



Faculté Société & Humanités
UFR Lettres, Art, Cinéma Master Lettres et Humanités
Parcours Lettres, Arts et Sciences Humaines
Année universitaire 2023-2024

Défendre un art politique dans la France des années 1930

L'expérience de la section française de la Fédération Internationale pour un Art Révolutionnaire Indépendant (FIARI)

Mémoire de Master 2
Par Philomène Troullier
Sous la direction de Vincent Berthelier

Remerciements

A mon directeur de recherche, Vincent Berthelier, dont le soutien indéfectible a permis la réalisation de ce projet. Je lui suis reconnaissante pour ses encouragements et la confiance qu'il m'a accordée.

A Maurice Coton et à Florence Cousin, pour nos échanges, leur temps, et leur énergie. A tous les membres de l'association des Amis de Benjamin Péret, de partager leur passion et de rendre vivant l'héritage des surréalistes. A Gérard Roche et Jean-Pierre Plisson, tout particulièrement.

A Léa, pour son soutien sans faille et ses précieux conseils.

A Arthur, Bénédicte, Cécile, Paul, Pierre et Quentin pour leurs indispensables relectures et leurs avis éclairés.

A mes parents, pour leur soutien indéfectible et pour m'avoir transmis la curiosité qui m'a portée jusqu'ici.

Table des matières

Introduction.....	4
1. Les prémisses de la FIARI	13
1.1 Les positions des surréalistes	13
1.2 Les positions des prolétariens.....	23
1.3 Désaccords et travaux communs	32
2. Les bases politiques	41
2.1 L’antifascisme	41
2.2 L’anti-stalinisme	49
2.3 Un engagement révolutionnaire	59
3. Les bases artistiques.....	69
3.1 L’art révolutionnaire en lutte pour sa survie	69
3.2 L’art révolutionnaire : esthétique ou éthique ?.....	79
Conclusion	94
Bibliographie.....	96

Introduction

Art et politique : un débat d'actualité

La thématique de la « littérature politique » a dominé la « petite rentrée littéraire » en France, en janvier 2024. Parmi les publications notables, on compte *Défaire voir* de Sandra Lucbert, l'ouvrage collectif *Contre la littérature politique* publié aux éditions La Fabrique ou encore *Littérature et révolution* de Kaoutar Harchi et Joseph Andras. Ces publications cherchent à articuler politique et création artistique. La politique y est entendue au sens de l'engagement de son auteur ou autrice et elle est pensée comme intrinsèquement liée à l'exploration esthétique. L'introduction de *Contre la littérature politique* reflète cette attention portée à la notion :

Aujourd'hui, le mot « politique » est partout en littérature, peut-être au point d'en disséminer le sens et d'en atténuer la portée. Le titre est un clin d'œil à un ouvrage d'Olivier Neveux paru il y a quelques années à La Fabrique : *Contre la littérature politique* « signifie contre ce qui neutralise [la littérature] et la politique dans le conformisme de leur alliance » nouvelle.¹

Ainsi, les auteurs proposent un renouveau et une revendication du terme « politique » contre l'idée que « tout est politique » ou que l'art serait politique par essence. Ils reprochent à cette conception de dissoudre la problématique et de diluer l'apport mutuel entre art et politique. Ces ouvrages récemment parus participent à revitaliser un débat vieux de plus d'un siècle. Nathalie Quintane, non sans ironie, soulève le problème posé par cette articulation :

Il faudrait qu'au terme d'une négociation, d'un compromis social et romanesque, le partage soit égal : 50% de politique, 50% de littérature. Si trop de politique, le littéraire s'avachit ; si trop de littérature, le politique se dissipe.²

Elle met en lumière la difficulté à trouver un équilibre entre les deux éléments constitutifs de l'objet « littérature politique ». Elle rappelle combien ce titre peut être difficile à obtenir, même pour des œuvres qui s'en revendiquent. Dans le même sens, Sandra Lucbert souligne au début de son ouvrage : « La littérature politique consisterait en ce paradoxe : *de la littérature qui n'en est pas* »³. L'autrice propose de redéfinir les catégories et d'aller outre les conventions et les

¹ Pierre Alféri, Leslie Kaplan, Nathalie Quintane, Tanguy Viel, Antoine Volodine, Louisa Yousfi, *Contre la littérature politique*, La Fabrique, Paris, 2024, p.7

² Nathalie Quintane « Beaucoup d'intentions, assez peu de crime », *Ibid*, p. 11

³ Sandra Lucbert, *Défaire voir : littérature et politique*, Editions Amsterdam, Paris, 2024, p. 13

attentes pour envisager de nouvelles façons de nouer les fils d'art et de politique. Elle développe :

Croire faire quelque chose de politique en littérature : une prétention hors de proportion. Mais il n'existe aucune telle prétention, sinon comme fabrication imaginaire. Le soulèvement du monde est une œuvre collective : la littérature y prend sa place. Ni prodigieuse, ni nulle. Mais que du moins elle la prenne.⁴

Lucbert dessine tout au long de son ouvrage ce que pourrait être une littérature politique qui, dans la grammaire propre de la littérature, et à travers la production de « figures » nouvelles, participe du combat contre-hégémonique. L'actualité de la question n'est pas sans lien avec le renouveau des luttes sociales qui ont eu cours, ces derniers mois et années. Celles-ci sont mentionnées et revendiquées comme des éléments à même de faire bouger les lignes un peu vieilles de la littérature politique. Nathalie Quintane évoque le mouvement contre la réforme des retraites, qui a lieu moins d'un an avant la sortie de l'ouvrage, et le mobilise comme un lieu où peuvent s'inventer des formes littéraires.

Au jour d'aujourd'hui : il faudrait s'en tenir là. Au jour d'aujourd'hui, 29 avril 2023, le mouvement social (les gens, la foule, le peuple, etc.) est plus inventif – répliques ajustées, geste *ad hoc* – que toi, que 99% de la littérature étalée.⁵

Elle n'est pas la seule à entrevoir dans les mouvements sociaux, une possibilité de basculement artistique. Joseph Andras développe dans son dialogue avec Kaoutar Harchi, le lien qu'il entretient avec les périodes de soulèvement et de rupture de l'ordre établi :

Je suis, ainsi, réceptif à l'humeur de la société. Poreux. Les moments de sursaut produisent des effets immédiats sur mon état intellectuel et émotionnel. La contestation contre la loi travail, les Gilets jaunes ou, récemment, la mobilisation contre la réforme des retraites : mon quotidien s'est reconfiguré. Je retrouve espoir – « vitalité », aurait dit Pasolini –, je suis ce qu'il se passe heure par heure. Inversement, quand le peuple s'absente, se résigne, se soumet, je m'enlise.⁶

Pour Andras, les épisodes de lutte sont source d'une énergie propre à la création. Il souligne l'impact du rapport de force entre les classes et du mouvement réel, sur l'individu et sa conscience. De manière plus générale, la situation actuelle, marquée, d'un côté, par des attaques antidémocratiques et l'expression d'éléments réactionnaires et de l'autre, par des phénomènes de colère et de soulèvement, semble éveiller une partie du monde artistique. Les réflexions créatives et politiques s'entrelacent avec des réflexions et des engagements plus directement

⁴ *Ibid.* p. 37

⁵ Nathalie Quintane « Beaucoup d'intentions, assez peu de crime », *op. cit.* p. 33

⁶ Joseph Andras, Kaoutar Harchi, *Littérature et révolution*, Editions Divergences, Paris, 2024, p. 69

politiques. Dans *Littérature et révolution*, Joseph Andras et Kaoutar Harchi abordent le sujet de front : lui, a des affinités avec la France Insoumise, elle, avec Révolution Permanente. S'ils ne le mentionnent pas dans leurs récents ouvrages, d'autres ont des engagements militants. C'est le cas de Louisa Yousfi qui est militante décoloniale ou de Nathalie Quintane qui collabore régulièrement avec le journal militant *Lundimatin*. Ce renouveau de l'engagement des artistes en faveur d'un art et d'un monde révolutionné, tend à faire resurgir l'imaginaire des mouvements révolutionnaires du XX^e siècle. Nathalie Quintane évoque la dynamique et la vie des avant-gardes comme des sources d'inspiration :

Qui/quoi pourrait nous rendre le cœur agissant des intelligences communes du Surréalisme, Dada, Constructivisme, Lettrisme, Situs, Romantiques, Pensifs, etc. ? Ces groupes de trente ou quarante, centaines de par le monde, se connaissant et s'insultant, bossant dans l'exil chez l'un, chez l'autre et avec ? ⁷

Elle propose de renouer avec l'esprit de collaboration et avec la vitalité intellectuelle qui animaient ces mouvements de la première moitié du XX^e siècle. Cette volonté de s'approprier l'héritage de ces groupes d'avant-gardes, est partagée par Joseph Andras et Kaoutar Harchi. Ils empruntent le nom de leur ouvrage à Victor Serge et citent ce dernier en épigraphe.

La FIARI

Les discussions actuelles sur la nécessité d'un art révolutionnaire, s'accompagnent, comme nous venons de le voir, d'un combat contre les préjugés qui l'entourent et notamment l'idée selon laquelle, l'art révolutionnaire serait nécessairement un art dirigé par un parti ou une ligne politique. Une autre opinion préconçue qui accompagne la notion, est celle qui sous-entend que l'artiste perdrait sa qualité de créateur en choisissant une voix politique ou, plus encore, en étant militant. Ces biais sont notamment dus à l'association de l'art politique à la production stalinienne, dite réaliste-socialiste. La recherche d'une autre approche artistique que celle du stalinisme et d'une plus fine articulation entre la forme et le fond, qu'implique cette notion d' « art révolutionnaire », a précisément été au cœur de la Fédération pour un Art Révolutionnaire Indépendant (FIARI) qui fait l'objet de ce mémoire. Le groupe émerge à la fin des années 1930 et sa démarche est justement d'appeler les artistes à prendre position sur un terrain politique et à réfléchir à la place des écrivains et des intellectuels dans le processus révolutionnaire. Si les années 1920 et 1930 sont marquées par les engagements politiques des artistes, qui prennent des positions pacifistes, antifascistes et soutiennent le mouvement ouvrier,

⁷ Nathalie Quintane « Beaucoup d'intentions, assez peu de crime », *op. cit.* p.18

la FIARI a la particularité de regrouper des artistes de différents horizons dans l'objectif spécifique de défendre un art révolutionnaire. C'est une démarche singulière et riche en enseignements.

Le projet naît à Coyoacán au Mexique, à l'été 1938, de la rencontre entre André Breton, poète et chef de file du surréalisme, et Léon Trotsky, théoricien et dirigeant marxiste et révolutionnaire, et figure clé dans la révolution russe de 1917. Trotsky est alors la cible du stalinisme qui le menace de mort et qui organise une importante campagne de calomnies contre lui. Il trouve finalement l'asile au Mexique gouverné par Lazaro Cardenas, où il est accueilli chez Frida Kahlo et Diego Rivera. Breton, lui, se rend au Mexique dans le cadre d'une mission culturelle officielle. Son séjour est finalement l'occasion d'une rencontre prolongée avec Trotsky, avec qui il partage des expéditions à l'intérieur du pays, des promenades ou encore des parties de pêches. Au cours de l'un de leurs nombreux entretiens, Breton interroge Trotsky sur le droit de l'artiste à disposer de lui-même. Au cours d'un meeting du Parti Communiste Internationaliste en novembre 1938, il relate la réaction de Trotsky :

Je puis dire, camarades, que je l'ai trouvé on ne peut plus ouvert à ma préoccupation. Oh ! n'allez pas croire que nous avons réussi tout de suite à nous entendre : il n'est pas homme à donner gain de cause si facilement. [...] L'extrême perspicacité, quand bien même elle inclinerait à se montrer un peu soupçonneuse, et la parfaite bonne foi dont je l'ai vu faire preuve en toute circonstance nous ont permis de tomber pleinement d'accord sur l'opportunité de publier un manifeste qui réglât d'une manière définitive le litige persistant dont j'ai parlé.⁸

Quand en 1952, André Parinaud l'interroge dans ses *Entretiens*, sur les éléments qui ressortent de sa rencontre avec Trotsky, Breton explique :

Ce fut de parvenir avec lui à un accord touchant les conditions qui, du point de vue révolutionnaire, devaient être faites à l'art et à la poésie pour que ceux-ci participent de la lutte émancipatrice, tout en restant entièrement libres dans leur démarche propre. Cet accord s'exprime dans un texte publié sous le titre « Pour un art révolutionnaire indépendant » et reproduit dans *Document Surréalistes*. Il conclut à la fondation d'une « Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant » qui se désignera plus brièvement du nom de F.I.A.R.I.⁹

Le manifeste plaide en faveur de la liberté de l'art contre ceux qui œuvrent alors à sa destruction, fascisme et stalinisme, et se positionne pour l'indépendance des artistes révolutionnaires. Le texte invite à créer des organisations à même de concurrencer les appareils culturels des partis communistes de l'époque. Le manifeste est traduit dans plusieurs langues et publié dans divers

⁸ André Breton, « Visite à Léon Trotsky », *Cahiers Léon Trotsky*, n°12, décembre 1982, page 116

⁹ André Breton, André Parinaud, *Entretiens (1913-1952)*, Gallimard, Paris, 1996, p190

pays : au Mexique où le groupe *Clave* est construit à l'initiative de Diego Rivera, aux États-Unis il est publié dans *The partisan Review* dans une version légèrement modifiée. Il est également publié en Angleterre dans *London Bulletin*, une revue surréaliste. En France, la publication du manifeste débouche sur l'organisation d'une section française de la FIARI à l'initiative de Breton et du groupe surréaliste.

Le comité national du groupe français est composé de : Yves Allégret, André Breton, Michel Collinet, Jean Giono, Maurice Heine, Pierre Mabilie, Marcel Martinet, André Masson, Henry Poulaille, Gérard Rosenthal et Maurice Wullens. La rédaction est enregistrée chez Maurice Nadeau et le gérant est Léo Malet. Cette liste est complétée en janvier 1939 d'une cinquantaine d'adhésions d'artistes et d'intellectuels, qui partagent les principes du manifeste, à l'image de Benjamin Péret, Victor Serge ou encore Jean Rémy. Le comité national est composé pour moitié de personnalités liées au courant des écrivains prolétariens comme Martinet, Poulaille, Allégret, Wullens et dans une moindre mesure Giono et Collinet. Et la seconde moitié est formée par les artistes surréalistes, Breton, Mabilie, Masson, Rosenthal ou Heine.

L'activité du groupe passe principalement par la publication d'un bulletin mensuel, *Clé*. Seuls deux numéros paraissent, en janvier et février 1939, avant que la guerre et le manque de moyens matériels mettent fin à l'initiative. *Clé*, à l'image du groupe, prend une forme quelque peu hétérodoxe. Le bulletin est plus court que les revues de l'époque et fait une dizaine de pages, huit pour le premier numéro et douze pour le second. Du point de vue de sa présentation, son impression et sa mise en page, le bulletin est plus proche du journal. Il est une combinaison de publications politiques et artistiques, avec un équilibre entre ces deux dimensions. *Clé* propose donc des articles politiques, de dénonciation ou de débats ainsi que des déclarations collectives dont trois sont signées de la FIARI et deux du groupe surréaliste. Du point de vue artistique, *Clé* propose des critiques de livres, de films, de pièces ou encore d'expositions, ainsi que des extraits d'ouvrages, une reproduction de fresque et un dessin d'André Masson.

La FIARI a été un groupe éphémère. Après une année d'existence le groupe signe un ultime tract commun en juin 1939. Plusieurs causes semblent être à l'origine de cette situation. Les divergences internes au surréalisme avec notamment la rupture de Paul Eluard au moment de la création de la FIARI – il rejoint alors les stalinien – et l'exclusion de Georges Hugnet pour ses liens avec Eluard, fragilisent le groupe. Une autre explication est proposée par Jean-Pierre Plisson, qui retranscrit les propos de Péret :

Dans une lettre à Elsie Houston du 19 août 1939, Péret parle de la guerre qui vient, de *Clé* qui cesse de paraître par manque d'argent, des nouveaux

décrets sur la presse qui rendent peu probable la sortie d'une nouvelle revue surréaliste, et de la répression qui touche le POI.¹⁰

Breton, dans les *Entretiens*, explique l'échec de la FIARI par l'imminence de la Seconde Guerre mondiale :

Oui, mais il faut remonter aux à partir de Munich. Au comité national de l'organisation que nous formons ont beau s'être regroupé les représentants des divers tendances révolutionnaires non-staliniennes, il s'en faut de beaucoup que puisse être réalisée entre ces tendances l'unité organique indispensable, de sorte que le journal *Clé* en reste à son second numéro. Un tel échec à pareil moment, se confond avec bien d'autres. Tout se passe comme si l'activité intellectuelle, dans les directions les plus diverses, marquait un temps d'arrêt, comme si l'esprit était déjà averti que rien n'est plus en mesure de faire reculer le fléau.¹¹

La seconde Guerre Mondiale, bouleverse profondément la vie des artistes révolutionnaires : Péret après avoir été emprisonné en 1940, part en exil au Mexique, Breton, lui, obtient un visa pour les Etats-Unis. Du côté prolétarien, Poulaille soutient la résistance tandis que Martinet, très malade, décède avant la fin de la guerre. Pour la plupart d'entre eux la Seconde Guerre Mondiale est un temps de repli qui n'efface pas leurs convictions, toutefois certains vont basculer vers la collaboration, à l'image de Maurice Wullens qui écrit son soutien au IIIème Reich, ou encore Albert Paraz, qui devient un fervent défenseur de Céline. Le groupe n'a donc pas pu développer et concrétiser un certain nombre de ses idées mais ces premiers mois de réflexions, le manifeste et les bulletins laissent derrière eux une expérience inédite et riche d'enseignements.

Plan

Pour comprendre la spécificité de la démarche, il convient de l'analyser à travers les parcours politiques et artistiques des deux groupes qui la composent. Le surréalisme a fait l'objet d'une abondante littérature, y compris du point de vue de l'étude de ses liens avec la politique. Les archives du surréalisme et les correspondances de Breton sont particulièrement riches et ont été rendues accessibles par le travail de Marguerite Bonnet. Nous avons notamment pu travailler à partir de ses échanges avec Benjamin Péret entre 1920 et 1959, publiés aux éditions Gallimard. Les *Entretiens* de Breton, réalisés par André Parinaud en 1952, permettent d'accéder à une vision rétrospective du poète surréaliste par lui-même, très précieuse pour comprendre

¹⁰ Jean-Pierre Plisson, *André Breton : le fil rouge des enchantements*, Les éditions du Travail, Montreuil, 2018, p.221

¹¹ André Breton, André Parinaud, *Entretiens (1913-1952)*, op. cit. p. 192

son cheminement. Plus largement, plusieurs chercheurs ont étudié le surréalisme et plus particulièrement les prises de positions politiques du groupe. Nous pouvons citer Henri Béhar qui a notamment écrit *André Breton. Le Grand Indésirable*, ou encore José Pierre, historien de l'art et spécialiste du surréalisme à l'origine de plusieurs ouvrages sur le sujet, dont un précieux travail d'édition des *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*. Beaucoup moins connu, mais tout aussi pertinent, Jean-Pierre Plisson a écrit *André Breton : le fil rouge des enchantements*, un ouvrage qui retrace les positions et ruptures politiques qui ont modelé le mouvement surréaliste. Des correspondances et écrits inédits ont été publiés par l'association des amis de Benjamin Péret ou par des férus du mouvement surréaliste dans *Les cahiers Léon Trotsky*.

