'écume de la rage du soleil couché dans le baiser de l'hystérie
dans le langage immaculé des idiots ou dans le vol impeccable d'une huître se
 déplaçant de son palais d'hiver à son palais d'été
au milieu de matelas d'algues nymphomanes et de coraux déments précoces et de
 poissons libres comme le vent obstiné frappant ma tête nyctalope
dans le crépuscule pour familles à l'écart sur le tas de fumier ou dans des poules
 possédées du démon
dans un œil d'autruche de torchon sanglant couronné de fumée de chevelures de
 momies royales dynastiques s'évaporant infanticides
dans le sourire outrageant d'un lézard étripé au soleil
à midi
sous un arbre
sur un toit
dans l'obscurité
dans le lit à mille pieds sous la mer
sur l'oreiller humide de pluie dans le bois nu
comme un spectre de chien de famille dynastique violente et salpêtrée
comme un souffle d'éléphant sur un mur en pierre fine
dans l'appauvrissement progressif et lumineux d'un tigre devenant translucide sur
 le corps d'une femme nue
une femme nue jusqu'à la ceinture
un homme et un enfant nus plusieurs galets nus sous le froid de la nuit
une terrasse en plein soleil
des dépouilles d'oiseaux de basse-cour un bain et sa baignoire brisée par la foudre
un cheval étendu sur un autel d'onyx incrusté de peau humaine

une chevelure nue ondoyant dans la nuit à midi à l'endroit où je crache
invariablement quand vient l'heure de l'Angélu

César Moro

LA POÉSIE ET LES CRITIQUES

Par E. A. Westphalen

Érigeant un arc de forêt vierge, lentement la poésie étend son regard abyssal au travers de villes de cristal de roche dont les habitants orientent également des critiques de cristal de roche phosphorescente avec des algues de métal en fusion et des carapaces d'insectes nocturnes de poussière de diamants aimantés par l'étoile polaire et l'étoile qui habite le volcan intermittent entre l'équateur et les pôles. Le désert tourne avec lenteur autour de son axe. Les fenêtres battent désespérément des ailes pour échapper à la tempête d'eau bouillante qui attire sans pitié une ville après l'autre jusqu'à son cercle magique. Les tours déploient toute leur splendeur, recouvrant entièrement un continent, puis le suivant. La mer s'introduit subrepticement dans des cavités et des galeries tremblantes à des millions de lieues sous la terre. La poésie, de nouveau, avec ses bras de cataractes et le fragile murmure d'éclats de verre incrustés dans le tendre silence d'un visage. La poésie, avec ses redoutables et séduisants gants de feu qu'elle ne quitte jamais, pas même pour enlacer ses fidèles amants.

À la simple annonce de la présence de la poésie, les sinistres tricheurs se couvrent d'une grande cape funéraire et s'emploient à exorciser, avec mensonge et hypocrisie, sa présence irréfutable. Ils élèvent un à un des murs de fausseté et de tromperie, se frappent la poitrine, gémissent et érigent de repoussantes et méprisables idoles qu'ils adorent et baptisent de noms qui ne sauraient revenir qu'à l'authentique, la provocante, l'incorruptible. Ces pratiques de mauvais augure, ces usages dénués de toute espèce de résonances fécondes, cette escroquerie éhontée, portent, dans de nombreux pays, le nom de « critique de poésie ».

« La poésie a presque toujours vaincu les poètes, mais elle n'a jamais réussi à se débarrasser de ses parasites, critiques rapportant tout aux plus petits besoins artistiques et sentimentaux du lecteur. Il en va de la conservation d'une élite directement intéressée à empêcher, retarder ou dissimuler la naissance ou l'existence des valeurs nouvelles, subversives par définition. Pour faire passer les coquins et les cuistres par la même porte que les Grands, il faut à ces entremetteurs régler leur propre démarche sur un air sans surprises. » PAUL ÉLUARD (1)

Au Pérou, cette espèce compte des représentants malveillants, anodins, mièvres, d'autres pleins de duplicité, de perfidie ou, tout simplement et pour la plupart d'entre eux, d'ignorance. Ils définissent, classent, couronnent, condescendent, exhortent. La poésie est ailleurs.

Est-ce qu'un seul parmi eux a compris le processus suivi par la poésie, son évolution, son essence, ses caractéristiques, et ce qui la distingue en tant que telle

de toute utilisation prosaïque du langage à des fins littéraires, ou historiques, ou scientifiques, etc. ?

Si l'on en croit l'avertissement de son éditeur, L. A. Sánchez a fait précéder son *Index de la poésie péruvienne contemporaine* (2) d'un « panorama critique écrit avec la plus grande objectivité ». De fait, on est immédiatement frappé par le volume de l'ouvrage et le grand nombre de « poètes » représentés, signe que beaucoup s'y sont glissés par négligence ou, plutôt, avec la complicité pleine et entière de l'anthologiste. L'importance accordée à certains, la présence de la plupart d'entre eux, l'absence de quelques-uns et, surtout, les poèmes choisis parfois avec les circonstances aggravantes que sont la trahison et la mauvaise foi (recherche méticuleuse des poèmes les moins significatifs et les plus pauvres) nous offrent une vision assez lamentable de la capacité critique et de l'honnêteté intellectuelle de l'auteur de l'anthologie. Nous devons lui concéder qu'il ne manque pas un seul des rimeurs, majeurs ou mineurs, qui ont martelé des vers castillans sur cette malheureuse terre abandonnée par la poésie. Outre les rimailleurs putréfiés, les Chocanos, Piansones, Yerovis, Cisneros, etc., nous trouvons également le répugnant ténor policier Sessons. Que notre aversion à l'égard de tout le « Parnasse moderniste » n'est pas exagérée, c'est ce que confirme Sánchez lui-même, lorsqu'il s'y réfère dans les termes suivants : « verbalisme excessif », « hypertrophie de la faconde espagnole », « exaltation de la pompe rhétorique », « ivresse verbale », « vers conventionnels », « bon goût littéraire douteux ». Le formalisme le plus creux, le maniérisme le plus détestable, la résignation la plus monocorde, la plus vaine des vanités, complètent les qualités esthétiques et morales de cette misérable école littéraire. Sánchez, qui se sent à l'aise parmi eux (notons sa satisfaction quand il parle de Yeroví), se disculpe hypocritement un court instant : « nous avons préféré inclure cette composition en particulier en raison de son caractère pittoresque » ; mais que dire de toutes les autres, dont on ne saurait excuser la sélection pour une autre raison ? Plus remarquable encore nous apparaît sa prédilection pour la rhétorique, grandiloquente ou terne, lorsqu'il traite des héritiers directs de cette tendance, parlant de « l'accent sans pareil au Pérou (?) » du « faible et triste », du fade et indéfini Ureta, et élevant Hidalgo – le petit Chocano, le confusionniste sombre, braillard et parvenu – au rang de « l'un des plus grands poètes latino-américains d'aujourd'hui ». Sánchez continue de collectionner les scories : ensuite viennent Guillén et Chabes qui « accusent l'influence d'Hidalgo, mais Chabes est moins cérébral que Guillén » (le premier utilise la moitié de son cerveau lorsqu'il se propose de composer un poème, le second en utilise les trois quarts), « et moins sentimental que Mercado » (il ne pleure qu'à la fin de chaque vers au lieu de le faire également au milieu). Une dernière bifurcation du courant rhétorique et grandiloquent nous conduit de la « **musicalité rubendarienne** » à la « **rhétorique révolutionnaire** ». Avec la même pauvreté que celle de leurs aïeux mettant en vers la guerre avec le Chili, ces intrépides révolutionnaires parsèment de figures anodines, de lieux communs, de consignes inopérantes et de métaphores triviales, leurs ronflantes invocations : « **les locomotives sifflaient au**

loin leur protestation de fumée » (3). Le manque de consistance révolutionnaire de ces prophètes improvisés devient patent dès lors que l'on gratte la couche superficielle de leur zèle révolutionnaire mal placé ; tous s'avèrent être de fidèles croyants, des mystiques contrits, d'humbles brebis du Seigneur. L'un décrit pieusement une procession dans la montagne : « **le village tout entier, avec ses cabanes, ses arbres, ses canaux et ses collines, avance en se pressant derrière la Vierge** » (4). Un autre, qui implore : « **Seigneur, me voici devant toi, triste, bon et humble** » (5), verra enfin satisfaits ses désirs les plus chers : « **C'est ainsi que nous apprîmes à ressentir le geste amical de Dieu** » (6). Celui qui, un jour (7), imitant Hitler avec esprit, qualifia l'art d'avant-garde de « dégénéré », se réjouit d'un nouveau fanatisme : « **Qui peut nier qu'une nouvelle religion a surgi parmi les hommes** » (8), ou encore : « **le Christ le console en lui montrant son flanc** » (8). Nous pouvons déclarer avec conviction que c'est avec Eguren que la Poésie apparaît pour la première fois dans l'histoire littéraire péruvienne. Tout effort du critique tendra désormais à entacher ou à escamoter cette émouvante figure. « **Notre milieu littéraire officiel** – écrivait Estuardo Núñez, et cette indication n'a rien perdu de son actualité ni de son exactitude, tout en s'appliquant également à Núñez lui-même – **ne pourra tolérer ce créateur si pur et original, et continuera d'opter pour le conventionnel et le limité** » (9). La fatuité des critiques oscille face à la poésie d'Eguren. Ils ne lui reconnaissent certains mérites que pour mieux le renier ensuite : « **Eguren n'a rien à voir avec le tourbillon de la vie** », déclare L. A. Sánchez, et nous d'essayer de deviner ce que l'on entend là par « vie ». Il faudra rappeler au Dr Sánchez l'a b c, le b a-ba de l'esthétique ; l'existence d'une poésie, d'une poésie authentique, n'est pas concevable sans fondements dans la plus profonde et la plus déchirante expérience vitale. La poésie d'Eguren nous émeut précisément parce qu'elle nous communique le souffle d'une vie chargée d'un contenu passionnel particulier, d'une attraction érotique, d'un drame profond. L'amour guide les pas assurés d'Eguren à travers la poésie, loin de tout sentimentalisme ou mysticisme ; de là la répercussion intime qu'ont sur nous ses superbes images.

Les affirmations capricieuses sur lesquelles la critique nationale fonde généralement toute tentative d'appréciation et de caractérisation, sont également perceptibles dans le cas de César Vallejo. Son œuvre, inconditionnellement accueillie avec les plus grands éloges, se voit désignée, tant par L. A. Sánchez et Estuardo Núñez que par d'autres critiques, comme la première manifestation de la poésie nouvelle au Pérou ; ils y voient, disent-ils, les premiers échos du dadaïsme, de l'ultraïsme, et même du surréalisme. Pourtant, jamais ils ne se donnent la peine de nous présenter objectivement les raisons, sans doute strictement personnelles, qui justifieraient de telles approches. D'autre part, certains traits de la poésie de Vallejo attestent le fait que les tares traditionnelles de la poésie espagnole n'ont pas été dépassées et qu'elles persistent encore chez lui ; ainsi se révèle-t-il à nos yeux sentimental, enclin aux épanchements familiers, au mysticisme moribond et plaintif. Citons, à titre d'exemples et entre autres – en réalité, les profondes racines catholiques et idéalistes de Vallejo font de la majeure partie de sa poésie un dialogue mouvementé et pathétique avec Dieu le père – les poèmes qui

commencent ainsi : « **Mon père dort. Son visage auguste feint un cœur paisible** » et « **Mère, je pars demain pour Santiago, me mouiller dans ta bénédiction et tes larmes** ». Carlos Cueto a vu juste lorsqu'il a parlé de l'« **agnosticisme** », de la « **lâcheté désolante de Vallejo** », « **du manque profond d'images de cette poésie** ». (10) Aucune de ces particularités ne saurait excuser – bien au contraire – le fait de situer Vallejo parmi les représentants de la Poésie nouvelle.

Estuardo Núñez est l'auteur de classifications et de dénominations extrêmement curieuses de la poésie péruvienne. Il nous importe peu d'effectuer une analyse approfondie de ses opinions. Prenons-en une au hasard et tâchons de voir ce qu'elle peut signifier : « **Vallejo réunit ces deux lignes essentielles de notre poésie que sont le purisme, la poésie faite essence esthétique, et le régionalisme, la poésie faite expression de la terre** » (11). Cette affirmation suffit à nous faire entrevoir la façon dont E. Núñez aborde la poésie. (Souvenons-nous, aussi, de la dissection cruelle qu'il fit de l'œuvre d'Eguren, sans bénéfice aucun pour le jugement poétique). Pour l'essentiel – y compris en apparence – il n'existe pas de différences marquées entre les poèmes de Vallejo que Núñez classe dans l'une ou l'autre tendance. On ne remarque aucune différence en matière de technique poétique. De plus, selon la définition donnée, il semblerait possible d'envisager l'existence d'une poésie sans essence esthétique, c'est-à-dire sans droit à se revendiquer comme poésie, et qui ne serait alors que l'« **expression de la terre** ». Expression, peut-être, des désirs, des passions, des angoisses de la terre ? Il est pourtant une croyance selon laquelle il serait plutôt question, en poésie, d'exprimer les désirs, les passions, etc., de l'homme. Ou bien Estuardo Núñez a-t-il voulu faire référence à la description géographique de la terre, laquelle, lui-même en conviendra, n'intéresse en rien la poésie ? Si, d'une part, nous ne trouvons pas d'argument susceptible d'expliquer ce dédoublement de tendances chez Vallejo, nous sommes d'autre part frappés que, dans ce qu'il nomme « purisme », Estuardo Núñez mêle des poètes aux intentions et aux techniques les plus diverses, voire les plus opposées et antinomiques. En dépit de sa bonne volonté, on ne peut pas dire que la sensibilité et la perspicacité constituent les principaux mérites d'E. Núñez.

L. A. Sánchez et Estuardo Núñez se rejoignent dans l'usage immodéré et inexact qu'ils font du terme de « surréalisme ». En réalité, le lecteur ne parvient pas à concevoir clairement ce qu'ils entendent désigner par ce mot. Chez L. A. Sánchez, son utilisation est obsessionnelle, celui-ci l'appliquant chaque fois qu'il ne trouve pas d'autre substantif ou adjectif ; ainsi parle-t-il des « cocktails surréalistes de Martín Adán », du « mélange d'indigénisme et de surréalisme que l'on trouve chez Oquendo », d'un « éphémère pape du surréalisme (Xavier Abril) » ; « Vallejo préfigure le surréalisme », « avec Enrique Peña débute le surréalisme », « le surréalisme littéraire d'AMAUTA ». Après cette énumération, nous ne nous étonnerons pas de ne pas trouver un seul poème surréaliste dans son Anthologie, et nous constatons que si ces poètes se désignent eux-mêmes comme surréalistes, ils ne connaissent du surréalisme que le nom qu'ils emploient comme un vocable exotique destiné à impressionner leurs amis. Il nous faut citer ce

rapprochement effectué par Sánchez entre le surréalisme et Proust (« **Le surréalisme est présent chez Proust, chronologiquement éloigné et esthétiquement déjà dépassé** »), un rapprochement tellement incroyable, tellement déconcertant, tellement déraisonnable et, disons-le, tellement stupide, que nous ne trouvons pas de mots pour qualifier une telle impudence intellectuelle. L'exclamation de Calas : « **Il faut brûler Proust comme on brûle les églises** » (12) exprime parfaitement la position du surréalisme à l'égard du faible et médiocre Proust.

Les références d'E. Núñez au surréalisme ne sont pas plus fondées ; s'il mentionne, à un moment donné, le *Second Manifeste du Surréalisme*, nous sommes certains qu'il ne l'aurait pas fait sur ce ton s'il avait lu quelques pages du livre. D'aucuns ne veulent toujours pas comprendre que le surréalisme n'est pas une école littéraire de plus, ni un ensemble de préceptes nouveaux, mais rien de moins qu'une nouvelle attitude humaine. Écoutons André Breton, le principal théoricien du surréalisme : « Une certaine ambiguïté immédiate contenue dans le mot surréalisme peut en effet conduire à penser qu'il désigne je ne sais quelle attitude transcendantale (consistant à se placer au-dessus du réel) alors qu'au contraire il exprime — et d'emblée a exprimé pour nous — une volonté d'approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible. Toute l'évolution du surréalisme, de ses origines à ce jour, répond du souci qui ne nous a pas quittés, qui s'est fait, de jour en jour, plus impérieux, d'éviter à tout prix de considérer un système de connaissance comme un refuge, de le voir s'ériger de loin en tour d'ivoire, du souci de poursuivre toutes fenêtres ouvertes sur le dehors nos investigations propres, de s'assurer sans cesse que les résultats de ces investigations sont de nature à affronter le vent de la *rue*.... À la limite, dis-je, nous avons tendu à donner la réalité intérieure et la réalité extérieure comme deux éléments en puissance d'unification, en voie de *devenir commun*. » (13).

Serait-ce trop demander que d'exiger des critiques de poésie au Pérou qu'ils aient le souci, avant d'employer certains termes, de s'enquérir des choses qu'ils désignent ?

- (1) – *Donner à voir*, URF, Paris, 1939.
 - (2) – Éditions Ercilla, Santiago du Chili, 1938.
 - (3) – Nicanor de la Fuente.
 - (4) – Guillermo Mercado.
 - (5) – Alcides Spelucín.
 - (6) – *Id. Id.*
 - (7) – Serafín del Mar dans la revue *América*. La Havane, juin 1939.
 - (8) – Serafín del Mar.
 - (9) – *La poésie d'Eguren*, Lima, Cía. de Imp. y Pub., 1932.
 - (10) – Carlos Cueto F. dans la revue *Sphinx*, Lima, 1939.
 - (11) – *Panorama de la poésie péruvienne contemporaine*, Lima, 1938.
 - (12) – Nicolas Calas, *Foyers d'Incendie*, Éditions Denoël, Paris, 1939.
 - (13) – Cité par Herbert Read dans la déclaration : « Sur les aspects sociaux du Surréalisme », Londres, juin 1936.
-

EXPOSITION MANUEL ÁLVAREZ BRAVO

« AVEC LES PROGRÈS DE LA CIVILISATION, L'IDENTIFICATION DES INDIVIDUS GRÂCE A LEURS EMBLÈMES EST DEVENUE MOINS ABSOLUE QU'AUX ÉPOQUES PRIMITIVES ». On constate ainsi que les meilleurs parmi les hommes ont commencé par avoir en horreur ce qui était le plus proche d'eux : la patrie, par exemple, la famille, le paysage, ou tout cela ensemble. Manuel Álvarez Bravo, dont l'innocence est intacte, évolue sans jamais interférer un seul instant avec ce qui l'entoure et qu'il observe avec amour ; son regard est d'une intensité capable de transformer les apparences familières et l'ombre de ce que le Dr R. Allendy, dans son livre : *LES RÊVES ET LEUR INTERPRÉTATION PSYCHANALYTIQUE*, définit, avec une bonne humeur contagieuse, comme emblèmes : *BLASON DE FAMILLE, DRAPEAU D'ORPHÉON, INSIGNE SPORTIF OU POLITIQUE, VOIRE DRAPEAU NATIONAL...* ; capable de transformer, disions-nous, tous ces étranges vestiges ou survivances du XIX^e siècle, en une chose vivante, prodigieuse. Je suis certain que le jour où Álvarez Bravo photographiera un drapeau, celui-ci ne pourra apparaître que comme une dépouille à la dérive, au milieu d'autres objets hétéroclites et absurdes : brosse à dents pour phoque ; épais volume de la constitution du pays ; casques couverts d'inscriptions humoristiques ; langouste à l'américaine dans une valise transparente, etc... Le drapeau ne produira plus, alors, entre autres effets plus complexes, cette vive brûlure urétrale qui accompagne l'urgence de la satisfaction des besoins naturels.

Manuel Álvarez Bravo manie familièrement le cristal, le sang, l'eau, la fumée transparente dans le ciel d'aurore, le feu du soleil de midi, et les projette avec une maestria émouvante sur ce pur chef-d'œuvre : « *OUVRIER TUÉ DANS UNE BAGARRE* » (1) ; sur la mort d'un agneau ; sur un squelette de cheval ; sur un hippocampe aux dimensions véritablement monumentales ; sur le galop d'un cheval ; sur les yeux percés dans les montagnes.

L'atmosphère de l'art de Manuel Alvarez Bravo est celle du « *POUR LA VIE* »... La fatalité (invisible) vêtue de noir et gantée de rouge – comme il se doit – accueillait à la porte les visiteurs de l'exposition.

C.M.

« Manuel Álvarez Bravo, avec son *Ouvrier tué dans une bagarre*, s'est élevé à ce que Baudelaire a appelé le style éternel. » – André Breton¹.

S. FREUD

Grâce à la méthode psychanalytique, une vaste région de la nature humaine, qui en constitue le fondement primordial, la source d'énergie, l'origine de tout développement ultérieur, et jusqu'alors désignée comme « terre inconnue », s'est offerte à notre exploration et à notre connaissance. Des terrains vagues et nébuleux, des actions absurdes et incompréhensibles, des sujets de légendes et de superstitions, ont acquis une consistance, des formes précises, des

1. Nous reprenons ici la traduction du titre telle qu'elle apparaît chez Breton. Elle diffère largement de l'original, « *Obrero asesinado en una huelga* », que l'on pourrait traduire plus fidèlement de la façon suivante : « *Ouvrier gréviste assassiné* ». (NDT)

arêtes solides, et, en un mot, réalité, avec des finalités déterminées, des lois précises, et des façons d'influencer et d'être également l'objet d'influences. Bien entendu, comme dans toute recherche véritablement scientifique, les conclusions obtenues prouvent qu'elles sont universellement applicables, y compris dans des cas « extraordinaires », dans certains aspects rares et troublants du comportement humain, pour lesquels, en opposition à la psychologie de ce monde, avait été élaborée une sorte de psychologie « céleste ». L'inspiration n'est pas un don de Dieu, pas plus que les rêves ne sont des admonitions de l'au-delà, l'amour une relation illusoire, la religion une révélation surnaturelle, les actes manqués des avertissements prémonitoires de génies ou d'esprits familiers. L'exil des malades mentaux vers une région extrahumaine, où les lois qui régissent le fonctionnement psychique des autres hommes ne seraient pas en vigueur, ne peut plus être considéré que comme un préjugé rétrograde dénué du moindre fondement. La folie ne provient pas d'une malédiction ni d'un châtement d'en haut. On reconnaît à l'irrationnel un rôle de premier plan, perceptible dans toutes les manifestations de la vie de l'homme, consistant à faire des actes les plus insignifiants, les actions les plus décisives et déterminantes : erreurs, oublis, obsessions, mais aussi images sublimes, amour, beauté, poésie. Les frontières arbitraires qui séparaient une psychologie dite « anormale » de la psychologie normale ou courante, ont été définitivement abolies : les mêmes lois psychologiques sont en vigueur dans l'un et l'autre champ. Le déterminisme scientifique a déplacé l'idéalisme trompeur et frauduleux de quelques bastions d'où il s'était cru à jamais inamovible. Les puissances dynamiques mises en évidence dans l'inconscient par l'étude psychanalytique éclairent les déterminations morales sur lesquelles se fonderait le comportement humain. C'est sur cet aspect moral, déductible des découvertes de Freud, quoiqu'allant encore à l'encontre de l'opinion personnelle de ce dernier, que nous souhaitons insister à présent. L'essentiel serait là : la suprématie du désir décide de la vie humaine tout entière, de l'ensemble de ses manifestations, de son développement varié. Telle est la condition tragique de l'homme : ce dernier cherche à satisfaire son désir dans un monde précisément peu enclin à le lui concéder mais qui toutefois peut s'avérer contraint de le faire. « Les désirs humains, écrit un psychanalyste, doivent être l'ultime critère pour décider de ce qui est bon, mais une victoire du désir humain sur le monde environnant ne peut se réaliser que par la compréhension et la conformité aux lois essentielles de ce monde environnant : voici ce que l'on entend lorsque l'on dit que le principe de réalité n'est autre que l'élévation du principe de plaisir ». (1)

La crise actuelle de l'humanité peut être définie comme l'actualisation d'un conflit existant entre les tendances respectives à l'adaptation et à la transformation, entre une morale conformiste et une morale révolutionnaire, la première essayant de s'adapter à la réalité, la seconde se proposant de transformer la réalité et d'atteindre, comme nous l'avons dit, « la victoire du désir humain sur le monde environnant ».