Les surréalistes ne sont pas les seuls à vouloir se mettre au service de la révolution. Dans une approche très éloignée de l'écriture automatique ou de l'intérêt témoigné par Breton et ses amis aux rêves et à l'inconscient, les écrivains prolétariens français choisissent également de faire entendre une voix de rupture avec la conception bourgeoise de l'art. Ce courant, plus en marge du champ littéraire de leur époque et parfois effacé par le réalisme-socialiste, est moins étudié par les historiens de l'art que leurs confrères surréalistes. Pour les écrivains prolétariens, la classe ouvrière est pratiquement privée d'accès à l'art, en particulier à la littérature qu'elle ne rencontre généralement qu'en tant que lecteur et non pas comme auteur. Les auteurs de ce courant décident donc de renoncer à toute forme d'ascension sociale pour continuer à écrire en tant qu'ouvriers ou travailleurs. Plusieurs études permettent de comprendre leur mouvement. *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, un ouvrage d'études réunies par André Not et Jérôme Radwan, permet de saisir les contours de cette littérature du peuple. *L'Histoire de la littérature prolétarienne de langue française : littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire* de Michel Ragon permet de saisir le mouvement qui se développe à l'entre-deux guerres à la lumière de sa propre histoire. L'approche sociologique de Sophie Bérout et Tania Régis dans *Le roman social : littérature, histoire et mouvement ouvrier* propose un autre angle de vue sur le sujet. Le témoignage de Paul-Adolphe Loffler offre également une vision très précise – bien que subjective étant lui-même membre du mouvement – de la période littéraire qui précède la Seconde Guerre mondiale dans *Chronique de la littérature prolétarienne française de 1930 à 1939*. Enfin, les archives des écrivains prolétariens et les contributions de l'association des amis de Marcel Martinet qui ont édité plusieurs revues, apportent des ressources précieuses pour l'étude de ce mouvement.

La compréhension des parcours politiques des individus et des groupes au cours des années 1920 et 1930 est un préalable pour saisir pleinement le caractère de la FIARI. Mais nous allons ici nous pencher plus spécifiquement sur l'étude de l'expérience française du groupe de la FIARI qui n'est que très peu explorée par la recherche académique. Plusieurs travaux se sont penchés sur la FIARI dans son ensemble, en se concentrant notamment sur le contenu du manifeste et en étudiant les liens entre André Breton et Léon Trotsky. L'ouvrage d'Arturo Schwartz, historien de l'art italien, *André Breton, Trotsky et l'anarchie* est une des publications les plus abouties sur cette question. Gérard Roche a également publié plusieurs articles très précieux sur le sujet, comme « La rencontre de l'Aigle et du Lion. Trotsky, Breton et le manifeste de Mexico » ou encore « Breton et Trotski. De la beauté convulsive à l'art révolutionnaire indépendant ». Michaël Löwy s'est également intéressé à la FIARI et a publié un ouvrage aux éditions Syllepse, *L'étoile du matin. Surréalisme et marxisme*.

Pour ce travail sur la section française nous nous concentrerons sur le manifeste pour un « Art révolutionnaire indépendant » tout en accordant une attention particulière à l'analyse des deux éditions du bulletin *Clé* parues en janvier et février 1939, qui n'ont encore jamais été étudiées par la recherche.

Nous nous pencherons dans un premier temps sur les trajectoires politiques et les processus de politisation du groupe surréaliste et des écrivains prolétariens. Nous nous intéresserons à l'évolution des débats au sein des groupes respectifs, à leurs positions sur la situation politique dans les années qui précèdent la fondation de la FIARI et nous observerons les points de convergence qui ont pu émerger entre ces deux tendances artistiques très différentes.

Nous nous concentrerons ensuite sur l'expérience de la FIARI elle-même. Et dans une deuxième partie, nous examinerons les fondements politiques de la section française de la Fédération Internationale pour un Art Révolutionnaire Indépendant. La période de la fin de l'entre-deux-guerres revêt une importance capitale, la montée du fascisme et l'imminence de la Seconde Guerre mondiale constituent des enjeux majeurs pour les artistes et militants du groupe. Cet élément essentiel de la conjoncture mondiale occupe une place importante dans leur engagement. Par ailleurs, le renforcement de la politique répressive stalinienne représente une autre dimension significative de la conjoncture mondiale, agissant comme un élément dissuasif pour ces artistes largement influencés par les idées trotskystes ou anarchistes. Nous nous intéresserons finalement à cette pluralité des horizons révolutionnaires et aux prises de positions politiques des artistes de ce groupe.

Dans une troisième et dernière partie nous nous concentrerons sur la dimension artistique du groupe. Celui-ci s'est en effet constitué sur la base d'un appel spécifiquement adressé aux artistes et intellectuels révolutionnaires. Leur premier combat réside dans la défense de la liberté et de l'indépendance de l'artiste. Nous examinerons cette question pour saisir la portée de cette indépendance et les enjeux qui y sont liés. En nous appuyant sur certaines critiques produites au sein de *Clé* et sur plusieurs de leurs publications nous tenterons de comprendre la nature de cet art révolutionnaire défendu conjointement par des courants aussi opposés que les prolétariens et les surréalistes.

1. Les prémisses de la FIARI

Les années 1920 et 1930 sont une période de bouleversements politiques et artistiques majeurs. Politiquement, l'Europe se remet difficilement de la Première Guerre mondiale. La montée des régimes totalitaires, notamment le fascisme en Italie sous Mussolini et le nazisme en Allemagne sous Hitler, marque la période. La Grande Dépression de 1929 exacerbe les tensions économiques et sociales et conduit à une instabilité politique accrue. C'est dans ce panorama politique que naît la FIARI. Nous allons chercher à comprendre dans cette partie quels ont été les points majeurs de politisation des artistes qui forment la FIARI et observer quelles propositions idéologiques, théoriques ou militantes ont permis d'aboutir à la constitution d'un groupe commun.

1.1 Les positions des surréalistes

Le surréalisme naît dans ce contexte, au lendemain de la Première Guerre mondiale. Le *Manifeste du surréalisme* est écrit et publié en 1924 mais les premiers travaux et tentatives poétiques peuvent être situés dès 1919, comme en témoigne cette année-là la sortie dans la revue *Littérature* des trois premiers chapitres des *Champs Magnétiques*, un recueil de textes en prose qui mêle les voix de Soupault et de Breton. « Incontestablement, il s'agit là du premier ouvrage *surréaliste* (et nullement dada) puisqu'il est le fruit des premières applications systématiques de l'écriture automatique »¹² relate André Breton dans ses *Entretiens*. Les « rebelles à tout conformisme », les « insociables »¹³ revendiqués que sont les surréalistes, se construisent après l'expérience traumatique de la Première Guerre mondiale et veulent travailler la rupture avec un monde qui les écœure.

Une pratique collective

« L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits » augure le *Manifeste*. Et pour cause le mouvement naissant se veut en premier lieu une recherche créative et une pratique nouvelle à la recherche d'inconnu. Il est une aspiration à la liberté qui se traduit par la volonté de rompre la limite de la pensée raisonnée. Dans le *Manifeste* Breton formule cette définition succincte :

¹² André Breton et André Parinaud, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*, Gallimard, Paris, 1973, p.62

¹³ *Ibid.* p.97

SURREALISME, n. m. Automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.¹⁴

Bien loin de réduire le surréalisme à ces quelques lignes, il l'introduit comme une constatation des premières expériences menées et voué à changer à mesure que de nouvelles expérimentations viendront l'enrichir. C'est sur cette idée que le premier numéro de la *Révolution surréaliste* est inauguré :

Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine. Certaines idées qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ultérieur. [...] il faut tout attendre de l'avenir.¹⁵

Le Surréalisme se présente ainsi comme une recherche permanente, un agglomérat d'idées, d'inspiration et d'intuition qui ne peut être transformé en dogme figé. L'historiographie tend à réduire le mouvement surréaliste à la personne d'André Breton, ou à quelques individualités que l'histoire de l'art a choisi de conserver. Michel Meyer dans son commentaire du *Manifeste du Surréalisme* présente Breton comme un personnage qui suscite la peur et la distance : « On s'approche de lui avec un mélange d'émotion et de crainte »¹⁶, tandis qu'il est régulièrement dépeint comme « un mage » ou comme « le pape » du Surréalisme qui aurait tenu le mouvement surréaliste sous la coupe d'un caractère jugé colérique ou épouvantable. Dans cette partie nous allons au contraire montrer combien le Surréalisme surgit dès les débuts par l'expérience collective. Une idée qui est défendue par José Pierre dans l'introduction des *Tracts surréalistes et déclarations collectives* dans laquelle il décrit le Surréalisme comme « une muse collective » en insistant sur l'importance « d'une activité collective infiniment riche et complexe »¹⁷

Les premières tentatives sont menées de concert par André Breton et Philippe Soupault. Ils s'inscrivent dans une démarche plurielle et entendent partager leurs avancées et réflexions, comme en témoigne cette lettre de Breton à Simone Kahn : « Soupault, Aragon et moi nous allons peut-être écrire une sorte de manifeste de nos idées communes, en ce moment. Texte

¹⁴ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 2010

¹⁵ *La Révolution surréaliste*, décembre 1924, n°1. Gallimard, Paris

¹⁶ Michel Meyer, *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, Gallimard, Paris, 2002, p.56

¹⁷ *Tracts surréalistes et déclarations collectives. Tome 1 (1922-1939)*, présentation et commentaire de José Pierre, Le Terrain Vague, Paris, 1980, p.IX

d'une quinzaine de pages sur lequel nous demanderons à nos amis de s'exprimer. »¹⁸ Le projet n'aboutit finalement pas mais le partage d'idées et la réflexion commune deviennent des piliers du mouvement naissant.

Le 11 octobre 1924, l'aventure surréaliste est officiellement inaugurée par la publication du communiqué de presse suivant.

Les promoteurs du mouvement surréaliste, désireux de faire le plus large appel à l'inconnu et d'engager le *Surréalisme* dans les voies les plus libres, organisent dès maintenant une *Centrale* où seront reçus tous ceux qu'intéressent les manifestations de la pensée dégagées de toute préoccupation intellectuelle. 15, rue de Grenelle, tous les jours de 4 heures et demie à 6 heures et demie, tous ceux que le Surréalisme préoccupe de près ou de loin trouveront tous les renseignements et toute la documentation relative au *Mouvement surréaliste*.¹⁹

Le Bureau de recherches surréalistes, un espace dédié à l'échange, à la discussion et à la création commune, est créé. Celui-ci fonctionne sur la base de permanences de deux heures les après-midis tenues par un duo de surréalistes en charge de l'accueil, des discussions et propositions mais également de la rédaction du *Cahier de la permanence du Bureau de recherches surréalistes*. Paule Thévenin rappelle les enjeux de ces permanences : « Les deux permanents de service doivent tenir le *Cahier* à jour : noter les travaux accomplis durant l'après-midi, le nom des visiteurs, leurs adresses, parfois les suggestions qu'ils ont pu faire, rappeler les tâches en cours. En particulier, c'est dans ce cahier de la permanence que l'on voit peu à peu se construire le numéro 1 de *la Révolution surréaliste*. »²⁰ La revue, dont le premier numéro est publié en décembre 1924, devient ainsi le support de l'élaboration et de l'émulation collective. Le *Cahier* nous offre une vision très détaillée de ce fonctionnement collectif, il mêle aux consignes quotidiennes et aux comptes rendus d'activités des avis sur la revue en cours de préparation : « La revue. Tout bien considéré, beaucoup trop de textes surréalistes (voir observations d'Aragon). Il faudrait déjà réduire, ou couper. Obtenir encore un ou plusieurs poèmes d'Eluard »²¹. Le cahier est également le témoin de très courts textes surréalistes, de critiques, de réflexions très organisationnelles et de débats plus profonds sur les objectifs même du bureau. Ainsi d'une permanence à une autre les échanges se poursuivent dans le cahier, à

¹⁸ André Breton, *Lettres à Simone Kahn (1920-1960)*, Gallimard, Paris, 2016, p.211

¹⁹ *Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence (octobre 1924- avril 1925)*, présenté et annoté par Paule Thévenin, Gallimard, Paris, 1988, p.8

²⁰ *Ibid.* p.9

²¹ *Ibid.* p.36

l'image de René Crevel qui fait échos à deux jours d'intervalle à une remarque mentionnée dans le *Cahier* : « Je suis de l'avis de Breton. Je trouve trop peu d'esprit dans ce cahier ». Le *Cahier* permet de saisir la centralité du groupe dans le développement du Surréalisme, ils sont inextricablement liés : chaque individualité s'exprime dans la perspective d'un aboutissement commun.

Comme nous venons de le voir, le collectif structure l'activité et la recherche surréaliste, mais il est également une composante de l'écriture elle-même. Au-delà de la publication de revues collectives – qui sont présentes tout au long de l'existence du surréalisme – l'écriture poétique et politique collective prend diverses formes, José Pierre en distingue deux plus répandues dans l'introduction de *Tracts surréalistes et déclarations collectives*. D'une part le texte unique, écrit par une ou plusieurs personnes et suivi de longue liste de signatures qui participent de la déclaration. Et d'autre part une forme « puzzle » où chacun, sur une même thématique, question, perspective, décline une idée ou position collective avec sa verve propre. De cette dernière formule naît notamment le célèbre pamphlet *Un cadavre*, émis à la veille de la publication du *Manifeste* à l'occasion de la mort d'Anatole France, pour s'élever contre l'hommage national qui lui est fait. Soupault, Eluard, Drieu La Rochelle, Delteil, Breton et Aragon, l'un après l'autre, énumèrent leur contre-hommage cinglant avant de signer leur partie et de le publier sous forme de tracts à déposer sur sa tombe. Ces pratiques collectives susmentionnées se combinent à une approche poétique commune. En effet l'écriture automatique prônée dans le *Manifeste* a été pratiquée dans des séances collectives avec des approches plus connues comme le jeu du cadavre exquis – qui consiste à écrire à tour de rôle une partie de la phrase de façon à produire des images inhabituelles – par les sommeils hypnotiques – et par le partage d'états hallucinatoires et de soirées surréalistes.

Le fonctionnement du groupe est profondément subversif, parce qu'il va à l'encontre d'une approche classique et bourgeoise de l'art, fondée sur l'individualité dans la création et sur le parcours d'un génie personnel et inspiré. C'est particulièrement vrai en ce qui concerne la poésie, pour laquelle la question de l'expression du *moi* est à la fois centrale et considéré comme nécessairement individuelle. Les Surréalistes en recherche de rupture avec le vieux monde, travaillent ainsi à faire émerger une forme poétique collective.

La seconde naissance du surréalisme : un pas vers l'engagement

Nous allons ici nous intéresser à la structuration politique du mouvement. Celle-ci commence très tôt avec la Première Guerre mondiale. Breton explique combien celle-ci a profondément forgé la génération des Surréalistes : « Nous sentions qu'un monde révolu et courant à sa perte ne parvenait à se prolonger qu'en renforçant ses tabous et en multipliant ses contraintes et nous étions radicalement pour nous y soustraire. »²² En effet dès le second numéro de *La Révolution surréaliste*, publié le 15 janvier 1924, une prise de position collective montre cet état d'esprit avec un titre particulièrement subversif : « Ouvrez les prisons / Licenciez l'armée » lancent les auteurs, alors qu'est votée au Parlement une nouvelle loi censée faciliter l'amnistie des fusillés pour l'exemple dans les mutineries de la guerre. La déclaration, antimilitariste, annonce finalement la catastrophe à laquelle le système se promet lui-même : « La catastrophe ? ce serait que persiste un monde où l'homme a des droits sur l'homme ». Dès les premiers numéros de la revue, les dénonciations, prises de positions collectives et tracts sont présents.

Il y a toutefois une seconde naissance du Surréalisme, en prise directement avec la politique, qui se formule en tant que telle. « Le tournant vers la politique que va marquer le surréalisme peut se situer avec précision vers l'été 25 » selon André Breton²³ qui distingue dès 1934 deux périodes surréalistes, une première qu'il caractérise comme « intuitive ». Une phase aussi décrite comme « idéaliste » par plusieurs protagonistes, qui se base sur les émotions, la recherche d'accès direct au subconscient. Puis, une seconde période « raisonnante », politique et matérialiste. Cela se traduit alors par plusieurs prises de position. En août 1925 par exemple, les Surréalistes conjointement avec les membres de la revue *Clarté* publient la déclaration *La Révolution d'abord et toujours !* Ce texte antipatriotique s'oppose frontalement à la guerre du Rif, guerre coloniale dans laquelle la France s'est engagée en avril 1925 afin de mater, avec l'Espagne, la République du Rif proclamée en 1921. Le point numéro deux de la déclaration stipule par exemple : « En tant que, pour la plupart, mobilisables et destinés officiellement à revêtir l'abjecte capote bleu-horizon, nous repoussons énergétiquement et de toutes manières pour l'avenir l'idée d'un assujettissement de cet ordre. »²⁴ Cette première prise de position contre le colonialisme, ouvre un chemin politique où l'anti-impérialisme revient avec régularité

²² André Breton et André Parinaud, *Entretiens*, op. cit. p.97

²³ *Ibid.* p.121

²⁴ *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, op. cit. p.55

comme un des fondamentaux du mouvement. Dans ce sens à partir du printemps 1931, les Surréalistes vont mener durant plusieurs mois une campagne contre l'Exposition coloniale internationale qui se tient au bois de Vincennes. Elle est dénoncée par les Surréalistes comme un outil de propagande impérialiste dans un tract du mois de mai où il est exigé « l'évacuation immédiate des colonies ». Ce fil conducteur des positions politiques du Surréalisme se maintient jusqu'à l'achèvement du mouvement.

« Jusqu'en 1925, il est frappant que le mot de Révolution, en ce qu'il peut avoir d'exaltant pour nous, n'évoque dans le passé que la Convention et la Commune. »²⁵ témoigne André Breton dans les *Entretiens* à André Parinaud. Il souligne ainsi le peu de connaissance que les Surréalistes français ont alors de l'expérience de la Révolution russe de 1917. Le tournant politique opéré au sein du mouvement à partir de 1925 prend précisément racine dans la lecture du *Lénine* de Léon Trotsky, dans lequel les Surréalistes découvrent, Breton en tête, la figure de Lénine, mort un an et demi plus tôt. Il s'agit de l'un des premiers ouvrages dans lesquels Léon Trotsky commence sa bataille avec Staline à propos de l'héritage léniniste. Une découverte jugée « décisive » par Breton qui cherche à transmettre et à partager cette révélation dans un élogieux compte rendu de lecture qu'il publie dans le numéro 5 de *La Révolution Surréaliste*. Breton scande alors « Vive Lénine ». Derrière l'engouement il semble lancer un appel à connaître les révolutionnaires russes. La lecture de l'ouvrage percute plusieurs des surréalistes de l'époque. Jean-Pierre Plisson retrace les retours et les échanges d'André Masson, de Joë Bousquet ou encore de Paul Eluard à André Breton, qui reflètent leur admiration et leur enthousiasme. Bousquet souligne que la publication de l'article de Breton est « une occasion d'affirmer que le surréalisme tel que vous l'avez défini comporte aussi bien son application politique. [...] Le surréalisme est un ensemble de recherches spirituelles, un état d'esprit, non plus une attitude de refus, mais, maintenant une attitude de combat. »²⁶ Si un tournant politique et un engagement révolutionnaire ne peuvent être réduits à un facteur unique, le *Lénine* de Trotsky agit en catalyseur politique au sein du mouvement surréaliste.

Le *Second manifeste du surréalisme* rédigé en 1929 mêle un bilan de la première période, de vives critiques à l'encontre d'anciens surréalistes et des positionnements politiques et polémiques, au ton virulent et ironique. Ce second manifeste est plus ouvertement politique, il permet de saisir les développements du groupe depuis sa naissance et notamment son évolution

²⁵ André Breton et André Parinaud, *Entretiens*, op. cit. p.123

²⁶ Lettre de Joë Bousquet citée par Jean-Pierre Plisson, *André Breton : le fil rouge des enchantements*, Les éditions du Travail, Montreuil, 2018, p.57

face à ce que Breton nomme « un petit nombre de sommations brutales » auxquels le surréalisme s'est affronté : « marxisme ou anti-marxisme, par exemple » ²⁷. Un choix que le surréalisme a très nettement résolu et qui est réaffirmé un peu plus tôt dans l'ouvrage : « le surréalisme se considère comme lié indissolublement, par suite des affinités que j'ai signalées, à la démarche de la pensée marxiste. » ²⁸ Il faut rappeler qu'en 1929, être marxiste est largement associé au soutien et à la volonté de reproduire l'expérience de la Révolution d'octobre. Cette appartenance révolutionnaire qui traverse le *Second manifeste* n'est pas l'apanage du seul Breton : là encore la prise de position est collective. Elle est publiée dans le premier numéro de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* (le SASDLAR) avec la déclaration suivante, qui engage alors, vingt-et-un intellectuels et artistes du côté de la révolution :

Décidés à user, voire à abuser en toute occasion de l'autorité que donne la pratique consciente et systématique de l'expression écrite ou autre, solidaires en tous points d'André Breton et résolus à faire passer en application les conclusions qui s'imposent à la lecture du SECOND MANIFESTE DU SURRÉALISME, les soussignés, qui ne se font aucune illusion sur la portée des revues « artistiques et littéraires », ont décidé d'apporter leur concours à une publication périodique qui, sous le titre :

LE SURRÉALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION

non seulement leur permettra de répondre d'une façon actuelle à la canaille qui fait métier de penser, mais préparera le détournement définitif des forces intellectuelles aujourd'hui vivantes au profit de la fatalité révolutionnaire. ²⁹

En quelques années, les positions du groupe se sont affinées et la politisation s'est clarifiée, les Surréalistes sont passés d'une accumulation de positions antimilitaristes, anticoloniales et antisystème, à une compréhension globale et systémique. Cette série de clarifications politiques et de ruptures que connaît le surréalisme est souvent décrite comme le signe d'une hétérogénéité du groupe, comme le symptôme de désaccords sous-jacents. Une vision – comme nous l'avons vu plus haut – que vient contredire l'expérience du Bureau, dont les *Cahiers* sont les premiers témoins et dans laquelle la formulation collective d'une certaine homogénéité politique et artistique éloigne ceux qui choisissent un chemin jugé par eux même ou par le groupe incompatible avec les positions surréalistes. En décembre 1924, une note de Breton dans le cahier du Bureau de Recherches surréalistes manifeste une volonté de « mener, parallèlement à l'action surréaliste proprement dite, une action révolutionnaire non

²⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit. p.115

²⁸ *Ibid.* p.99

²⁹ *Le Surréalisme au service de la révolution : collection complète*, J.M Place, Paris, 1976, p. 1

équivoque ».³⁰ Quelques jours plus tard, Eluard et Péret lui répondent : « Je suis tout à fait d'accord également avec A. B. pour l'action révolutionnaire. Il y aurait lieu de déterminer d'accord tout ce qui touche à cette activité. »³¹ Cet élément consigné à la marge pourrait paraître anodin, en réalité il préfigure la démarche collective d'engagement politique du mouvement dans son ensemble. En somme, collectif et bataille des idées vont de pair chez les Surréalistes.

Rapport(s) au Parti Communiste

Le Surréalisme se développe en rapports étroits avec la politique, allant de prises de positions générales sur la situation, à une revendication claire du projet révolutionnaire – à la fois poétique et social. Dans cette sous-partie il s'agit d'étudier plus en détail le rapport du surréalisme au Parti Communiste, pour comprendre ensuite l'existence de la FIARI.

A la fin de l'année 1926 se pose la question de l'adhésion collective des Surréalistes au Parti Communiste, de nombreux échanges et débats ont lieu, menés de concert avec les membres de *Clarté*. Au moment où ces discussions ont lieu, seuls Naville et Péret ont déjà adhéré au Parti Communiste à titre individuel, Aragon a fait une demande qui n'a pas été suivie d'effet. Le débat – consigné dans *Adhérer au parti communiste ?* – porte alors sur la pertinence ou non d'une adhésion collective au PC et acte que le surréalisme mène au rapprochement avec le communisme, Breton rappelle dans ce sens au cours de la discussion : « Pour beaucoup d'entre nous, c'est l'attitude surréaliste elle-même, qui nous a conduit à notre position actuelle de rapprochement avec le communisme ».³² Partant de là, la discussion se noue autour du fait de savoir où l'activité surréaliste pourra se développer au mieux : au sein ou à l'extérieur du PC.

Lors d'une réunion au mois de novembre, chaque membre du mouvement est amené à se positionner sur le rapport entretenu avec le Parti Communiste. Breton défend l'entrée dans le parti tout en gardant son indépendance artistique :

Je suis partisan d'adhérer au PC sans conditions, en poursuivant néanmoins mon activité actuelle en dépit de tout, poursuivant à la fois l'activité communiste, et l'activité surréaliste, quitte à être exclu du Parti, exclusion que je ferais tout pour éviter.³³

³⁰ Bureau de recherches surréalistes, *op. cit.* p.70

³¹ *Ibid.* p. 71

³² *Adhérer au Parti communiste ? : septembre-décembre 1926*, présenté et annoté par Marguerite Bonnet, Gallimard, Paris, 1992, p.54

³³ *Ibid.* p.32

Il se montre toutefois prêt à des compromis si le Parti imposait des restrictions : « Il est bien entendu qu'en ce qui concerne l'activité extérieure du surréalisme (manifestations publiques), je suis disposé à y renoncer dans la mesure où elles seront jugées contraire à la ligne communiste. »³⁴ Eluard lui défend une ligne contraire : « Je me sens communiste, mes idées sont communistes. [...] Si j'adhère au PC, je ne suis pas décidé a priori à renoncer au surréalisme ». ³⁵ Les débats se closent autour de deux motions, l'une portée par les membres de *Clarté* et l'autre par Aragon, Eluard et Morise. La première se positionne contre une adhésion en bloc, en tant que groupe surréaliste au PC, estimant que l'activité surréaliste se développera mieux en dehors du parti et qu'il y a trop d'indécision au sein du mouvement pour qu'une telle décision soit efficiente et n'entraîne pas de confusion. Celle d'Aragon, Eluard et Morise rappelle la conscience révolutionnaire des Surréaliste et le besoin – pour être conséquent avec celle-ci – de l'incarner : « la Révolution ne pouvant être envisagée que comme un fait concret à la réalisation duquel toute force révolutionnaire doit contribuer. »³⁶ Ils appellent ainsi « les membres du groupement surréalistes à se prononcer sur le principe d'adhésion générale au P.C. »³⁷ et incitent ceux qui se reconnaissent dans le matérialisme dialectique à y adhérer immédiatement. Ces délibérations aboutissent finalement à l'adhésion au PC de membres du groupe surréaliste qui cherchent à rejoindre des cellules de l'organisation, mais elles sont aussi à l'origine du départ d'Antonin Artaud qui a déclaré : « Je me refuse à considérer quoique ce soit sur un plan économique et social »³⁸, ajoutant : « Je me désintéresse de cette question », avant que les échanges ne s'échauffent et qu'il s'en aille après avoir crié : « je m'en fous ! » ³⁹ Ce départ bruyant s'accompagne de l'exclusion de Soupault. La question de l'adhésion au Parti Communiste est donc loin d'être anecdotique aux yeux des Surréalistes qui signent alors une brochure pour justifier et débattre des positions d'Artaud et de Soupault.

Cependant cette adhésion ne va pas être à la hauteur des attentes et de l'énergie qui y est consacrée et les Surréalistes ne renouvellent pas leur carte l'année suivante. Et pour cause, le parti communiste leur réserve un accueil méfiant, Breton passe notamment cinq entretiens avec une commission de contrôle qui enquête ouvertement sur lui et tous restent marginalisés par

³⁴ *Ibid.* p.34

³⁵ *Ibid.* p.39

³⁶ *Ibid.* p.90

³⁷ *Ibid.* p.91

³⁸ *Ibid.* p.21

³⁹ *Ibid.* p.24

l'appareil qui travaille à les isoler de l'organisation, en les écartant de l'activité militante. Pourtant sur le terrain économique et social, les Surréalistes revendiquent totalement le PC et sa ligne – et ce même après leur retrait de l'organisation – ils affirment publiquement au sujet de plusieurs propositions politiques et économiques : « Il n'est pas un de ces mots d'ordres dont nous contestions l'opportunité, ni la portée ». Toutefois ils pointent rapidement l'impossibilité d'exprimer des critiques et le manque de démocratie interne qui les empêche de prendre des positions propres sur les questions littéraires : « On ne saurait, pour de bonnes raisons, au sein d'un parti révolutionnaire, et tant que la situation n'est pas insurrectionnelle, priver quiconque du droit de la critique, dans les limites où il peut raisonnablement s'exercer ».⁴⁰

En effet les désaccords qui vont s'exprimer avec la ligne officielle de la troisième internationale, se situent notamment sur le terrain artistique et le non-alignement sur le concept d'une littérature prolétarienne, qui devient la norme. La rupture se cristallise avec le congrès de Karkhov, en Russie, en 1930, au cours duquel la discussion se mène centralement sur la littérature française et aboutit à une sacralisation de la littérature prolétarienne « nationale par la forme et socialiste par le contenu » comme la définit Staline. Et celle-ci se combine à une condamnation du Surréalisme, de Breton spécifiquement mais également du trotskysme considéré comme une idéologie « sociale-démocrate et contre révolutionnaire ». Une déclaration à laquelle Aragon adhère pleinement, tournant ainsi brusquement le dos au groupe surréaliste et à ses positions.

En 1929, lorsque Breton publie le *Second manifeste* il prend de la distance avec les débats qui traversent l'internationale communiste et renvoie les batailles de l'opposition trotskyste à des désaccords tactiques et secondaires. Mais à partir des années 30 – et jusqu'en 1934 où les désaccords s'expriment plus ouvertement – le mouvement surréaliste prend la direction d'une opposition au Parti Communiste officiel. Benjamin Péret, le premier, rejoint la résistance au stalinisme, il participe à la fondation au Brésil d'une section de l'opposition de gauche internationale, avant de rejoindre en France le Parti ouvrier internationaliste en 1936 et de rejoindre le combat de la Révolution espagnole en cours. A partir de 1934, les liens entre le Surréalisme et l'opposition de gauche se renforcent.

Pour les Surréalistes il devient nécessaire de s'organiser politiquement et de concrétiser leurs élans révolutionnaires. Ils estiment à ce titre que leur production et leur engagement

⁴⁰ Jean-Pierre Plisson, *André Breton : le fil rouge des enchantements*, Les Editions du Travail, Montreuil, 2018, p.79

artistique ne suffit pas à répondre à cet impérieux besoin. Dans les années 1920, le Parti Communiste apparaît comme l'organisation qui pense l'insurrection et qui a été liée à la Révolution russe et c'est à ce titre qu'elle attire les Surréalistes. Toutefois la politique stalinienne violente s'attaque rapidement à la liberté artistique ; en Russie les artistes d'avant-gardes sont emprisonnés, menacés et assassinés et en France ils sont mis à l'écart et jugés contre-révolutionnaires. Les surréalistes ont largement pâti de cette situation, et après avoir cherché longuement à intégrer le P.C., ils ne renient pas le communisme mais entrent dans une forme d'opposition au stalinisme.

1.2 Les positions des prolétariens

1930 : la cristallisation d'une littérature prolétarienne française

En France, les années qui séparent la première Guerre Mondiale de la Seconde, sont le terrain de nombreux débats sur la littérature prolétarienne. Selon Jean-Adolphe Loffler, membre fondateur du courant des prolétariens :

C'est en l'an 1930 que ces deux tendances [prolétariennes et révolutionnaires] sont devenues conscientes et se sont regroupées. Tout ce qui, avant cette date, a été écrit de prolétarien ou de révolutionnaire dans la littérature était disparate et toujours sans lendemain.⁴¹

Les années 1920 sont marquées par l'apparition de la notion, tandis que les écrivains les plus importants de la tradition s'ouvrent à la vie littéraire et se rencontrent. La mise en relation d'Henry Poulaille et de Tristan Rémy par l'intermédiaire de Marcel Martinet dessine les débuts d'un regroupement des écrivains prolétariens. Celui-ci ne se concrétise pas immédiatement, les approches divergent : Poulaille, très méfiant des organisations préfère un regroupement affinitaire alors que Rémy tend à vouloir des bases et des contours artistiques pour le groupe. Cette aspiration passionnée mais encore tâtonnante se concrétise dans de nombreux articles publiés dans *L'Humanité* et se manifeste autour de projets de revues qui n'aboutissent pas ou qui ont une existence très éphémère comme c'est le cas de *Journal sans nom*, dont l'unique numéro est publié en 1925. Toutefois, quelques revues, sans être les organes d'un groupe d'artistes prolétariens, donnent la parole à ces écrivains, publient leurs textes ou critiques littéraires et leurs réflexions artistiques. C'est le cas notamment de la revue *Les Humbles* dirigées par Maurice Wullens ou encore de *Clarté* qui est lancée en 1919 par Henri Barbusse et Paul Vaillant-Couturier et qui donnent une place centrale à ceux qui cherchent une autre forme

⁴¹ Paul-Adolphe Loffler, *Chronique de la littérature prolétarienne française : de 1930 à 1939*, Rodez, Editions Subervie, 1967, p.7

de langage littéraire au sein du prolétariat lui-même. Quand *Clarté* prend fin, Henri Barbusse initie *Monde*, une revue internationale à laquelle collaborent régulièrement Victor Serge, Tristan Rémy, Jean Giono, Henry Poulaille et divers écrivains prolétariens.

Le mouvement se structure plus solidement au début des années 1930, Henri Poulaille publie *Nouvel Âge littéraire*. Sans prétendre être un manifeste, l'ouvrage devient un livre fondateur de la tradition littéraire en plein expansion. Poulaille cherche à présenter les littérateurs prolétariens qui publient déjà, dessine des fils de continuité historique et propose sa vision d'une littérature prolétarienne, en ancrant celle-ci dans les débats en cours. En 1932 une nouvelle étape a lieu avec la création du Groupe d'écrivains prolétariens et la sortie de quatre numéros des *Bulletins des écrivains prolétariens*. Ce regroupement ne constitue pas une école littéraire mais permet toutefois d'avancer dans les réflexions communes et le souhait d'incarner une alternative prolétarienne qui ne réponde pas aux directives du Parti Communiste. 1935 est une année significative pour les écrivains prolétariens. Marcel Martinet publie *Culture prolétarienne*, un ouvrage qui prolonge les réflexions d'Henri Poulaille et entend le soutenir face aux critiques et attaques qui pleuvent du côté du Parti Communiste, ces dernières s'étant intensifiées au lendemain du Congrès de Karkhov. Cette même année, Poulaille lance *À contre courant*, une revue qu'il dirige et à laquelle participent notamment Ludovic Massé, Lucien Gachon, Constant Malva, Victor Serge et Marcel Martinet. En outre, Paul-Adolphe Loffler et Henri Poulaille se lancent dans une nouvelle initiative et créent le Musée du soir en mars 1935. Face aux démonstrations fascistes en 1934, les prolétariens ressentent le besoin d'un lieu où les ouvriers puissent se retrouver pour débattre, échanger et étudier. Thierry Maricourt dans sa biographie sur Poulaille détaille l'expérience :

Le Musée du soir version Poulaille est, selon son expression, un « cercle prolétarien » et non pas une Université populaire [...] Un tract indique que la bibliothèque contient « des milliers d'ouvrages, brochures, collections de journaux et revues et dossiers de documents. » Des expositions sont réalisées [...] Un journal mural permet à chacun de s'exprimer.⁴²

Ce lieu d'échanges entre écrivains et lecteurs, où s'organisent des conférences et des expositions, attire du monde et le nombre d'adhésions augmente au fil des mois. Les prolétariens souhaitent faire du Musée du soir, un lieu d'émulation, ainsi une cinquantaine de périodiques syndicaux, politique ou artistiques sont mises à disposition. L'objectif est de permettre à la parole de circuler différemment et aux ouvriers qui fréquentent le lieu, de devenir créateur et acteur de leur propre culture.

⁴² Thierry Maricourt, *Henry Poulaille*, Manya, Levallois-Perret, 1992, p.166

Du début des années 20 à la veille de la seconde guerre mondiale, le mouvement des écrivains prolétariens se construit autour de publications d'ouvrages littéraires ou théoriques, de revues et d'initiatives croisées. La littérature prolétarienne s'installe dans le champ littéraire, non pas comme une forme unique et définie mais à travers les nombreux débats qui l'entourent et les différents artistes qui s'en revendiquent.