« En langage psychanalytique il s'agit donc, écrit Nicolas Calas, de trouver une solution, une nouvelle synthèse de l'opposition entre le principe-plaisir et le principe-réalité, et de découvrir un principe que nous appelons par anticipation

principe d'objectivité. Mais cette nouvelle synthèse ne pourra se réaliser avant la liquidation du conflit social, car tant que subsistera une société divisée en classes nous aurons affaire à une morale conformiste et à des devoirs qui s'opposeront aux désirs. » (2)

Les conséquences morales des enseignements de Freud, la valeur subversive de son travail scientifique, le rendent digne d'occuper une place privilégiée dans l'admiration de tous ceux qui, au seuil d'une société nouvelle, luttent pour que l'homme conquière la plus grande liberté, et pour parvenir à l'expression la plus vaste du désir sous toutes ses formes, artistiques, scientifiques et politiques. « Je pense – nous citons de nouveau Calas – qu'un jour viendra où le portrait de Hegel, des deux fondateurs du matérialisme historique, de Freud et de Breton, seront en tête de tout véritable manuel de morale. »

(1) J. C. Flügel, dans *THE INTERNATIONAL JOURNAL OF PSYCHOANALYSIS*, volume XI, 1930, Londres.

(1) Nicolas Calas : *FOYERS D'INCENDIE*, Éditions Denoël, Paris, 1939.

(2) Nicolas Calas : *id. id.*

Prenez 6 œufs : faites-les bouillir pendant 20 minutes ; jetez-les.
(Recette de cuisine)

Wolfgang PAALEN

À PROPOS DE LA PEINTURE AU PÉROU

Par César Moro

Le problème de la peinture a revêtu au Pérou les caractéristiques les plus odieuses, tant dans sa forme que dans son contenu ; une imprécision débile mentale recouvre la clarté des fins ou de la finalité recherchée. Il s'agit de voir clair à travers les épaisses volutes de ce nouvel ésotérisme : **la peinture indigéniste**, qui mène aujourd'hui dans mon pays une croisade d'une virulence alarmante.

Il est des personnes qui prétendent venir en aide à la grande misère dont souffre l'Indien au Pérou, à son ostracisme total, en le transposant avec acharnement sur la toile infâmante ou sur la poterie destinée aux touristes, et en lui attribuant tous les stigmates dont les classes dominantes ramollies d'Occident gratifient les admirables races de couleur.

Au Pérou, pays sans tradition picturale, la barbarie pauvre qui nous caractérise dans l'ensemble s'évertue laborieusement à créer, dans une terrible pénurie de moyens, une peinture qui n'ait, prétendument, rien à voir avec la peinture européenne ; c'est-à-dire qu'en lieu et place des Bretonnes, Hollandaises et autres Suisses potelées qui peuplèrent jadis la peinture en Europe, nous aurons à présent des Indiens à foison. L'indigénisme ne reste pas circonscrit – on le comprendra aisément – à la seule peinture ; toute la gamme des intellectuels au Pérou entend élever de nouvelles murailles de Chine qui nous isolent de l'Europe que nos savants lecteurs des traductions de Spengler disent décadente, sans réfléchir un seul instant au fait que si l'Europe est décadente, nous autres, intellectuellement parlant, ne sommes qu'un maigre reflet de cette décadence, et ce avec un retard considérable et un manque de vitalité qui nous est propre et qui

s'avère dû, entre autres choses, à la pauvreté de notre faculté de penser, si peu développée dans les pays de langue espagnole, Espagne comprise, naturellement. Nous savons tous, ou nous devrions le savoir, que l'espagnol est une langue figée depuis le Siècle d'Or et dans laquelle la philosophie, la poésie, n'ont pas eu les représentants majeurs qui abondent dans d'autres langues, de la même façon qu'abondent parmi nous les intellectuels qui parlent de tout et de rien *via* la mauvaise digestion des traductions frauduleuses d'une certaine maison d'édition chilienne, parmi nous célèbre ; maison d'édition qui n'est pas la somme mais l'index de la culture régnant sur notre « stupide continent », comme l'a brillamment défini, il y a de cela des années, Pío Baroja. Continent stupide, en dépit des réjouissants méridiens intellectuels que d'aucuns situent à Buenos Aires, et d'autres, en fonction de leur pauvre régionalisme sentimental. L'unique évidence est que le berceau du tango se trouve à Buenos Aires, irradiant sur la production poétique continentale.

Mais revenons à la peinture péruvienne débutante qui a une fâcheuse tendance à se dissoudre et à produire d'épais nuages dans le cerveau du spectateur qui se décide à la contempler ; il est indispensable de prendre certaines précautions pour s'occuper d'elle, comme – ne perdons pas le sens des mesures – pour descendre ou pénétrer dans le labyrinthe pharaonique d'une tombe égyptienne récemment découverte. Malheur à celui qui, dans mon pays, se risque à regarder le monde avec des yeux qui ne soient pas ceux d'un valeureux peintre indigéniste ou d'un écrivain folklorique, il sera immédiatement taxé d'étranger, d'*afrancesado* et d'ennemi acharné de l'Indien, de ce mythe fabuleux de carton-pâte qui leur assure des rentes, les amis de l'Indien désignant, sans doute, les touristes anglo-saxonnes croulantes qui, un cahier d'aquarelle à la main, tentent de surprendre « l'âme des Andes », pour parler comme un parfait indigéniste, nous resservant jusqu'à la nausée la traditionnelle image de l'Indien en position fœtale, la « quena » entre les mains, symbole compensatoire flagrant de la virilité endormie et chantée par tous les poètes qui, au Pérou, se sont mis au service de la caste exploiteuse.

L'indigénisme est la pierre de touche : soit l'on est indigéniste, soit l'on est un imposteur ; soit l'on peint, de la façon la plus primaire et la plus étrangère à la peinture qui soit, avec la mentalité la plus arriérée, des Indiens sans substance, des Indiens de fête foraine, soit l'on est l'*afrancesado* le plus irrécupérable qu'ait produit la « douce patrie », immergée dans l'oppression depuis des millénaires.

Nous étions incapables de penser par nous-mêmes face à la provocation de l'Inca qui, une fois par an, saisissait la truelle symbolique pour stimuler le travail de ses serfs, tandis qu'il consacrait le reste de l'année à préparer son prochain geste symbolique. Il est vrai qu'à l'époque incaïque, nous avions l'énorme compensation d'ignorer complètement les sentiments estampillés « Armée du Salut ». Nous ne connaissions pas encore la charité et l'insolence de celui qui, parce qu'il est plus fort, peut travailler, à l'égard de celui qui, en étant physiquement incapable, ne le fait pas. La dignité humaine avait encore un sens. Puis, arrivèrent les Espagnols et, avec eux, l'horripilant cortège des vertus chrétiennes. Notre époque, marquée par l'abandon de tout ce qui ne participe pas

des grandes entreprises de créatinisation qui conquièrent de vastes territoires et tentent de coloniser les eaux furieuses et débordantes de la culture véritable, attaquée sans relâche au cinéma, dans les livres, dans l'immonde presse vénale, etc., etc... ; notre époque, dans laquelle Hitler et Staline sont les ennemis les plus féroces de cette culture, se caractérise précisément par cette fureur castratrice dans laquelle le *fascio* et le marteau en arrivent à fraterniser. (1)

Des mains de fer de l'Inca, nous voilà passés entre les griffes du conquistador gardien de porcs, fanatique, analphabète, affamé d'or, friand de se vautrer dans cet excrément idéal, et habité d'un complexe d'infériorité bien connu qui le conduit à assassiner Atahualpa quand celui-ci découvre que Pizarro ne parvient pas à déchiffrer les signes qui représentent l'idée de Dieu, alors que ses soldats lisent facilement le mot écrit sur un ongle [*sic*] d'Atahualpa (2), du superbe Atahualpa à qui nous devons rendre un hommage retentissant pour avoir été le premier homme du Nouveau Continent à jeter l'Évangile à terre et à lui redonner ainsi la place qui lui revient. Ce ne sont pas les Espagnols qui, par la bouche de l'un d'eux – un jésuite, naturellement, le père Aranda – se vantent d'avoir détruit jusqu'à six mille incarnations du démon en une seule journée (il fait référence aux admirables et sensationnels vases du Pérou) –, ce ne sont pas ces conquistadors imbéciles, qui auraient pu enseigner à notre peuple une forme nouvelle et valable de pensée, eux qui ne pensaient qu'en termes d'église ; ainsi remplacèrent-ils le Temple du Soleil, à Cuzco, par une église catholique, rasant le temple solaire jusqu'à ses fondations.

En nous libérant de l'Espagne, nous n'avons réussi qu'à nous retrouver avec des Espagnols pires encore, les métis et les mulâtres atteints d'espagnolisme, jouissant de titres de noblesse castillans et qui, par le biais de la république, continuent de museler la pensée et conservent rigoureusement inédites les conquêtes démocratiques les plus élémentaires.

C'est ainsi que nous prétendons à présent tout naturellement circonscrire l'expression essentiellement poétique – et par conséquent universelle – du langage pictural dans des normes qui mènent le problème spirituel du Péruvien actuel vers la voie sans issue et sans charme de la représentation, arbitraire ou juste, de l'Indien, de sa femme, de sa belle-mère et de son beau-père, de son fils et de toute sa famille, vêtus des seuls costumes que lui a autorisés jusqu'à aujourd'hui, comme la perpétuation d'une chose en péril, l'exploiteur de ses terres.

À ces spoliations immémoriales souscrit immanquablement celui qui, consciemment ou inconsciemment, adule la classe dominante en peignant pour elle, et uniquement pour elle, des Indiens difformes que ladite classe accepte dans ses maisons de mauvais goût à la condition qu'ils soient encadrés et débarrassés de l'odeur si particulière de laine qui, selon elle, les caractérise. Sans doute préfèrent-ils l'odeur de cadavre que dégage la peinture indigéniste. Ces tableaux font office de preuve, pour ces aryens gâteux, de la prétendue infériorité des races de couleur.

L'École des Beaux-Arts est, au Pérou, le principal bastion de cette tendance anodine ; de là sortent, année après année, et ce jusqu'à la nausée, les

innombrables défenseurs de l'art crétinissant, ceux qui croient accomplir leur mission de profonde transformation de l'Art en dévorant quotidiennement leur ration d'Indien à l'huile. Il ne me semble pas nécessaire de me défendre des stupides reproches que l'on pourrait me faire d'écrire animé par un sentiment d'inimitié ou d'antipathie personnelle absolument inexistant, ou d'autres reproches encore que les imbéciles, dans leur misère morale, ne manqueront pas de me faire. Tout ceci suffit à juger de leur personne et à les définir. Ceci étant dit, je suis en mesure d'affirmer que je ne crois pas en l'avenir messianique de l'Indien : j'observe son actualité incontestable, j'observe que toute tentative pour le confiner dans l'anecdotique n'est qu'une manœuvre des plus réactionnaires ; j'observe, comme n'importe qui peut le faire, son exploitation plus ou moins intense, comparable à la nôtre, métis qui peuplons la côte. Les peintres indigénistes ne croient pas, eux non plus, en l'avenir des Indiens ni en leur passé, qu'ils ignorent ; pour eux, l'Indien est et a toujours été le Quechua ; les civilisations si perfectionnées de la côte n'existent pas : ils ne perçoivent pas la résonance extraordinaire – résonance et révélation toujours en vigueur – de leur art exemplaire qui, telle la tête tranchée d'une bête, ne cesse de faire porter la menace des terribles forces du rêve sur la misérable réalité qui l'entoure et le dénature. Ils ne voient que l'Indien mutilé que nous a laissé la colonie de sinistre mémoire, l'Indien vêtu de haillons multicolores.

Pourtant, il est un Indien qui sert de bête de trait, concurrençant le lama gracile : un Indien semblable à tous les hommes exploités ; un Indien qui peut avoir et a, bien souvent, une parfaite beauté classique ; un Indien qui travaille sans repos sous d'implacables climats, avec une misérable poignée de maïs pour seul repas ; un Indien qui se réfugie dans la coca et l'alcool ; un Indien qui devra cracher son mépris sur ceux qui le peignent comme un monstre grotesque.(3) Cet Indien-là, ils préfèrent l'ignorer, car il n'est pas suffisamment singulier pour se distinguer de tous les hommes qui n'en forment en réalité qu'un seul ; cet Indien-là n'est pas pittoresque et, dans ce cas, mieux vaut choisir pour thème certains aspects de la barbarie de la côte : on pourra peindre, par exemple, la procession du « Señor de los Milagros ».

Les peintres indigénistes ne croient pas en l'actualité de l'Indien, qui suppose la perte des couleurs criardes et le crépuscule du pittoresque ; plutôt que de perdre leur sujet, ils préfèrent contribuer à perpétuer coûte que coûte l'état de fait qui leur assure de bons et frais morceaux de peinture toute prête et facilement exportable.

Je ne propose aucune école en remplacement d'une autre. Je souhaite seulement souscrire au postulat suivant : « toute licence en Art ». Contre les écoles qui ne font que livrer des formules pour mieux attirer et divertir l'acheteur sans lui faire perdre le sommeil ni interrompre sa digestion. L'art commence là où termine la tranquillité. Pour un art insomniaque, contre un art marchand de sommeil.

(1) En octobre 1939, il ne reste pas l'ombre de l'ombre d'un doute quant à l'étroite similitude des fins poursuivies depuis toujours par Staline et Hitler. Inutile de dire que le slogan « Défense de l'URSS » présente, actuellement, autant de contenu révolutionnaire que le

prochain slogan que pourrait lancer le cadavre de la III^e Internationale : « Défense de l'Empire Japonais ».

(2) Prescott : *Histoire de la Conquête du Pérou*.

(3) Crachat qui doit s'étendre au prochain Congrès Indigéniste qui se tiendra bientôt dans une république latino-américaine.

PABLO PICASSO

La place prééminente qu'occupe la glorieuse figure de Picasso le met hors de portée de la méprisable rage de trafiquants littéraires aussi mesquins que condamnables qui, comme Gregorio Marañón, profitent de la candeur et de l'ignorance qui règnent dans les limbes sud-américaines pour tenter de discréditer, en toute impunité et avec une singulière lâcheté, quelques-unes des plus sublimes manifestations par lesquelles l'esprit d'insoumission, de rébellion, et la soif de liberté de l'homme, se sont manifestés récemment : d'une part dans la lutte héroïque contre la barbarie médiévale, contre l'infamie obscurantiste, contre l'oppression la plus noire, menée envers le peuple espagnol, sacrifié dans le sang ; d'autre part, dans l'œuvre, capitale pour le développement de l'humanité, réalisée par quelques-uns des plus grands génies de l'espèce humaine.

Les déclarations de Marañón, apparues sans plus de commentaires et sans la moindre protestation ni réserve dans la revue *Para Todos* de Lima, ne mériteraient que notre mépris s'il ne nous fallait signaler la conspiration réactionnaire à laquelle conduit la divulgation de semblables mensonges.

Les textes consacrés à Picasso que nous publions ici n'apparaissent pas tant à titre de réparation que dans le but de reconnaître et d'évaluer à sa juste mesure l'importance du travail du grand novateur de l'art contemporain.

Ne serait-il pas temps que brillent sur le ciel gris, sur la vie opaque et désenchantée de ces pays créoles, les rayons terribles de la beauté convulsive, de la poésie implacable ? **W**.

ALORS, MONSIEUR...

Pablo Picasso est fait de ce métal inattaquable par la bave, tout particulièrement par la bave des bœufs qui, comme un certain Monsieur Marañón, font étalage de leur importance, de leur ignorance – parfaitement : leur ignorance – et de leur lâcheté dans des revues littéraires de troisième ordre, publiées dans des pays de onzième ordre (1) en direction d'un public qui, lorsqu'il entend parler de Picasso, sent ses oreilles pousser démesurément en forme de maraña ou marañón ou garañón.² La trajectoire du savant est trop connue de tous pour que j'aie à poursuivre la description de l'indescriptible.

L'homme qui a fait l'Éloge du Bruit se définit lui-même comme un abominable gouffre rempli de silence et avide de peupler cette vacuité mentale d'un vacarme de perroquets débridés.

2. Le jeu de mots, proprement intraduisible, consiste en une variation autour du nom du critique Marañón qui est aussi le nom d'un fleuve péruvien et de l'anacardier, et auquel font écho la *maraña* (broussailles, enchevêtrement, embrouillamini...) et le *garañón* (étalon). (NDT)

*Ses célèbres États intersexuels : de la foutaise, cher ami, pas plus.*³

Pablo Picasso bloc fusant météorites que je découvre d'un œil envieux à travers le nuage de fumée comme une chaise effervescente des colombes incandescentes descend la colère son échelle de velours vert en se limant les ongles d'agate dynamique de haute lignée se réverbérant une larme soudaine au milieu du silence du passage d'un train sur le crâne de la nature et le reflet de la lune.

Avant ma mort je me rappelais certains reflets de terre sur des tas de détritrus balayés par une lanterne bon marché en forme de chien savant versant sa science dans les latrines espagnoles. La joie d'un collier de dents d'anacardier jeté au dépotoir je prends une délicieuse apparence de petite aurore boréale des familles sur la soupière fumante et l'enfant en train de pisser écrit en lettres de feu : La fin des crétins est sur le point de créer le royaume des veuves aux yeux de rubis mâle.

Je trouve une hécatombe de première grandeur la bière que Picasso encadre dans ses célèbres tableaux de première grandeur sur l'ouragan fameux des cheveux dissolus des tendres visions sanglantes en comprimés pour jeune mariée.

CÉSAR MORO

Mexico, 13 octobre 1939.

(1) *Para Todos*, Lima, Pérou, n° 2, 15 septembre 1939.

Picasso, Duchamp, Freud, Chaplin ne se discutent plus.

Wolfgang PAALEN

Un écrivain espagnol résidant à présent au Mexique m'a récemment fait vivre la pénible expérience de l'entendre parler de Picasso de façon aussi confuse que méprisante. Sans l'avouer, cet écrivain espagnol donnait libre cours à son ressentiment et à cette autre forme d'esclavage qu'est le nationalisme. Je ne suis pas étonné que Gregorio Marañón fasse de même publiquement. Il est des opinions qui se retournent contre qui les émet. Ce genre de critiques est toujours une forme d'autocritique. Eux qui croyaient dire du mal de Picasso, ils étaient en train, involontairement mais avec exactitude, de faire leur propre portrait !

XAVIER VILLARRUTIA

PABLO PICASSO

L'eau tombe lépreuse

Sur les grappes grises parcourues d'araignées volatiles

Des lianes et des phalènes dilatent l'air avec leurs yeux

Des plumes jaillissent du revers des flèches blessées

La tortue de verre du discobole

Greffée sur des cils d'os irrémédiable

Grandit dans la bouche verte qui fait paître le poignard

Bruyamment tiède à force de faire ondoyer les moineaux

On découvre des impacts microscopiques

3. En français dans le texte. (NDT)

*Inaperçus et proches identiques à la voix
Du zèbre gainé sur l'échelle dans les poches
Derrière le grillage de miel que picore la caresse
Dans la détresse vertigineuse d'un caïman au repos
On parvient à entendre la croûte de la carte qui se déchire
Tous les becs seront courbés jusqu'à la paume des yeux
Qu'arrachent les va-et-vient de la cuisse évaporée
Ouverte comme une dague sur les pores noirs de l'étoile
Qui transpire sur les cheveux fatigués du marbre
De livides crochets secouant des décombres de désespoir
Tendre morceau de viande que transplantent les oiseaux
Surgissent de la neige des fenêtres d'animaux.*

RAFO MÉNDEZ

Si l'on se propose de situer l'œuvre de Picasso, l'unique possibilité est de le prendre pour limite, pour origine – « Picasso, comme chacun sait, révolutionne de façon phénoménale, sensationnelle, les moyens d'expression ». Salvador Dalí (1) – ; ainsi dirons-nous : avant et après Picasso.

On n'insistera jamais assez sur le changement fondamental qu'a produit son œuvre : le pouvoir créateur de l'homme s'est élevé dans toute sa splendeur à une altitude indispensable à sa magnifique tâche : refaire le monde à son image. Dès lors, s'est trouvé définitivement écarté le sentiment artistique d'imitation servile passant par la production d'une humble copie : « glorifier l'œuvre du créateur » ; les forces agressives se sont déchaînées, l'imagination a cessé de se situer dans des régions illusives et inaccessibles ; employant à loisir l'élément malléable qu'est la nature, l'imagination nous éblouit par les apparitions visibles et palpables de ces figures mythologiques, de ces fantômes comestibles qui nous indiquent notre destin : introduire nos rêves dans la réalité, ouvrir les écluses pour laisser déborder nos rêves sur le réel, rendre patente la réalité de nos rêves. « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a plus que le réel. » – André Breton (2).

S'il nous faut déterminer la mission qui est pour partie la nôtre, nul doute que celle qui nous revient historiquement est la liquidation du dualisme. Dans tous les champs de l'activité humaine, il devient chaque jour plus urgent d'en finir une fois pour toutes avec cette abominable tendance qui, en opposant l'homme à lui-même, n'a jamais œuvré qu'à sa destruction. L'œuvre géniale de Picasso prouve son efficacité particulière en nous offrant de précieuses armes pour assurer l'unité humaine et l'unité de l'homme et du monde. De là, la commotion affective singulière que produisent en nous ses images : nos sens s'en trouvent revalorisés, nos désirs multipliés. Ce sont des images vibrantes, électriques, tumultueuses : « j'ai vu des eaux-fortes de Picasso que l'on peut déjà célébrer entièrement et même recevoir en pleine figure ». – Salvador Dalí (3).

Face à chacun de ses tableaux, de ses sculptures ou de ses poèmes, nous ne pouvons que nous sentir intimement troublés et surpris, avec délice etangoisse, en voyant devant nous, palpables, le carbone céder la place au diamant,

la misérable matière terrestre coaguler au rythme de notre cœur, les formes et les couleurs nous parler et nous répondre, de nouvelles énigmes s'ouvrir à nous, des connaissances anciennes se refermer, la mer rejeter ses monstres inconnus, le ciel se pendre de ses propres mains. La forêt se déplacer, les volcans s'agiter, les navires faire feu !

E. A. Westphalen

(1) In *Catalogue de l'exposition de Salvador Dali*, juin 1933. Paris.

(2) *Manifeste du Surréalisme*, Éditions Kra. 1929. Paris.

(3) In *Catalogue de l'exposition de Salvador Dali*.

L'Espagnol Pablo Picasso est venu à Paris avec sa cour de guitaristes et de mendiants, inséparable de la peinture de son pays ; rapidement, au contact de Toulouse-Lautrec, il la remplace par ces vagabonds, buveuses d'absinthe et saltimbanques de la période bleue ; mais Picasso se lasse bien vite de ses anciens compagnons et, dans une effervescence nomade et féconde, décide de prolonger l'œuvre de Cézanne par-delà les limites humaines établies par le peintre farouche d'Aix-en-Provence. À la recherche d'équilibres chaque fois plus instables sur les sommets de la sensation, il fait apparaître depuis mille neuf cent sept ces étranges compositions dans lesquelles il impose à l'âme catholique de Cézanne une prolongation spirite de son œuvre temporelle ; des tables garnies de brioches, de serviettes et de pommes perdent sous ses mains l'équilibre physique pour en acquérir un autre, uniquement dépendant de lois picturales, et c'est alors que se produit le véritable miracle, lorsque le Cézanne invoqué se retire, irrité, laissant Picasso seul responsable de son génie. Entre mille neuf cent neuf et mille neuf cent dix apparaissent deux œuvres historiques du peintre de Malaga : l'« Usine à Horta del Ebro » et le « Portrait de M. Kanwailer » ; entre les deux s'était produite la crise de l'art contemporain.

Pas même le cézannisme le plus exacerbé n'aurait pu laisser prévoir l'éclat de la peinture née de cette crise ; la couleur s'opacifie volontairement en quelques nuances gris-brun dont seul le Greco possédait le secret ; jamais son dessin ne cherche un quelconque point d'appui dans le monde extérieur ; tout, dans l'œuvre, est création volontaire de l'intelligence la plus froide, mais aussi de la sensibilité la plus aigüe et d'éléments subconscients remontés à la surface dans les vases les plus profonds de l'espèce humaine. Nous devons à la volonté, à la persévérance de Picasso, de voir aujourd'hui en circulation cette série de tableaux-objets, matérialisation de purs éléments spirituels dont seul Hegel avait eu le pressentiment.

AGUSTÍN LAZO

(Extrait d'une conférence sur la « Peinture Moderne » donnée au Palais des Beaux Arts de Mexico, 1939.)