L'authenticité : un point d'union du courant prolétarien

Le projet se clarifie donc en 1930 autour de quelques éléments centraux et notamment de la nécessité d'une lutte contre l'art et la culture bourgeoise. Dans le *Nouvel Âge littéraire*, Poulaille prend comme point de départ le constat d'une culture qui est : « bourgeoise par essence, et de destination. Elle n'est pas éducative, mais politique (d'une politique de self-défense) sous tous les dehors qu'on la voudra présenter. »⁴³ Poulaille dénonce la littérature produite à destination de la bourgeoisie et spoliée au reste de l'humanité et notamment au prolétariat, la littérature inutilement stylisée qu'il intitule « l'art d'écrire » et l'art pour l'art. Il poursuit dans ce sens :

Ce sont des coqs à l'âne, des litanies burlesques. Ici, truquage, là, simple truc. Ils nous en mettent plein la vue ou plein les oreilles mais ce n'est que du vent. Pauvre art, pauvre littérature, obligés à des exercices. Les salons les galeries, sont encombrés de peintures d'idées, les rayons des librairies plient sous le poids des livres qui sont tout, sauf des livres. [...]Ce n'est qu'un faux semblant, que représentent ces livres et ces toiles.⁴⁴

Poulaille récuse ainsi plus largement une littérature de distraction vidée de sujet, de sens et de contenu. Il rejette les prix et distinctions qui dictent et financent par ce biais l'art bourgeois, l'art jugé convenable. Il initie alors le « Prix sans nom » et annonce :

NOUS VOULONS TUER les Prix Littéraires, les Jurys littéraires, les Académies, les Académiciens. NOUS VOULONS tuer la Littérature alimentaire. NOUS VOULONS faire table rase. Remettre tout en question. NOUS VOULONS REVISER LES VALEURS.⁴⁵

Les prolétariens entendent abolir l'art bourgeois, les privilèges qui l'entourent et l'ensemble des mécanismes qui permettent d'exclure le prolétariat du monde de l'art – comme créateur et comme spectateur. Et contre ceux qui pensent qu'il n'existe qu'un art qui engloberait les classes il défend dans sa réponse au questionnaire publié dans la revue *Monde* en 1928 : « Je crois à l'existence d'une littérature et d'un art exprimant les aspirations de la classe

⁴³ Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, Plein Chant, Bassac, 1986, p.38

⁴⁴ *Ibid.* p.112

⁴⁵ Henri Poulaille, cité par Thierry Maricourt, *Henri Poulaille*, op.cit. p.76

prolétarienne. Presque obligatoirement un art est un moyen d'expression et représentatif d'une classe. »⁴⁶ Cette opinion, très peu la partagent alors. L'art prolétarien est récréé d'une part par ceux qui pensent qu'il n'existe qu'un art mais aussi par ceux qui pensent qu'il ne peut y avoir en France, sans mouvement révolutionnaire, d'art qui représente réellement les aspirations de la classe ouvrière. Poulaille accompagne la revendication de l'existence de l'art prolétarien d'une précision, l'art prolétarien n'est pas limité à une école et ne doit pas être pensé comme atemporel et immuable :

Elle n'est pas unilatérale, elle offre autant de possibilités que l'autre. Elle vient à nous dans une magnifique variété. Maintenant, qu'on ne nous fasse pas dire ce que nous ne disons pas. Elle n'est pas le point d'arrivée de l'expression littéraire, [...] nous ne croyons pas que la littérature prolétarienne soit une fin de l'art d'écrire.⁴⁷

La littérature prolétarienne est donc multiple et transitoire. Elle reflète le mouvement de la classe et témoigne d'une recherche continue pour rendre tangible ces évolutions. Ce travail d'exploration des différentes facettes de la classe ouvrière se structure autour d'une idée centrale et commune à l'ensemble du courant littéraire, l'authenticité :

Pour Henry Poulaille, toute littérature qui se veut prolétarienne doit remplir une condition sine qua non : il faut qu'elle soit entièrement authentique. Il faut qu'elle reflète aussi fidèlement que possible, la réalité vivante pour que l'homme du peuple puisse y reconnaître sa propre vie. [...] Dans l'esprit de Poulaille, le critère de l'authenticité fait en quelque sorte fonction de ligne de partage ; par-là, la littérature bourgeoise contemporaine, à ses yeux, désuète, peut être séparée de celle de demain, la littérature prolétarienne.⁴⁸

Cette approche est constitutive de l'écriture prolétarienne. Celle-ci se situe du côté de la classe ouvrière : l'écriture est à destination du prolétariat mais elle le prend également comme sujet. Il ne s'agit pas seulement d'observer la classe ouvrière mais de rendre compte de sa vie interne, de traduire la voix d'un prolétariat qui n'a pas le droit à la parole. Se dégage ainsi une forte dimension de témoignage, une intention de rendre compte des désirs et volonté du prolétariat. Selon Jean-Charles Ambroise, spécialiste des mouvements littéraires prolétariens :

La littérature prolétarienne possède donc aussi une vocation socio-analytique et peut souvent se comprendre comme un effort de mise en ordre d'une histoire sociale problématique. La nécessité de délimiter fantasmes

⁴⁶ Henry Poulaille, « Notre enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, n° 19, octobre 1928, p. 6

⁴⁷ Henri Poulaille, *Le nouvel âge littéraire*, op. cit. p.187

⁴⁸ Karl-Anders Arvidsson, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, Jean Touzot, Paris, 1988, p. 199.

populistes et représentations misérabilistes détermine ainsi de nombreuses oppositions binaires.⁴⁹

Dans cette analyse transparaît l'importance de la dimension testimoniale de la littérature prolétarienne et le refus de dresser un portrait de la classe ouvrière depuis l'extérieur, avec le risque de la réduire à une vision méprisante ou emplie de pitié. Ainsi pour Poulaille, la littérature prolétarienne se pose avant tout par l'origine sociale de l'auteur. Pour être considéré comme un écrivain prolétarien, il faut être né dans le prolétariat, être autodidacte et faire le choix de rester prolétaire, ouvrier manuel, employé ou instituteur. Il s'agit pour lui d'une condition fondamentale pour atteindre l'authenticité recherchée :

C'est ici le point crucial. Il ne peut y avoir de véritable littérature prolétarienne que sous le signe du refus de parvenir. Celui qui accepte un poste, celui qui accepte une décoration, une Légion d'honneur même donnée par le Front Populaire, se range.⁵⁰

Pour Poulaille, l'écrivain qui s'extrait de sa condition sociale, rompt avec un cadre matériel qui le structure et la rupture annihile le partage de valeurs communes avec le reste de la classe. L'écrivain perd les aspirations, valeurs et ressentis communs à la classe et à ce titre il n'est plus en mesure de transmettre et de produire une littérature prolétarienne véritable. Poulaille est le représentant d'une ligne dite « apolitique » de la littérature prolétarienne, où il s'agit de rendre compte des aspirations, de l'existence de la classe ouvrière dans son ensemble, dans sa diversité, sans appareil et sans mensonge, avec toutes ces contradictions. Une autre ligne s'exprime toutefois au sein du mouvement, une approche qui voit dans la littérature prolétarienne un moyen, qui pense qu'elle peut jouer un rôle vis-à-vis de la classe ouvrière elle-même. Jean-Charles Ambroise explique que cette tendance est :

Définie comme « une littérature reflétant les tendances actuelles d'une partie de la classe ouvrière à vouloir par tous les moyens l'établissement d'une société logiquement et scientifiquement organisée », elle s'incarne essentiellement chez des écrivains animés par une plus forte vocation militante (Victor Serge, Marcel Martinet, Albert Aynesparse, Henri Guilbeaux...) ⁵¹

Ainsi pour Martinet mais aussi pour Tristan Rémy – membre fondateur d'une littérature prolétarienne – les créations littéraires de la classe ouvrière doivent mettre en lumière le secteur le plus conscient du prolétariat, elles peuvent ainsi être vecteur de conscience politique,

⁴⁹ Jean-Charles Ambroise, « Entre littérature prolétarienne et réalisme socialiste : le parcours de Tristan Rémy », *Sociétés & Représentations*, 2003, p. 52

⁵⁰ Henry Poulaille, *Le nouvel âge littéraire*, t.2, *La littérature et le peuple*, t.2, Plein Chant et les Amis d'Henry Poulaille, Bassac, 2003, p. 318

⁵¹ Jean-Charles Ambroise, « Entre littérature prolétarienne et réalisme socialiste : le parcours de Tristan Rémy », op. cit.

souligner les contradictions et révéler les causes de la souffrance du prolétariat. Dominique Attruia, écrivain et anarchiste, défend ce point de vue dans la revue des *Humbles* à l'été 1932 :

Ce qu'il faut donc, à mon avis, c'est dévoiler les dessous de la réalité sociale : et, les montrant à l'ouvrier, dire : Voilà la cause de tes maux, celle que tu dois supprimer si tu veux être libre. [...] Il faut qu'il parvienne à créer lui-même ses œuvres, à ne plus se contenter de revendiquer quelque droit que ce soit, mais à PRENDRE CE QUI EST SON DROIT. Il faut en un mot que la littérature prolétarienne ait pour mission de faire de l'ouvrier un *homme conscient, un véritable révolutionnaire*.⁵²

La littérature prolétarienne est présentée ici comme à un art nouveau dont la mission est de mettre le prolétariat sur la voie de la révolution. Mais il ne s'agit pas d'un rôle qui serait donné aux intellectuels, qui devraient diriger la classe depuis l'extérieur, il s'agit au contraire d'une tâche qui incombe au prolétariat lui-même. L'incitation à créer sa propre culture est pensée comme un moyen, comme une part du mouvement révolutionnaire lui-même. Toutefois, au sein de ces deux branches de la littérature prolétarienne – apolitique et révolutionnaire – non stalinienne, la réflexion esthétique a une importance. Dans *Notre Position* le Groupe des Écrivains Prolétariens définit le rôle de l'artiste comme il suit : « Le nôtre [de travail], qui est du domaine de l'art, c'est-à-dire de la vie, de la souffrance et de la joie des hommes, est à peu près circonscrit dans ces limites. »⁵³ Ainsi l'art est distingué d'un usage purement utilitaire de l'écriture, il doit se plonger dans la vérité quotidienne du prolétariat et récuser tout mensonge et caractère de propagande. Dans le même sens Victor Serge écrit dans *Littérature et Révolution* en 1932 :

La valeur très particulière du roman vient de ce qu'il propose à l'homme autre chose que des mots d'ordre politique ou des revendications : des façons de sentir, de vivre en son for intérieur, de comprendre autrui, de se comprendre soi-même, d'aimer, de se passionner.⁵⁴

En 1936, Martinet rejette notamment les volontés de ceux qui se proclament chef du prolétariat et qui voudraient plaquer sur celui-ci « des mots d'ordre tout mâchés, qui vivront ce qu'ils vivront et qu'on remplacera quand il faudra, mais auxquels il suffira toujours d'obéir. »⁵⁵ Cette approche est également exposée dans *Notre position*. Les écrivains prolétariens signataires défendent alors :

Les uns voudraient faire de nous des porteurs de mots d'ordre, nous obliger à peindre une réalité fragmentaire, par conséquent truquée, nous pousser à

⁵² Dominique Attruia, « A propos de la littérature prolétarienne », *Les Humbles*, n° 7-8, Orléans, 1932, p.19

⁵³ « Notre position », dans *Le nouvel âge littéraire*, t.2, *La littérature et le peuple*, Plein Chant, Ville, 2003, p.170

⁵⁴ Victor Serge, *Littérature et Révolution*, Librairie Valois, coll. Les Cahiers Bleus, 1932, p. 36

⁵⁵ Marcel Martinet, « Culture prolétarienne et dignité ouvrières », *Esprit*, n°42, 1936, p. 924

mettre à la place de notre expérience une fiction qui se ramènerait finalement à un révolutionnarisme verbal. Or, nous considérons que l'écrivain, fût-il prolétarien, demeure sous l'étroite dépendance de la vérité psychologique, et que s'il s'en écarte, son œuvre est frappée de mort.⁵⁶

Il s'agit ici d'une revendication d'indépendance politique et artistique. Faire entendre la voix de la classe ouvrière ne signifie en aucun cas se soumettre aux directives des chefs de la classe ouvrière. Les écrivains prolétariens entendent présenter le peuple tel qu'il est et non tel qu'ils voudraient qu'il soit, ils refusent tout type de flagorneries. Dans le même sens, les écrivains prolétariens distinguent leurs productions de ce qui a alors cours en Russie et affirme que leur tradition ne descend en aucun cas de l'art d'origine soviétique. Ils présentent au contraire leur honnêteté et leur attachement à la vérité comme un élément essentiel de la littérature prolétarienne qu'ils incarnent. Ces réflexions se traduisent le terrain esthétique. Si le style pour lui-même est largement rejeté et que le concept de « bien écrire » n'existe pas dans le courant, certaines modalités littéraires se dégagent. Jean-Charles Ambroise revient sur ces éléments esthétiques :

En 1931, *Le pain quotidien* de Poulaille frappe par son emploi radical du lexique argotique et des élisions. L'argot y apparaît fréquemment sans guillemets en dehors des dialogues. Giono, Guilloux, Lucien Gachon, et dans une moindre mesure Tristan Rémy, font également usage de procédés qui tendent à faire éclater la gangue qui contient le langage parlé. Celui-ci participe au récit, jusqu'au point où, en particulier chez Gachon (*Jean-Marie, homme de la terre*, 1932), une langue semi-orale, semi-familière s'introduit constamment dans la narration. Le langage populaire dépasse alors sa fonction pittoresque et informative : omniprésent dans les dialogues, imprégnant le récit, il devient l'élément fondamental d'un style qui vise à rendre compte de la disparité sociale. Il retire au style littéraire son statut de norme et représente, selon l'expression de Barthes, « la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit ».⁵⁷

Ainsi, pour les prolétariens, l'enjeu est de rendre compte du mouvement réel de la vie du prolétariat. Atteindre la vérité de la classe ouvrière peut impliquer de passer par l'oralité de la langue et de refuser les détours stylistiques qui engendrent une séparation avec la vie telle qu'elle existe. La littérature prolétarienne noue un enjeu social et une dimension esthétique et se propose de renouveler ou même de révolutionner le champ littéraire en travaillant à renouveler son vocabulaire et à rompre la barrière qui sépare l'art de la vie.

La littérature prolétarienne se construit contre l'art bourgeois. Plusieurs tendances la traversent, certains auteurs étant attachés à faire ressortir le rôle politique de la classe ouvrière

⁵⁶ « Notre position », *Le nouvel âge littéraire*, t.2, *La littérature et le peuple*, op. cit. p. 168

⁵⁷ Jean-Charles Ambroise, « Écrivain prolétarien : une identité paradoxale », *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001, p. 50

tandis que d'autres l'effacent au profit d'un prisme dit apolitique. Toutefois une chose les réunit, l'envie de créer un art nouveau et authentique, un art dont la classe ouvrière soit sujet et non plus seulement objet. Ils refusent l'enjolivement de la réalité sous le prétexte de servir des objectifs politiques, seule la vérité les guide. Ces débats évoluent avec la montée de l'influence stalinienne dans l'art, qui tend à effacer le caractère particulier de l'art prolétarien derrière l'art réaliste-socialiste, qui est lui soumis aux directives staliniennes et pensé au service des besoins de la bureaucratie.

Parcours politiques et syndicaux

Comme pour les surréalistes, la Première Guerre mondiale joue un rôle de détonateur pour les membres du groupe. Martinet s'il est exempté de service militaire pour raison de santé, est profondément choqué par la guerre et il rejoint les Zimmerwaldiens – les membres de la II^e Internationale qui refusent de se joindre à l'union nationale et à la guerre. Poulaille a été envoyé à la guerre où il a été grièvement blessé. Cette expérience a renforcé son antimilitarisme et plusieurs de ses ouvrages ont pour sujet les horreurs de la guerre. Maurice Wullens, lui aussi a connu les tranchées, envoyé en première ligne il a été blessé et fait prisonnier. Un parcours brutal qu'il a consigné dans un livre de témoignage paru en 1920, *Pages de mon Carnet, souvenirs de voyage, de campagne et de captivité*. Mais le pacifisme et le rejet de la guerre n'est pas le seul élément de politisation des prolétariens. En effet, les écrivains prolétariens se distinguent d'autres groupes d'artistes de l'époque comme les surréalistes, par leur appartenance sociale. Et ce critère dessine des parcours d'engagements divers, avec un centre de gravité plus fort dans le syndicalisme. Maurice Wullens est enseignant et militant à la CGT puis à la CGTU, il est membre de l'*Ecole Emancipée*, tendance syndicale en faveur d'une école coopérative et solidaire. Marcel Martinet, travaille comme rédacteur à l'hôtel de ville de Paris et milite aux côtés de Pierre Monatte et d'Alfred Rosmer comme syndicaliste révolutionnaire, il est aussi proche de l'*Ecole Emancipée* à laquelle il collabore. Au-delà de ces adhésions, il participe également à tous les mouvements qui marquent la France des années 1930. Ainsi Poulaille dans une lettre à Giono en juin 1936 rapporte :

Avec des copains on est allé faire des longues tournées nocturnes dans les boîtes, chantiers, usines, etc. et même C^{ie} d'assurances. Tout ce que j'avais de revues *Nouvel Âge* et *Prolétariat* a passé, plus de 6000 revues ! et on leur donnait aussi des livres choisis.⁵⁸

⁵⁸ Jean Giono, *Jean Giono – Henry Poulaille (1928-1939)*, Association des amis de Jean Giono, Paris, 1991, p. 50

Pour les écrivains prolétariens, il n'y a finalement qu'un seul engagement littéraire et syndical. Ils interviennent dans la lutte de classe, dans les moments de grève, pour transmettre et partager des créations artistiques et pour y trouver les bases d'une nouvelle culture. Outre leur engagement pacifistes et syndicaux, les écrivains prolétariens sont sympathisants ou militants d'extrême-gauche. Leur parcours de vie et leur attachement à la classe ouvrière comme sujet de la révolution et d'une nouvelle culture subversive rendent les liens avec la politique très forts. Une partie importante des écrivains prolétariens a commencé à écrire dans les colonnes des journaux syndicaux ou politiques. L'influence libertaire et anarchiste est prégnante. Wullens tient la rubrique littéraire du *Libertaire* en 1921 et écrit pour *La Revue anarchiste*, tandis que jusqu'en 1917 Victor Serge est militant anarchiste et, Poulaille, sans y adhérer, écrit occasionnellement pour *Le libertaire* et a fait ses débuts dans des petites revues anarchistes. Dans le même temps, l'anarchisme accorde une place importante à la littérature prolétarienne et cherche à produire des textes littéraires et même poétiques écrit par des ouvriers. La littérature prolétarienne ne se limite toutefois pas aux anarchistes. Tristan Rémy, qui peut être considéré comme l'un des co-fondateurs du mouvement, travaille en tant que secrétaire de rédaction à *L'Humanité*, où il publie ses premiers contes et romans en feuilleton. Paul-Adolphe Loffler milite au Parti Communiste hongrois et gravite autour du Parti Communiste français avant d'y adhérer – il prend ensuite le tournant stalinien. Marcel Martinet, rencontre Trotsky en 1914 et il poursuit son engagement pacifiste au sein des zimmerwaldiens en participant à fonder la III^e Internationale et en adhérant au Parti Communiste, il prend également la tête de la direction littéraire de *L'Humanité*. Ainsi, communistes et anarchistes animent conjointement le *Nouvel Âge* et au-delà des divergences politiques et organisationnelles, ils font émerger une nouvelle tradition littéraire.

La méconnaissance actuelle de la littérature prolétarienne résulte en partie de son assimilation au réalisme socialiste. Pourtant, elle se distingue de celui-ci, tant par ses objectifs que par sa forme. Et cela lui a valu d'être pris pour cible par l'URSS stalinisée. Paul-Adolphe Loffler – qui a pourtant adhéré à l'AEAR – relate :

Dès le premier numéro [de *Nouvel Âge*], Poulaille reçut des missives de l'Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires, par le truchement de son président, qui lui suggère une ligne de conduite. Ce que Poulaille et aussi Rémy ont refusé. Ils n'étaient pas hostiles aux Soviétiques, mais ils refusaient « d'accepter leurs mots d'ordre.⁵⁹

⁵⁹ Paul-Adolphe Loffler, *Chronique de la littérature prolétarienne française : de 1930 à 1939*, op. cit. p.20

Ce rejet des mots d'ordre politique qui orientent les productions artistiques se manifeste notamment par la volonté des prolétariens de représenter la classe ouvrière telle qu'elle est, sans embellissement et sans ouvrir systématiquement des perspectives d'avenir meilleures. Outre l'envoi de missives à Poulaille, l'URSS condamne les écrivains prolétariens français lors du Congrès de Kharkov. Jean-Charles Ambroise revient sur cet événement :

Les premiers, qui choisissent à partir de 1930 d'intervenir au niveau international sur le terrain de la littérature prolétarienne, obtiennent au Congrès de Kharkov la condamnation de Monde et de celle du groupe d'Henry Poulaille, présenté comme un « amalgame d'éléments de toutes tendances, depuis les débris opportunistes du PC jusqu'aux fascistes déclarés. »⁶⁰

Plusieurs écrivains prolétariens ont toutefois été convaincus par la politique stalinienne à l'image de Rémy et Loffler. Ceux qui ont choisi de poursuivre la voie d'un art prolétarien qui se range pas sous la coupe du réalisme-socialiste ont dû lutter de concert contre l'appropriation par les staliniens de l'« art révolutionnaire » et de « l'art du prolétariat ». Un choix qui a renforcé les liens politiques avec l'opposition communiste de gauche et l'anarchisme.