Le merveilleux, l'irrésistible courant ! À tous ceux qui ne veulent prêter à Picasso que le désir d'étonner, qui persistent, les uns pour lui en savoir gré, les autres pour lui en tenir rigueur, à ne considérer de l'extérieur que ses audaces, je ne manquerai pas d'opposer cet argument susceptible de faire valoir comme aucun autre la **mesure** admirable d'une pensée qui n'a jamais obéi qu'à sa propre, qu'à son extrême tension : c'est en 1933 pour la première fois qu'un papillon

naturel a pu s'inscrire dans le champ d'un tableau, et qu'aussi il a pu le faire sans qu'aussitôt tout ce qui l'environne tombât en poussière, sans que les représentations bouleversantes que sa présence à cet endroit peut entraîner fissent en rien échec au système de représentations humaines dans lequel il est compris. C'est par là qu'une fois de plus ce système, qui n'est que le système de Picasso, se découvre génial. L'assimilation totale d'un organisme animal réel par un mode de figuration dont ce sera la gloire d'avoir brisé avec tous les modes conventionnels pourrait être, me semble-t-il, à elle seule, de nature à imposer silence à ses détracteurs, à confondre tous ceux qui continuent, ingénument ou non, à le mettre en demeure de faire ses preuves. La preuve, encore une fois, est faite. Les limites assignées à l'expression se trouvent, encore une fois, dépassées. Un sang fin, magnétique, se dépense généreusement d'un bord à l'autre de la ravissante cuve blanche, à peine plus grande qu'une main. Tout ce qu'il y a de subtil au monde, tout ce à quoi la connaissance n'accède que lourdement par degrés : le passage de l'inanimé à l'animé, de la vie objective à la vie subjective, les trois semblants de règnes, trouve ici sa plus surprenante résolution, parvient à sa plus mystérieuse, à sa plus sensible unité. De ce point jusqu'alors jamais atteint, qu'il soit permis de considérer avec quelque hauteur les tardifs enfantillages du prétendu « réalisme » artistique, dupe aveuglement des aspects, et pour qui la chimie universelle s'arrête, sans qu'il y ait rien à y voir, au moment où l'on procède pour l'usage des peintres au remplissage des pots de couleurs.

L'instinct plastique, porté ici individuellement au terme suprême de son développement, puise dans le refus, dans la négation de tout ce qui pourrait le distraire de son sens propre, le moyen de se réfléchir sur lui-même. Une volonté de conscience totale qui, pour la première fois peut-être, s'est mise de la partie, oriente l'effort, éclaire la laborieuse démarche qui, du plus bas au plus haut échelon de l'espèce animale, tend à assurer à l'être vivant la jouissance d'un gîte, d'une arme, d'un piège ou d'un miroir. C'est, avec Picasso, la somme de tous ces besoins, de toutes ces expériences de désintégration qui va être faite avec une lucidité implacable ; c'est, en un seul et même être doué et épris de compréhension pour tous, c'est par impossible l'araignée qui va, plus qu'au moucheron, être attentive au dessin et à la substance du polygone de sa toile, l'oiseau migrateur qui en plein vol va tourner la tête vers ce qu'il quitte, l'oiseau encore qui va tenter de se retrouver dans le labyrinthe de son propre chant. En ce point où la création artistique, dont le but est d'affirmer l'hostilité qui peut animer le désir de l'être à l'égard du monde externe, aboutit en fait à rendre adéquat à ce désir l'objet extérieur et, par là, à concilier à l'être, dans une certaine mesure, ce monde même, il était par-dessus tout souhaitable qu'un appareil de précision fût installé, qui se bornât à enregistrer, hors de toute considération objective d'agrément ou de désagrément final, le mouvement dialectique de l'esprit. L'œuvre ainsi

réalisée doit, en tout état de cause, ne l'oublions pas, être considérée comme produit d'une faculté d'**excrétion** particulière et ce n'est que secondairement qu'il peut s'agir de savoir si cette œuvre est apte à contribuer, par son aspect immédiat, au bonheur des hommes. Le critérium du goût se montrerait, d'ailleurs, d'un secours dérisoire s'il fallait l'appliquer à la production de Picasso, dont les tableaux ont merveilleusement plu et déplu. Autrement appréciable, parce que seule vraiment suggestive du pouvoir accordé à l'homme d'agir sur le monde pour le conformer à soi-même (et par là pleinement révolutionnaire) m'apparaît, dans cette production, la tentation ininterrompue de confronter tout ce qui existe à tout ce qui peut exister, de faire surgir du jamais vu tout ce qui peut exhorter le déjà vu à se faire moins étourdiment voir.

Et s'il est avéré que la grande énigme, la cause permanente de conflit de l'homme avec le monde réside dans l'impossibilité de tout justifier par le logique, comment pourra-t-on demander compte à l'artiste, au savant, des voies que choisit pour se satisfaire l'impérieux besoin humain de former **contre** les choses extérieures d'autres choses extérieures, dans lesquelles toute la résistance de l'être intérieur soit à la fois abdiquée et incluse ? Picasso n'est, à mes yeux, si grand que parce qu'il s'est trouvé ainsi constamment en état de défense à l'égard de ces choses extérieures, y compris de celles qu'il avait tirées de lui-même, qu'il ne les a jamais tenues, entre lui-même et le monde, que pour des **moments** de l'intercession.

ANDRÉ BRETON

Extraits traduits de « Picasso dans son élément », publié dans *MINOTAURE*, n° 1, Paris, 1933.

Nous grandissons jusqu'à un certain âge, paraît-il, et nos jouets grandissent avec nous. En fonction du drame qui n'a pour théâtre que l'esprit, Picasso, créateur de jouets tragiques à l'intention des adultes, a grandi l'homme et mis, sous couleur parfois de l'exaspérer, un terme à son agitation puérile. A. BRETON

LE DÉSESPOIR

à Pablo Picasso

Le feu d'artifice est tiré. Le gris est la couleur absolue du temps présent, j'ai vu que les hirondelles imitent les feuilles mortes bien avant l'automne. Le désespoir est un collègue de sourds-muets en promenade le dimanche.

Il vaudrait mieux. Je ne sais ce qui vaudrait mieux. Le fil se rompt à chaque instant, peut-être est-ce le même travail décevant quand un aveugle cherche à retrouver le souvenir des couleurs à sa fenêtre blanche.

Les belles femmes à taille d'argent volent toujours au-dessus des villes – Patience –. Les poteaux indicateurs de ces routes où chaque erreur est irréparable se terminent en tête de cheval formant massue.

Il faut crier tous ses secrets avant qu'il soit trop tard. Il est d'avance trop tard si on a oublié de laisser la chaise où viendra s'asseoir le désespoir pour prendre part à la conversation. Le désespoir ne sera jamais réduit à la nécessité de mendier, même si on brûle ses bras. Il affectera alors le profil d'un pavot sur un ciel d'orage. Son rire de pipe ne deviendra qu'insultant.

J'habite depuis peu une carte de géographie sur le mur. Je me crois au carrefour du vent. Je m'entretiens avec lui. Le bouquet de pieds d'alouette prend son vol au crépuscule et va passer la nuit sur les étangs. La poupée saute à la corde avec son ombre. Je n'appriivoiserai pas cette ombre qui me suivait dans mon enfance.

Je crois que les morts écoutent longtemps au fond de leur tombe si leur cœur va se remettre à battre. Pour le bruit. Pour la compagnie du bruit. Saluons la compagnie attachée par des ficelles.

ALICE PAALEN

JE PARLE DE CE QUI EST BIEN

Je parle de ce qui m'aide à vivre, de ce qui est bien. Je ne suis pas de ceux qui cherchent à s'égarer, à s'oublier, en n'aimant rien, en réduisant leurs besoins, leurs goûts, leurs désirs, en conduisant leur vie, c'est-à-dire la vie, à la répugnante conclusion de leur mort. Je ne tiens pas à me soumettre le monde par la seule puissance virtuelle de l'intelligence, je veux que tout me soit sensible, réel, utile, car ce n'est qu'à partir de là que je conçois mon existence. L'homme ne peut être que dans sa propre réalité. Il faut qu'il en ait conscience. Sinon, il n'existe pour les autres que comme un mort, comme une pierre ou comme du fumier.

Parmi les hommes qui ont le mieux prouvé leur vie et dont on ne pourra dire qu'ils ont passé sur la terre sans aussitôt penser qu'ils y restent, Pablo Picasso se situe parmi les plus grands. Après s'être soumis le monde, il a eu le courage de le retourner contre lui-même, sûr qu'il était, non de vaincre, mais de se trouver à sa taille. « Quand je n'ai pas de bleu, je mets du rouge, a-t-il dit ». Au lieu d'une seule ligne droite ou d'une courbe, il a brisé mille lignes qui retrouvaient en lui leur unité, leur vérité. Il a, au mépris des notions admises du réel objectif, rétabli le contact entre l'objet et celui qui le voit et qui, par conséquent, le pense, il nous a redonné, de la façon la plus audacieuse, la plus sublime, les preuves inséparables de l'existence de l'homme et du monde.

Les peintres ont été victimes de leurs moyens. La plupart d'entre eux s'est misérablement bornée à reproduire le monde. Quand ils faisaient leur portrait, c'était en se regardant dans un miroir, sans songer qu'ils étaient eux-mêmes un miroir. Mais ils en enlevaient le tain, comme ils enlevaient le tain de ce miroir qu'est le monde extérieur, en le considérant comme extérieur. En copiant une pomme, ils en affaiblissaient terriblement la réalité sensible. On dit d'une bonne copie d'une pomme : « On en mangerait ». Mais il ne viendrait à personne l'idée d'essayer. Pauvres natures mortes, pauvres paysages, figurations vaines d'un monde où pourtant tout s'agrippe aux sens de l'homme, à son esprit, à son cœur. Tout ce qui importe vraiment, c'est de participer, de bouger, de comprendre. Picasso, passant par-dessus tous les sentiments de sympathie et d'antipathie, qui

ne se différencient qu'à peine, qui ne sont pas facteurs de mouvement, de progrès, a systématiquement tenté – et il a réussi – de dénouer les mille complications des rapports entre la nature et l'homme, il s'est attaqué à cette réalité que l'on proclame intangible, quand elle n'est qu'arbitraire, il ne l'a pas vaincue, car elle s'est emparée de lui comme il s'est emparé d'elle. Une présence commune, indissoluble.

L'irrationnel, après avoir erré, depuis toujours, dans des chambres noires ou éblouissantes, a fait, avec les tableaux de Picasso dérisoirement appelés cubistes, son premier pas rationnel et ce premier pas lui était enfin une raison d'être.

Picasso a créé des fétiches, mais ces fétiches ont une vie propre. Ils sont non seulement des signes intercesseurs, mais des signes en mouvement. Ce mouvement les rend au concret. Entre tous les hommes, ces figures géométriques, ces signes cabalistiques : homme, femme, statue, table, guitare, redeviennent des hommes, des femmes, des statues, des tables, des guitares, plus familiers qu'auparavant, parce que compréhensibles, sensibles à l'esprit comme aux sens. Ce qu'on appelle la magie du dessin, des couleurs, recommence à nourrir tout ce qui nous entoure et nous –mêmes.

On a dit que partir des choses et de leurs rapports pour étudier scientifiquement le monde, ce n'est pas notre droit, c'est notre devoir. Il aurait fallu ajouter que ce devoir est celui même de vivre, non pas à la manière de ceux qui portent leur mort en eux et qui sont déjà des murs ou des vides, mais en faisant corps avec l'univers, avec l'univers en mouvement, en devenir. Que la pensée ne se considère pas seulement comme un élément scrutateur ou réflecteur, mais comme un élément moteur, comme un élément panique, comme un élément universel, les rapports entre les choses étant infinis.

Picasso veut la vérité. Non pas cette vérité fictive qui laissera toujours Galatée inerte et sans vie, mais une vérité totale qui joint l'imagination à la nature, qui considère tout comme réel et qui, allant sans cesse du particulier à l'universel et de l'universel au particulier, s'accommode de toutes les variétés d'existence, de changement, pourvu qu'elles soient nouvelles, qu'elles soient fécondes.

Ce n'est qu'à partir de leur complication que les objets cessent d'être indescriptibles. Picasso a su peindre les objets les plus simples de telle façon que chacun devant eux redevenait capable, et non seulement capable mais désireux, de les décrire. Pour l'artiste, comme pour l'homme le plus inculte, il n'y a ni formes concrètes, ni formes abstraites. Il n'y a que communication entre ce qui voit et ce qui est vu, effort de compréhension, de relation – parfois de détermination, de création. Voir, c'est comprendre, juger, transformer, imaginer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître.

André Breton, dans *Le Surréalisme et la Peinture* a écrit de Picasso : « Il tenait à une défaillance de volonté de cet homme que la partie qui nous occupe fût tout au moins remise, sinon perdue ». Oui, car cet homme tenait en main la clef fragile du problème de la réalité. Il s'agissait pour lui de voir ce qui voit, de libérer la vision, d'atteindre à la voyance. Il y est parvenu.

Le langage est un fait social, mais ne peut-on espérer qu'un jour le dessin, comme le langage, comme l'écriture, le deviendra et, qu'avec eux, il passera, du social, à l'universel. Tous les hommes communiqueront par la vision des choses et cette vision des choses leur servira à exprimer le point qui leur est commun, à eux, aux choses, à eux comme choses, aux choses comme eux. Ce jour-là, la véritable voyance aura intégré l'univers à l'homme – c'est-à-dire l'homme à l'univers.

PAUL ÉLUARD

Traduit du livre *Donner à voir*, NRF, Paris, 1939.

GREGORIO MARAÑÓN, PERSONNAGE DU GENRE MINEUR

Quelques mois avant l'avènement pacifique de la seconde république espagnole également vouée à l'échec, et alors que la puissante force du prolétariat espagnol – tellement héroïque et, tout à la fois, tellement trahi – ne laissait pas de doute quant à l'imminence du changement de régime, Messieurs José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala et Gregorio Marañón signèrent un manifeste dans lequel ils s'autoproclamaient les « pères de la république espagnole ».

À présent, les trois pères d'une fille qu'ils n'ont pas engendrée, avec laquelle ils ont commercé avant de l'abandonner, errent, dispersés, à travers le monde, à la recherche d'un auteur. Pour le trouver, ils présentent leurs papiers : titres académiques, poses adoptées, livres ampoulés, renom qu'ils finirent par acquérir et manque de courage singulier dont ils ont toujours fait montre. Naturellement, ces trois personnages recherchent un auteur du genre mineur pour qu'il leur offre un rôle dans une saynète, celle-ci étant toujours joyeusement colorée par la présence de types grandiloquents et creux, mégalomanes et couards.

Monsieur Gregorio Marañón, dont la « sagesse » se résume à produire une littérature maniérée avec ses connaissances en endocrinologie – de la même façon que celle de Monsieur Ortega y Gasset se résume à des phrases de remplissage laborieusement traduites du langage philosophique allemand – a cru bon de se livrer à des injures envers Pablo Picasso dans la ville de Lima, Pérou. Monsieur Gregorio Marañón, qui a probablement les notions de psychanalyse suffisantes – il en faut très peu pour cela – peut facilement se psychanalyser pour découvrir que l'origine de son exaltation à l'encontre de Picasso a surgi de son subconscient et a exprimé clairement et simplement son « complexe d'infériorité ».

Nous, défendre Picasso, qui a contribué de la façon la plus désintéressée à la cause révolutionnaire espagnole lorsqu'elle avait besoin d'aide, des attaques de Monsieur Marañón qui, s'étant proclamé père de la république, a su prendre la poudre d'escampette pour « faire l'Amérique » quand ses glandes lui ont indiqué

qu'il lui fallait se trouver une place pour mener sa vie dénuée de toute loyauté, génie ou gloire ? Tant mieux pour l'Espagnol loyal et le génie créateur, Pablo Picasso, si, par ses attaques, Gregorio Marañón lui rend hommage à sa façon !

Toutes nos félicitations à Monsieur Gregorio Marañón (on applaudit le personnage de saynète) pour le courage dont il a toujours manqué en Espagne et qu'il met dorénavant en œuvre sur notre continent : d'abord en Argentine, ensuite au Chili, maintenant au Pérou.

JUAN LUIS VELÁSQUEZ

POÈME

*Le lait caillé s'étend calmement au bord des yeux
Déborde lentement du nez et des orifices auriculaires
Le corps tout entier tremble de fruits au sirop
Et brille de diamants traversant les broussailles
Et de minuscules dents d'améthystes faisant grincer une chanson
Des forêts de mains écorchées ou de la bruine coupée en fagots
Le crépuscule se remémore les yeux avant de les semer
Les pointes de gramophone s'élèvent sur la ligne exacte de la perpendiculaire
Le brouillard de gélatine congelée prend possession de l'espace
La ville tout entière n'est formée que de colonnes
De marbre de différentes couleurs
Lentement elle poursuit son chemin
La mer parfois se cache dans la plus grosse
Le vent parfois pleure aussi l'indescriptible faune polaire
Qui vainement tente d'escalader les bords lisses des colonnes
Qui tournent grâce au mouvement du cœur et de plus pressent
Le pas saccadé et paisible du chameau
Un ours est suspendu au capital et convulse prisonnier de cet étrange piège
Plusieurs fois un oiseau plonge le bec dans le marbre jusqu'au sang
En masse les rennes courent à travers la plaine gelée disparaissent et reviennent
Un champignon et un morceau d'oreille ou simplement l'oreille complète
Ne demeurent que pour servir de points de repère.
E. A. Westphalen*

Nous annonçons la réalisation dans la Ville de Mexico de
L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURREALISME

avec la participation des pays suivants :

Allemagne, Autriche, Belgique, Tchécoslovaquie, Chili, Espagne, États-Unis,
France, Angleterre, Italie, Japon, Mexique, Pérou, Suisse, etc.

Le comité d'organisation est composé de :

André Breton, Wolfgang Paalen et César Moro

L'inauguration aura lieu le 17 janvier 1940. Le prochain numéro de L'USAGE
DE LA PAROLE sera consacré à ladite exposition.

VARIÉTÉ

AUTO PORTRAITS DE FEMMES SURREALISTES ET MYTHE DU SPHINX

Georgiana M. M. COLVILE

I

La production de portraits et surtout d'autoportraits, de textes autobiographiques ou autodescriptifs chez les femmes associées au surréalisme, s'avère phénoménale. Il faudra donc me limiter à certains aspects spécifiques de cette forme d'expression, dans l'œuvre de trois artistes en particulier. Je voudrais cependant, en introduction, puis en conclusion, présenter une vue d'ensemble sélective.

Dans le surréalisme, l'homme cherche « la femme », celle qui se cache dans la forêt du célèbre collage de Magritte¹, celle dont il rêve ou qu'il réinvente selon son idéal ou au gré de son désir, comme dit Lacan, d'une "toute femme". La femme, elle aussi, de son côté, cherche la femme, celle qu'elle est censée représenter ou voudrait incarner. Certaines se conformaient au désir de l'autre, en accentuant leur beauté ou en concrétisant les fantasmes de leurs partenaires d'une femme-enfant, fée ou sorcière, folle, criminelle, monstre, animale ou créature mythique, vision onirique, statue, perturbatrice et j'en passe. D'autres, par contre, cherchaient une identité individuelle et voulaient se différencier de tous ces rôles préconçus, au moyen d'une autoreprésentation toujours recommencée. Il y a eu des complicités créatives entre certaines des femmes surréalistes, comme entre Leonora Carrington et Remedios Varo; elles ont parfois collaboré pour diverses œuvres (à titre d'exemple, Claude Cahun a illustré *Le Cœur de Pic* de Lise Deharme², et Toyen *Sur le champ* et *Annuaire de lune* d'Annie Le Brun³), mais elles n'ont jamais fait école. Toutefois, aujourd'hui, avec un peu de recul, il est impossible d'ignorer la forte pulsion auto-représentative qui caractérise la majorité d'entre elles, depuis les débuts du surréalisme jusqu'aux années post-surréalistes.

1. *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 73.

2. *32 poèmes pour enfants* de Lise Deharme, illustrés de 20 photographies par Claude Cahun, José Corti, 1937.

3. *Sur le Champ*, Editions surréalistes, 1967 ; *Annuaire de lune*, Editions Maintenant, 1977.

Certains textes et/ou certaines images datent même d'avant le mouvement de Breton ou précèdent l'adhésion de leurs auteurs au groupe surréaliste. Claude Cahun (1894-1954), déjà surréaliste sans le savoir, réalise ses premiers autoportraits photographiques androgynes, voire protéiformes, entre 1914 et 1920, puis elle publie son texte autobiographique provocateur, *Aveux non avendus* (1930), deux ans avant de rencontrer André Breton et de rejoindre le groupe surréaliste parisien, qu'elle ne connaissait jusqu'alors que de loin. Dans ce livre, elle évoque, par exemple, ses fantasmes d'adolescente anorexique :

[...] je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins – tout ce qui gêne ou impatiente mon regard – l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie.

Simone Kahn se décrit et exprime son attente d'une rencontre, dans une lettre à sa cousine et meilleure amie Denise Lévy, dès 1919, avant de faire la connaissance de Breton, qu'elle épouse en 1921 :

[...] Je suis si peu extériorisante, et je me sens riche de tant de choses, comme un pommier chargé de fruits dans un verger sans jardinier. Pas un rosier, un pommier. Des intuitions me parcourent que je ne puis traduire en mots, que je n'ai pas l'énergie d'analyser. Il faudrait que quelqu'un vienne, le sente et le dise. Je dirais oui ou non. Et l'imagination, l'art et l'amour enrichiraient encore ces mines stériles de mon âme⁵.

Plus tard, en 1942, l'artiste américaine Dorothea Tanning a peint son autoportrait *Birthday/anniversaire* (huile sur toile, 102 x 65,5cm)⁶, où elle se tient dans l'expectative, au seuil des chambres encore vides de sa vie à venir. Ce fut son premier tableau pré-surréaliste significatif, juste avant sa rencontre avec Max Ernst, puis avec le groupe, alors en exil à New York.

Les autoportraits de jeunesse de Jacqueline Lamba (1927), Eileen Agar (1927), Mimi Parent (1952), Bona (1956) ou Miriam Bat Yosef (1956), par exemple, ne sont pas encore surréalistes. En revanche, Lee Miller, qui s'était d'emblée reconnue dans le miroir du surréalisme s'est décrite jeune, en rétrospective, comme une antinomie vivante : « J'étais très, très jolie et

4. Claude Cahun, *Aveux non avendus* (1930), *Écrits*, Editions Jean-Michel Place, 2002, p. 215.

5. Simone Breton, *Lettres à Denise Lévy*, édition établie par Georgiana Colvile, éd. Joëlle Losfeld, 2005, p. 39.

6. Tanning reprendra le titre de son autoportrait pour sa première autobiographie, *Birthday*, Santa Monica & San Francisco, The Lapis Press, 1986.

sous mon extérieur d'ange se cachait un démon.⁷» En 1937, dans une lettre à Roland Penrose, elle croque un autoportrait morcelé :

[...] petits fragments ivres qui ne me correspondent ni par la forme, ni par le dessin. Je m'énerve, les brutalise et me demande si mes diverses parties étaient censées me constituer.

La plupart de ces femmes étaient exceptionnellement belles et dans leurs autoportraits plastiques ou littéraires, elles oscillent entre le désir d'accroître leur beauté et celui de la bafouer ou de la subvertir : « Une femme qui était belle/un jour/ôta son visage », écrit Alice Rahon dans son premier recueil de poèmes, *À même la terre* (1936). Son autoportrait de 1951 fait abstraction de sa beauté dans une schématisation ludique et clownesque de son visage sur un fond où abondent les références symboliques à son homonyme, l'Alice de Lewis Carroll. Si Bona glorifie sa beauté dans un somptueux autoportrait de 1968, elle se dépeint sous un jour plus critique, indissociable de son activité d'artiste, dans le chapitre « Autoportrait » de son autobiographie, *Bonaventure* (Stock, 1977) :

[...] Je suis quelqu'un qui se jette, je voudrais aller vers le blanc, devenir comme un morceau de sel, un polyèdre dans lequel toutes les choses convergeraient, disparaîtraient : réflexion et assimilation des images. Je voudrais être un diamant et devenir moi-même jeu de miroirs [...]

Je suis une autodidacte et une ignorante, mais mon savoir est celui d'une magicienne. J'ai réinventé le monde, et parfois, aujourd'hui, je retrouve en moi une mémoire qui est une sorte d'antimémoire. [...] je voudrais, par mes images, faire sentir ce que j'aime ou ce que je crains. La peinture est un acte généreux. (p. 59-64)

Dans son autobiographie fictive et humoristique, *Mémoires d'une liseuse de draps* (1974), Nelly Kaplan/Belen exalte son narcissisme de jeune fille et son érotisme précoce :

En pleine fièvre narcissique, j'étais très fière de moi : je ne détestais pas mon visage triangulaire d'où se détachaient de beaux yeux verts et la bouche aux commissures légèrement tombantes qui donnaient à l'expression entière une touche bizarre de désenchantement en nette opposition avec la fraîcheur des traits. Ni mes longs cheveux blond cendré que je peignais à tout instant, les trouvant superbes. (p. 88)

7. Citée par son fils Antony Penrose, *The Lives of Lee Miller*, Londres, Thames & Hudson, 1985, p. 16.

Une huile sur bois de Valentine Hugo, *La Chatte rose* serait la parfaite illustration de ce texte, où l'écriture du corps domine, même si on peut difficilement évaluer la part auto-représentative de ce tableau ludique et non daté. Il est par ailleurs indicatif d'un autre dénominateur commun très marqué chez les femmes surréalistes : l'autoportrait animalier. Dans le récit de sa dépression nerveuse délirante, *En-Bas* (1943), Carrington rapporte d'une part ses hallucinations de pouvoir et de complétude dans une clinique psychiatrique :

*Je m'adorais à ce moment-là, je m'adorais par ce que je me voyais complète – j'étais tout, tout était moi – ; je me réjouissais de voir mes yeux devenus miraculeusement des systèmes solaires, illuminés par leur propre lumière [...]*⁸

et d'autre part son identification avec certains animaux, révélée par le personnel soignant :

[...] on me raconta que, les premiers jours, je m'étais conduite comme divers animaux, que je sautais avec l'agilité d'un singe sur l'armoire, que je griffais et rugissais comme un lion, que je hennissais, aboyais etc. (Ibid., p. 28)

Plusieurs des femmes en question avaient adopté un totem animal⁹, parfois à connotation érotique, le cheval pour Carrington, tantôt comme alter ego, tantôt comme objet aimé dans ses premiers contes, dont « La maison de la peur » (1937), « La Dame ovale » (1938) ou « Le Septième Cheval » (1941)¹⁰... Je reviendrai à ses autoportraits chevalins ; le chien tibétain pour Dorothéa Tanning, le chat pour Remedios Varo et Leonor Fini. De petits lémuriens, soit réalistes, soit pourvus d'attributs fantastiques apparaissent chez Carrington, Tanning, Valentine Hugo et Mimi Parent, en tant que compagnons spéculaires et parfois magiques. Ces femmes s'identifient aussi à, ou bien se représentent accompagnées de créatures hybrides, empruntées à diverses mythologies (celte ou maya par exemple) ou inventées. Récemment, pour un autre travail¹¹, j'ai exploré la récurrence fréquente de la représentation anthropomorphique et de l'autoreprésentation métaphorique d'oiseaux chez les femmes

8. Leonora Carrington, *En-Bas* (1943) réédition Losfeld, 1973, p. 27.

9. Voir Georgiana Colvile, « Beauty and/is the Beast : Animal Symbolism in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini », *Surrealism and Women*, dirigé par M. A. Caws, R. Kuenzli and G. Raaberg, Boston, MIT Press, 1991, p. 159-181.

10. Ces trois textes figurent dans le recueil *La Débutante contes et pièces*, Flammarion, 1978.

11. G. M. M. Colvile, « Women Artists, Surrealism and Animal Representation », catalogue de l'exposition *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*, (26/09/2009-10/01/2010), Manchester Art Gallery & Prestel (Munich, Berlin, Londres, New York), 2009, p. 64-73.

surréalistes, comme *La Création des oiseaux* (1958) de Remedios Varo, autoportrait en femme-chouette alchimiste¹².

Dans un texte de 1934 à 1944, la jeune Gisèle Prassinou décrit une mariée digne d'une rencontre entre Chagall et le Douanier Rousseau, préfigurant l'œuvre plastique beaucoup plus tardive de l'écrivain :

Elle a une bouche très bleue et une rangée de dents noires et pâteuses. Comme elle est nue, on peut voir son corps parsemé de grosseurs en laine et son nombril d'où pend un petit pissenlit fleuri. Ses courtes jambes ne sont pas terminées par des pieds mais par des sabots de vache. Dans l'ensemble, elle fait l'effet d'une colombe blessée.

La chute empathique de la dernière phrase suggère une identification avec cette femme grotesque. L'autobiographie de Prassinou, *Le Temps n'est rien* (1958)¹³, écrit à la troisième personne, relate l'histoire du double de la narratrice/auteur implicite, qu'elle appelle *le Muguet* :

Consciemment, pour tourner le dos à la vie, le Muguet, adulte, se nourrissait de son enfance [...] Elle était le parasite, l'artiste, le conservateur fantaisiste de sa jeunesse. Son inlassable visiteuse. Elle n'admettait le présent que comme moyen dont la fin était le passé; l'avenir que comme futur/présent au service du passé. Tout était prétexte à ressaisir et à engraisser les années écoulées. (p. 4)

Sur le plan plastique, Gisèle Prassinou n'apparaît pas seule sur ses tentures, mais avec son double inséparable, son frère Mario, qu'elle représente en fille dans *Les Orphelines* (1982) et en garçon dans *Frère, sœur et prix d'excellence* (1978). Ces doubles portraits font l'effet d'une osmose androgyne. Par ailleurs, Marianne van Hirtum, si elle n'a pas peint d'autoportraits, fait osciller les protagonistes autofictifs de ses poèmes entre le masculin, le féminin, l'animal, le végétal et le minéral, en les inscrivant dans une cosmologie onirique, voire délirante, comme Carrington dans ses contes :

*l'enfant aux mains d'ange est devenu un oiseau
et ses cheveux sont tombés
comme des étoiles
sur l'herbe étrange [...]*¹⁴

*

12. « La Création des oiseaux » (1957), huile sur aggloméré, 54x64cm, Museo de Arte Moderno, Mexico.

13. Plon 1958, Phoenix Editions, 2000.

14. Marianne van Hirtum, « Poème de route », *Les Insolites*, Gallimard, 1956, p. 133.

Malgré tous les efforts faits depuis 1977¹⁵ pour les sortir de l'ombre et pour leur accorder la place qui leur revient dans le mouvement, les femmes surréalistes demeurent un tant soit peu énigmatiques. C'est pourquoi j'ai choisi de les aborder ici sous le signe du sphinx, animal mythique auquel les jeunes surréalistes associaient les femmes, en «souvenir de Gustave Moreau»¹⁶ et auquel les artistes féminines du surréalisme se sont parfois identifiées. Nora Mitrani exprime la pensée de beaucoup de femmes surréalistes, lorsqu'elle écrit «Toute ma vie j'ai cru aux signes»¹⁷.

On a souligné «l'énigme de la femme», et la situation en porte-à-faux des femmes affiliées au surréalisme en a fait leur miroir. J'ai utilisé par le passé une combinaison de psychanalyse et de mythologie¹⁸ pour tenter de définir leur double rôle d'objet et de sujet. Ici, je vais avoir recours à ces mêmes outils herméneutiques pour examiner les trois cas parallèles de la Mexicaine Frida Kahlo (1907-1954), de la Nord-Américaine Kay Sage (1898-1963) et de l'Allemande Unica Zürn (1916-1970). Ces trois artistes ont toutes entretenu des liens avec le mouvement surréaliste dans le courant de leurs carrières d'artistes. Elles étaient toutes à la fois peintres et écrivains ; toutes ont eu une enfance difficile avec une mère plus ou moins abusive ; les trois ont écrit un ouvrage autobiographique et ont produit des œuvres plastiques hybrides, où l'auto-représentation a une part importante. Finalement, elles se sont toutes donné la mort. Je commencerai par une lecture psychanalytique des éléments biobibliographiques et ensuite, je proposerai une interprétation de ces trois cas extrêmes de «l'énigme de la femme», par le biais du mythe du Sphinx.

Au commencement était la mère. «Une femme, c'est sa mère et c'est là l'essentiel», écrit la poétesse américaine Anne Sexton, suicidée elle aussi. Et si la mère était un monstre, ou tout simplement inadéquate, voire absente ? En s'inspirant de Winnicott, le psychanalyste André Green explique les répercussions de la dernière configuration dans sa théorie de la «mère morte»¹⁹, se référant au désinvestissement affectif de

15. Date de publication de l'ouvrage pionnier, *Obliques* n° 14-15, *La Femme Surréaliste*.

16. Voir Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Seuil, 1977, p. 238-239.

17. Nora Mitrani, «Chronique d'un échouage» (1963), *Rose au cœur violet*, Losfeld, 1988, p.117.

18. Voir Georgiana M.M.Colvile, «Filles d'Hélène, sœurs d'Alice: mythes de la femme surréaliste, mis(e) à nu par elle-même», in *Pensée mythique et surréalisme*, sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Paris: Lachenal & Ritter, Collecton Pleine Marge: 245-262.

19. André Green, «La mère morte», *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Ed. de Minuit, 1983, p. 222-253.

la mère, dès la naissance de l'enfant, à la suite d'une expérience de perte traumatique, fréquemment celle d'un autre enfant. L'enfant ainsi rejeté aura tendance à exprimer son propre trauma par une série de symptômes, dont des sentiments de haine et de culpabilité vis-à-vis de la mère et de haine de soi, ainsi qu'un narcissisme exacerbé, une forte pulsion créative (en général narrative) et une ambiguïté relationnelle. Green affirme que, de surcroît, « le plus souvent le père ne répond pas à la détresse de l'enfant » (Green, 231), qui se retrouve « pris entre une mère morte et un père inaccessible » (*ibid.*). Parfois, si l'enfant guérit, une inversion de la structure de dépendance de l'enfant à la mère s'instaure, et alors « la mère est devenue l'enfant de l'enfant » (*ibid.*, 244).

II

Frida Kahlo représente le cas le plus simple. On la voit enfant ou adolescente sur des photos de famille, habillée en garçon, comme plus tard Marianne van Hirtum. Sa mère, Matilde Calderon Kahlo, ayant déjà plusieurs filles, espérait un fils, et par conséquent se désintéressa de Frida. Elle ne rendit presque jamais visite à sa fille, hospitalisée pendant plus d'un an après son terrible accident de tramway en 1925, à dix-huit ans. À l'époque, la jeune Kahlo inscrivait la culpabilité qu'elle ressentait à propos des diverses maladies de sa mère, ainsi que son désir frustré de la présence de cette dernière, dans ses lettres à son premier amoureux, Alejandro Gomez Arias²⁰. Deux toiles célèbres, *Ma nourrice et moi* (1937) et *Ma naissance* (1932) concrétisent le manque d'affection maternelle dont souffrait Kahlo comme enfant. Salomon Grimberg a indiqué que la nourrice rigide et froide de *Ma Nourrice et moi*, allaitant une Frida bébé rendue insolite par sa tête d'adulte, « devait s'inspirer d'une figurine funéraire Jalisco d'une mère nourrissant son enfant (c.100 av.J.C.-200 ap.J.C.), appartenant à Kahlo²¹ ». Il est clair que l'artiste a ainsi représenté sa mère, « morte » selon la théorie de Green, par un substitut de pierre ou d'argile. *Ma naissance* met en scène une femme morte, recouverte d'un drap-linceul de la tête à la taille, le reste du corps nu, donnant naissance à une Kahlo dont la tête d'adulte émerge d'entre ses jambes, l'air morte, elle aussi, sous le regard de la Mater Dolorosa. L'analyse perspicace de Grimberg nous procure une clé pour la psyché de Kahlo :

20. Voir *The Letters of Frida Kahlo/Cartas Apasionadas*, textes réunis par Marta Zamora, San Francisco: Chronicle Books, 1995, p. 28-30. Réf. « Cartas ». Les traductions sont les miennes.

21. Salomon Grimberg, essai pour le catalogue de l'exposition Frida Kahlo au Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 1989, p. 10-11. Ref. : Grimberg. Ma traduction.

Ma naissance *pourrait condenser une phobie et un désir, puis la lucidité que Kahlo semblait avoir à propos de sa relation avec sa mère: c'est-à-dire que sa mère avait vécu sa venue au monde comme une sorte de mort; qu'elle n'aurait pu naître qu'après la mort de sa mère; que les liens affectifs entre elles ne s'étaient jamais noués; qu'elle ne s'était jamais vraiment séparée de sa mère [...]* (Grimberg, 8-9)

Kahlo avait réalisé ce tableau à Detroit, peu de temps après la mort de sa mère et la tragédie personnelle de sa propre fausse couche de 1932. Une lettre à son ami le Docteur Eloesser (*Cartas*, 45) révèle qu'elle ne parvenait pas à décider si elle voulait ou non garder l'enfant. Selon sa biographe Hayden Herrera :

L'année de sa mort, elle expliqua à une amie : » Ma peinture porte en elle le message de la douleur [...]. La peinture a complété ma vie. J'ai perdu trois enfants [...]. Les peintures se sont substituées à tout ça. Je crois que le travail est ce qu'il y a de mieux²².

Aujourd'hui, il paraît évident que le manque d'affection de sa mère l'avait rendue incapable d'assumer le rôle maternel.

Il est intéressant de constater que Kahlo entretenait une bonne relation avec son père, dont elle était l'enfant préférée. Peintre et photographe, il lui apprit son métier et après l'accident lui apporta sa boîte de couleurs à l'hôpital, geste qui redonna le goût de la vie à la jeune fille. Ce n'est donc pas dans cette relation-là qu'il faut chercher l'origine du dévouement obsessionnel et névrotique de Frida pour son mari, le muraliste Diego Rivera, son aîné de vingt et un ans. Avec lui, plutôt que l'amour d'un père, elle cherchait sans doute à combler la double lacune du manque à la fois d'une mère et d'un enfant. Frida introjectait souvent Diego dans ses autoportraits, par exemple en tant que médaillon incrusté dans son propre front (*Diego et moi*, 1949) ou comme un énorme nourrisson dans ses bras (*L'Étreinte d'amour de l'univers*, 1949). Les poèmes qu'elle composa pour lui et l'essai qu'elle écrivit pour une exposition de Rivera en 1949 (*Cartas*, 142-154), expriment tous une adoration sans bornes : « ...Il brille seul tel un soleil vengeur de la couleur grise des rochers » (*Cartas*: 154),

ou encore :

Diego commencement/ Diego constructeur/ Diego mon enfant/ Diego mon fiancé/ Diego peintre/ Diego mon amant/ Diego «mon époux»/ Diego mon

22. Hayden Herrera, *Frida. Biographie de Frida Kahlo*, traduit de l'américain par Philippe Baudouin, Ed. Anne Carrière, 1996, p. 198.

*ami/ Diego ma mère/ Diego mon père/ Diego mon fils/ Diego = moi /Diego
Univers / Diversité dans l'unité (Journal, 235).*

Rivera, dont les liens avec Kahlo étaient tissés d'art, d'amour et d'idéologie révolutionnaire²³, encourageait son épouse à poursuivre sa vocation de peintre, même si, dans un double autoportrait de 1931, *Frida et Diego Rivera*, Kahlo représente son mari équipé des pinceaux et de la palette de leur métier, alors qu'elle-même ne porte rien. Don Juan incorrigible, Diego demeurait le pire des goujats dans sa vie personnelle, ce qu'il admettra plus tard : « Si j'aimais une femme, plus je l'aimais, plus je voulais lui faire du mal. Frida s'avéra la victime idéale de cet ignoble défaut » (Grimberg, 16). Le sinistre tableau *Quelques petites coupures* (1935), où un homme contemple les blessures mortelles qu'il vient d'infliger à sa compagne, illustration d'un fait divers, symbolise aussi la torture psychologique que subissait Frida.

La publication du journal de Frida Kahlo en 1994 a confirmé la théorie de son suicide. Dans son dernier message écrit, suivi de quelques ultimes croquis, elle remercie tous ses médecins et conclut ainsi :

*J'espère que la sortie
sera joyeuse – et j'espère
ne jamais revenir –
FRIDA (Journal, 285)*

L'amputation douloureuse de sa jambe droite au niveau du genou, en août 1953, avait été le début de la fin. Cette mutilation se présentait comme une manifestation physique de sa douleur psychologique, de ce désir insatiable d'une osmose avec sa mère, qu'elle avait transféré sur Rivera. Elle l'aima à mort, jusqu'à sa propre mort et, d'après Grimberg, « elle utilisa ses symptômes physiologiques [...] en tant que dernier recours pour émouvoir Rivera » (Grimberg, 39-40). La pulsion de survie créative et narrative de Kahlo est moins apparente dans son journal que dans ses nombreux autoportraits stylisés. Bien qu'ils n'aient pas été produits dans un ordre chronologique, ils recréent chaque étape de sa vie : ses origines, sa naissance et son enfance, l'accident, le mariage avec Rivera, les avortements et les fausses couches, sa *Mexicanidad* avec ses costumes de Tehuana, ses séjours aux USA, son univers imaginaire, son amour des animaux, son étude approfondie des mythes Maya entre

23. Voir Renée Riese-Hubert, *Magnifying Mirrors, Surrealism, Art and Partnership*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1994, p. 345. Réf. : Hubert.

autres, son divorce et son remariage, ses maladies et sa hantise de la mort, sa ferveur communiste etc...

Comme chez la photographe-écrivain Claude Cahun, chez Kahlo la prolifération des autoportraits exprime simultanément un narcissisme symptomatique, une haine de soi, l'androgynie et la tentative toujours recommencée de remplir le vide laissé par la mère absente. Celle de Cahun, devenue folle, avait été internée à vie quand sa fille avait quatre ans.

*

Au début de son autobiographie *China Eggs/Les Œufs de Porcelaine*²⁴, Kay Sage dit d'abord : « Ma mère était morphinomane » (*Œufs*, 25) et ensuite « Je l'aimais passionnément » (*ibid.*, 27). Elle fait aussi allusion à une ambiguïté sexuelle quasi abusive de la part de sa mère :

Quant à elle, ses sentiments à mon égard étaient manifestement anormaux et sans aucun doute d'ordre sexuel. Je suis sûre qu'elle était amoureuse de moi. [...] elle m'embrassait toujours sur la bouche et me disait que c'était comme ça que je devais embrasser les gens. (Ibid.)

Le père rigide et conventionnel de Sage venait d'une famille de commerçants américains récemment enrichis²⁵ et « il était évident que » sa mère marginale, d'origine plus modeste, l'avait épousé pour son argent et pour la position sociale que ce mariage lui procurait » (*Œufs*, 39). Sage n'avait que huit ans lorsque ses parents se séparèrent et elle vécut dorénavant avec sa mère, que sa biographe Judith Suther appelle « la seule constante dans la vie déracinée de Kathleen » (Suther, 4), avec des séjours épisodiques chez son père, où régnait l'ordre le plus strict. Kay et sa sœur préféraient toutes deux la liberté que leur laissait la vie de bohème de leur mère. Comme enfant, Kay avait une attitude très protectrice à l'égard du statut de paria infligé à sa mère par la bourgeoisie américaine, et comme elle, se sentait plus à l'aise en France et en Italie, où elles vivaient la plupart du temps.

La réserve, la misanthropie et la misogynie qui devaient caractériser Sage en tant qu'adulte provenaient sans aucun doute de sa relation d'enfant et d'adolescente avec sa mère. Constante ou pas, cette dernière incarnait un exemple de ce que Green appelle « l'enfant de l'enfant ».

24. Kay Sage, *China Eggs/Les Œufs de Porcelaine*, texte présenté par Judith Suther, trad. française par Elisabeth Manuel, Charlotte & Seattle, Starbooks/L'étoile, 1996. Ci-après : *Œufs*.

25. Voir : Judith Suther, *A House of her own/ Kay Sage Solitary Surrealist*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1997, 1. Réf. : Suther.

Quand Kay était encore petite, sa mère la traumatisa en l'obligeant à lui faire ses piqûres de morphine :

La première fois que je lui ai fait sa piqûre, j'ai éprouvé un sentiment d'horreur et de répugnance extrêmes [...] J'ai éprouvé ce sentiment d'horreur jusqu'au jour où j'ai eu le courage, à la fin, de dire non (CEufs, 67).

C'est vers la fin de sa vie que Sage écrivit son autobiographie, alors que le passage du temps l'avait rendue lucide par rapport à sa mère et lui permettait de voir cette dernière telle qu'elle avait été, c'est-à-dire égoïste, hypocondriaque, nymphomane, puis tyrannique et abusive vis-à-vis de sa fille préférée. « Sage avait quarante ans, lorsqu'elle parvint enfin à rompre les liens de sa "relation symbiotique" » (Suther, 33) avec sa mère, qu'elle ne revit plus jamais après 1937. Ann Ward Sage est morte en 1945. Le résultat de la domination maternelle étouffante fut qu'adulte, Sage manifesta son rejet de sa mère par une aversion pour toutes les femmes :

[...] les femmes, je ne pouvais pas leur parler. Je ne les aimais pas, je n'avais rien à leur dire. Je me demande s'il y a beaucoup de femmes qui aiment faire l'amour. Je n'ai jamais parlé de ça avec aucune femme. Ce n'est qu'avec les hommes que je peux parler de ces choses-là et ils n'ont pas l'air de penser qu'elles sont nombreuses, celles qui aiment ça – qui aiment ça comme moi. Je ne sais pas ce qu'elles ont, les femmes. (CEufs, 177,179).

Selon Suther: « ...toute sa vie elle a pris le parti des hommes et ne recherchait pas la compagnie des femmes en tant qu'égaux sur le plan artistique ou intellectuel » (71). En ce qui concernait les enfants, Sage ne partageait en rien l'ambivalence et l'auto-culpabilisation de Kahlo : « Je n'ai jamais vraiment voulu me marier, et je refusais furieusement d'avoir des enfants » (CEufs, 279), ou bien : « Les enfants m'ont toujours ennuyée, et j'ai une sainte horreur des enfants précoces » (*ibid.*, 31). Ce discours cache mal un certain mépris de soi, car dans son autobiographie, Sage se décrit fréquemment en tant qu'enfant précoce. Son père lui apporta peu de soutien autre que financier, ce qui explique sa tendance à rechercher l'amitié des hommes, afin de combler ce manque. Son choix de deux maris enfantins et dépendants, d'abord le Prince Ranieri di Faustino, puis Yves Tanguy, paraît plutôt se calquer sur sa relation avec sa mère, la seule sécurité, même précaire, qu'elle ait connue comme enfant :

...Ayant établi un schéma prématuré de soins et de responsabilité de sa mère, qu'elle prolongea à l'âge adulte, en le transférant à ses deux maris, il semblerait que Sage ait eu assez d'enfants pour une seule vie (Suther, 251).

Sage aimait Tanguy d'un amour presque aussi fou (dans le sens d'André Breton), que celui de Kahlo pour Rivera. Suther écrit : « Elle idolâtrait un mari machiste et abusif qui ne l'encourageait pas dans son travail » (*ibid.*, 252), ce qui me paraît un peu exagéré. Certes, Tanguy était alcoolique et ses beuveries pouvaient le rendre brutal, il était jaloux du talent d'artiste de Sage et l'a probablement épousée par intérêt. En revanche, il est resté en Nouvelle Angleterre avec elle après la guerre, au lieu de rentrer en France avec les autres surréalistes, il a pris le parti de sa femme contre son ami proche André Breton qui n'aimait pas Sage et parle d'elle avec affection dans ses lettres à Marcel Jean²⁶. Sage vivait en vase clos avec Tanguy, en maintenant les autres à distance. Il est ironique que le seul groupe dont elle souhaitait passionnément faire partie, celui des surréalistes autour de Breton, ne l'ait jamais complètement acceptée. Lorsqu'une hémorragie cérébrale totalement inattendue emporta Tanguy en 1955, Sage fut désespérée et ne tarissait pas d'éloges sur lui : « Yves était mon seul ami, il comprenait tout » (Suther, 177); « C'était l'artiste le plus pur que j'ai connu et le meilleur des hommes [...] Je crois qu'il n'y a jamais eu d'homme aussi pur, aussi vrai, aussi honorable » (*ibid.*, 163). Après sa mort, elle veilla à la bonne distribution des œuvres de Tanguy et compléta un catalogue raisonné de son travail. La santé et la vue de Sage commencèrent alors à baisser, puis elle ne se remit jamais de son deuil, comme l'atteste son dernier tableau, *Le Passage* (1956), autoportrait de sa détresse. Elle choisit de continuer à vivre isolée, son seul réconfort étant l'écriture de son autobiographie *China Eggs* et de trois volumes de poésie, rédigés dans la langue vulgaire et argotique dans laquelle Tanguy et elle aimaient se parler et se raconter des blagues. Tous ces textes sont imprégnés d'une ironie que l'auteur dirige contre elle-même. Les dernières années de sa vie furent une lutte permanente contre la détérioration de sa santé et contre le désespoir (Suther, 159), comme chez Kahlo sur son lit de malade, pour qui Rivera n'était jamais assez présent. Après une tentative de suicide en 1959 qui échoua, Kay Sage finit par se tirer une balle dans le cœur en 1963, laissant, elle aussi, un message dans son journal :

Le premier tableau d'Yves que j'ai vu, avant de le connaître, s'intitulait Je t'attends – Je suis venue. Maintenant il m'attend à nouveau – je suis en route – j'aurais voulu attendre à cause de mes amis, mais je n'en peux plus d'attendre (Suther, 207).

26. Voir Yves Tanguy, *Lettres de loin* (1935-1955), Le Dilettante, 1993.

À l'enterrement de Frida Kahlo, Diego Rivera dévora une poignée des cendres de sa femme, Kay Sage fit disperser les siennes dans la mer, au large de la Bretagne natale d'Yves Tanguy.