1.3 Désaccords et travaux communs

Controverse sur la littérature prolétarienne

L'étude des trajectoires artistique et politique des surréalistes et des partisans d'une littérature prolétarienne permet de voir qu'ils n'étaient pas destinés à collaborer ou à créer un groupe commun. Les prolétariens aspirent à rendre compte de la réalité quotidienne et cherchent à transmettre et à décrire le monde depuis un point de vue spécifique : celui de la classe ouvrière. Les surréalistes jugent cette perspective réductrice et qualifient les auteurs réalistes qui s'inscrivent dans la postérité de Zola, comme des « misérables reporters ».⁶¹ Ces désaccords artistiques s'expriment plus nettement à l'occasion d'une enquête initiée par la revue *Monde*. L'enquête se structure notamment autour d'une question sur « l'existence d'une littérature et d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière »⁶². Les réponses permettent de comprendre l'écart qui existe entre ces deux traditions littéraires. Pour les prolétariens, la littérature ne peut mériter ce nom que si elle part de la réalité, Poulaille étaye ainsi sa position :

Ce fut un des grands mérites du romantisme d'avoir secoué les écrivains de leur torpeur. C'est le romantisme qui permit le succès de Balzac, celui de Zola, celui aussi, quoique moindre, de Vallès. [...] Cette naissance d'une

⁶⁰ Jean-Charles Ambroise, « Écrivain prolétarien : une identité paradoxale », *Sociétés contemporaines*, op. cit.

⁶¹ Benjamin Péret, « Notre enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, n°24, novembre 1928, p. 6

⁶² « Littérature prolétarienne ? », *Monde*, n°14, septembre 1928, p. 4

littérature [prolétarienne] nouvelle venue de la vie et non des livres posera avant peu le problème de la création artistique sur son véritable terrain.⁶³

Il est attaché à la reconstitution minutieuse du quotidien et à la dimension de témoignage de la littérature. Malgré une approche plus personnelle et immersive, il revendique l'apport de Zola et place la littérature prolétarienne dans la continuité des œuvres réalistes du siècle précédent. Les surréalistes, eux, se placent aux antipodes des prolétaires et rejettent la production romanesque. Breton et Péret critiquent sans ménagement l'approche réaliste, dans leurs réponses à l'enquête. Breton réagit :

Sous prétexte que dans leur production tout n'est que laideur et que misère, de ceux qui ne conçoivent rien au-delà de l'immonde reportage, du monument funéraire et du croquis de bagné, qui ne savent agiter sous nos yeux que le spectre de Zola, Zola qu'ils *fouillent* sans parvenir à rien lui soustraire et qui, abusant ici sans vergogne, tout ce qui vit, souffre, gronde et espèrent s'opposent à toute recherche sérieuse, travaillent à rendre impossible toute découverte, et sous couleur de donner ce qu'ils savent être irrecevable : l'intelligence immédiate et générale de ce qui se crée, sont, en même temps que les pires contempteurs de l'esprit, les plus sûrs contre-révolutionnaires.⁶⁴

Péret attaque également les héritiers de Zola et cible une autre figure proche des écrivains prolétaires :

J'ai voulu réserver une place toute particulière au pauvre tuberculeux qui gémit périodiquement en Suisse dans sa boîte à coton, Romain Rolland, pacifiste retraité qui se plaint de la maigreur squelettique de ses rentes et salue tous les enterrements pour qu'on lui rende la politesse [...] Tous ces gens-là, bornés, veules, hypocrites laissent à chaque instant passer le bout de l'oreille dans l'espoir de se faire, par l'un ou l'autre, hisser cette panetière à la richesse et aux honneurs.⁶⁵

Les réponses acerbes de Breton et Péret sont symptomatiques d'un certain mépris et rappellent leur volonté de renverser les conventions littéraires. Ils entendent lutter contre ceux qu'ils considèrent comme les gardiens d'une tradition dépassée et réactionnaire. Non seulement ils estiment que les productions romanesques et réalistes manquent d'intérêt et qu'elles sont misérabilistes mais ils pensent également que ceux qui se revendiquent de la littérature prolétarienne sont un frein pour l'exploration artistique. En parallèle, les écrivains prolétaires voient chez les surréalistes des artistes bourgeois, ou petit-bourgeois, qui continuent de produire un art à destination des couches dominantes. Ils estiment que leur origine sociale rend difficile d'envisager de leur part un véritable engagement révolutionnaire et est incompatible avec le fait qu'ils puissent créer un art prolétaire. Ces éléments de débat mettent en lumière le fait qu'ils

⁶³ Henry Poulaille, « Notre enquête sur la littérature prolétarienne », *op. cit.*

⁶⁴ André Breton, « Littérature prolétarienne ? », *Monde*, n°14, septembre 1928, p. 4

⁶⁵ Benjamin Péret, « Notre enquête sur la littérature prolétarienne », *op. cit.*

occupent des places très différentes dans le champ littéraire. Les surréalistes tout en refusant de se plier aux critères bourgeois de l'art, en rejetant les prix et distinctions du milieu artistique, revendiquent le caractère singulier de la recherche artistique. Les prolétariens, du fait de leur statut social et de leur conception d'un art de classe, se trouvent en marge du champ artistique.

Malgré ces désaccords, ils partagent l'aspiration d'une société et d'un art révolutionné. Les deux groupes s'inscrivent au sein d'un référentiel marxiste et mènent une réflexion dialectique sur le lien entre l'artiste, l'individu et le monde qui les forge. Cette dernière préoccupation se traduit notamment par l'importance qu'ils accordent au groupe, à la rencontre et à la collectivité. Chez les surréalistes, cela se concrétise par les bureaux de recherche ou les revues et chez les prolétariens par la mise en place d'une maison de la culture qui vise à rompre les barrières entre l'écrivain et le lecteur. Si en 1928 les désaccords sont plus nets que les points de contacts, la décennie suivante est marquée par quelques expériences communes.

Quelle union des intellectuels ?

Le début de l'année 1934 se déroule sous le signe d'une grande instabilité politique et sociale. L'affaire Stavisky, un scandale de corruption impliquant des figures politiques et de la sphère financière, accélère ces dynamiques. Et le 6 février, des ligues d'extrêmes-droites, comme les Camelots du Roi, l'Action Française ou les Croix-de-feu, défilent dans les rues de Paris, dans ce qui s'apparente à une tentative de putsch. Après une nuit de violences fascistes, le gouvernement Chautemps démissionne. En réaction, a lieu une réunion d'intellectuels de tous horizons dans l'atelier du journaliste Henri Tracol. Breton revendique l'initiative dans ses *Entretiens* :

C'est au soir même du 6 février 1934, soit dans les trois ou quatre heures qui suivirent le putsch fasciste dont nous avons été quelques-uns à observer le développement concret, les uns sur les grands boulevards, les autres aux environs de la place de la Madeleine, qu'à mon instigation il fut décidé d'appeler à se réunir sur-le-champ le plus grand nombre d'intellectuels de toutes tendances décidés à faire face à la situation. Il s'agissait de définir dans l'immédiat les mesures de résistances qui pouvaient être envisagées. Cette réunion –elle devait durer la nuit entière– aboutit à la rédaction d'un texte intitulé « Appel à la lutte » qui conjurait les organisations syndicales et politiques de la classe ouvrière de réaliser l'unité d'action et acclamait la grève générale contre l'union sacrée électorale et bourgeoise, qui est extrêmement radical. Le 10 février, cet appel, paraissait, revêtu de près de 90 signatures.⁶⁶

L'appel est effectivement porté un arc très large d'intellectuels. Aux surréalistes se joignent plusieurs anciens membres du groupe, à l'image de Leiris, avec lesquels les relations

⁶⁶ André Breton et André Parinaud, *Entretiens*, op. cit. p. 175

sont plutôt dégradées, mais également des figures importantes de la littérature prolétarienne. Marcel Martinet et Henri Poulaille font partis des premiers signataires. Le texte intitulé *Appel à la lutte* fait état du « danger fasciste immédiat »⁶⁷ et pour y faire face il revendique l'unité d'action de la classe ouvrière et exige la préparation de la grève générale. Il est adressé à toutes les organisations ouvrières de l'époque qu'elles soient syndicales ou politiques. Afin de poursuivre cette initiative, André Breton demande et obtient, au nom de groupe, un rendez-vous avec Léon Blum alors figure de proue de la SFIO – Section Française de l'Internationale Ouvrière. Leurs espoirs sont déçus et rien n'en ressort. Leur combat commun se poursuit toutefois avec la création du « comité de vigilance des intellectuels antifascistes » (CVIA) qui se construit autour d'un nouveau texte :

Nous faisons appel aux éducateurs de tous les degrés, aux intellectuels de toutes catégories – pour collaborer étroitement avec les Organisations ouvrières. Nous veillons à ne gêner aucune des organisations existantes. [...] Nous avons à parer en commun aux dangers présents ou futurs de coups de force fascistes ; nous avons aussi à informer l'opinion publique des réalités que lui cache la grande presse.⁶⁸

Le manifeste présente la nouvelle organisation comme un moyen de coordonner les différentes initiatives locales, appelle les intellectuels à jouer un rôle dans la situation et propose de le faire de façon absolument concertée avec le mouvement ouvrier. Cette initiative unitaire réunie sur un terrain politique les tenants de la tradition prolétarienne et les artistes surréalistes mais s'étend bien au-delà. Ainsi, Paul River, directeur du muséum d'Histoire Naturelle et membre de la SFIO préside le CVIA et plusieurs militants du PC, de la SFIO et de nombreuses autres organisations adhèrent au groupe qui atteint plus de six mille signatures en quelques mois. Le comité édite un bulletin bi-mensuel intitulé *Vigilance*, celui-ci est composé d'articles qui rendent compte de l'état des groupes d'extrême-droite et de leurs actions, de « martyrologie » où ils rendent hommages aux personnes mortes sous les coups des groupes fascistes, ils dénoncent les mesures répressives et défendent le droit d'asile et les libertés publiques. Ils organisent en outre, de nombreux meetings et rencontres partout en France, ils impulsent également une exposition de photographies de Frans Masereel. Mais un an après son lancement, à l'approche de l'été 1935, *Vigilance* amorce un changement de ligne politique et appelle désormais à rejoindre le Front populaire. Le CVIA participe à construire la nouvelle

⁶⁷ « Appel à la lutte », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 262

⁶⁸ Tract du CVIA, « Comité d'action antifasciste et de vigilance » daté du 12 mars 1934, <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100576110>

coalition, il défend son programme et la présente comme le moyen de mettre à mal le fascisme. Or cette inflexion n'est pas partagée par les surréalistes et les prolétariens.

Tandis que la III^e Internationale refusait tout type d'alliance avec les partis socialistes et certaines organisations syndicales, le Parti Communiste opère un tournant en 1935 et impulse la politique de Front Populaire. En France, elle prend la forme d'une alliance électorale sur la base d'un programme élaboré avec plusieurs dizaines d'organisations ouvrières, associatives et politiques, aux côtés de la SFIO et du Parti Radical. Ce dernier, fondé au début du siècle, permet à la III^e République de préserver un fragile équilibre, grâce à une position de centre qui rend possible des alliances sur sa gauche ou sur sa droite en fonction des nécessités de l'époque. Or au moment où se crée le Front Populaire, le Parti Radical est alors décrédibilisé pour sa participation au gouvernement Laval, qui met en place, entre 1935 et 1936, une politique de réduction des salaires. En outre la participation du Parti Radical au Front Populaire tend à modifier le programme pour trouver un dénominateur commun, supprimant par exemple la revendication des quarante heures. C'est du moins ce que les écrivains prolétariens, les surréalistes ainsi qu'une frange d'intellectuels de gauche opposent quand il est question de soutenir le Front Populaire.

Les surréalistes se tournent vers les anciens membres du groupe – notamment Bataille et Leiris – qui sont alors organisés autour du « cercle communiste démocratique » de Souvarine. L'alliance prend la forme d'un nouveau groupe et d'une revue : « Contre-Attaque / Union de lutte des intellectuels révolutionnaires » et se propose de lutter contre l'ascension du fascisme dans une perspective révolutionnaire. Ce qui les conduit dans le manifeste de Contre-Attaque, à travers leur cinquième résolution, à fustiger durement le Front Populaire :

Nous disons actuellement que le programme du Front Populaire, dont les dirigeants, dans le cadre des institutions bourgeoises, accèderont vraisemblablement au pouvoir, est voué à la faillite. La constitution d'un gouvernement du peuple, d'une direction de salut public, exige UNE INTRAITABLE DICTATURE DU PEUPLE EN ARME ⁶⁹

A quelques mois des journées de juin, alors même que le Front Populaire n'est pas encore arrivé au pouvoir, ils optent pour la mise en garde contre ce qu'ils analysent comme une trahison de la classe ouvrière par les dirigeants de principaux partis et syndicats qui se mettraient, selon leurs termes, « à la remorque de la politique bourgeoise »⁷⁰. Ils choisissent au contraire de

⁶⁹ Georges Bataille, André Breton, « Contre attaque », *Union de lutte des intellectuels révolutionnaires*, Ypsilon, Paris, 2013, p. 84

⁷⁰ *Ibid.* p. 85

remettre l'avenir de l'humanité, de la classe ouvrière comme des intellectuels, sous l'égide de la lutte de classe. Cette position radicale et minoritaire est partagée par les écrivains prolétariens qui rejettent la politique du Front Populaire. Ils y voient une tentative de détourner la colère sociale qui s'exprime : *La Revue Anarchiste* qu'anime notamment Maurice Wullens, dénonce dès 1935, le Front Populaire comme un précurseur de l'union sacrée nationale. Dans le même sens, Thierry Maricourt, biographe de Poulaille, explique : « Le Front populaire est loin de lui apporter toute satisfaction. Lui, l'anarchiste, se sent lésé par la récupération des luttes ouvrières au profit de quelques hommes politiques. »⁷¹ L'héroïsation dont sont l'objet les dirigeants du Front Populaire ne convient pas aux écrivains prolétariens, qui cherchent l'authenticité et le quotidien de la classe ouvrière, y compris quand elle ne lutte pas.

Ainsi de 1934 à 1936, les surréalistes et les prolétariens empruntent un parcours semblable. Celui d'une rupture de plus en plus marquée avec le Parti Communiste et la politique stalinienne. Ils font le choix de combattre le fascisme avec des méthodes révolutionnaires et rejettent le Front populaire. Toutefois, loin d'abandonner les prises de position politique, les deux groupes réaffirment leur volonté de se positionner du côté de la classe ouvrière, qu'ils voient comme la seule force en mesure d'éviter le fascisme et de permettre une sortie du capitalisme. Leur participation commune à l'initiative anti-fasciste en 1934 dessine un premier rapprochement entre les deux groupes qui empruntent ensuite une même voie plus radicale.

En défense de Trotsky

Les liens entre les artistes surréalistes et les prolétariens se sont considérablement resserrés dans le cadre de leur combat commun contre le stalinisme et en particulier en défense de Trotsky lui-même. En 1934, ce dernier est victime d'un arrêt d'expulsion et il est contraint de quitter la France, après des mois de surveillance policière et de campagne de mensonges relayés par la presse, en premier lieu par *L'Humanité*. En réaction les surréalistes écrivent un tract intitulé « La Planète sans visa ». Ils y dénoncent le sort réservé à Trotsky et l'accentuation plus générale des tendances répressives dont elle est le reflet. Ils affirment :

Le singulier « gouvernement de trêve » imposé par le coup de force du 6 février s'affirme l'ennemi résolu de la classe ouvrière. Sur le plan économique les décrets-lois provoquent une recrudescence du chômage ; ils entraînent l'arrestation, la révocation, de centaines de militants coupables d'avoir protesté contre la réduction brutale de leurs moyens d'existence. Sur le plan politique ce gouvernement donne également sa mesure en expulsant Trotsky,

⁷¹ Thierry Maricourt, *Henry Poulaille, op. cit.* p. 180

non sans organiser autour de lui la provocation ; il accepte de rompre par là avec les fameuses traditions hospitalières.⁷²

Cette déclaration prend fait et cause pour Trotsky. Tout en soulignant l'existence de désaccords politiques entre le représentant de la IV^e Internationale et le groupe surréaliste, ils insistent sur l'importance de développer une défense démocratique large. Le communiqué est reproduit dans la revue prolétarienne *Les Humbles*, dans les cahiers 5 et 6 intitulés « A Léon Trotsky ». Ils sont entièrement consacrés au révolutionnaire. L'édition est notamment composée d'un texte de Martinet avec ses souvenirs sur Trotsky, d'un message de soutien de Romain Rolland contre la répression subie, d'un extrait de *Ma vie* de Trotsky, d'une lettre de ce dernier à Jules Guesde et d'un texte de Maurice Parijarine. Le numéro s'achève sur un appel à la création d'un comité pour « contribuer à la sécurité de Léon Trotsky » :

Sur la planète sans visa, Léon Trotsky est en danger, sa sécurité ne peut être assurée que par les travailleurs, et d'une manière plus précise par des camarades dévoués l'entourant et disposant des moyens matériels nécessaires à cet effet.⁷³

L'appel s'adresse à toutes les personnes scandalisées par la situation, leur demandant de transformer le soutien moral dont ils font preuve en moyens matériels. Ces prises de position concomitantes et la publication du soutien surréaliste chez les prolétaires témoignent des préoccupations communes et d'une collaboration vécue comme nécessaire. Ce processus se renforce avec les procès de Moscou. Ils débutent en juin 1936 et se poursuivent jusqu'en 1938. Ils visent les révolutionnaires et dirigeants politiques présents lors de l'insurrection de 1917 et sont des simulacres de justice, caractérisés par des aveux forcés obtenus sous la torture et des faux témoignages. Tous les accusés sont condamnés à mort ou à la déportation, conduisant à l'anéantissement de la génération révolutionnaire de 1917 et à un climat de terreur stalinienne. Le 3 septembre 1936, Breton lit une déclaration du groupe surréaliste lors du meeting « Pour la vérité sur le procès de Moscou » où ils réaffirment leur soutien à Trotsky et déclarent : « Nous tenons la mise en scène du procès de Moscou pour une abjecte entreprise de police, qui dépasse de loin en envergure et en portée celle du procès dit des « incendiaires du Reichstag ».⁷⁴ L'événement réunit deux milles personnes et marque les débuts de la commission d'enquête internationale. Marcel Martinet est au cœur de l'initiative, il est sollicité pour cela par Léon