La peinture de Sage se fait l'écho de sa méfiance vis-à-vis des gens en général. Sous l'influence de Chirico, elle y représente un monde déshumanisé, aux couleurs froides et aux structures géométriques mi-abstraites, comme dans *In the Third Sleep/ Dans le troisième sommeil* (1944). Les deux voix de son autobiographie expriment un conflit fondamental entre une femme artiste passionnée et individualiste et le personnage retranché et hyper-contrôlé qu'elle s'était construit, en tant que défense.

*

Tandis que Frida Kahlo est devenue une icône internationale, Kay Sage et Unica Zürn ont été redécouvertes plus récemment, principalement dans leur propre pays, les USA pour Sage, et pour Zürn son Allemagne natale et son pays d'adoption, la France. Comme le signale sa traductrice et amie Ruth Henry : « "vivre" s'identifie chez elle à "dire"²⁷ » et « ...elle n'a jamais écrit une seule ligne qui ne fût pas identique à sa vie par les signes, par l'image ou par les faits » (*ibid.*, 120). Nous pouvons donc considérer tous ses écrits comme autobiographiques, alors que le contenu de ses œuvres graphiques demeure bien plus latent. Au début de ses deux romans (ici je me réfère aux traductions françaises), *L'Homme Jasmin* et *Sombre Printemps*²⁸, Unica Zürn décrit sa mère en tant que monstre pervers. La même scène était décrite dans les deux livres, je ne me référerai qu'à *Sombre Printemps* :

Un dimanche... elle va se fourrer dans le lit de sa mère et est effrayée de ce grand corps épais qui a déjà perdu sa beauté. La femme insatisfaite saute sur la petite fille, la bouche ouverte, humide d'où sort une langue frétilante, nue, longue comme l'objet que son frère cache dans son pantalon. Epouvantée, elle se précipite hors du lit et se sent profondément mortifiée. Une aversion insurmontable pour la femme s'éveille en elle. (SP, 15-16)

Plus loin la narratrice décrit le mariage brisé de ses parents, sa haine de leurs nouveaux partenaires respectifs, son viol par son frère, qui exacerba

27. Ruth Henry, « Postface » au roman autobiographique d'Unica Zürn, *Sombre Printemps* (voir note 14), 1971, p. 109. Réf. : Henry.

28. Les deux romans, traduits de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valençay, ont été publiés en France en 1971, un an après la mort de Zürn, *L'Homme-Jasmin* chez Gallimard et *Sombre Printemps* chez Belfond, Réf. : SP. L'original *Dunkler Frühling* parut en Allemagne chez Merlin Verlag en 1969, alors que *Der Mann im Jasmin*, ne sortit qu'en 1977, chez Ullstein, à Frankfurt.

son éveil sexuel précoce et l'autoérotisme frénétique qui caractérise les enfants négligés ou victimes d'une mère « morte », selon la théorie de Green. Elle avoue faire appel à sa mère de temps en temps, lorsque sa solitude lui pèse trop, pour lui demander un peu d'affection :

...mais celle-ci la repousse comme une chose. Elle commande à l'enfant de lui enlever ses cheveux gris à l'aide d'une pince à épiler. C'est une occupation fastidieuse et l'enfant ne le fait que lorsque la mère lui donne cinq pfennigs par cheveu arraché. (SP, 55).

Ici, la mère semble combiner l'indifférence de Matilde Kahlo et l'exploitation de sa fille par Ann Ward Sage. Là où l'amour frustré de Kahlo pour sa mère l'amena à avoir diverses relations lesbiennes, Zürn, comme Sage, devint misogyne.

Tout étonnant que cela puisse paraître, Zürn décrivait également son enfance dans une vieille maison berlinoise pleine d'objets exotiques comme merveilleuse (Henry, 110), ambiguïté qui est très bien rendue dans le beau film de Catherine Binet, *Les Jeux de la Comtesse Dolingen de Gratz* (1981). Cette attitude avait sans doute un rapport avec l'adoration qu'elle vouait à son père souvent absent, dont elle dresse un portrait minutieux, aux détails sensuels, dans les paragraphes d'ouverture de *Sombre Printemps* :

...Une moustache qui la pique quand il l'embrasse. Un parfum de cigarette, de cuir et d'eau de Cologne. Ses bottines craquent, sa voix est sombre et chaude, sa tendresse est à la fois violente et comique. Il s'amuse avec la petite chose couchée dans le berceau. Elle l'aime depuis le premier jour [...] Bientôt, en grandissant, elle remarque avec une douloureuse surprise qu'il n'est presque jamais à la maison. (SP, 11-12).

Comme les dessins et peintures de Zürn sont presque tous « sans titre », il est difficile de discerner les portraits et/ou autoportraits. Une tête androgyne et anonyme de 1965 (encre de Chine, aquarelle 64x50 cm), s'avère étonnamment proche du terrifiant *Portrait du père* de Bellmer de 1960-61 (Huile et crayon sur toile, 65x65 cm), on pourrait même les considérer comme des portraits jumeaux, du père et de la mère. Bellmer exprime sans équivoque sa haine du *Vater* qui l'avait brutalisé et humilié pendant son enfance et son adolescence, ainsi qu'un désir de vengeance en le représentant châtré, son pouvoir désamorcé, en remplaçant le nez par les organes génitaux, fourrés dans une bouche/anus ; dans une autre version, on voit à côté de ce visage bafoué, un deuxième pénis, fendu, se transformer en vagin, de façon que la poupée, torturée et en mutation perpétu-

elle, ce soit lui, le père. Moins violent, le dessin de Zürn montre une mère abattue, vieillie, flasque, la bouche amère avec, elle aussi, un sexe masculin au milieu de la figure, connotant des désirs obsessionnels inassouvis, reflet du mépris de la fille pour cette *Mutter* si décevante.

Zürn s'est mariée jeune en 1942 et, contrairement à Kahlo et à Sage, elle a eu deux enfants : une fille, puis un fils. Cependant, lorsqu'elle divorça en 1949 et que son mari obtint la garde de Katrin, alors âgée de six ans, et de Christian, quatre ans, elle ne s'y opposa pas (Henry, 111). Elle les voyait régulièrement, jusqu'à ce qu'en 1953 elle rencontrât l'homme qui deviendrait son partenaire à vie, l'artiste Hans Bellmer et qu'elle le suivît lorsqu'il alla s'installer à Paris, sans regrets, comme Sage avait suivi Tanguy.

Zürn et Bellmer ont la réputation d'un « couple maudit ». Il ne savaient vivre ni ensemble, ni séparés. À partir de 1957, Zürn devint aussi handicapée mentalement que Kahlo l'était physiquement et elle fit régulièrement des séjours dans des cliniques psychiatriques jusqu'à sa mort en 1970. Elle et Bellmer souffraient tous deux de graves troubles psychiques. Nancy Huston propose une analyse pertinente de la symétrie des structures psychiques du couple²⁹. L'enfance de Bellmer reflète celle de Zürn : il adorait sa mère, mais lui et son frère furent battus, torturés et traités de « fillettes » par un père pré-Nazi. D'où l'éviscération et la dislocation sans fin de petites filles dans la sculpture et les dessins de Bellmer, dont les variations de « La Poupée », à partir de 1934, constituent l'apogée. Cette dernière création était avant tout une image de l'artiste lui-même. Or, Zürn enfant avait un jour voulu se punir et punir sa mère en éviscérant et en arrachant les yeux d'une poupée offerte par la maîtresse de son père. Plus tard, elle reconnaîtrait en *La Poupée* de Bellmer la figure féminine haïe, qui était à la fois elle-même et l'autre (la mère) :

Zürn entra dans la vie de Bellmer et anima sa vision de la Poupée, provoquant ce qui semblerait être la réaction surréelle par excellence, selon la rhétorique de Breton, c'est à dire un cas d'amour réciproque orageux, mais apparemment authentique³⁰.

Après le divorce d'avec sa deuxième femme en 1946, Bellmer perdit le droit de voir ses filles jumelles, comme Zürn allait être séparée de ses deux enfants (Huston, 212-213). Ils devinrent donc l'enfant l'un de l'autre, comme Kahlo et Rivera ou Sage et Tanguy.

29. Nancy Huston, *Journal de la création*, Seuil, 1990, p. 204-220.

30. Katharine Conley, *Automatic Woman/ The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996, p. 85.

Avant de rencontrer Zürn, Bellmer avait travaillé à la création d'anagrammes, seul puis en collaboration avec l'écrivaine surréaliste bulgare Nora Mitrani. Il encouragea le talent remarquable de Zürn pour cette forme d'expression, qu'elle adopta avec enthousiasme. Alain Chevrier insiste sur l'analogie entre les dislocations verbales des anagrammes de Bellmer et de Zürn et le démembrement de l'anatomie féminine au gré de l'art plastique de Bellmer³¹.

Des trois partenaires masculins dont il a été question ici, Bellmer était sans doute le plus positif et le plus dévoué ; son amour, malgré l'occasionnelle exploitation perverse du corps de Zürn à des fins expérimentales pour son art (Huston, 217 ; Hubert, 159), semble avoir été tout aussi fort, sinon plus que celui de Zürn (Conley, 85-86). Les *Lettres au Docteur Ferdière* de Bellmer et de Zürn s'avèrent intéressantes à cet égard. Celles de Zürn se limitent à des petits mots enfantins avec des dessins et des messages pour le chat par exemple (118), tandis que Bellmer écrit de longues missives, où il confie son inquiétude concernant la maladie d'Unica et son propre mimétisme malsain (78), ou parfois il se sent rejeté et abandonné par elle comme ses enfants (85). Zürn a souvent fui Bellmer et l'appartement qu'ils partageaient ; elle semble avoir vécu leur relation comme un perpétuel *fort-da*. Ruth Henry a décrit Zürn comme :

...fidèle à ses « noces d'enfant », à l'idée du partenaire « pur », du vis-à-vis mâle passif, voire paralysé, « blanc ». Fidèle à l'idée d'un élément non agressif et non physique, le contraire de l'incarnation. Fidèle à l'idée d'un autre à distance, d'un père absent. (113)

Son ami imaginaire l'Homme-Jasmin, en partie calqué sur Henri Michaux, représentait cet idéal. La blancheur ou le vide désirés désignaient aussi une élimination d'elle-même, culminant en sa déféstration de chez Bellmer en 1970. Les étranges créatures hybrides et fragmentées qui peuplent ses dessins, avec une prolifération et une répétition du détail caractéristique de l'art brut des schizophrènes, expriment un sens du soi inachevé et une vision de son corps comme difforme ou informe :

L'incomplétude du corps, le vide et l'absence, sont autant d'équivalences de la Poupée de Bellmer, que de ses propres duplications, de ses excuses, de ses avancées. (Hubert, 170)

31. Alain Chevrier, « Sur l'origine des anagrammes d'Unica Zürn », Postface à Hans Bellmer et Unica Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière*, Nouvelles Editions Séguiet, 1994, p. 125-140.

III

Pour récapituler, Kahlo, Sage et Zürn représentent toutes des cas de développement affectif interrompu et/ou perturbé à un moment de l'enfance ou de l'adolescence et donc d'une formation incomplète du moi, à cause d'une relation défectueuse avec leur mère et de l'absence presque permanente de leur père. Elles ont toutes projeté leurs désirs frustrés sur un partenaire masculin très admiré, voire idolâtré, ont refusé le rôle maternel et se sont reconstruit un moi hybride et synthétique au moyen de l'écriture et/ou de l'art plastique. Comme l'indique le neuro-psychiatre Yves Thoret :

...Œdipe avait trouvé son identité et sa célébrité dans la joute intellectuelle l'opposant à la Sphinx. Il perd cette gloire en un instant quand on lui interprète les transgressions dont il s'est rendu coupable à son insu dans l'ordre des générations. Il découvre en lui un être inconnu, monstrueux³².

En d'autres termes, après avoir vu le monstre et ayant trouvé la solution à l'énigme que lui posait la créature, il finit par devenir lui-même un monstre. Le Sphinx grec, contrairement à l'Égyptien, était considéré comme femelle; il/elle était représenté avec une tête et un torse de femme, des ailes d'oiseau et un corps de lion³³; s'il avait une réputation de prédateur étrangleur, on le représentait aussi en tant qu'«animal mère salvateur» (Thoret, 78) de l'enfant Œdipe livré à la nature, comme plus tard la Louve Romaine pour Romulus et Remus. Thoret attribue trois rôles précis et complémentaires à la créature : celui d'annonciatrice de la mort, celui de poseuse de questions et d'énigmes et finalement celui de séductrice « avide de sang et de plaisir érotique » (*ibid.*, 80). Or, selon Freud et ses successeurs, le premier objet de désir de tout enfant, garçon ou fille, c'est la mère.

Sur le chemin de leur quête identitaire, Kahlo, Sage et Zürn ont chacune rencontré leur Sphinx ou sphinge, sous la forme de leur mère: annonciatrice de la mort en tant que détentrice de l'utérus d'origine; énigme et poseuse d'énigmes de par son comportement d'adulte incompréhensible pour l'enfant, jusqu'à ce que celle-ci apprenne à le décoder et à la manipuler, puis, finalement, dans le cas de Sage et de Zürn, la mère représentait une menace sur le plan érotique et sexuel. L'aspect mère nourricière animale, recherché par l'enfant, même insuffisant, était également une composante de ces mères hybrides.

32. Yves Thoret, *La Théâtralité*, Dunod, 1993, p. 73. Ref. : Thoret.

33. Voir J. L. Borges et M. Guerrero, *Manuel de zoologie fantastique*, Julliard, 1965, p. 84-85.

Puisque les femmes ont tendance, à la longue, à imiter leur mère, Kahlo, Sage et Zürn se sont aussi vues en tant que monstres hybrides, ce qui se manifeste par l'inquiétante étrangeté émanant de certains de leurs autoportraits. Dans *Le Petit Cerf* (1946),

...Kahlo s'est peinte en cerf blessé. Elle combine sa propre tête avec le corps d'un cerf et se représente comme à la fois mâle, femelle, humaine et animale. Elle est debout dans une forêt... Elle pleure : son corps a été transpercé de neuf flèches³⁴

Le tableau traduit l'ambiguïté sexuelle de Kahlo, la seule bisexuelle des trois, et les blessures à vif du cerf indiquent la proximité de la mort. Le visage de Sage dans *Small Portrait/ Petit Portrait* (1950) renvoie aussi à l'*Unheimliche/ Inquiétante étrangeté* de Freud et en particulier à la référence à la poupée Olympia des *Contes* d'Hoffmann : la tête, le cou et les épaules d'une femme ont été désincarnés et à part les cheveux, les traits et les organes féminins ont été remplacés par des matériaux et des drapés inanimés, arrangés de façon géométrique à l'intérieur du cadre du visage, ce qui crée une impression à la fois d'automatisme et de vide. Certaines des créatures grotesques inventées par Zürn semblent soit nier soit déformer son corps. Un dessin à l'encre de Chine colorée, sans titre (1955), représente un monstre femelle avec des seins lourds, asymétriques et multipliés, quatre bras qui se terminent en griffes de bêtes, des yeux écartés et exorbités, puis des pattes d'oiseaux en guise de pieds. Elle a l'air perdue, physiquement mal équilibrée et semble porter sa féminité comme une tare. Comment ne pas évoquer ici le double portrait de Zürn et de lui-même par Bellmer, *Céphalopodie pour deux* (1955), qui transforme leur couple en monstre hybride: la tête, les épaules et un sein d'Unica émergent de la béance de son corps blessé ; on aperçoit la tête de Hans à travers le voile qui recouvre la matrice de sa compagne; le tout ayant la forme d'un pied enflé ou d'un oedipe. Dans un autre esprit sans doute, toujours à la recherche de l'osmose, Kahlo a produit le double portrait *Diego et Frida* (1929-1944), en juxtaposant une moitié de son visage à une moitié de celle de Rivera et la tête ainsi obtenue se prolonge en un mélange de branches et coquillages; l'effet en est *unheimlich* et perturbant.

Les trois femmes en question, grâce à leur double talent littéraire et plastique, sont allées plus loin dans leur exploration de l'hybride, en produisant des œuvres proprement pluridisciplinaires, comme le journal de Kahlo, où croquis, petites peintures, griffonnages, listes, poèmes et mes-

34. Salomon Grimberg, *The Little Deer*, essai et catalogue pour une exposition organisée à Miami University, Oxford, Ohio, USA, du 17/02-21/03/1997. Ma traduction.

sages codés se côtoient. La dernière création visuelle de Sage fut le catalogue *Your Move/ A vous de jouer*, pour son exposition de 1961, réunissant objets, collages et assemblages à la Galerie Catherine Viviano à New York, à l'époque où elle était devenue trop mal voyante pour peindre. Dans le catalogue: « les reproductions de mots et de jeux sont accompagnés de titres... et d'énoncés verbaux » (Hubert,174). Finalement, dans le texte délirant de Zürn, *La Maison des maladies*³⁵, les dessins à l'encre de Chine, méticuleux et annotés, constituent une partie du message plutôt que des illustrations.

Pour terminer, j'aimerais me focaliser sur le moment décisif du mythe d'Œdipe, où le sujet rencontre le/la Sphinx, avant que ne se matérialisent les tabous, transgressions et punitions plus connus. Certaines féministes se sont demandé pourquoi la Sphinx se suicide dans le mythe³⁶, préfigurant ainsi le geste de Jocaste, et aujourd'hui, à une époque post-féministe, on peut se demander pourquoi l'adversaire hybride d'Œdipe nous revient à l'esprit, lorsque nous examinons le cas de ces trois femmes plus ou moins surréalistes. Quand Œdipe rencontre la Sphinx, elle paraît à la fois humaine et animale, mère et non-mère, désirable et pétrifiante à la manière de la tête de la Méduse décrite par Freud³⁷, bref, elle incarne l'énigme, dont la réponse sera « l'Homme ».

Pour Œdipe, le sujet masculin, se débarrasser de la mère-Sphinx, signifie contre-attaquer son pouvoir animal par le pouvoir du langage. Trouver la réponse à l'énigme signifie trouver une identification de soi, par le biais de la séparation, de l'auto-représentation et de la nomination. Le père demeure absent mais la peur de la castration fonctionne toujours. Ce schéma-là dépend *sine qua non* de l'aspect «mère animale salvatrice» du monstre. L'illusion de l'osmose doit avoir existé pour qu'on puisse la détruire (d'où le problème de Frida Kahlo par rapport à sa mère).

Lorsque le sujet est féminin, sa reconnaissance visuelle du/de la Sphinx en tant qu'image et de soi et de l'autre, de soi et de la mère, de la mère et de l'autre, crée de toute évidence des complications supplémentaires. Lorsque le romancier américain Thomas Pynchon a créé une

35. Ce texte a été écrit peu de temps après la rencontre de Zürn avec Bellmer et a d'abord été inclus dans *L'Homme Jasmin*, sans les dessins, qui ont reparu dans la traduction anglaise de Malcolm Green, publiée en tant que livre séparé, *The House of Illnesses*, Londres, Atlas Press, 1993.

36. Voir Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 110 et Marianne Hirsch, *The Mother Daughter Plot*, Indiana University Press, 1989, Introduction.

37. S. Freud, « Medusa's Head » (1922), *Sexuality and the Psychology of Love*, New York, Collier Books, 1963, p. 212-213.

« Oedipa » fictive³⁸, la quête de cette dernière tourne à l'entropie ; les ébauches de Freud d'une théorie de l'Œdipe féminin laissent les femmes sur leur faim et les divers mythes proposés depuis en tant qu'équivalents féminins de celui d'Œdipe, tels ceux d'Electre et de Perséphone, ne correspondent pas vraiment au schéma psychique en question. Comme Œdipe, le sujet féminin reconnaît une mère monstre en le/la Sphinx, la rejette et comme Œdipe, elle se voit dans un miroir, mais différemment, car si lui se voit en tant que solution de l'énigme, elle se voit en tant que monstre femelle et en tant qu'énigme perpétuelle qu'on ne peut résoudre. Elle se contente alors de sa solution à lui, du désir de l'autre : « La réponse, c'est l'homme », mais ça ne marche pas pour elle. Lorsqu'elle tente de se recréer une identité, elle ne trouve qu'un monstre féminin toujours recommencé.

Comme le suggèrent Teresa de Lauretis et Marianne Hirsch, la réponse à l'énigme pourrait probablement aussi bien être « la femme³⁹ », mais cette alternative ne crée toujours pas de schéma d'identification fonctionnelle, surtout dans les trois cas examinés ici. Chez Kahlo, Sage et Zürn, l'illusion de l'osmose n'a jamais vraiment pu se développer, la mère étant soit froide, voire « morte » dans le sens de Green, comme celle de Kahlo, soit collée à sa fille de façon perverse, comme celles des deux autres. Lorsque la relation mère fille s'avère peu satisfaisante, la fille rejette souvent sa mère pour se tourner vers un partenaire masculin. À ce moment-là, « la réponse c'est l'homme » signifie pour la jeune femme qu'elle doit se plier au désir de l'autre, sans jamais pouvoir se détacher du ventre maternel. La quête de l'osmose avec le partenaire masculin qui s'ensuit d'une part, et la poursuite d'une créativité artistique androgyne de l'autre, peuvent amener le sujet féminin au rejet et/ou au suicide du soi/Sphinx. Dans ces cas-là, la réponse à l'énigme ne sera ni « L'Homme », ni « La Femme », mais « La Mort ».

IV

Thoret donne d'autres définitions du/de la Sphinx, mortifère et assoiffée d'amour, « monstre écrasant et âme en peine » (79), musicienne enchanteresse et dangereuse comme les Sirènes (80) et, ajouterai-je, piégée dans un labyrinthe d'autoreprésentation, latente ou manifeste.

38. Héroïne de son roman *The Crying of Lot 49*, New York, Bantam Books, 1966 (*San Francisco Cri*).

39. Dans l'introduction de *The Mother Daughter Plot*, Hirsch se réfère à deux poèmes féministes de Muriel Ruckseyer, « Private Life of the Sphinx » (1948) et « Myths » (1968), qui prennent parti pour la Sphinx et soulignent son aspect féminin.

Plusieurs des femmes artistes du surréalisme ont représenté des sphinx, dont Leonor Fini, Jane Graverol et Lee Miller, à titre d'exemple. Toutes semblent s'identifier à la créature légendaire, poseuse d'énigmes, séductrice et menaçante, souvent démultipliée, en particulier chez Leonor Fini. Comme Remedios Varo, cette dernière donnait son propre visage à la plupart des personnages de ses toiles, à l'exception de ses nombreux portraits de personnalités contemporaines, tels Visconti, Fellini, Anna Magnani, Maria Casarès ou Jean Genet. Fini se réinventait inlassablement en femme chat et, pendant les années 40, en femme sphinx. Ses sphinx, féminines, félines et féroces, ont toutes la tête de leur créatrice, et fonctionnent la plupart du temps comme prédatrices, leurs victimes étant en général des jeunes hommes nus, efféminés et vulnérables (voir *Sphinx Amalburga*, huile sur toile, 1942). Dans son portrait de Leonora Carrington (1939), le visage de celle-ci évoque celui de l'artiste en plus bénin, et le corps accroupi de la jeune surréaliste anglaise, entouré d'un tissu brun et ocre, prend la position animale des sphinx de Fini, jusqu'à ce qu'on discerne, incorporée à cette figure floue et comme intériorisée, une esquisse de l'animal totémique de Carrington, le cheval, ici morcelé, suggérant plutôt une centauresse, comme ses propres autoportraits, *À l'aube du cheval d'aube* (1936-37) et *Femme et oiseau* (1937), comme le dessin de rêve de Meret Oppenheim, *Centaure sur un fond marin* (1932) ou *La Belle Cheval* de Mimi Parent (1982).

Un tableau *unheimlich* de Fini, *La Bergère des Sphinx* (huile sur toile, 1941), semble illustrer la tendance des schizophrènes soit à supprimer leur moi, soit à le pluraliser, ce qui revient au même, comme Claude Cahun dans ses photomontages. Sur un fond sombre et désert, jonché d'ossements et d'autres débris, une bergère humaine, élancée et quasi-nue, agrippée à sa houlette comme Ulysse à son mât, veille sur son troupeau de sphinges, clones de leur gardienne, toutes au même visage de femme entouré d'une abondante chevelure léonine, et aux torses de femmes aux seins nus, juxtaposés à des bas de corps de félins couchés ou assis. Une atmosphère mortifère émane de la série des sphinx de Fini. *Petit Sphinx ermite* (huile sur toile, 1948) met en scène un jeune sphinx, de sexe indéterminé, endormi parmi les restes d'un festin carnivore, voire cannibale; ce tableau, comme celui de la bergère, subvertit le rôle et l'aspect traditionnels aussi bien de la femme que de la créature mythique. La Belge Jane Graverol ira plus loin avec *L'École de la vanité* (1967), où le/la sphinx est représenté(e) sous la forme d'un jouet mécanique. Finalement, l'*Autoportrait aux sphinx* (photo. NB, 1940) de Lee Miller crée une antinomie surréaliste entre la beauté marmoréenne et baudelairienne de la pho-

tographe au regard détourné, et les sphinx de pierre, dont celui de l'avant plan, d'apparence vivante, arbore un regard et un sourire humains.

La Sphinx ou sphinge, telle l'Anne-Marie Stretter de Marguerite Duras, revêt fréquemment le masque d'une donneuse de mort, rôle qui se retourne contre elle, de sorte que le bourreau et la victime ne font plus qu'un. La mort sous-tend souvent les œuvres auto-représentatives des trois artistes surréalistes dont j'ai parlé en détail et qui se sont suicidées. Le plus frappant de leurs autoportraits macabres, c'est sans doute celui de Kahlo, *Sans Espoir* (1945), où l'artiste, sur son lit de mort, sous un soleil meurtrier, crache ses tripes.

Ce genre d'autoportrait, où l'artiste confronte la mort et/ou la décrépitude qui en constitue la première étape, ne se limite pas à ces trois suicidées, car une véritable danse macabre émerge du corpus auto-représentatif des femmes surréalistes. Dans une lettre connue de Leonora Carrington à Henri Parisot, petit chef d'œuvre d'humour noir, écrit après ses mésaventures pendant la guerre de 39-45, dont son internement dans un asile psychiatrique en Espagne, racontées dans *En Bas* (1943), l'artiste se décrit de façon surprenante. La lettre est datée des années 40 (elle a eu trente ans en 1947) et la jeune femme s'y projette sous les traits d'une affreuse vieille, aveugle et édentée:

...Comme une vieille Taupe qui nages (sic) sous les cimetières je me rends compte que j'ai toujours été (sic) aveugle – je cherche à connaître Le (sic) Mort pour avoir moins peur, je cherche de (sic) vider les images qui m'ont rendus (sic) aveugle – ...
JE N'A (sic) PLUS UNE SEULE DENT⁴⁰ ...

Quelques années plus tard, Carrington se mit, de façon obsessionnelle, à peindre des « crones » /vieilles sorcières/, tout en noir, telles « The Magdalens » (1986). Quelques autres exemples : Bona (de Mandiargues)⁴¹, dont la beauté avait ébloui tout Paris, dénigra son corps dans un poème :

Corps de femelle que j'ai détesté
Ce corps vessie de porc [...]
Vainement je l'ai jeté bas
Sous les souillures pires

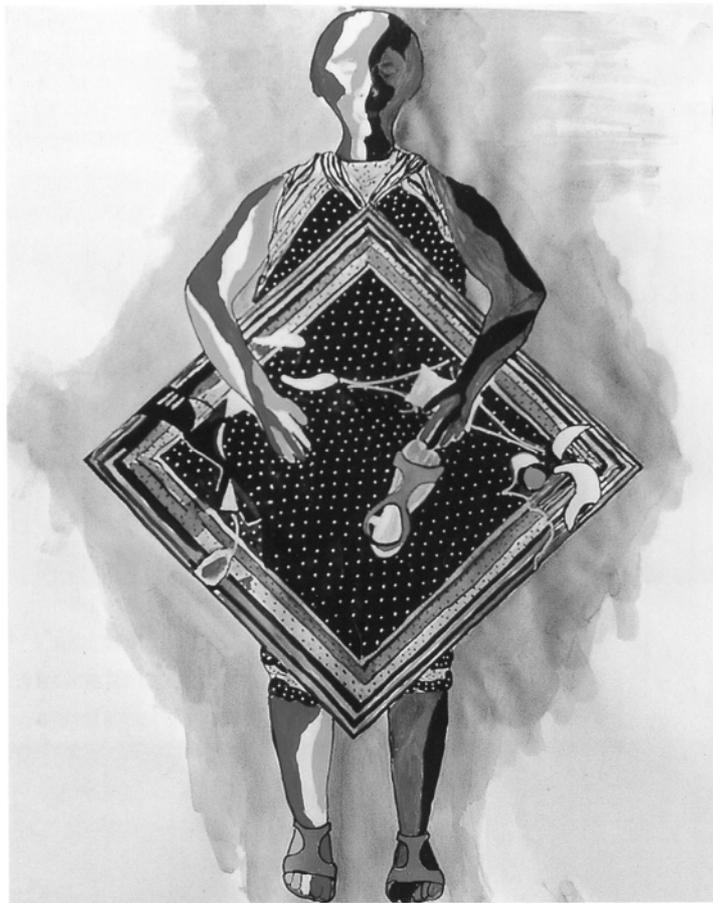
40. Lettre reproduite intégralement, en guise de préambule à la réédition par Henri Parisot d'*En Bas*, le récit par Carrington de sa dépression nerveuse (1^{ère} version française de 1943), Le Terrain Vague, 1973, p. 7-8. Annie Lebrun a repris la phrase « JE N'A PLUS UNE SEULE DENT », comme titre de son article pour le catalogue de l'exposition « Leonora Carrington la mariée du vent », Maison de l'Amérique Latine, 30/05-18/07/2008, p. 26-53.

41. Son nom de peintre était Bona, et son nom de plume Bona de Mandiargues.

*Pour m'en sentir délivrée
Peut-être [...] ⁴²*

Elle s'est également vieillie et enlaidie dans un autoportrait-collage, *Bona à Mexico*, 1990.

Les autoportraits se font d'habitude au miroir, et les miroirs révèlent « la mort à l'œuvre ». Or, certains autoportraits fantasmatiques semblent vouloir défier les ravages du temps. À vingt ans, en 1927, Leonor Fini dessina un double autoportrait *Jeune et âgée*⁴³, le vieux visage faisant littéralement de l'ombre au jeune. En 2005, âgée de 74 ans et en plein essor créatif, Myriam Bat Yosef intitula un autoportrait « Mon testament : instructions comment me peindre avant de m'incinérer » ;



42. Bona de Mandiargues, « Corps féminin », *A moi-même*, Fata Morgana, 1988.

43. Reproduit in Peter Webb, *Leonor Fini/Métamorphoses d'un art*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 18.

Ce curieux tableau représente une création proleptique d'une femme du futur, serrant un cadre contre le milieu de son corps ; la partie visible de sa personne, dont les traits demeurent flous, est peinte en couleurs sombres d'un côté et vives de l'autre, lui donnant l'air à moitié vivante et à moitié morte ; de sa main sombre, elle maintient une troisième chaussure au centre du cadre vide, *Witz* freudien peut-être, car elle est censée avoir « un pied dans la tombe ».

À contrario, Meret Oppenheim a fait régresser son image vers un passé lointain. Voici un petit extrait d'un texte de ses carnets, intitulé « Autoportrait de 50 000 ans avant Jésus-Christ jusqu'à X temps » :

*Je suis dans une caverne à stalactites, mes pieds reposent sur des pierres arrondies par beaucoup de pas. J'aime assez la viande d'ours. [...] Mon thorax et mes bras sont engoncés dans une armure faite d'écailles et de cuir cousues très serrées l'une sur l'autre. Je tiens dans mes mains une tortue de marbre blanc. Les pensées sont serrées dans ma tête comme dans une ruche. Je les coucherai plus tard sur le papier. L'écriture a brûlé lorsque a brûlé la bibliothèque d'Alexandrie [...]*⁴⁴

Côté art plastique, quatre autoportraits ont figuré dans la grande rétrospective de Meret Oppenheim à Berne en 2006, dont un dessin grimaçant de 1932 qui bafoue sa beauté, elle avait 19 ans, un autre de 1933 un peu à la manière d'André Masson, et un troisième de 1943, beaucoup plus romantique, au crayon, aux crayons de couleurs et à l'aquarelle. Le quatrième, l'ultime autoportrait en profondeur, il suffisait d'y penser, n'est autre qu'une radio de son crâne de 1964, elle avait 51 ans. Une radio, présentée ainsi, devient une forme d'automatisme, révélant quelque chose qui demeure invisible à l'œil nu, équivalent visuel de l'inconscient, rendu accessible par un dispositif scientifique, non pas psychique, mais mécanique.

Une autre image nous ramène au/à la Sphinx et à la question de Barthes : « Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe⁴⁵ ? ». Elle nous ramène aussi à Leonor Fini, artiste qui, entre toutes, qu'on la considère ou non comme surréaliste, s'est vraiment identifiée à la Sphinx et s'est représentée à maintes reprises sous cette forme. Pour elle, le suicide du/de la Sphinx devait passer par la séparation de sa propre image d'avec celle du monstre. Leonor Fini dessina donc « Sphinx Squelette » en 1950, ce qui mit fin à sa longue série de Sphinx spéculaires, le croquis ayant tué la donneuse de mort.

44. Meret Oppenheim, *Poèmes et carnets (1928-1985)*, Christian Bourgois, 1993, p. 51.

45. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 75.

Pour Joyce Mansour, qui dans ses poèmes de jeunesse s'est décrite comme « une étrange demoiselle⁴⁶ » aux « yeux de folle » (*ibid.* p. 317) et à la « fièvre de folle » (*ibid.*), la poésie jouait un rôle de trompe-la-mort :

Je me suis mise à écrire de la poésie pour la première fois, alors que j'étais encore une enfant. Une enfant malade. Le monde, ponctué par des piquûres et des potions, m'a paru tout à coup détestable. Et j'ai cherché un refuge dans la poésie [...]

Pour moi la poésie est un soulagement, un moyen d'exorcisme personnel⁴⁷.



Les autoportraits peints ou écrits de la plupart des femmes surréalistes relèvent d'une peinture ou d'une écriture du corps, qui tanguent entre vie et mort, expérience et créativité, érotisme et folie. L'écriture érotique de Joyce Mansour, de Nora Mitrani⁴⁸ ou de Valentine Penrose dans *La Comtesse sanglante*⁴⁹, n'a rien à envier à celle d'un Bataille ni aux dessins les plus pervers d'un Bellmer. Dans sa série *Symbiose* (1981), où elle pratique le « body painting », devenant littéralement « elle-même la matière de sa toile », Myriam Bat-Yosef abat les cloisons entre réalité et surréalité, entre son portrait et

son corps. Peut-être est-ce tout simplement parce que le surréalisme des femmes va tellement loin, qu'on l'accepte si mal...

46. Joyce Mansour, *Cris* (1953), *Prose et Poésie*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 310.

47. Entretien radiophonique de Jean-Pierre Enkiri avec Joyce Mansour (1955), reproduit par Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour/ Une étrange demoiselle*, Jean-Michel Place, 2005, p. 234-235.

48. Voir « Une solitude enchantée » (1959), *Rose au cœur violet*, Losfeld, 1988, p. 103-107.

49. V. Penrose, *Ergésébet Bathory la Comtesse sanglante*, Gallimard-Mercure de France, 1962.

L'AQUARIUM DE LA NUIT : L'HÉRITAGE HUGOLIEN ET LE PAYSAGE SURREALISTE

Françoise PY

Le rêve est l'aquarium de la nuit
Hugo, Les Travailleurs de la mer

À y regarder d'un peu près, on s'aperçoit qu'il y a une dette essentielle, presque constitutive, du surréalisme envers Victor Hugo. Cette proximité spirituelle éclaire à la fois Hugo, dans son génie anticipateur, et les surréalistes, dans l'originalité de leur démarche. Pas n'importe quel Victor Hugo : pas le patriarche, pas l'académicien, l'homme chargé d'honneurs, la gloire nationale, celui qui prétend à lui tout seul représenter son siècle. Pas non plus celui des tables tournantes, celui qui, cédant à la mode de son temps, tente de converser avec les morts et fait parler Shakespeare en alexandrins.

Non. Ce que les surréalistes, Breton le premier, ont admiré et reconnu, en Victor Hugo, c'est le rebelle, l'exilé, le proscrit. Mais c'est aussi et surtout l'éternel chercheur, celui qui ne se contente pas de l'apparence des choses, de leur « fatale opacité ». C'est le visionnaire, celui qui voit dans le songe une « contemplation spectrale ». Pour Hugo, la rêverie « accepte volontiers les songes pour se proposer des énigmes ». On notera que la rêverie, c'est l'activité du dormeur ou du poète, et que les songes, comme chez les anciens, avant Freud, sont le matériau venu de l'inconnu qu'il ne s'agit pas tant d'interpréter que d'accepter : non pour résoudre les énigmes mais pour les contempler comme énigmes. Seul face à l'océan, c'est le Victor Hugo des *Travailleurs de la mer*. Les « Grands transparents » sont dans la lignée directe du chapitre intitulé « A maison visionnée habitant visionnaire », ce chapitre qui se termine par : « Le rêve est l'aquarium de la nuit. » Et juste avant cela : « ... ces flottaisons de formes dans les ténèbres, tout ce mystère que nous appelons le songe et qui n'est autre chose que l'approche d'une réalité invisible ». Avant cela encore : « ... Le dormeur, pas tout à fait voyant, pas tout à fait inconscient, entrevoit

ces animalités étranges, ces végétations extraordinaires, ... ces larves, ces masques, ces figures, ces hydres...»

Est-ce qu'on ne pense pas, en lisant cela, aux formes hybrides que sont les cadavres exquis, aux paysages sublunaires d'un Tanguy, aux « animalités étranges » d'un Jindrich Heisler, à l'invention multiforme d'un Max Ernst, aux « nébuleuses » d'un Raoul Ubac, aux masques d'une Toyen ? Est-ce que l'énigme et le mystère n'ont pas des affinités avec l'univers silencieux créé par De Chirico ?

C'est l'artiste qui, contre le classicisme, s'est tourné du côté des Celtes et des Germains. Celui qui est allé chercher ses motifs (proses, dessins, tableaux) sur les bords du Rhin, paysage visité à de multiples reprises, avec ses châteaux romantiques, ses ruines, ses cathédrales. Et celui qui a passé ses longues années d'exil sur les îles de Jersey et Guernesey. Celui qui, contre la bourgeoisie matérialiste à la vue courte, s'est passionné pour les étoiles et les fonds sous-marins. Qui est allé y voir « manœuvrer dans l'insondable et dans l'illimité la diffusion des forces ». Celui qui, contre la religion établie, est allé chercher - oublions la naïveté des tables - du côté de l'occultisme et de la magie, qui a effectué un retour aux sources des mythes. C'est le Victor Hugo de *Promontorium Somnii* (*Le Promontoire du songe*). Qui a cru au pouvoir des rêves et de la voyance, lui qui écrivait que, lorsque « les yeux de chair se ferment », « ...d'autres yeux s'ouvrent, l'Inconnu apparaît. » Celui qui, tout en se défiant du terme « surnaturalisme », a voulu traverser la réalité des choses.

Ouvrons le texte liminaire de *L'Art magique*, d'André Breton et de Gérard Legrand, que lisons-nous ?

Aux yeux de Novalis, la magie, même dépouillée de son appareil rituel, garderait, dans notre vie de chaque jour, tout son efficace. A ne citer que Hugo, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, les plus grands poètes du XIX^e siècle communieront dans le même sentiment. On peut donc s'attendre à ce que la sensibilité moderne en soit profondément imprégnée.

Plus loin, dans le même livre, hommage plus appuyé de Breton. Le chapitre s'intitule : « La vision romantique et le monde intérieur ». Avec des illustrations empruntées à Füssli, à Arnold Böcklin (la fameuse *Ile des morts* du musée de Leipzig), mais aussi à William Blake et à Goya. Breton y célèbre « l'infinitude des formes de l'être ». Et il consacre un long paragraphe à Victor Hugo : un homme, dit-il, qui n'était « ni graveur ni peintre de profession », qui fut « l'auteur longtemps négligé de dessins, de lavis, d'empreintes "interprétées" où la plus puissante imagination se donne cours ». Un homme qui, avant Rimbaud, vit « dans l'encre utilisée

par le pinceau comme par la plume le moyen de « fixer des vertiges » et d'interroger son propre subconscient (préludant ainsi au psychodiagnostic de Rorschach) ». Dans le même chapitre, Hugo n'est pas loin lorsque Breton cite Baudelaire admirant chez Goya « le sens de l'absurde possible », la création du « monstrueux vraisemblable ». On peut mettre en regard de cette formule le chapitre des *Travailleurs de la mer* où Gilliat se trouve dans la grotte sous-marine : « On avait devant les yeux une réalité empreinte d'impossible ». Et, quelques lignes plus haut, proche de Breton : « Ce qui dominait, c'était l'enchantement ».

Le « paysage hugolien » fait lever des images, dont on ne décidera pas trop vite si elles sont d'abord, ou surtout, picturales (dessins, tableaux) ou bien verbales. Une sensibilité aux formes, proches à les toucher ou disparaissant dans le lointain, creuses ou brandies, menaçantes ou rassurantes, augustes ou grotesques. Aux éléments, la roche, l'océan, la nuit. Aux matières, le dur, le visqueux, le cristallin, le mou, le brumeux, le mouillé, le noyé, l'osseux. Et tout cela, Hugo a les mots pour l'évoquer, dans une profusion dominée, une accumulation des sonorités, une maîtrise non autoritaire des ressources de la langue. Les mots se lèvent, se dressent, s'écroulent comme des vagues, dans un mouvement qui obéit à des lois secrètes, dans une pratique quasi conjuratoire. C'est l'écrivain. Mais la feuille appelle aussi le trait, la tache, la griffure, le barbouillage, la découpe. Avec la plume, bec ou barbes, le pinceau, les allumettes, avec des encres, un fond de marc de café, du fusain, du crayon gras, des rehauts de gouache. Explorant la frontière entre la forme et l'informe, au crépuscule, dans la nuit naissante. Pour la forme prise dans son passé et dans son devenir, quand la matière reprend ses droits : le déchiqueté, le déchiré, le troué, l'échevelé. Pour ces moments où le solide et le vaporeux s'échangent, dans un sens ou dans l'autre : « muraille de nuée », « blocs de brume », « nuages brûlés ». Voilà le paysage hugolien, voilà ce qui sut séduire Breton.

Les Travailleurs de la mer sont exemplaires de la double démarche : prose océanique, mais aussi, dans les marges, sur des carnets, tout un débordement pictural de marines, avec écueils et naufrages, mâts brisés, vagues en spirale. Pas à proprement parler des illustrations, mais une autre façon d'être hanté par un univers. Ce n'est ni Caspar David Friedrich ni William Turner, et pourtant on pense à eux. Comme on pense à eux lorsqu'on lit Breton. André Breton, qui fonctionnait à l'admiration, à l'affect passionné, ne pouvait rester insensible à cet homme-océan qui aurait voulu être Shakespeare.

Tout d'abord le monstre. Les pages que Victor Hugo consacre à la pieuvre, au poulpe, sont inoubliables. On voudrait tout citer : « de la glu pétrée de haine... Elle a un aspect de scorbut et de gangrène. C'est de la maladie arrangée en monstruosité. » S'éloigne-t-on du paysage ? Pas vraiment, car les paysages de Hugo sont soit désertés (nauffrage, ruines) soit habités d'étranges créatures qui semblent suscitées par leur environnement même : « La pieuvre en chasse... se dérobe. Elle se confond avec la pénombre. Elle a l'air d'un pli de la vague. Elle ressemble à tout, excepté à quelque chose de vivant. » Citons encore : « Ces animaux sont fantômes autant que monstres. Ils sont prouvés et improbables. Ils touchent la frontière humaine et peuplent la limite chimérique. Vous niez le vampire, la pieuvre apparaît. » Nous voilà dans Max Ernst, nous voilà dans Paalen, et aussi Magritte, Tanguy, Toyen, Hérold, De Chirico.

Dans l'œuvre immense de Hugo écrivain, les exemples seront ici empruntés aux carnets de voyage, en particulier *Le Rhin*, ainsi qu'à l'essai de 1863, *Promontorium Somnii*, et aux *Travailleurs de la mer*, seule œuvre qui ait donné lieu à des « illustrations » de l'auteur. Sans vouloir thématiser à l'excès, il s'agira simplement de suggérer et éventuellement de montrer entre Hugo et les surréalistes des correspondances, des rencontres, des stimulations, des échos ou des écarts.

Commençons par les châteaux, dans la grande tradition romantique, ou gothique, mais aussi dans la tradition qui remonte à Piranèse ou au Monsù Desiderio des « architectures impossibles ». On peut reprendre pour cette série des châteaux le titre de Breton « la vision romantique et le monde intérieur ». Il n'est pas facile de répondre à la question : quelle est la part du paysage « vu », du paysage contemplé, et du paysage purement intérieur ? Mettons en regard deux citations. D'un côté Friedrich : « Clos ton œil physique, afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit, ensuite fais monter au jour ce que tu as vu dans la nuit. » De l'autre Hugo, dans la *Préface au Rhin* : « Cette foule d'aventures qui arrivent non pas au voyageur mais à son esprit. » Hugo dit encore, précisant sa méthode : « Peu à peu, le paysage extérieur, que je regardais vaguement, avait développé en moi cet autre paysage intérieur que nous nommons la rêverie... Je ne voyais plus la nature, je voyais mon esprit. »

Son esprit, son paysage, sera nocturne et fragmenté, avec une prédilection pour la ruine, ce vestige du passé : « La contemplation du passé dans les monuments qui meurent, le calcul de l'avenir...plaisaient à son instinct de songeur », dit-il. On remarquera qu'il parle ici de lui-même à la troisième personne, moins par vanité, comme on pourrait le croire,

ou par sentiment de son importance - même si celui-ci existe - que pour affirmer déjà avant Rimbaud : « Je est un autre ».

Châteaux effondrés, chapelles à claire-voie, palais délabrés, dévorés d'ombre, éclaboussés de lumière, visités à la tombée de la nuit, ou à l'aube, au moment où les formes émergent à peine. Le moment du passage à la nuit est celui où le paysage qui s'estompe laisse place à la vision du poète : « Regardant en silence passer cette heure sombre où le crépe des fumées et des vapeurs efface lentement le paysage et où le contour des objets prend une forme fantasque et lugubre ». Mais comment peindre l'effacement ? La technique du lavis d'encre recouvre progressivement les formes tout en ménageant des transparences dans l'opacité. Ombre et lumière. Le travail de l'artiste mime le travail de la nuit. Le *Burg* rhénan émerge du noir, de l'informe, pour dresser vers le ciel sa découpe déchiquetée que fragmentent encore les lueurs de la lune.

Il s'agit moins, dirait-on, de tracer des formes que de noircir, d'opacifier. La page demande à être couverte par les débordements calculés de l'artiste. Du champ obscur semblent émerger par surprise, par accident, des formes négatives gagnées sur la nuit. Dans ce que Novalis aurait appelé ses « Hymnes à la nuit », le crépuscule opère un travail d'épure. Hugo voit un univers « couvert d'obscurité ». Par le biais du pochoir, il réduit les formes à des silhouettes fantomatiques. Il invente un dessin sur champ obscur, une sorte de « manière noire » où la forme apparaît en valeurs inversées, blanc sur noir. Paradoxalement, l'architecture est cristalline, et le château gothique fortifié évoque pour nous la maison de verre de Breton. La pureté géométrique et transparente de la bâtisse s'oppose radicalement à l'informe et à l'obscur opacité du paysage environnant. Elle se détache des brumes du rêve et apparaît soudain telle une vision dans un éclairage irréel. Effet de plein jour dans la nuit :

La lune a surgi tout à coup à travers les nuages. Le palais de Frédéric IV m'est apparu éclairé comme en plein jour. La lune sur les ruines est mieux qu'une lumière ; elle jette un voile sur les choses brisées et ajoute je ne sais quelle auréole brumeuse à la majesté des vieux édifices.

Paysage de nuit avec un ciel de jour : un siècle plus tard, Magritte réalise huit versions de *L'Empire des lumières*. Le principe de non-contradiction y règne en maître. A l'instar du désir, le peintre refuse de choisir entre le jour et la nuit. Il les veut ensemble, et en même temps, au mépris des lois élémentaires de la temporalité. Ce qui est successif dans le réel est vu comme simultané dans l'image. Le paysage est familier, voire

archétypal, mais l'éclairage paradoxal nous dépayse : le mystère reste entier. Hugo peint des paysages où le jour et la nuit échangent leurs prérogatives, où le net cesse de s'opposer au flou, où formes et contre-formes se répondent. La plume de l'écrivain offre au dessinateur toutes ses ressources : le bec permet de préciser certains détails, tours ou clochers, tandis que la barbe (la plume retournée), peu maniable, procède par touches et accidents où peuvent se lire parfois des figures. La matière prend le pas sur la couleur. Les nuances infinies du noir lui sont données par des pigments de fortune : café noir, café au lait, marc de café, suie, cendre. En 1860, Hugo écrit : « J'ai fini par y mêler du crayon, du fusain, de la sépia, du charbon, de la suie et toutes sortes de mixtures bizarres qui arrivent à rendre à peu près ce que j'ai dans l'œil et surtout dans l'esprit. »

Le pochoir permet aussi de jouer sur la duplication d'une même forme. Ainsi, dans *Ville au bord d'un lac*, une silhouette de château semble sortir de l'eau, tandis qu'un peu plus loin flotte son spectre. On remarque au premier plan des effets de « décalcomanie » et de grattage. Ici l'informe menace de l'emporter sur les formes qui, imprécises et difficilement identifiables, semblent se dissoudre, sans qu'on puisse distinguer l'objet de son reflet. L'élément liquide – à moins qu'il ne s'agisse de l'air – l'emporte sur la terre et la pierre. Cet univers de l'indifférencié évoque aussi bien la pré-genèse que l'apocalypse, aussi bien une ville engloutie qu'une ville à naître.