⁷² « Planète sans visa », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 268

⁷³ « Comité pour contribuer à la sécurité de Léon Trotsky », *Les Humbles : revue littéraire des primaires*, n°5-6, 1934, p. 54

⁷⁴ « Déclaration lue par André Breton le 3 septembre 1936 au meeting : la vérité sur le procès de Moscou », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 306

Sedov – le fils de Trotsky – qui souhaite convaincre l'*intelligentsia* française de s'investir dans la recherche de vérité sur les procès. Il lui écrit en septembre 1936 à ce sujet :

Je pense qu'il faut un appel et que sous cet appel, il faut réunir le plus de signatures possibles. [...] L'appel que nous envisageons devrait porter au départ quelques signatures. Nous avons pensé à vous, à Poulaille, à Challaye... [...] Je m'adresse à vous, mon cher Martinet pour vous demander de prendre sur vous la rédaction d'un pareil appel et de le signer en premier.⁷⁵

Martinet répond positivement à la demande et le « Comité français d'enquête contre le procès de Moscou et pour la liberté d'opinion dans la Révolution » est officialisé au mois d'octobre dans *Appel aux hommes* :

Ainsi que l'ont demandé déjà divers groupements ouvriers, nous demandons qu'une commission d'enquête internationale absolument libre, disposant de tous documents, pouvant faire comparaître tous témoins, soit appelée à examiner publiquement le procès de Moscou, ses origines, sa conduite, ses conclusions, et puisse ainsi se prononcer publiquement sur l'ensemble de l'affaire. Nous demandons simplement la plus élémentaire justice.⁷⁶

Le texte dénonce résolument les aveux forcés qui servent de prétextes aux exécutions et exige une absolue vérité. La déclaration est suivie de vingt premiers signataires : Breton, Poulaille, Martinet mais aussi Giono s'y côtoient. Péret, Hugnet, Mabilie mais aussi Wullens signent ensuite. Le comité impulse six meetings qui réunissent plusieurs milliers de personnes chacun, organisent des rassemblements et des diffusions de tracts. Jean-Pierre Plisson revient sur cette période dans son ouvrage *Le fil rouge des enchantements* :

Breton y est un des membres les plus actifs avec les trotskystes du POI. Il participe à de nombreuses réunions et meetings. Il travaille beaucoup, et selon le témoignage de Jan van Heijenoort, secrétaire de Trotsky alors à Paris pour seconder Léon Sedov : « Lorsqu'il s'agissait de faire des tâches matérielles, porter des choses, voir des gens, il était plein de la meilleure volonté. » [...] Il travaillera aussi avec Alfred Rosmer à la commission d'authentification des témoignages pour la commission internationale d'enquête⁷⁷

Le comité français d'enquête développe ainsi une intense activité jusqu'au mois de décembre 1937 où la commission Dewey à New-York déclare Trotsky non coupable des faits qui lui sont reprochés lors des procès de Moscou. Ainsi, au cours des mois qui précèdent le départ de Breton pour le Mexique, les surréalistes et les prolétariens mènent un travail militant quotidien, au sein du comité d'enquête. Le sujet est éloigné des considérations et réflexions artistiques mais

⁷⁵ « Lettre de Léon Sédov à Marcel Martinet », *Cahiers Léon Trotsky*, n°3, 1979, p. 101

⁷⁶ « Appel aux hommes », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 304

⁷⁷ Jean-Pierre Plisson, *André Breton : le fil rouge des enchantements*, op. cit, p. 190

témoignent déjà d'une pratique du front unique et d'une aspiration commune à la vérité et à la préservation d'un honnête héritage révolutionnaire.

2. Les bases politiques

Les questions politiques occupent une place centrale au sein de la FIARI, celles-ci ont été à l'origine de la rencontre du groupe surréaliste et des écrivains prolétariens. Nous allons dans cette partie explorer ces enjeux en détail, pour comprendre quelles sont les bases politiques qui permettent ce regroupement et où se situent les limites de celle-ci. La moitié des articles de *Clé* sont dédiés à des sujets politiques, sous la forme de débats, de dénonciation ou de prises de position.

2.1 L'antifascisme

Une lutte pour les libertés démocratiques

Le fascisme façonne alors la vie politique et artistique de plusieurs pays d'Europe et détruit sur son passage toutes les libertés démocratiques, les droits à l'organisation politique et syndicale, le droit de manifestation et plus largement le droit à vivre pour des pans entiers de la population. En Allemagne depuis 1933 et l'arrivée d'Hitler au pouvoir un certain nombre de droits fondamentaux sont abolis au nom de la « défense contre les actes de violence communistes menaçant l'État »⁷⁸. En Espagne, le Décret 108 déclare illégal toutes les organisations du Front Populaire ou liées au mouvement national.

La lutte contre la répression fasciste revêt donc une importance particulière pour les membres de la FIARI. En témoigne le fait que deux des trois déclarations signées officiellement de la FIARI et parues au sein de *Clé* se concentrent sur cet aspect. En Une du premier numéro, le « comité national de la FIARI » prend position contre les décrets et les lois qui visent les étrangers et s'opposent aux expulsions qui se multiplient alors en France. Le communiqué est intitulé *Pas de patrie* :

Les décrets de mai de M. Sarraut, certains dispositifs annexes des décrets-lois de novembre, font entrer en vigueur, aux dépens des étrangers résidant en France et spécialement des émigrés politiques, une procédure scélérate qui s'inspirent des pays fascistes. [...] Nous dénonçons en les décrets-lois visant les étrangers – indésirables pour la bourgeoisie réactionnaires – une tentative d'avilir dans ce pays la personne humaine en créant UNE PREMIERE catégorie d'hommes sans droit, ni dignité légale, vouées à des persécutions perpétuelles du seul fait qu'ayant résisté à l'oppression ou fui des dictatures inhumaines, ils n'ont plus de patrie légale.⁷⁹

⁷⁸ Ordonnance du président du Reich du 28 février 1933, <https://urlr.me/6yfhk>

⁷⁹ « Pas de patrie », *Clé*, n°1, 1939, p. 1

Les membres de la FIARI dénoncent ici les mesures xénophobes d'une classe dominante dont les traits fascistes s'accroissent comme en témoigne l'exacerbation du nationalisme. Ils se dressent contre la construction de hiérarchies entre les groupes humains et pointent la possibilité d'une généralisation d'attaques qui permettraient de créer des catégories de « sous-homme ».

Dans le numéro de janvier 1939, une seconde déclaration de la FIARI, *Persécutions « démocratiques »*, appuie la nécessité d'une lutte contre la xénophobie grimpeuse et dénonce les expulsions de réfugiés espagnols, allemands ou italiens qui fuient des régimes qui les menacent de mort pour leur engagement en faveur de la liberté :

Les gouvernements français qui sont parvenus au pouvoir en se vantant devant les électeurs de défendre les grandes idées de liberté, de démocratie, d'honneur, trouvent expédient de les faire expulser. Ce geste de complicité hypocrite et sournoise avec le fascisme international est une violation monstrueuse du comportement humain le plus élémentaire.⁸⁰

La collaboration avec les régimes fascistes révèle le véritable visage des classes dominantes françaises et l'hypocrisie du gouvernement est directement mise en cause dans ce court texte qui met, une fois encore, en garde contre la progression de l'autoritarisme et de l'antidémocratie vus comme des signes avant-coureurs d'un tournant fasciste. Les guillemets qui encadrent « démocratiques » dans le titre témoignent également d'une critique des régimes bourgeois qui s'approprient le terme.

Cette notion de lutte antifasciste comprise également comme une défense pour les libertés collectives, politiques et artistiques rassemble les membres de la FIARI jusqu'au terme de leur expérience. En effet, quelques mois après que *Clé* ait cessé de paraître, en juin 1939 les membres de la FIARI rédigent et publient un tract intitulé *A bas les lettres de cachet ! A bas la terreur grise !*⁸¹ La dernière [publication] du groupe dénonce trois arrestations arbitraires, d'un étudiant, d'un ouvrier et d'un enseignant :

Jusqu'ici, dans ce pays, la liberté individuelle jouissait d'une protection relative. Mais il s'agit pour le gouvernement français de lutter contre les Etats totalitaires avec leurs propres armes. Au nombre desquelles figure en bonne place la suppression de la liberté individuelle.

Ils en appellent en conséquence à la solidarité et mettent à nouveau en garde contre la généralisation de telles méthodes antidémocratiques. Cette part de leur engagement est

⁸⁰ *Ibid.* p. 6

⁸¹ « A bas les lettres de cachet ! A bas la terreur grise ! », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, *op. cit.* p. 352

profondément liée à la défense de la liberté artistique. Cela s'observe dans le manifeste de la FIARI qui pose le sombre constat suivant sur l'état de l'art sous les régimes fascistes :

Or le monde actuel nous oblige à constater la violation de plus en plus générale de ces lois, violation à laquelle répond nécessairement un avilissement de plus en plus manifeste, non seulement de l'œuvre d'art, mais encore de la personnalité « artistique ». Le fascisme hitlérien, après avoir éliminé d'Allemagne tous les artistes chez qui s'était exprimé à quelque degré l'amour de la liberté, ne fût-ce que formelle, a astreint ceux qui pouvaient encore consentir à tenir une plume ou un pinceau à se faire les valets du régime et à le célébrer par ordre, dans les limites extérieures de la pire convention.⁸²

Le fascisme écrase toute liberté artistique et corrompt les processus de création à des fins politiques réactionnaires. Le nazisme emprisonne, assassine les artistes et brûle leurs œuvres. Les écrivains juifs, les artistes d'avant-garde comme Maïakovski, les théoriciens politiques comme Marx sont interdits par le régime. La lutte contre le fascisme revêt donc un caractère vital pour les artistes révolutionnaires qui composent la FIARI. Le motif récurrent de la lutte antifasciste dans le manifeste et dans les productions s'explique par l'intrication entre les libertés artistiques et les libertés politiques et individuelles plus larges.

Une conception commune du fascisme

Outre les aspects de défense démocratique, l'engagement antifasciste au sein du groupe se développe autour d'une analyse de la période internationale. Ainsi, le manifeste de la FIARI s'ouvre en ces termes :

On peut prétendre sans exagération que jamais la civilisation humaine n'a été menacée de tant de dangers qu'aujourd'hui. Les vandales, à l'aide de leurs moyens barbares, c'est-à-dire fort précaires, détruisirent la civilisation antique dans un coin limité de l'Europe. Actuellement, c'est toute la civilisation mondiale, dans l'unité de son destin historique, qui chancelle sous la menace de forces réactionnaires armées de toute la technique moderne.⁸³

Ce passage met en exergue les aspects de crises et les tendances réactionnaires qui s'expriment à une échelle mondiale. L'extrait est ponctué de marques d'intensité et d'effets d'amplification qui marque le caractère alarmant de l'époque. Ce travail de définition de la période est également développé au sein du premier numéro de *Clé*. La dernière page est dédiée à la reproduction d'un passage d'une lettre : « A nos amis de Londres ». Présentée sans signature dans la revue, la lettre dans sa totalité a été rédigée par le groupe surréaliste français

⁸² « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 335

⁸³ *Ibid.*

à destination de leurs confrères et camarades anglais. Dans cette missive, les auteurs développent leur analyse du phénomène fasciste dans les termes suivants :

Le fascisme est la contrepartie inévitable du rétrécissement des débouchés économiques, conclusion inéluctable d'une industrialisation de toutes les parties du globe. La bourgeoisie, par le rétrécissement de la marge de ses bénéfices est obligée pour comprimer les salaires d'employer des méthodes fascistes car la compétition internationale a rendu toute extension nouvelle terriblement onéreuse. [...] Aveugle est celui qui croit que lorsque les démocraties occidentales n'auront plus intérêt à céder aux pays fascistes, elles ne seront pas contraintes à leur tour de recourir à des mesures de compression économiques, mesures auxquelles une guerre ou une révolution – dans la métropole ou dans les colonies – pourrait servir de prétexte. Les crises au cours de la période actuelle se succèdent de plus en plus rapides. Aveugle est celui qui ne comprend pas que lutter pour la révolution antifasciste signifie lutter contre l'oppression impérialiste : impérialisme britannique aux Indes, impérialisme français en Indochine et au Maroc, assassinat légal des vrais révolutionnaires dans l'Espagne de Négrin, assassinat pur et simple des Klément et des Reiss, en Suisse et en France.⁸⁴

Le fascisme est compris comme un phénomène international répondant à des tendances économiques profondes et s'inscrivant dans une période convulsive et marquée par la multiplication des crises. Il est entendu ici comme intrinsèquement liée à la période impérialiste, à comprendre au sens léniniste du terme, comme le stade « suprême du capitalisme », phase ultime d'un capitalisme monopolistique qui engendre crises et guerres. Une approche qui recoupe celle que développe Trotsky, quelques années auparavant, dans *Où va la France ?* :

Dans tous les pays agissent aujourd'hui des lois identiques, celles de la décadence du capitalisme. Si les moyens de production demeurent entre les mains d'un petit nombre de capitalistes, il n'existe pas de salut pour la société qui est condamnée à aller de crise en crise, de misère en misère, de mal en pis. Selon les pays, les conséquences de la décrépitude et de la décadence du capitalisme s'expriment sous des formes diverses et se développent à des rythmes inégaux. Mais le fond du processus est partout le même. La bourgeoisie a conduit sa société à la faillite. Elle n'est capable d'assurer au peuple ni le pain ni la paix. C'est précisément pourquoi elle ne peut plus désormais supporter l'ordre démocratique. Elle est contrainte d'écraser les ouvriers par la violence physique.⁸⁵

Trotsky, comme les membres de la FIARI, développe cette idée selon laquelle le fascisme répond à une nécessité pour la bourgeoisie d'écraser le prolétariat pour assurer la subsistance du système capitaliste. Ils partagent plus largement une même méthode d'analyse de la situation

⁸⁴ « A nos amis de Londres », *Clé*, n°1, 1939, p. 8

⁸⁵ Léon Trotsky, *Où va la France ? Textes sur la situation française de 1934 à 1938*, Les bons caractères, Pantin, 2007, p. 10

mondiale construite sur des principes marxistes qui partent d'une étude économique et du rapport de force dans la lutte entre les classes.

Une stratégie révolutionnaire

En outre, cette analyse est intrinsèquement liée aux conclusions politiques qui en découlent. Le manifeste de la FIARI développe ainsi :

Il va sans dire que nous ne nous solidarisons pas un instant, quelle que soit sa fortune actuelle, avec le mot d'ordre : « Ni fascisme ni communisme », qui répond à la nature du philistin conservateur et effrayé, s'accrochant aux vestiges du passé « démocratique ». ⁸⁶

Ce passage dénote un refus de renvoyer dos à dos communisme et fascisme, dans une égalité fallacieuse qui mettrait sur le même plan une issue réactionnaire et une issue émancipatrice face à la crise capitaliste. Cela est corrélé au refus de voir dans la démocratie bourgeoise une alternative au fascisme. En effet si les membres de la FIARI défendent les libertés démocratiques, ils distinguent ce combat de celui de la défense de la démocratie bourgeoise. La Une du numéro deux de *Clé* s'inscrit très précisément dans cette ligne politique. Un dessin provoquant d'André Masson – peintre surréaliste – s'étend en couverture, il est intitulé *Le thé chez Franco*.



⁸⁶ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 335

Dans un style résolument surréaliste, l'image représente les dirigeants du monde de l'époque prenant le thé, les trois dignitaires sont peints sous une forme squelettique évoquant des cadavres en décomposition. Hitler, sans visage mais identifiable par le casque sur lequel figure une croix gammée, côtoie Mussolini, que les épaulettes, les médaillons et la croix permettent de reconnaître et les « démocrates », le français Edouard Daladier et le britannique Neville Chamberlain. Ces derniers se partagent un corps où se mêlent bidet et parapluie anglais avec un fessier à tête de coq et des pattes de poule en guise de bras. Les trois personnages prennent le thé et sont également liés par des chaînes et leurs membres fusionnent par endroit, dans une allusion assez claire aux accords de Munich de septembre 1938 où l'Allemagne, la France, le Royaume-Uni et l'Italie ont acté du sort de la Tchécoslovaquie. Ce sont bien tous les représentants de l'ordre capitaliste qui sont visés par la FIARI, qui conçoit son combat contre le fascisme comme un projet ouvertement révolutionnaire. Dans une lettre de janvier 1939⁸⁷ adressée à Breton, André Masson écrit : « Ce mois dernier, j'ai fait quelques dessins – que j'espère violents – contre les dictatures et contre la démocratie française (impossible à dissocier malgré des apparences dérisoires), bien entendu ils sont à la disposition de Clé si toutefois ce genre d'expression, le dessin, y est aussi envisagé. » Dans cet extrait transparaît encore une fois une dénonciation d'une classe bourgeoise en mesure de prendre des formes différentes qui cohabitent les unes avec les autres à la tête du monde. Une position déjà défendue par les surréalistes en septembre 1938 dans un tract surréaliste :

A l'Europe insensée des régimes totalitaires, nous refusons d'opposer l'Europe révolue du Traité de Versailles même révisé. Nous leurs opposons à toutes deux, dans la guerre comme dans la paix, les forces appelées à recréer de toutes pièces l'Europe par la révolution prolétarienne.⁸⁸

Le traité de Versailles et les accords de Munich sont également au cœur d'un article de Maurice Heine paru dans *Clé*, « Les fruits de l'automne ». Il y rejette la « capitulation de Munich » comme héritière de l'humiliant traité de Versailles :

Car Versailles vu et corrigé (plutôt qu'aboli) par Munich ne nous inspire qu'un surcroît de dégoût. Certes nous ne tolérerons pas que l'on tente de revigorer ce cadavre en entreprenant contre nos libertés les plus chères, les plus vitales. Et pour commencer nous dénonçons comme une nouvelle « trahison des clercs » l'acceptation paresseuse d'un « fascisme larvé », où « le politique devient interdit à l'écrivain » selon la formule prudente mais déjà nazillante de M. Julien Benda.⁸⁹

⁸⁷ Antoine Poisson, *André Breton éditeur (1919-1966)*, thèse à soutenir, Université Paris 3

⁸⁸ « Ni de votre guerre, ni de votre paix », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 340

⁸⁹ Maurice Heine, « Les fruits de l'automne », *Clé*, n°1, 1939, p.3

Il dénonce ainsi tout au long de l'article le nationalisme français et son rôle dans la situation actuelle, dessinant lui aussi comme seule issue face au fascisme une réponse révolutionnaire, internationaliste et anti-impérialiste. Cette approche rentre en résonnance avec les positions de la IV^e Internationale en septembre 1938 :

C'est un mensonge monstrueux de dire que la guerre aura lieu entre des pays « démocratiques » et des pays « dictatoriaux », car les « démocraties » sont déjà alliées avec de nombreuses dictatures, et, lorsque la guerre éclatera, la première victime sera les droits et institutions démocratiques déjà largement sapés dans les pays « pacifiques. »⁹⁰

La position des trotskystes est également de dénoncer les alliances entre les pays où le fascisme a avancé et ceux où un régime démocratique est encore en place. Dans le même sens que *Clé* ils pointent le danger du rétrécissement des droits et libertés démocratiques et revendique la perspective d'une révolution pour sortir de l'impasse de la situation. Plus largement, dans *Clé* résonne un appel à l'engagement et à la résistance. Celui-ci est palpable dès le manifeste qui s'achève sur un appel à prendre position et à se mobiliser :

De nombreuses petites revues locales tentent de grouper autour d'elles des forces jeunes, qui cherchent des voies nouvelles, et non des subventions. Toute tendance progressive en art est flétrie par le fascisme comme une dégénérescence. Toute création libre est déclarée fasciste par les stalinistes. L'art révolutionnaire indépendant doit se rassembler pour la lutte contre les persécutions réactionnaires et proclamer hautement son droit à l'existence.⁹¹

Ce passage sonne comme une incitation au devoir de résistance. Les membres de la FIARI luttent contre le fatalisme et l'idée selon laquelle le cours de l'histoire ne pourrait être changé. Le constat d'une situation où le fascisme grandit et se renforce est profondément lié à la nécessité d'agir. Et au-delà des déclarations politiques, ce principe se retrouve par exemple dans le premier numéro de *Clé*, où un extrait de *L'école des dictateurs* d'Ignazio Silone est publié. Silone est un romancier et dramaturge italien, et un militant révolutionnaire opposé au stalinisme dès le début des années 1930. Il est avant tout un antifasciste dans une période où un tel engagement impliquait d'y risquer sa vie. Son œuvre s'inscrit dans une tradition réaliste, où il est parfois assimilé à un précurseur du néo-réalisme, au vérisme ou même à l'expressionnisme. Il est un écrivain populaire au sens noble du terme comme le défend Bruno Mancini :

Avec un vocabulaire qu'on dit peu recherché parce que, précisément, Silone fuit la recherche ; sa propension au discours direct qui permet de mimer la parole spontanée ; sa rhétorique de l'insistance aussi : quand sa prose tend

⁹⁰ Léon Trotsky, *Un programme pour la révolution : programme de transition et textes choisis*, Communard.es, 2021, p. 261

⁹¹ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 338

à la poésie, c'est qu'elle s'annexe les ressources du refrain, de la reprise lyrique. Silone a voulu avant tout ne rebuter aucun lecteur et il y est parvenu.⁹²

L'école des dictateurs paraît pour la première fois en 1938 en allemand mais il n'est publié en français qu'en 1964, l'extrait publié est donc inédit et précède sa sortie d'une quinzaine d'année. Il est traduit par Jean-Paul Samson, traducteur, ami d'Ignazio Silone et également militant révolutionnaire et anarchiste, il participe à la revue *Les Humbles* qui regroupe les artistes prolétariens. *L'école des dictateurs* se présente sous la forme d'un dialogue entre Deubl Iou, candidat dictateur américain en tournée en Europe pour découvrir les pratiques locales, le professeur Pickup, son mentor, et Thomas le Cynique, antifasciste italien et réfugié politique. L'ouvrage s'ouvre de la façon suivante : « Chez nous aussi commence à se faire sentir le besoin d'une réorganisation autoritaire de la vie publique. La démocratie a fait son temps, c'est l'évidence même ».⁹³ Cet incipit permet de saisir le propos de l'auteur qui cherche à discuter des dictatures contemporaines – notamment d'Hitler et Mussolini, le rapport aux forces armées, aux masses et aux chefs religieux. L'extrait choisi pour être publié dans *Clé* est intitulé « De la liberté ». Dans ce passage, Thomas le Cynique, sort de son rôle pour dire sa foi en la liberté et défendre la nécessité de prendre part au débat et à la lutte et fustige ceux qui se tiennent en dehors.

Ainsi, je crois par exemple au miracle de la liberté, si je vois cependant ce qui lui fait obstacle. Et s'il me fallait opposer au spectacle des pays asservis que vous venez de rappeler l'image de la cité libre telle que ma foi se la représente, je ne saurais trouver de meilleurs termes, pour la définir, que ceux-là mêmes de l'oraison funèbre de Périclès, telle que nous la lisons dans Thucydide : « Ce sont les mêmes hommes qui consacrent leur pensée, tout ensemble, au soin bien entendu de leurs intérêts particuliers comme au souci de la chose publique, et si zélés qu'ils puissent être dans ce qui les concernent personnellement, ils n'en ont pas moins une connaissance réelle des affaires de la cité : car nous seuls, Athéniens, estimons que celui qui néglige d'y prendre part est non seulement un fainéant, mais encore et très exactement un vaurien persuadé que nous sommes, en effet, que la discussion ne saurait jamais nuire aux actes, mais qu'il est au contraire toujours avantageux de se rendre compte dès l'abord, en discutant, de ce qu'il conviendra de faire ensuite.⁹⁴

Refuser le scepticisme et l'attentisme implique pour Silone de regarder la situation telle qu'elle se présente, sans dissimuler ses aspects les plus sombres, mais également d'accepter l'affrontement et de ne pas envisager le monde sous un prisme fataliste. Mathilde Pomès,

⁹² Bruno Mancini, *Ignazio Silone, romancier militant : étude thématique et esthétique*, Littératures, Université Nancy 2, 2006, p 420

⁹³ Ignazio Silone, *L'Ecole des Dictateurs*, traduit par Jean-Paul Samson, Gallimard, Paris, 1964, p.12

⁹⁴ Ignazio Silone, « De la liberté », *Clé*, n°1, 1939, p.7

écrivaine et critique littéraire, développe cette idée dans un article publié au moment de la sortie de l'ouvrage en France :

Cette École des dictateurs, qui, n'est pas fondée sur la foi en la bonté des hommes, n'en est pas moins, pour qui sait l'entendre, l'apologie de la dignité et de la liberté et, plutôt qu'à une vue pessimiste, porte à l'acceptation de la réalité telle qu'elle se présente, autant dire de l'histoire.⁹⁵

Cet appel à la résistance pour la liberté transparaît tout particulièrement dans l'extrait choisi pour *Clé*. La tonalité combative dépeinte ci-dessus est caractéristique de la démarche politique des membres de la FIARI, qui accordent une grande importance à la lutte contre le fascisme et qui y voit l'une des raisons et des nécessités de se regrouper, de faire front artistiquement et politiquement. *Clé* est profondément nourrie de l'engagement politique de ses membres et de l'influence des idées marxistes.

2.2 L'anti-stalinisme

Au début de l'année 1939 – et comme durant la dizaine d'années qui la précède – l'URSS est aux mains de Staline. Ce dernier s'est arrogé la succession de Lénine et en 1927 les opposants dits de gauches sont exclus du parti sur ses ordres. Dès lors se combine un changement d'orientation qui rompt avec la politique en cours après la révolution de 1917. Ainsi l'internationalisme et la nécessité de l'extension de la révolution à d'autres pays cèdent la place à la théorie du « socialisme dans un seul pays » et à une réflexion économique et théorique nationaliste. Cela se conjugue à un phénomène réactionnaire d'un point de vue politique et sociétal : l'institution du mariage et de la famille est remise au cœur de la vie commune et les valeurs morales qui dominaient sous le tsarisme reprennent leur droit. Déjà en 1923 naît l'Opposition de Gauche qui se construit contre l'orientation stalinienne, mais ce n'est qu'en septembre 1938 que la IV^e Internationale est fondée : « La capitulation révoltante de l'Internationale communiste en Allemagne, tacitement acceptée par toutes ses sections, a posé ouvertement la question de la nécessité de la IV^e Internationale. »⁹⁶ Ce passage issu du *Programme de transition* justifie la rupture avec la III^e Internationale autour des conséquences tragiques de l'orientation dite de la Troisième Période. Celle-ci a été élaborée sur la base de la définition suivante : « La social-démocratie est objectivement l'aile modérée du fascisme. [...] Ces deux organisations ne s'excluent pas mutuellement, au contraire elles se complètent l'une

⁹⁵ Mathilde Pomès, « Un livre d'Ignazio Silone », *Revue des Deux Mondes*, maison, 1963, Paris, p. 613

⁹⁶ Léon Trotsky, *Un programme pour la révolution : programme de transition et textes choisis*, p. 99

l'autre. Elles ne sont pas aux antipodes, elles sont jumelles. »⁹⁷ Cette approche a eu pour incidence une politique sectaire et gauchiste où le parti communiste allemand a choisi de combattre la social-démocratie comme un « social-fascisme » et a abandonné le terrain de la lutte contre le fascisme en plein essor. C'est sur le bilan de ces trahisons que les ruptures avec le stalinisme se cristallisent.

Le stalinisme : « un ennemi perfide et dangereux »

Ces conclusions sont partagées par les membres de la FIARI qui accordent une grande importance à la lutte contre le stalinisme. Les surréalistes développent d'ailleurs les causes de la rupture avec le camp de Staline dans la « Lettre aux amis de Londres », retranscrite dans le numéro deux de *Clé* :

Il nous est impossible de faire confiance à la bureaucratie stalinienne. Même les périls de l'heure présente ne changeront pas son attitude. Toute action révolutionnaire lui est néfaste dans la mesure où le prolétariat international en profite. La tactique anti-révolutionnaire de Staline a déjà fait ses preuves en Allemagne, en Chine, en Espagne et en France. Après chaque défaite, la bureaucratie poursuit plus âprement sa politique de capitulation et se coupe davantage de son propre prolétariat.⁹⁸

Les surréalistes présentent ainsi le stalinisme comme un élément « anti-révolutionnaire » et mettent en avant les multiples trahisons qui sont à l'origine de leur opposition à la bureaucratie. Et ils insistent sur ces éléments dès le manifeste de la FIARI :

Si, cependant, nous rejetons toute solidarité avec la caste actuellement dirigeante en U.R.S.S., c'est précisément parce qu'à nos yeux elle ne représente pas le communisme mais en est l'ennemi le plus perfide et le plus dangereux. [...] L'art officiel de l'époque stalinienne reflète avec une cruauté sans exemple dans l'histoire leurs efforts dérisoires pour donner le change et masquer leur véritable rôle de mercenaire.⁹⁹

Ainsi adhérer à la FIARI implique de partager une vision et un bilan de la politique stalinienne comme une contre-révolution bureaucratique ou tout du moins comme un obstacle important sur le chemin de l'émancipation. La FIARI cherche à démasquer le stalinisme. Dans une période où celui-ci incarne encore très largement la révolution de 1917 et l'idée de communisme, Trotsky et Breton y voit un adversaire puissant pour ceux qui veulent défendre une perspective révolutionnaire. Dans cet extrait Trotsky et Breton se dressent notamment

⁹⁷ Joseph Staline cité par Pierre Broué, *Histoire de l'internationale communiste 1919-1943*, Fayard, Paris, 1997, p. 527

⁹⁸ « A nos amis de Londres », *Clé*, n°1, 1939, p. 8

⁹⁹ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 336

contre le sort qui est réservé aux artistes sous le stalinisme. Une censure artistique brutale est mise en place et de nombreux artistes sont assassinés ou condamnés lors des procès de Moscou, taxés de « trahison », de « trotskysme » ou de non réponse aux besoins nationaux. Les procès de Moscou qui s'étendent de 1936 à 1939 donnent lieu à une élimination physique de toute la génération de militants du parti ayant pris part à la révolution de 1917 et à une suppression de l'émulation artistique des premières années qui suivent la révolution.

Le travail de dénonciation des assassinats et condamnations en série est pris à cœur par les membres de la FIARI. Victor Serge – adhérent de la FIARI, journaliste et écrivain, résolument antistalinien et membre de l'Opposition de Gauche sans avoir rejoint la IV^e Internationale – écrit à la fin des années 30 une chronique régulière pour la *Wallonie*, quotidien syndical belge, où il documente et dénonce les enlèvements perpétrés par le stalinisme. Dans le numéro deux de *Clé* paraît un passage d'une de ses chroniques, l'article est intitulé « Disparitions en U.R.S.S ». Victor Serge y fait état des dernières arrestations, notamment celle de Zenzl Mühsam, militante anarchiste et veuve d'un poète et militant allemand, assassiné par les nazis, et réfugiée en URSS où elle est finalement arrêtée. Il revient également sur la disparition de Michel Koltsov et Boris Efimov, deux fidèles staliniens :

Peu d'hommes de notre temps ont répandu plus d'outrages dans le monde que ces deux personnages-là, parfaitement souples, obéissants, bien-pensants et tout et tout. Les voici tous les deux en cellule, à leur tour, et dans les cellules mêmes où passèrent tant de victimes qu'ils insultèrent...¹⁰⁰

La mention des deux victimes d'un système qu'ils avaient concouru à mettre en place témoigne du caractère monstrueux des procès et du caractère proprement dementiel des « aveux » et « témoignages » obtenus. Si les procès de Moscou sont aujourd'hui largement documentés, à l'époque l'annonce de leur lancement n'a créé que très peu de réactions. Le travail de chroniques réalisé par Victor Serge est alors très à contre-courant et précieux pour celles et ceux qui cherchent une autre voix. Il s'agit pour les surréalistes, de connaître et de nommer l'ennemi pour être en mesure de lutter contre lui.

Dialogue avec les artistes sous la coupe du stalinisme

L'influence du stalinisme est encore très importante et notamment auprès des artistes révolutionnaires, en France et à l'internationale. Pour percer la chape de plomb et le discours officiel stalinien qui règne alors dans le mouvement ouvrier et dans les organisations révolutionnaires, les membres de la FIARI allient dénonciation très dure et intransigeance sur

¹⁰⁰ Serge Victor, « Disparitions en U.R.S.S », *Clé*, n°2, 1939, p.8

les définitions à un discours et un dialogue avec les secteurs encore sous influence du stalinisme. Ainsi dans l'article « Et vous ? » publié dans le numéro un de *Clé*, André Breton recense les retours rencontrés par le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*. Il présente sur le côté gauche de la double page, les retours négatifs, et sur la droite, les adhésions et retours positifs. Il introduit les réponses de Robert Ganzo – poète et artiste, il est lié à la 6^e section du Parti Communiste – et de Jean Painlevé – cinéaste, documentariste et biologiste, proche des surréalistes mais toujours membre de l'AEAR – dans ces termes :

Parmi quelques autres réponses négatives, nous tenons à faire un sort particulier à deux lettres dont les signataires gardent – ou n'ont pas rompus – les liens qui les unissent au clan stalinien, mais qui nous font cependant la grâce de ne pas nous traiter obligatoirement en agents de la Gestapo. Ces lettres témoignent de scrupules, de doutes que nous-mêmes avons éprouvés assez longtemps et font preuve d'une assez grande largesse de vues pour que nous les enregistrons – leurs réserves comprises – avec sympathie.¹⁰¹

Cette adresse témoigne de la volonté d'entrer en dialogue et de convaincre, ce qui est l'objectif même de la FIARI : se positionner en défense de la liberté de l'art pour convaincre des secteurs d'artistes ou d'intellectuels de la nécessité de prendre position et de lutter contre l'influence du stalinisme. Les réponses de Ganzo et Painlevé témoignent en effet des doutes qui les traversent et de l'importance accordée à la liberté de l'art. Robert Ganzo précise son attachement à un art indépendant :

Il s'agit pour vous, pour nous, de nous exprimer comme nous l'entendons et je pense que rien n'empêchera cela. Oui, l'indépendance de l'art et je n'oublie pas votre " Position politique du surréalisme " où tout était dit, à ce propos.¹⁰²

Jean Painlevé exprime lui son espoir de voir un art libre sous un régime où le profit privé a été aboli et refuse le parallèle entre les productions fascistes et les œuvres liées au parti communiste. Il conclue toutefois avec une grande honnêteté : « Au cas où je sentirais que je me suis trompé je n'hésiterais pas à vous le dire et à rallier votre mouvement. » Une déclaration qui met en exergue l'écho qu'a pu avoir le manifeste de la FIARI dans des secteurs influencés par le stalinisme. Cet exercice de dialogue se poursuit dans la « Lettre à nos amis de Londres » où les surréalistes cherchent à convaincre le groupe anglais en disputant leur analyse du stalinisme :

La défense de l'URSS, telle que vous l'envisagez va à l'encontre du but proposé. Nous nous refusons à identifier le prolétariat soviétique avec ses dirigeants actuels. [...] Bien au contraire nous accusons Staline et Litvinoff de

¹⁰¹ Jean Painlevé, « Et vous », *Clé*, n°1, 1939, p. 4-5

¹⁰² Robert Ganzo, « Et vous », *Clé*, n°1, 1939, p. 4-5

rompre les liens existants entre les ouvriers russes et leurs camarades étrangers.¹⁰³

Ce passage témoigne d'une volonté de créer une voie révolutionnaire qui, loin de condamner la révolution russe de 1917, se place du côté du prolétariat en URSS contre la trahison stalinienne. Dans le même sens, Henry Pastoureau – écrivain et membre du groupe surréaliste – rédige un article qu'il nomme « De Hegel à Lénine » pour le second numéro de *Clé*. Il évoque la sortie de *Cahiers de la dialectique de Hegel* composé de l'ensemble des notes de Lénine au cours de ses lectures d'Hegel. Pastoureau propose que les marxistes empruntent ce même chemin, celui d'un retour à la lecture de Hegel. Il développe cette idée en appuyant la nécessité de lutter contre l'hégélianisme de droite qui sert la doctrine nazie tout en invitant à rompre avec la lecture stalinienne qui oppose méthode et contenu :

A l'occasion d'une critique du livre de Starke sur Feuerbach, il fut donné à Engels de déclarer dans le n°4 et 5 de la *Neue Zeit* – en 1986, rétrospectivement par conséquent – que le marxisme en retournant la dialectique n'avait tiré profit que de la méthode et avait délibérément rejeté le contenu du système hégélien comme irrémédiablement pourri par le virus idéaliste. Cette affirmation, trop légèrement lancée, ne tomba pas dans l'oreille de sourds. Les plus éminents théoriciens : Deborine, Plékhanov, Boukharine et d'autres l'ont clamé à tous vents.¹⁰⁴

Pour contrer cette approche antidialectique, Henry Pastoureau invite, par cet article, à lire les notes de Lénine, afin de poursuivre une tradition marxisme vivante et indépendante des idées staliniennes. Il suggère ainsi qu'un autre héritage de Lénine peut être envisagé, que celui qui est imposé par Staline. Au sein de la FIARI la lutte contre le stalinisme ne se cantonne pas à l'opposition trotskyste. Nous pouvons dans ce sens souligner dans le second numéro de *Clé* la parution de l'article suivant : « Kropotkine : L'ENTR'AIDE ». Michel Carrouges – écrivain surréaliste – auteur de ce texte invite à lire les grands ouvrages de l'anarchisme pour être en mesure de porter un autre regard sur la période :

Jamais, cependant, le besoin de leur ouvrage ne s'est fait davantage sentir qu'aujourd'hui. C'est en ce moment que se développe, en effet, la plus grande crise du mouvement révolutionnaire : les désastres subis par les deux Internationales et le perfectionnement des méthodes de combat du capitalisme, acculent les militants à réexaminer de fond en comble les problèmes de la révolution.¹⁰⁵

Il revendique notamment l'instinct humain de solidarité et l'histoire des réseaux d'entraides qui ont existé. Il défend ces organismes de solidarité économique et sociale comme un moyen d'en

¹⁰³ « A nos amis de Londres », *Clé*, n°1, 1939, p. 8

¹⁰⁴ Henri Pastoureau, « De Hegel à Lénine », *Clé*, n°2, 1939, p. 3-4

¹⁰⁵ Michel Carrouges, « Kropotkine : L'ENTR'AIDE », *Clé*, n°2, 1939, p. 4

finir avec l'Etat et donc de poser la possibilité d'une véritable révolution. La lutte contre le stalinisme se déroule donc sur la base des bilans de la dégénérescence de la révolution de 1917 dans les mains d'une caste bureaucratique et violente. Cette bataille passe par la défense de la révolution, en renouant et en défendant le marxisme, par la construction de la IV^e Internationale ou d'un renouveau de l'anarchisme.