Hugo précurseur : avec cette ville au bord d'un lac, nous sommes proches du monde de latence, des formes en gestation d'Yves Tanguy, chez qui Breton louait « un esprit en communication permanente avec le magnétisme terrestre ». Hugo, Tanguy, tous deux en avance sur leur temps. Breton percevait dans la peinture de Tanguy « les mots d'une langue qu'on n'entend pas encore, mais que bientôt on va lire, on va parler, dont on va constater qu'elle est la mieux adaptée aux échanges nouveaux. » Dans *Il vient*, toile de 1927, l'air même que l'on respire semble venu d'ailleurs. C'est un paysage qui tente de nier la ligne d'horizon par l'interpénétration et l'indistinction des éléments : l'eau, le sable, le ciel et l'air se fondent et se confondent en une matière qui ne paraît ni vraiment solide, ni vraiment liquide, ni vraiment gazeuse. C'est *tout* à la fois avec, qui sait, faute de référent à quoi rattacher ce que l'on voit, d'autres propriétés encore, indéfinissables. Paysage habité par des formes d'apparence amphibienne, non identifiables, qui projettent une ombre à la précision inquiétante, baigné dans ce que Breton nommait une « grande lumière subjective ». C'est un paysage mental « sans aucune concession au monde des perceptions ».

Sans aucune concession non plus aux règles élémentaires qui s'imposent au peintre paysagiste, et qui sont, comme le rappelle opportunément Michel Collot dans *Horizon Paysage*, un point de vue plausible et de préférence unique, avec la création d'un « espace moyen » où les conditions de la perception visuelle sont optimales. La perspective réclame que le sujet regardant (peintre, puis spectateur) soit à la bonne distance. Ce que s'empressent de transgresser Victor Hugo paysagiste comme les peintres surréalistes : toujours trop près (on pourrait toucher, on croit toucher, mais que voit-on ?) ou trop loin (on devine, on croit deviner, mais que voit-on ?). La topographie est paradoxale : le colossal jouxte le minuscule, un même regard ne saurait les embrasser. Dans *Château imaginaire* (1850) dont le titre est devenu en 1859 *Souvenir des Vosges*, le point de vue est dépourvu de toute plausibilité : vue plongeante sur le haut du château, à partir de quel tapis volant ? Le souvenir se permet ce qui est interdit au regard du voyageur pédestre, ou même à cheval ou en voiture. Hugo n'a pas à sa disposition les moyens technologiques modernes d'un Althus Bertrand. Le regard de l'aigle est dominateur, captateur, synthétique. Le motif est une vue de l'esprit.

Comme il le sera pour De Chirico et ses places désertes composées d'éléments autonomes les uns par rapport aux autres. Chaque élément est appréhendé depuis un point de vue différent et obéit à son propre point de fuite, distinct des autres. Dans *L'Enigme d'une journée 1*, une place vide est encadrée à droite et à gauche par des bâtiments à arcades. L'espace est structuré par l'architecture, mais la spécificité de cet espace est d'être non-illusionniste. La fuite vertigineuse des arcades et la planéité contradictoire de la place sont autant d'éléments d'étrangeté, tandis que la ligne d'horizon est curviligne. L'ombre géométrise l'espace selon ses propres règles et absorbe parfois les volumes.

La ruine pour Victor Hugo et, pour Chirico, l'arcade : deux formes incomplètes, hantées par la présence insistante du temps. Victor Hugo visionnaire lit dans la ruine d'aujourd'hui, rongée par la végétation, la grandeur passée. En 1838, visitant le château de Heidelberg, il décrit :

... ces décombres grandioses, cet écroulement épique, ces salles d'armes démolies, ces palais pleins de mousses, de ronces, d'ombre et d'oubli, ces tours qui ont chancelé comme des hommes ivres et qui sont tombées comme des hommes morts... rien n'est plus grand que ce qui est tombé.

L'arcade de De Chirico est certes un vestige du passé (l'architecture romaine, passé glorieux de l'Italie), mais elle regarde aussi vers l'avenir : « Dans l'arc, il y a encore quelque chose d'incomplet, qui a besoin et est

capable d'accomplissement.» L'aube rejoint le crépuscule : « Le jour va naître. C'est l'heure de l'énigme. » Et Victor Hugo : « Rien ne ressemble à la ruine comme une ébauche... L'homme n'a pas fini de construire que la nature détruit déjà. »

Dans *La Gare Montparnasse* (1914), ombres et lumières ne doivent rien à une quelconque source d'éclairage, naturelle ou artificielle. Chirico fait cohabiter un ciel crépusculaire et une lumière de plein midi avec ses forts contrastes, lumière en accord avec l'heure indiquée sur la pendule : l'heure 27. Chaque élément représenté obéit à un point de vue différent. L'unité spatiale sur laquelle la Renaissance faisait reposer la vraisemblance de l'*historia* est ici démontée.

Paysage mental, vu de nulle part : on peut se demander si ce n'est pas une caractéristique commune aux peintres surréalistes. A propos de Chirico, et de sa peinture métaphysique, rappelons ce que disait Paolo Baldacci : « La vision en rêve d'une personne est la preuve de la réalité métaphysique de cette personne. Et le but de la peinture, c'est la réalité métaphysique, c'est-à-dire l'architecture, ou squelette interne de la matière, son spectre. » Voilà qui pourrait s'appliquer également au Wolfgang Paalen de la période totémique. Dans *Paysage totémique de mon enfance* (1937), des sortes de tibias, de clavicules, de vertèbres, d'os articulés, à mi-chemin entre le squelette et la plante, se dressent comme des roseaux géants au milieu d'un paysage marécageux.

Pensons aussi à Max Ernst. Dans *L'Europe après la pluie II* (1940-42), il représente dans un format panoramique un paysage en décomposition. Tous les règnes, minéral, végétal, animal, semblent être réduits à un seul. Le vivant est pétrifié. Dans la pierre se dessinent des haillons de chair, des ossements, des animaux à demi fossilisés.

Voilà qui est proche de Hugo qui, par le dessin ou l'écriture, perçoit derrière les apparences le squelette. Les rochers arborent des formes osseuses. Dans *Les Travailleurs de la mer*, Hugo voit « l'effrayante onde laborieuse » qui « désagrège la pierre tendre, dénude la pierre dure, ôte la chair, laisse l'ossement, fouille, dissèque, fore, troue, canalise... imite l'éponge en grand, creuse le dedans, sculpte le dehors. »

Encore un exemple : « Le dick était une file de grands troncs d'arbres adossés à un mur, plantés debout dans le sable, desséchés, décharnés, avec des nœuds, des ankyloses et des rotules, qui semblaient une rangée de tibias. » L'imagination de Hugo est ici proprement biblique, inspirée peut-on croire par la vallée des ossements d'Ezéchiël où la levée des morts se fait en deux temps, selon une double prophétie :

Et comme je prophétisais, il y eut un bruit, et voici, il se fit un mouvement, et les os s'approchèrent les uns des autres. Je regardai et voici il leur vint des nerfs, la chair poussa, et la peau les couvrit par dessus.

Deuxième prophétie :

Esprit, viens des quatre vents, souffle sur ces morts et qu'ils revivent... Et l'esprit entra en eux, et ils reprirent vie, et ils se tinrent sur leurs pieds ; c'était une armée nombreuse, très nombreuse .

Les ossements, ce sont en quelque sorte les ruines du corps humain. Dépourvu de vie et d'organes, le squelette est le corps humain rendu à la nature. Par association, nous voici chez Hérold avec ses écorchements, où il montre les corps mis à vif, les épidermes arrachés : rite cruel, sanglant, mais qu'on peut rêver de voir autrement, comme « un écorchement tendre, une caresse de la peau jusqu'à ce qu'elle devienne transparente » (*Maltraité de peinture*).

Tout peintre rêve de peindre la transparence : l'illusion poussée jusqu'à l'impossible, le degré zéro de la représentation. Cela commence avec l'apologue antique que nous rappelle Lacan. Zeuxis avait peint des raisins si parfaits que même l'œil des oiseaux s'y trompait. Son rival, Parrhasios, triompha de lui « d'avoir su peindre sur la muraille un voile si ressemblant que Zeuxis lui dit : maintenant, montre-nous ce que tu as fait derrière. » Concernant les Grands transparents, la dette envers Hugo est directe. Pourtant, remarquons-le, dans le texte de Breton sur les Grands transparents, Breton fait référence à Novalis, à William James et à un savant, Emile Duclaux, mais pas à Hugo. Dans *Les Travailleurs de la Mer*, Gilliat s'interrogeait : « Puisque des transparences vivantes habitaient l'eau, d'autres transparences, également vivantes, pouvaient bien habiter l'air. Des créatures couleur d'air s'effaceraient dans la lumière et échapperaient à notre égard. » Et Gilliat conclut : « Si l'on pouvait mettre la terre à sec d'atmosphère, si l'on pêchait l'air comme on pêche un étang, on y trouverait une foule d'êtres surprenants. » Et voici maintenant Hugo derrière son personnage : « Aucun surnaturalisme. Mais la continuation occulte de la nature infinie. »

Méfions-nous du sens que Hugo peut donner au terme « surnaturalisme », qui n'est pas le surnaturel. Marc Eigeldinger, spécialiste par ailleurs de Rimbaud, explique dans son édition des *Travailleurs de la mer* que pour Hugo le surnaturalisme est immanent. C'est pour lui la part de l'inconnu et de l'invisible dans la nature : « Le surnaturalisme hugolien se distingue de celui de Baudelaire en ce sens que la nature et la surnature

constituent une totalité, englobant le fini et l'infini. ». C'est exactement dans cet esprit qu'Hérold concevra ses propres Grands transparents.

En 1938, Jindřich Styrsky fait une conférence à l'Institut d'esthétique de l'université de Prague. Quelques années auparavant, avec Toyen en 1934, ils ont formé le noyau du groupe surréaliste de Tchécoslovaquie. En 1935, ils ont invité Éluard et Breton à Prague (dès 1925, ils avaient passé quatre ans à Paris). Un demi-siècle plus tard, en 1982, Germain Viatte organisa une exposition au Centre Pompidou sur la triade Styrsky, Toyen, Heisler. Dans le catalogue de cette exposition était inclus un texte prophétique assez pessimiste : en 1938 à Prague, cela se conçoit. Mais Styrsky, poète visionnaire, se voulait malgré tout optimiste : " Ce sera l'époque d'une lente fusion de l'air, de l'eau, de la terre et du feu, l'époque de la synthèse, si longtemps attendue, de la beauté plastique et de la beauté lyrique". Il se voyait en heureux possesseur d'une sorte d'aquarium magique :

Dans la poésie et dans le rêve est caché le temps qui ensevelit l'époque. Puis j'ai placé sur ma fenêtre un aquarium. J'y conservais un scalp aux cheveux d'or, un très bel exemplaire de papillon à l'œil bleu et aux tendres veines aux tempes. Mais plus tard j'y ai jeté tout ce que j'aimais : des débris de tasses de café, des épingles à cheveux... Ce monde a fait naître un grand nombre d'animaux étranges. Et je me considérais comme créateur... .

Jusqu'au moment, poursuit-il « où les parois de l'aquarium se sont couvertes de moisissures, de sorte qu'on ne voyait plus rien de ce qui était à l'intérieur ». « Mais j'étais sûr » dit-il, « que tout ce que j'aimais était là. »

Jouons à conclure avec cette image de l'aquarium. Nous y jetterions pêle-mêle tout ce qui s'est échappé des mailles de notre réflexion – par exemple :

- Les bords du Rhin pour Hugo et les bords de la Moldau pour Apollinaire et Breton,
- Les marées de la mer et les marées de l'air,
- L'astre comme œil, les constellations intérieures de Mirò,
- Les cartographies imaginaires,
- Hugo découvrant la lune à l'Observatoire de Paris et les rêveries astronomiques de Max Ernst.

Cet aquarium nous serait commun. Tout ce que nous aimons serait là.

UNIVERSITÉ DE PARIS VIII

L'APPORT DE LA PENSÉE CABBALISTIQUE AU SURREALISME

Arturo SCHWARZ

I. La soif de connaissance et la connaissance de soi

Le peuple juif a été appelé à juste titre le peuple du Livre. La recommandation que Judah ben Saul ibn Tibbon (c. 1170 - c. 1190) laissa à son fils Samuel dans son testament concernant le soin qu'il devait prendre de ses livres est en ce sens exemplaire.

L'importance de l'acquisition de la connaissance est un leitmotiv dans le Tanakh, dans les Talmuds⁵⁰, dans la littérature rabbinique et ésotérique juive. Ainsi « Les sages resplendiront comme l'éclat du firmament [...] où augmentera la connaissance. » (Daniel 12 : 3, 4)⁵¹, « Personne n'est pauvre, seul l'est celui à qui manque la connaissance » (Albayé, *Nedarim* 41a), et « celui qui n'apprend pas perd sa vie » (Hillel, *Mishna, Avot* 1: 13)⁵². L'ignorance est condamnée en termes clairs : « Un Juif ignorant peut être vidé comme un poisson » (Johanah b. Nappaha, *Pesachim* 49b), étant donné que « le désastre vient seulement de l'ignorance » (Judah Hanasi, *Baba Bathra* 8a). En fait, nous ne devons accorder « aucune pitié à celui qui n'a pas de connaissance » (Ammi b. Nathan, *Talmud, Berakhot* 33a), car « sans connaissance, comment peut-on être capable de discernement ? » (Judah HaNasi, *Talmud, Berakhot* 5.2). La connaissance est d'une si grande importance qu'Eleazar ben Pedat, un interprète du 3ème siècle, n'hésitait pas à affirmer : « L'étude de la *Torah* équivaut à construire le Temple. » (*Talmud, Sanhedrin* 92a). L'étude ne menait pas à la pratique, elle était elle-même la pratique. Dans la controverse entre Rabbi Tarfon et les Anciens, à propos de ce qui est plus important, de l'étude ou de la pratique, Rabbi

50. Il y a deux Talmuds : le T. de Jérusalem et le T. de Babylone - ce dernier est le plus célèbre. (N.d.T.)

51. *La Bible*, trad. 1966.

52. Hillel, sage et dirigeant religieux du 1er siècle av J.-C., est la première personnalité distincte de la tradition talmudique. La *Mishnah* est la première et la plus importante des sources rabbiniques obtenues par compilation écrite des lois orales juives et considéré comme le premier ouvrage de littérature rabbinique. (N.d.T.)

Akiba répond : « L'étude est plus importante car elle mène à la pratique. » (*Talmud, Kiddushim* 40b).

En fait, l'acquisition de la connaissance est également conçue comme une bénédiction suprême, comme en témoigne l'anecdote suivante : « On raconte l'histoire d'un rabbin qui, dans son rêve, monte au ciel. Il a été autorisé à s'approcher du temple au Paradis où les grands sages du *Talmud*, les Tannaïms, passent leur vie éternelle. Il voit qu'ils sont simplement assis autour d'une table, étudiant le *Talmud*. Le rabbin déçu se demande "Le Paradis, ce n'est que cela ?". Mais soudain, il entend une voix : "Vous vous trompez. Les Tannaïms ne sont pas au Paradis. Le Paradis est dans les Tannaïms". » (Heschel 1951 : 75).

Une interprétation erronée de l'expulsion d'Adam et Ève du Paradis est à l'origine de la croyance que leur faute consistait à avoir mangé le fruit de l'Arbre de la Sagesse. Et ceci a conduit le Christianisme et l'Islam à penser que chercher la connaissance est un péché mortel. Mais le premier couple ne fut pas condamné parce qu'il avait cueilli le fruit de la sagesse, qui leur était destiné de toute façon, mais pour l'avoir cueilli trop tôt, avant qu'il n'ait eu le temps de mûrir pour devenir une connaissance adulte. Pour Adam et Ève, ce moment n'était pas encore arrivé, ils étaient encore immatures. De fait, en accord avec le récit biblique, Adam et Ève furent distingués l'un de l'autre après avoir formé une seule entité. Cependant devenir un individu homogène nécessite l'élaboration du Soi, un processus qui ne peut être abrégé sans mettre en danger les efforts pour atteindre ce que Jung nomme « individuation », pour devenir un être complet. Une conscience prématurée dans un individu non préparé conduit à l'aveuglement plutôt qu'à l'illumination. Baruch Spinoza partage la même opinion. Dans une lettre datée de février 1663 à l'un de ses correspondants, Simon de Vries, il écrivait que la connaissance peut être nuisible à celui qui n'a pas « atteint la maturité » (Spinoza, *Correspondance*, Lettre n° 9 ; 84).

Les sages de la littérature hébraïque confirment cette interprétation. Ainsi le kabbaliste R. Joseph Gikatilla, dans *Sha'are Orab (Les Portes de la Lumière)*, expliquait : « Dieu n'a pas empêché Adam de manger de l'arbre de vie et il était libre de faire comme il fit, mais l'arbre de la connaissance lui était interdit [et la consommation de ses fruits fut] la cause de la séparation et du bannissement » (Gikatilla 1561: 219). En fait, Dieu commanda à Adam d'attendre, ce que celui-ci ne fit pas.[...] Si Adam avait attendu avant de manger le fruit qui n'avait pas encore atteint la cinquième année, ils [lui et Ève] ne seraient jamais tombés dans les ténèbres, n'auraient jamais été jetés dans l'abîme (Gikatilla 1561: 368).

Gikatilla se réfère à l'interdit biblique de manger du fruit défendu avant que cinq années se soient écoulées après avoir pénétré dans la Terre promise. (*Lévitique* 19: 23-25).

Les écrits surréalistes suivent le même parcours conceptuel. Pour le surréalisme, comme pour le Judaïsme, la soif de connaissance est également d'une extrême importance, parce que la maîtrise de la conscience est une exigence éthique. Ces deux exigences ne sont pas motivées par une perspective platonique égocentrique : pour le Judaïsme et le surréalisme la théorie ne doit pas être séparée de la pratique. La connaissance est inutile à moins qu'elle n'illumine le chemin conduisant à la compréhension de sa propre nature. Nos Sages ne cherchaient pas la conscience pour leur bien propre, mais parce que la compréhension de la nature humaine devait conduire à la compréhension de Dieu puisque nous avons été créés « à Son image » (*Genèse* : 1, 27); Pour les surréalistes, comprendre le Soi était la condition préalable pour transformer l'individu et la société. Ainsi Breton insistait-il dans le tout premier *Manifeste* (1924) sur l'importance d'accéder à notre Moi intérieur. Dans le *Second Manifeste* (1930), il insistait encore : « L'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés » (Breton 1930 : 791).

Cinq ans plus tard, Breton réitérait son message :

« Plus de conscience », tel est, en effet, le mot d'ordre que nous aimons par excellence retenir de Marx [...] Plus de conscience du social toujours, mais aussi plus de conscience du psychologique [...] Nous soutenons que l'activité d'interprétation du monde doit continuer à être liée à l'activité de transformation du monde. Qu'il appartient au poète, à l'artiste, d'approfondir le problème humain sous toutes ses formes, que c'est précisément la démarche illimitée de son esprit en ce sens qui a une valeur potentielle de changement du monde ». (Breton 1935 : 435, 458).

II. La dimension mystique de l'androgynie

André Breton soulignait : « Il y va, en effet, là plus qu'ailleurs, au premier chef, de la nécessité de reconstitution de l'*Androgynie primordiale* dont toutes les traditions nous entretiennent et de son incarnation, par-dessus tout désirable et *tangible*, à travers nous » (Breton 1953 : 22-23, les italiques sont de Breton). Le concept d'androgynie était parfaitement cohérent avec l'une des prémisses fondamentales de la pensée surréaliste, qui vise à démontrer « Le caractère factice des vieilles antinomies »

(Breton 1930 : 781) dans ce cas de la polarité homme-femme. Les exemples abondent qui montrent combien le thème iconographique de l'androgynisme est un archétype qui ne se matérialise pas seulement dans un grand nombre d'œuvres d'art de toutes cultures mais aussi chez de nombreux artistes surréalistes, par exemple Duchamp – le très fameux Rose Sélavy – ou Brauner et Chagall pour ne mentionner que trois cas parmi les plus éclatants.

Je pense qu'il est inutile de rappeler que le concept d'androgynisme se retrouve, outre les écrits surréalistes, dans la littérature française (de Ronsard à la fin du XIX^e siècle), dans la littérature alchimique (le Rebis : *res.bis*, c'est-à-dire la chose double, masculin et féminin) et dans certaines œuvres de la littérature religieuse. Par exemple – pour ne citer que le cas de la littérature religieuse hébraïque – dans la *Torah*, le *Talmud*, aussi bien que dans la littérature cabbalistique, où l'on trouve nombre d'allusions à notre origine bisexuelle et à notre nature androgynisme spirituelle. Ainsi, dans la *Genèse*, le récit de la création du premier être humain pose que « Dieu créa l'homme à Son image [...] Mâle et femelle furent créés à la fois. » (*Genèse*, 1, 27). Le premier traité du *Talmud* clarifie le fait qu'Adam et Ève étaient originellement un seul corps, les parties d'un tout unique, mais qu'ils furent séparés afin de pouvoir procréer (*Talmud, Berakhot*, 61a), et le plus ancien commentaire du *Midrash*⁵³, précise : « Lorsque le Saint, béni soit-Il, créa le premier homme, Il le créa androgynisme (*androgynos*), car il est écrit "Homme et femme il les créa" » (*Genesis Rabbah*, R. Jeremiah ben Eleazar, 8, 1). Le *Zohar*, à son tour, explique que « l'émanation primordiale de l'homme fut d'abord mâle et femelle, du côté du père et de la mère [...] et c'est l'homme à deux faces : *du-partzyfim* » (*Zohar* I, 22b). Plus loin, il cite les mots d'Adam concernant Ève : « Os de mes os, et chair de ma chair » (*Zohar* 3^e vol., 296a, *Idra Zuta*), pour montrer, comme le nota Tishby, « Qu'il soient un et qu'il n'y ait aucune séparation entre eux » (Tishby 1961a : 1359). Ailleurs le *Zohar* explique également que la bisexualité n'entraîne pas un hermaphrodisme *physique* mais une androgynisme *spirituelle* : « Observe que tous les esprits sont composés du principe mâle et femelle et c'est lorsqu'ils pénètrent dans le monde comme mâle et femelle que les deux éléments sont séparés. » (*Zohar* 3^e vol., 43b).

L'expression figurative de « l'homme primordial suprême » selon le *Zohar* (Adam Kadm'ah Ila'ah) ainsi qu'il est nommé pour la première fois

53. Il s'agit de commentaires narratifs ; le *Talmud* est composé de la Halakha : prescriptions à suivre ; et de l'Aggada : narration (contes, homélies, légendes, coutumes etc., relatifs à tous les aspects de la vie juive). N.d. T.

dans un traité cabbalistique du début du 13^e siècle (*Sod Yedi'at ha-Mez'ut* : le secret de la connaissance de la réalité), accentue la dualité masculine (de couleur claire « Père ») et la féminine (de couleur sombre « Mère ») d'Adam Kadmon. La composition bipartite d'Adam Kadmon trouve une correspondance frappante dans l'androgynie de l'alchimie occidentale, dont le nom véritable, comme signalé plus haut (Rebis, *res-bis* : la chose qui est double) met l'accent sur le double caractère sexuel de l'homme primordial.

Dans son *Etz ha-Hayyim* [L'arbre de la Vie], Hayyim Vital, le cabbaliste de Safed et principal interprète de la cabbale lurianique, exprime un point de vue qui eut une influence considérable sur ses successeurs, à savoir que l'Adam Kadmon est le stade intermédiaire entre le *Ein Soph* (littéralement « infini » au-delà de la compréhension humaine, le nom donné à la première des deux parties comprises dans la vie de Dieu) et *Keter*, la première des dix *Sephirot*.

Dans les écrits de la mystique juive et du surréalisme, l'androgynie primordial possède une connotation opposée à celle exprimée dans la littérature grecque classique. Ainsi tandis que dans *Le Banquet* de Platon, il est dit que l'hermaphrodite premier a été divisé en homme et femme parce que sa puissance et sa force représentaient une menace pour les dieux, dans la *Cabbale*, c'est la volonté de Dieu que l'homme et la femme soient séparés pour pouvoir procréer et redevenir des totalités, à nouveau « devenir une chair » grâce à l'amour, accomplissant ainsi l'unité qui est le seul but de l'existence, ou pour reprendre les termes jungiens, pour réaliser l'individuation – au sens latin étymologique : *in-dividuus* (in-divisé).

III. La conception juive et surréaliste de la femme. Quelques parallèles basiques

La poétique, l'éthique et l'esthétique du surréalisme placent la femme au cœur de la vie. Selon la vigoureuse formulation de Breton, « la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue » (Breton, 1953, 22). Elle est saluée comme l'éternel féminin, elle est la grande initiatrice, l'amoureuse garantissant la joie d'une passion réciproque et porteuse de salut, c'est-à-dire la lumière de la conscience chthonienne. La femme est également vue par Breton comme « comme celle qui apporte “le salut terrestre” » (Breton, 1947, 70). Une revue des textes littéraires français retrace les nombreux antécédents de cette vision de la femme.

Dans la littérature juive traditionnelle, le rôle de la femme est exalté (dans la conception du Shabbat, par exemple) et sa sagesse est vantée avec évidence. Ainsi nous lisons dans les *Proverbes* : « Elle ouvre la bouche avec sagesse, et des leçons empreintes de bonté sont sur ses lèvres. » (*Proverbes*, 31-26). Le pouvoir intuitif des femmes est souligné dans l'anecdote de la visite d'Elisée à Shunem, lorsque la femme met immédiatement en garde son mari : « Certes, je sais que c'est un homme de Dieu » (*Rois II*, 4-9). La citation des *Proverbes* conclut « Qui a trouvé une femme [distinguée] a trouvé le bonheur et a obtenu une faveur de l'Éternel » (*Proverbes*, 18-22). Le Talmud, également, accentue que les femmes ont « une capacité de compréhension supérieure à celle de l'homme (binah yeteirah) » (*Nidda*, 45b) ; ailleurs, il est dit que les « femmes possèdent un esprit illuminé » (*Shabbat*, 33b) et que « Dieu a constitué la femme en lui donnant plus de compréhension que l'homme » (*Genesis Rabbah* 18, 1). Ce qui nous rappelle que « Le Saint, béni soit-Il, a fait une plus grande promesse à la femme qu'à l'homme » (*Talmud, Berakhot*, 17a).

Il est certainement fort significatif qu'en accord avec le livre de la *Genèse*, la création de la femme est l'acte couronnant le processus créatif. En fait, tandis que le matériau brut de l'homme est la terre, que le *ruah* (souffle) du créateur divinise, la femme est créée d'un matériau déjà divin. Le rôle d'Ève est exalté comme force vitale et mère : « L'homme donna pour nom à sa compagne "Éve", parce qu'elle fut la mère de tous les vivants⁵⁴ » (*Genèse*, 3, 20).

Dans les écrits cabbalistiques, la femme est même considérée comme la projection terrestre de la Shekhinah, l'aspect féminin de Dieu. Par égard pour l'exactitude historique, il faudrait dire que cet aspect de la Shekhinah ne prend sa complète dimension que dans les écrits cabbalistiques. En fait, dans les littératures bibliques, midrashique et talmudique, la Shekhinah, identifiée avec la lumière et la sagesse, n'est pas perçue comme l'aspect féminin de Dieu, mais plutôt comme une personification et une hypostase de la présence de Dieu dans le monde (Urbach, 1969, 40, 65). Le troisième terme de l'équation qui assimile la lumière à la sagesse, c'est-à-dire à la femme, est intégré plus tard dans le corpus des textes cabbalistiques.

En toute objectivité, on ne peut nier que, durant certaines phases de son histoire sinieuse, le Judaïsme a été teinté de préjugés sexistes. Évidemment, les différents contextes géographiques, historiques, sociaux

54. Le terme « vivant » possède un sens analogue au sens du nom hébreu d'Ève. N.d.T.

et philosophiques ont produit différents critères et lois. En outre, nous devons garder à l'esprit qu'il a toujours existé un écart temporel entre la loi et la vie de la société. Tandis que dans la plupart des détails, la culture biblique et rabbinique tend à être inspirée par une idéologie patriarcale et androcentrique, le noyau secret de cette littérature maintient une conception égalitariste des rôles de l'homme et de la femme. En fait, le phallocratisme et la misogynie sont absolument étrangers à l'essence du *Tanakh*, de la *Halakbah*, du *Midrash*, du *Talmud* et de la littérature cabbalistique.

IV. La dimension initiatique et érotique de l'amour

Le *Zohar* souligne que c'est par l'amour que le couple parfait est reconstitué : « Si un homme est digne, ils [les aspects mâle et femelle] sont unis ensuite et c'est alors qu'il rencontre véritablement son partenaire et qu'ils forment une union d'esprit et de chair » (*Zohar*, III, 43b).

Combien il est essentiel que le couple soit reconstitué est souligné dans les tout premiers chapitres de la Torah : « L'Éternel-Dieu dit "il n'est pas bon que l'homme soit isolé..." Et l'Éternel-Dieu organisa en une femme la côte qu'il avait prise à l'homme, et il la présenta à l'homme. » (*Genèse*, 2, 18, 22). Le Koheleth, à son tour, proclame : « Être à deux vaut mieux que d'être chacun seul ; car c'est tirer un meilleur profit de son travail. » (*L'Écclésiaste*, 4, 9-10). Cette téléologie maritale est si importante que le *Zohar* conseille : « Où il n'y a pas d'union de mâle et de femelle, les hommes ne sont pas dignes de contempler la présence divine » (*Zohar*, III, 58a).

Dans le *Tanakh*, la forme verbale de *da'at* (connaissance) signifie l'union sexuelle tout autant que la découverte de l'identité spirituelle de soi-même ou de celle des autres. En de nombreuses occasions, quand ce terme est utilisé, *da'at* suggère une

unité harmonieuse du corps et de l'âme dans une bénédiction transcendante qui est l'acte culminant de l'acte de conjonction des sens physique et spirituel dans une unité monolithique. [Da'at] implique chez une personne une profonde connaissance viscérale de l'essence authentique de l'autre, dont la nature ne peut être exprimée que par un homme et une femme devenant « une seule chair ». (Kaufmann, 1992, p. 121)

Depuis le tout début, la relation sexuelle archétypale d'Adam et Ève est conçue de cette manière (*Genèse*, 4, 1 ; 4, 25) ; il en va de même de Caïn et de sa femme (4, 17), de Elkanah et Hannah (1 *Samuel*, 1, 19), et ainsi de suite.

Iggeret ha-Kodesh (*La lettre sacrée*), écrite au 13^e siècle par un cabbaliste espagnol anonyme, clarifie également la dimension initiatique de l'amour : « la relation sexuelle d'un homme avec sa femme est sainte et pure quand elle se réalise convenablement [et] elle est appelée "connaître" » (*La lettre sacrée*, II, 72). Le même chapitre souligne les aspects complémentaires de la sagesse masculine et la compréhension féminine, les conditions préalables de leur union grâce auxquelles ils seront capables d'atteindre une vérité transcendante : « Sache que le masculin est le mystère de la sagesse et le féminin le mystère de la compréhension. Et l'acte sexuel pur est le mystère de la connaissance » (*id.*, 80).

Dans les *Dialoghi d'amore* (*Dialogues sur l'amour entre Philo et Sophia*), un des plus importants textes métaphysiques de son époque, Judah Abrabanel, l'un des plus éminents penseurs de la Renaissance, reprend les notions cabbalistiques répandues, que l'amour est la source de toute sagesse et que l'amour corporel et spirituel sont équivalents : « L'amour et le désir ne sont pas séparés » (1535, 16) puisque « l'amour a sa première et essentielle existence dans le monde intellectuel, et c'est de là qu'il s'étend au corporel » (*ibid.*, 179). En fait, ceci conduit à penser que l'amour est une « nécessité suprême » dans la mesure où c'est la condition même pour l'existence de l'univers tout entier (*ibid.*, 191).

La dimension sacrée de l'amour érotique est soulignée dans le *Iggeret ha-Kodesh*, déjà mentionné, où il est établi que « l'union sexuelle convenable peut être un moyen d'élévation spirituelle » (II, 80). Le physicien italien Shabbetai Donnolo (913-982) mentionne que c'est Dieu lui-même qui « avec son esprit vital a insufflé chez l'homme l'étincelle du désir de copuler » (Mopsik, 1986, 46). C'est un fait notable que l'argument de Donnolo a été formulé dans le cadre de l'une de ses interprétations du *Sefer Yetsirah* (*Livre des Formations*) (Mopsik, 1986, 46). Donnolo anticipait ce qu'Abrabanel reprit à une échelle cosmique lorsqu'il écrivit que « le Créateur introduisit [l'amour] dans l'âme du monde et la nature générale des choses inférieures » (Abrabanel, 1535, 76).

Toujours sur le sujet du désir, Spinoza postule que « le désir (*cupiditas*) est l'essence même de l'homme » (*Ethique*, III, "De l'origine et de la nature des affections", 1), reformulant ainsi un concept juif traditionnel également trouvé dans le Talmud, qui souligne que les esprits élevés tendent à être plus passionnés. « Plus l'homme est grand, plus son inclination au mal est forte » (*Talmud*, Sukkah 52a). Pour le dire plus brutalement, en accord avec R. Isaac de-min Acco (1250-1340), une autorité talmudique, « celui qui n'a pas désiré une femme est une bête de somme » (Isaac de-min Acco, 113).

La qualité lumineuse, et par conséquent la valeur initiatique de l'étreinte sexuelle est mentionnée de temps à autre dans le *Zohar*, où la semence de l'amour est assimilée à la lumière (*Zohar*, II, 167a). Mopsik note que l'identification du sperme à la lumière se trouve également dans les commentaires d'Azriel de Gerona concernant la liturgie quotidienne (Mopsik, 1986, 86). Dans la littérature juive traditionnelle, la consommation de l'amour n'est jamais perçue de manière péjorative. Le terme chrétien de « péché originel » n'existe pas en hébreu. Le terme correspondant n'a été traduit qu'au treizième siècle en hébreu (et en Yiddish), en raison des controverses théologiques entre Juifs et Chrétiens de cette époque. De fait, la *Halakhab* s'étend sur tous les aspects de la vie sexuelle, élevant ses règles sur le sujet au même niveau que celles issues de la *Torah*, en accord avec l'adage rabbinique « c'est un sujet de la *Torah* et il me faut l'apprendre » (*Talmud*, Berakhot, 62a).

Freud se fait ainsi l'écho de cette sagesse juive en affirmant que [la pulsion sexuelle] « [...] devient [...] la source des prodigieuses performances culturelles qui sont réalisées par une sublimation toujours plus poussée de ses composantes pulsionnelles » (Freud, 1912, 141). Il précise que « L'éclairage psychologique de notre développement culturel nous a enseigné que l'apparition de la culture se fait essentiellement aux dépens des pulsions partielles sexuelles, que celles-ci doivent nécessairement être réprimées, restreintes, remodelées, dirigées sur des buts plus élevés pour instaurer les constructions animiques culturelles » (Freud, 1910, 182).

Dans le système séphiroतिक de la cabbale, l'amour est représenté par la sixième *Sephira*, *Tiferet*, qui incarne l'amour dans sa triple expression de beauté, de connaissance et d'union charnelle, soulignant ainsi sa dimension initiatique. Comme instrument de savoir, l'amour est un instrument pour transformer la vie et le monde. Transformer la vie signifie transformer l'individu et transformer l'individu implique la connaissance du Soi. Puisque la connaissance est une condition préalable à l'action, se transformer soi-même est une nécessité première pour pouvoir faire l'expérience de l'état que l'amour induit, celui d'une re-naissance, comme le présume le sens étymologique caché du mot français pour « connaître » qui avec un trait d'union donne *co-naître*, c'est-à-dire *né avec* l'autre.

Si nous passons maintenant à la littérature surréaliste, nous trouvons un écho étonnamment fidèle de ces opinions. Ainsi, dans le surréalisme, comme dans la littérature cabbalistique, l'amour est perçu comme la voie royale au savoir initiatique. Il en va ainsi parce que aimer signifie comprendre et se reconnaître dans notre partenaire qui est un reflet de nous-même. « Je est un autre » déclarait Rimbaud. L'amour nous autorise

à appréhender notre identité psychique duelle, puisque, comme la cabbale l'explique « l'amour vient de l'intelligence et conduit à la connaissance » (Safran, 1972, 323).

La conception surréaliste de l'amour est fondée sur la même sorte de conception holistique qui caractérise les idées cabbalistiques. Les amants unis dans l'étreinte charnelle et spirituelle représentent le mythe de l'Androgyne. Devenant les composants d'une « dualité non duelle », ils sont, pour emprunter l'expression de Benjamin Péret, « un être double, parfait, singulier, et formant une unité de bonheur humain » (1956, 49). Dans la conception holistique de l'amour spirituel et charnel, l'érotisme joue le rôle d'un agent de conciliation entre les opposés – et non seulement des opposés sexuels. De même que l'esprit devient chair pour réaliser l'amour, la chair devient esprit pour réaliser les plus passionnés des rêves. Les traditions ésotériques reviennent tout le temps sur cette synthèse. Une œuvre spirituelle ne peut être réalisée sans un soutien physique et l'individu ne peut être transformé sans la contribution du savoir que donne l'amour. Pour reprendre les mots de Benjamin Péret, l'amour « implique le plus haut degré d'élévation, le point-limite où s'opère la conjonction de toutes les sublimations, quelque voie qu'elles aient empruntées, le lieu géométrique où viennent se fondre en un diamant inaltérable, l'esprit, la chair et le cœur » (1956, 9).

Péret associe de la sorte la fusion des opposés – ici, l'esprit et la chair – avec l'idée qu'une telle fusion peut seulement prendre place dans le creuset d'un amour électif unique. Dans le feu de la passion la sexualité se conjugue à l'érotisme, qui est inséparable de l'amour. L'amour est ainsi la dimension émotionnelle de l'instinct le plus profond de l'individu, celui de la préservation de soi – qui s'identifie lui-même avec l'instinct sexuel, de même que l'érotisme en est la dimension esthétique. Péret synthétise ceci de la manière suivante :

La réhabilitation de la chair reconnue dans toute sa splendeur et sans laquelle la notion même d'amour sublime s'évanouit, est justement une des grandes tâches que le surréalisme s'est assigné dans ce domaine. Ainsi, le fantôme grimaçant du péché s'est dissous à la lumière du jour éclairé par la beauté de la femme. (ibid., 67)

V. Le droit au bonheur

Contrairement au précepte chrétien selon lequel nous devons souffrir dans « la vallée de larmes » terrestre pour gagner l'entrée dans un monde meilleur, le *Tanakh* insiste sur le droit au bonheur, ne serait-ce que parce

que, comme l'explique Spinoza, « Le plaisir (*loetitia*) est la transition de l'homme d'un état de perfection inférieure à un autre plus élevé » (*Ethique*, III, "De l'origine et de la nature des affections", 2). Ainsi le *Kobelet* exalte la joie en termes non équivoques. (*L'Ecclésiaste*, 2, 24 ; 5, 17-19 ; 8, 15 ; 9, 7-10 ; 11, 7-9). De la même manière, le *Talmud de Jérusalem* enseigne que la présence divine ne demeure que dans un cœur joyeux (*J. Talmud*, Sukkah, 5, 1). Il fustige la personne qui se refuse aux joies et plaisirs de ce monde (*id.*, Kiddushin, 4,12) tandis que le *Talmud Babylonien* considère le jeûneur excessif comme un pêcheur (Taanit, 11a). Le *Zohar* et *l'Iggeret ha-Kodesh*, parmi bien d'autres textes cabbalistiques, exaltent le droit fondamental au bonheur. Au fond de cette conception se trouve aussi la considération qu'un cœur heureux peut aimer et louer Dieu sans l'arrière-pensée d'obtenir une récompense pour la dévotion manifestée.

Pour les surréalistes, le droit au bonheur est aussi fondamental qu'il l'est dans les littératures biblique, rabbinique et kabbalistique. La conception engagée qu'ont les surréalistes de ce que le bonheur signifie réellement pourrait bien avoir été inspirée par le constat de Saint-Just : « Le bonheur est une idée neuve en Europe⁵⁵ ». Saint-Just pensait à la misère économique et intellectuelle du peuple en rapport avec les conditions de travail et à l'endoctrinement clérical auquel celui-ci était soumis. La vision holistique des surréalistes les a poussés à croire qu'on ne peut pas être réellement heureux dans un monde dominé par l'injustice, la violence et la haine.

TRADUCTION : NELLY FEUERHAHN AVEC LA
COLLABORATION DE JUDITH STORA-SANDOR

Références bibliographiques :

TEXTES ANONYMES :

La Bible. Traduction du texte original par les membres du Rabbinate français sous la direction de Zadoc Kahn. Paris, Librairie Colbo, 5738, 1966.

3^e s. *The Mishnah* (1933). Trad. anglaise Herbert Danby. Oxford, Oxford University Press, 1985.

4^e-5^e s. *The Palestinian Talmud.* Éd. princeps, Venise, Daniel Bomberg, 1522-23. Trad. anglaise, *The Talmud of the Land of Israel. A Preliminary Translation and Exposition.* Jacob Neusner General Editor. Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1982-1994, 35 vol.

55. Cette formule devenue célèbre en France depuis la période révolutionnaire appartient à la conclusion du rapport présenté par Saint-Just à la Convention au nom du Comité de Salut public le 13 ventôse an II (3 mars 1794). N.d.T.

Genesis Rabbah. The Judaic Commentary to the Book of Genesis. Parashiyot One Through Thirty-Three on Genesis 1: 1 to 8 14, vol. I. trad. anglaise & introduction par Jacob Neusner. Atlanta (Georgia), Scholars Press, 1985.

Idem, vol. II, Parashiyot 34 through 67.

Idem, vol. III, Parashiyot 68 through 100.

5^e-6^e s. *The Babylonian Talmud*. Ed. Princeps, Venise, Daniel Bomberg, 1520-23. English translation : *The Babylonian Talmud*. Londres, The Soncino Press, 1932-48. Reprint 1978, 18 vol. Sauf mention particulière, c'est le *Talmud Babylonien* qui est cité.

12^e-13^e s. *Sefer haBabir*. Voir Nehuniah ben Hakanah.

13^e s. *Le Zohar. Le Livre de Ruth*. Lagrasse (France), trad. introd. et notes Charles Mopsik, Verdier, 1987.

13^e s. *Iggeret ha-Kodesh*. Ed. Princeps, Isaac ben Immanuel de Lattes, Benjamin ben Yosef and Antonio Blado. Rome, 1546. English translation and introduction by Seymour J. Cohen: *The Holy Letter*. Northvale (New Jersey): Jason Aronson, 1993.

Zohar. Soncino Press, Londres, 1984, (5 vol.). Voir Moses de Leon.

1562 *Sefer Yetzirah. The Book of Creation*, edited by Aryeh Kaplan. Northvale, N.J.: Jason Aronson, 1995.

1714 *Aesch Mezareph or Purifying Fire: A Chymico-Kabalistic Treatise Collected from the Kabala Denudata of Knorr von Rosenroth*. Translated by a Lover of Philalethes, 1714. Preface, notes and explanations by "Saper Aude," edited by Westcott, W. Wynn. Mokelumne Hill: Health Research (1894), 1974.

1895 *Le Zohar. Kabballa Denudata*, Henri Chateau trad. Paris, Librairie Générale des Sciences Occultes, 1902.

AUTEURS :

Abrabanel, Judah (Leo Hebraeus), 1535, *Dialoghi d'amore*, edited by Mariano Lenzi. Rome, Blado. Reprint edited by S. Caramella. Bari, Laterza, 1929. Trad. anglaise par F. Friedeberg-Seeley & Jean H. Barnes, *The Philosophy of Love (Dialoghi d'Amore)*. London, The Soncino Press, 1937.

Breton, André

1930 *Second manifeste du surréalisme*, OCI. Gallimard, « La Pléiade », 1988.

1932 *Les Vases communicants*, Ed. Les Cahiers Libres.

1935 *Position politique du surréalisme*, OC II, Gallimard, « Pléiade », 1992.

1947 *Arcane 17 – Enté d'ajours*. Éditions du Sagittaire.

1953 *Du surréalisme en ses œuvres vives*, OCIV, Gallimard, « Pléiade », 2008.

Freud, Sigmund

1910 « Le trouble de vision psychogène dans la conception psychanalytique », OC X, 1909-1910, PUF, 1993, Trad. P. Cotet.

1912 « Du rabaissement généralisé de la vie amoureuse (Contribution à la psychologie de la vie amoureuse, II) », OC XI, 1911-1913, PUF, 1998, trad. A. Bourguignon, C. von Petersdorff.

Gikatilla, Joseph

1561 *Gates of Light. Sha'are Orah*. Translated and edited by Avi Weinstein, with a foreword by Arthur Hertzberg and an historical introduction by Moshe Idel. San Francisco, Harper Collins, 1994.

Heschel, Abraham, Joshua

1951 *The Earth Is the Lord's & The Sabbath*, Cleveland and New York : The World Publishing Company, 1963.

Kaufman, Michael

1992 *Love, Marriage and Family in Jewish Law and Tradition*. Northvale (N.J.), Jason Aronson, 1996.

Mopsik, Charles

1986 *Lettre sur la sainteté (Iggeret ha-Kodesh)*. Lagrasse (France), Verdier.

Moses De Leon (1250-1305 circa) : Auteur présumé du *Zohar*

13e S. *The Zohar*. Cremona, Vincenzo Conti, 1558-1560, vols. I-II, translated by Harry Sperling and Maurice Simon. London-New York, Soncino Press, 1984 ; vol. III, translated by Sperling, Simon and Paul P. Levertoff, vol. IV, translated by Simon and Levertoff; vol. V, translated by Sperling and Simon.

Nehuniah Ben Hakanah (attribué à),

1979 *The Bahir*. Translation, introduction and commentary by Aryeh Kaplan. New York: Samuel Weiser.

Péret, Benjamin, 1956, *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel.

Safran, Alexandre, 1972, *La Kabbale*, Payot.

Saint-Just, Louis Antoine de, 1794, « Sur le mode d'exécution du décret contre les ennemis de révolution » in *Saint-Just. Discours et rapports*, Éditions Sociales, 1957.

Spinoza, Baruch,

1965, *Œuvres. III. Ethique*. GF-Flammarion.

2010 *Correspondance*. GF-Flammarion, présentation et trad. M. Rovere.

Tishby, Isaiah, 1949, 1961, 1961a. *Mishnat ha-Zohar*. Jerusalem, Mosad Bialik. English translation by David Goldstein, *The Wisdom of the Zohar*. Londres, Oxford University Press, 1989.

Urbach, Ephraim, 1969, *The Sages. Their Concepts and Beliefs*. Harvard University Press, 1994.

TABLE

Dossier : Les réseaux du surréalisme

Ainsley BROWN : L'au-delà du livre surréaliste, e réseau bibliophilique	p. 9
Patrice ALLAIN : L'apparition du « label surréaliste » en peinture	p. 23
Charlotte MARIA : La participation surréaliste au <i>Journal littéraire</i>	p. 35
Martine MONTEAU : Le surréalisme au fronton des <i>Cahiers du Sud</i>	p. 51
Lucile GOBET-Eddie BREUIL : En aimant en imprimant	p. 65
François VIGNALE : <i>Fontaine</i> , le surréalisme et les surréalistes	p. 75
Chantal VIEUILLE : Les Noailles, mécènes du surréalisme	p. 89
Fabrice FLAHUTEZ : André Masson et Jean Wahl, nouveaux réseaux	p. 99
Martine ANTLE-NATAF : Le surréalisme à l'épreuve des institutions américaines	p. 109
Pierre TAMINIAUX : Le surréalisme, Made in USA	p. 125
Patricia RICHARD-PRINCIPALLI : Le surréalisme à l'école primaire	p. 137
Lucrezia MAZZEI : Le surréalisme, cet inconnu définitif	p. 153
Loïc LE BAIL : L'or et le temps, surréalisme et patrimoine	p. 163

Documents

Maryse VASSEVIÈRE : Correspondance Baron-Aragon	p. 175
Jacques BARON : Les Voyageurs debout	p. 181
Patrice ALLAIN-Gabriel PARNET : Jacques Baron et Boris Souvarine, littérature et politique font cause commune	p. 199
Sébastien ARFOUILLOUX : Une lettre de Breton sur la musique	p. 215
Dimitri KRAVVARIS : Nicolas Calas-André Breton : lettres sur Hitler et l'impuissance de la littérature	p. 225
Gaëlle HOURDIN : César Moro et le surréalisme	p. 247
<i>L'Usage de la parole</i> , traduction intégrale	p. 259

Variété

Georgiana COLVILLE : Autoportraits de femmes surréalistes et mythe du sphinx	p. 283
Françoise PY : L'aquarium de la nuit : héritage hugolien et paysage surréaliste	p. 309
Arturo SCHWARZ : L'apport de la pensée cabbalistique au surréalisme	p. 319