Les staliniens en Espagne, un obstacle mortifère

Les postions antistaliniennes sont minoritaires à la fin des années 1930, les appareils staliniens dépassent les frontières de l'URSS et la III^e Internationale s'est alignée sur les consignes de la bureaucratie. Le stalinisme devient un problème concret à l'international. Dans la « Lettre aux amis de Londres » précédemment citée, les surréalistes développent cette problématique :

Il ne faut pas croire non plus que le stalinisme est favorable à une révolution succédant à une guerre. Staline fera tout pour éviter que l'URSS soit entraînée dans une conflagration mondiale. Il l'a prouvé dans sa politique envers le Japon, la Pologne, dans les questions espagnole et tchécoslovaque. Il est tout prêt à envoyer se battre les communistes des autres pays, mais il évite de mobiliser son peuple, car son pouvoir, comme tout pouvoir fondé sur une bureaucratie, repose sur un éternel compromis dont l'équilibre sera inévitablement rompu au cours d'une crise. Dans une guerre où l'URSS serait éventuellement entraînée, le profit serait pour la bourgeoisie internationale ou pour le prolétariat international. A coup sûr non pour la bureaucratie.¹⁰⁶

Ils expliquent ici les raisons de la politique menée par les staliniens dans les autres pays par la nécessité pour la bureaucratie de maintenir son pouvoir et un équilibre sur le terrain national. Ils déplorent une perte de boussole révolutionnaire, au profit de l'intérêt d'une petite caste, qui a des conséquences dans toutes les régions du monde. La situation en Allemagne mentionnée plus haut en est un exemple, et celui de la révolution espagnole, alors en cours, fait l'objet de l'attention des membres de la FIARI. Deux articles de *Clé* sont consacrés à la situation en Espagne. Tous deux ont été rédigés par Benjamin Péret – poète surréaliste et militant trotskyste. Ce dernier a en effet pris part à la guerre civile en Espagne, en tant que délégué français élu lors de la Conférence Internationale qui s'est tenue en juillet 1936 à Paris. Il y passe plusieurs mois au cours desquels il s'engage dans les rangs du POUM et des anarchistes en constatant le rôle néfaste du stalinisme. En mars 1937, dans une lettre à André Breton il fait état de cette situation :

Dès les premiers jours de mon retour, il s'était avéré que toute collaboration avec le POUM était impossible. Ils voulaient bien accepter des gens à leur droite, mais pas à leur gauche. Par ailleurs rien à faire à cause de la bureaucratisation ultra-rapide de tous les organismes et du fonctionnarisme

¹⁰⁶ « A nos amis de Londres », *Clé*, n°1, 1939, p. 8

scandaleux qui s'est développé. En outre, sous l'impulsion des staliniens la révolution suit un cour descendant qui s'il n'est pas rapidement enrayé mène tout droit à la contre-révolution violente. Dans ces conditions, j'ai décidé d'entrer dans une milice anarchiste et me voici au front. [...] Je voudrais pouvoir te raconter ici toutes les canailleries des staliniens qui sabotent ouvertement la révolution avec l'appui enthousiaste évidemment des petits-bourgeois de toutes nuances.¹⁰⁷

Les hypothèses funestes que formule Péret se réalisent peu de temps après, avec la victoire du franquisme. Les trahisons du stalinisme, qu'il constate de ses propres yeux et qu'il dépeint dans sa lettre, sont l'objet d'« Un ennemi déclaré », un article paru dans *Clé*. A travers un texte d'Emile Hambresin publiée dans la revue *Esprit*, Péret démontre le rôle joué par le stalinisme dans la contre révolution, dans une alliance objective avec la bourgeoisie. Celui que Péret présente comme un journaliste « conservateur et catholique » est revenu d'Espagne avec un discours des plus élogieux quant à la politique du PCE :

Les journées de 1937, à Barcelone, ne sont à ses yeux que l'œuvre des provocateurs du POUM. On voit que la Guépéou l'a consciencieusement chapitré. Les résultats de la politique stalinienne, tant estimée par M. Hambresin, sont maintenant évidents. Le coup de grâce donné à la révolution prolétarienne en mai 1937 a été suivi d'une série ininterrompue de défaites.¹⁰⁸

Il fait ici référence aux événements du printemps 1937. Alors que Barcelone était dirigée par le Comité Central des Milices Antifascistes de Catalogne depuis près d'un an, une alliance composée du gouvernement républicain déchu, du PSOE et du PCE, reprennent le pouvoir par la violence et marquent la fin de la révolution en Espagne. « La politique de Negrin, accusant de plus en plus son caractère contre-révolutionnaire, a amené à une démoralisation croissante non seulement de l'avant-garde révolutionnaire mais de la classe ouvrière toute entière »¹⁰⁹ : Péret dénonce la trahison orchestrée par les staliniens et souligne que la bourgeoisie – qu'il discute ici par l'intermédiaire des positions de Hambresin – a vu dans Negrin et ses alliés staliniens les « adversaires les plus habiles de la classe ouvrière ». Dans le même sens, il rédige pour le premier numéro de *Clé* un pamphlet intitulé « ESPIONNAGE EN ESPAGNE, par M. Max Rieger, préface de José Bergamin ». Péret dénonce le texte de Rieger, qui est présenté comme un recueil de faits et de documents rédigés par un officier de l'armée espagnole. Le poète surréaliste y voit un « travail de mouchard doublé de valet de chambre préposé au nettoyage des latrines et qui exécute sa répugnante besogne aussi consciencieusement que ses

¹⁰⁷ André Breton, Gérard Roche. *Correspondance : 1920-1959*, Paris, Gallimard, 2017, p. 57

¹⁰⁸ Benjamin Péret, « Un ennemi déclaré », *Clé*, n°2, 1939, p. 2

¹⁰⁹ *Ibid.*

maigres facultés lui permettent. »¹¹⁰ Si Péret fait le choix des insultes, c'est que ce texte commandité par la GPU est un tissu de mensonges dont l'objectif est de servir au procès contre les militants du POUM pour collaboration fasciste et « trotskysme ». Ce texte a également servi de prétexte pour emprisonner Andreu Nin – secrétaire général du POUM – avant d'être assassiné dans sa geôle par la police stalinienne.

Les dirigeants du POUM, accusés d'espionnage par les chiens de Staline sont l'objet des mêmes calomnies que les bolcheviks de 1917 accusés d'intelligence avec l'Allemagne par Kerensky, mais il semble bien cette fois que la farce ait existé en 1917 et que la tragédie continue en Espagne : Nin assassiné par la Guépéou, les miliciens du POUM livrés à Franco lors de la reddition de Siétamo et exécutés par les fascistes, les procès qui se préparent contre le POUM et les camarades de la IV^e Internationale et les innombrables assassinats de militants ouvriers dans les prisons espagnoles le démontrent tous les jours.¹¹¹

Le texte est aussi accusateur que violent. Péret a connu les militants du POUM, jusqu'à Andreu Nin lui-même, et le sentiment de colère et de trahison est palpable. Il prend particulièrement pour cible José Bergamin – rédacteur de la préface du livre de Rieger – qu'il moque en rappelant son passé de jésuite, en passant par un jeu de comparaisons et de métaphores où la Guépéou et la Saine Inquisition ne font plus qu'un. Il achève son pamphlet en faisant planer une menace de mort : « Mais les révolutionnaires de tous les pays savent depuis la publication de sa préface qu'ils ont devant eux un chien enragé. Et les chiens enragés sont menés à la fourrière pour y être abattus. » Le stalinisme importe ses méthodes de répression et de terreur en Espagne et Péret est confronté brutalement à cette réalité. Dans les deux articles qu'il rédige pour *Clé*, Péret cherche à montrer que la lutte contre le stalinisme est une question de vie ou de mort pour les militants révolutionnaires mais également pour le mouvement ouvrier dans son ensemble.

Tirer les bilans du front populaire

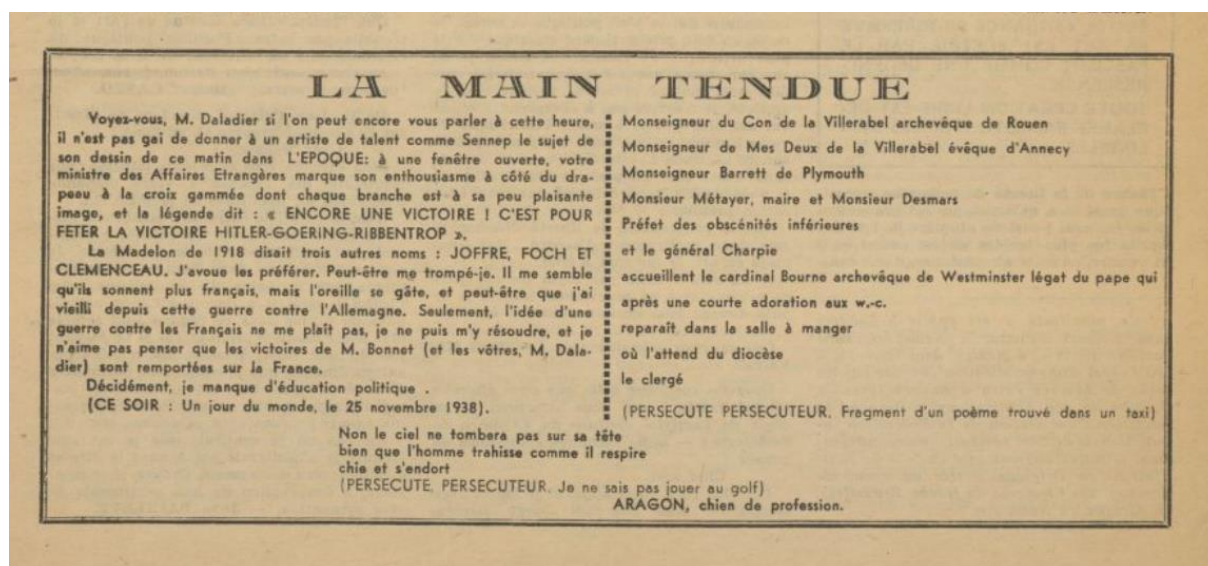
En France également, l'orientation décidée par la III^e Internationale a des conséquences directes sur la politique du pays et sur les prises de position de la FIARI. Après leur politique sectaire mentionnée plus haut, les staliniens ont opté pour la construction de Fronts Populaires. Celui-ci se construit sur la base d'une alliance avec la SFIO, le Parti socialiste et le Parti radical, parti qui domine la vie politique de l'époque dans une alternance avec des coalitions politiques sur sa droite et sa gauche. Déjà en 1935 cette situation a poussé les surréalistes à chercher des alliés dans le milieu artistique et intellectuel pour dénoncer cette politique qu'ils jugeaient

¹¹⁰ Benjamin Péret, « ESPIONNAGE EN ESPAGNE, par M. Max Rieger, préface de José Bergamin », *Clé*, n°1, 1939, p. 2

¹¹¹ *Ibid.*

vouée à la faillite. Il n'est pas surprenant à ce titre que *Clé* soit le lieu des bilans. Tout d'abord dans la « Lettre aux amis de Londres », les surréalistes affirment à nouveau leur analyse des Fronts Populaires : « Plus particulièrement, ils [Staline et Litvinoff] rompent ces liens par la pratique politique de front populaire qui, comme toute politique réformiste, livre le prolétariat à ses ennemis de classe. En effet, sous le faux prétexte de la paix sociale, les démocrates ont désarmé la classe ouvrière. »¹¹² Les surréalistes gardent donc la même définition d'une trahison de la classe ouvrière au profit d'une alliance interclassiste.

Dans le premier numéro de *Clé*, un encart est réservé à cette question, il est consacré à un montage d'extraits de poèmes et d'un texte de Louis Aragon. L'encart n'est pas signé mais le travail de collage des surréalistes est identifiable.



L'assemblage est composé d'un passage d'article d'Aragon issue de sa chronique régulière « Un jour du monde » publié dans le quotidien *Ce soir*. L'extrait date du mois de novembre 1938 et fait référence à une caricature de Sennep publiée en une de *L'époque* le 26 novembre 1938. Dans l'article, Aragon interpelle Daladier sur sa politique étrangère. Il dénonce notamment la rencontre entre Georges Bonnet, ministre français des affaires étrangères, et Joachim Von Ribbentrop, ministre allemand des affaires étrangères, qui se tient le lendemain dans l'objectif de préparer la Déclaration franco-allemande. Aragon rejette la soumission au régime d'Hitler en arguant que cela se fait au détriment des intérêts de la France, avec un fort contenu nationaliste. En miroir de cet article est reproduit un passage d'un poème d'Aragon issu du recueil *Persécuté, persécuteur*, datant de 1931. Le ton est insolent, injurieux et le contenu anticlérical, l'archevêque de Rouen y est présenté ainsi : « Monseigneur du Con de la

¹¹² « A nos amis de Londres », *Clé*, n°1, 1939, p. 8

Villerabel ». Le jeu de symétrie qui est opéré, crée un contraste entre la courtoisie du premier extrait et le caractère scabreux du poème publié alors qu'Aragon était encore surréaliste. En lieu de conclusion, placé en dessous et centré, un autre poème du même recueil :

Non le ciel ne tombera pas sur sa tête
bien que l'homme trahisse comme il respire
chic et s'endort ¹¹³

Comble de l'ironie, Aragon lui-même est l'auteur de cet avertissement contre les trahisons. Si sa propre défection et son choix de se ranger derrière le stalinisme, est sans doute visée, le titre « La main tendue » fait explicitement référence à la politique de front populaire de Thorez. Ce collage, très surréaliste, sonne comme un rappel des mises en gardes formulées à l'époque par les surréalistes contre cette politique et semble dire qu'il est trop tard pour dénoncer Daladier après que le PC ait fait alliance avec lui.

Le chef du parti radical est la cible d'un autre article publié dans le premier numéro de *Clé* : « M. Daladier et la grève des fonctionnaires ». Le texte n'est pas signé, il se présente sous la forme d'une prise de position politique qui dénonce les méthodes de répression de Daladier. Ce dernier a en effet menacé les fonctionnaires de révocations immédiates en cas de grève. L'article souligne le caractère scandaleux de la mesure, tout en expliquant :

Il est bon de rappeler à ce propos que tous les fonctionnaires grévistes, sauf exceptions rares, étaient les mêmes qui avaient déjà cessé le travail le 12 février 1934, pour le plus grand bien de M. Daladier, insulté et menacé à cette époque par toute la droite. ¹¹⁴

Là encore, la dénonciation du rôle actuel du parti radical porté aux nues par le PC quelques années avant, permet aux membres de la FIARI de réaffirmer une ligne de classe, en se positionnant du côté des grévistes.

La bataille contre le stalinisme prend corps dans différents articles de *Clé*, sous la forme de bilans acides, d'analyses politiques ou encore de pamphlet. Cette lutte est incarnée par des militants aux orientations politiques diverses, qui ont participé à lutter, parfois les armes à la main, contre le stalinisme. Tous ces éléments rendent vivant et incarné le bulletin de la FIARI. « D'après ce qui précède, il est évident que le prolétariat a intérêt à adopter sans délai une stratégie révolutionnaire », telle est la conclusion des surréalistes dans la « Lettre aux amis de Londres ». Cette prise de position dessine ainsi un engagement plus global des membres du groupe.

¹¹³ « La main tendue », *Clé*, n°1, 1939, p. 3

¹¹⁴ « M. Daladier et la grève des fonctionnaires », *Clé*, n°1, 1939, p.6

2.3 Un engagement révolutionnaire

L'anticapitalisme

Ces engagements révolutionnaires s'inscrivent, comme nous l'avons vu jusque-là, dans une conjuncture mondiale des plus réactionnaires où le fascisme est à son apogée et où le communisme est dévoyé par le stalinisme. Les différentes prises de positions politiques sont donc très largement tournées autour de ces situations et ancrées dans le contexte de l'époque. Et nous avons pu l'observer toutes ces problématiques sont abordées de telle sorte qu'elles débouchent sur la nécessité de la révolution. Toutefois l'engagement des membres de la FIARI se situe aussi sur un terrain plus général et structurel, celui du monde capitaliste et de sa barbarie quotidienne.

En témoigne notamment un petit encart publié dans le second numéro de *Clé*. Léo Mallet – écrivain surréaliste et auteur de roman policier – l'intitule « Le bandit dans son antre ». Les quelques lignes qu'il rédige sont dédiés à un « fait divers » qui anime la presse autour du 10 janvier 1939 : celle de plusieurs attaques d'automobilistes autour de la forêt de Saint-Germain. Cette histoire fait la une de la presse nationale, qui la relate comme s'il s'agissait d'un roman-feuilleton. *L'époque* déploie tous les synonymes de criminels : « bandits », « gangsters », « malfaiteurs ». Les trois jeunes voleurs sont déshumanisés dans toutes les colonnes de journaux. C'est ce traitement que dénonce Léo Mallet qui cite *L'œuvre* du 12 janvier :

Le petit voyou habite avec sa mère qui est très malade, sa sœur, sa belle-sœur, et un neveu en bas-âge. Paul André dormait d'un profond sommeil dans l'unique pièce qui servait de dortoir à toute la famille.

Après avoir inséré la citation Léo Mallet poursuit :

Je prie instamment les jeunes gens bien astiqués et en costume clair, dont c'est le métier de noircir les colonnes des journaux d'information, de relire, avec toute l'attention désirable, ces deux phrases écrites par un de leurs confrères. De les recopier, au besoin. De les lire de gauche à droite et de droite à gauche ; à l'envers ; en diagonale ; par transparence. De bien s'en pénétrer en un mot. Et de mettre un capuchon à leur stylo indigné ; une housse à leur vertueuse machine à écrire.¹¹⁵

Il dénonce la criminalisation de la pauvreté et la normalisation de la misère. Il souligne ici le cynisme des journalistes aisés, qui prennent la plume pour stigmatiser les pauvres, aveugles aux injustices criantes. Léo Malet révèle l'hypocrisie d'une morale qui condamne les pauvres et d'une justice inique.

¹¹⁵ Albert Paraz, « Le bandit dans son antre *Clé*, n°2, 1939, p.4

C'est une idée que nous allons retrouver dans d'autres passages de *Clé*. Albert Paraz – ingénieur et écrivain – publie un article qu'il nomme « Petites suggestions ». Il traite de la campagne nataliste promue par les classes dirigeantes françaises effrayées par le faible taux de naissance. A la fin des années 1930, plusieurs organismes cherchent à faire remonter la natalité, c'est le cas de l'Alliance nationale contre la dépopulation qui multiplie alors les prises de position contre l'avortement et la contraception. Leur argumentaire se concentre sur le « devoir » de donner des enfants à la patrie, l'Alliance préconise quatre enfants par foyer et ils font planer la menace de la guerre et de la ruine économique en cas de sous-natalité. Paraz développe :

On préconise le vote familial, la femme au foyer, les films moraux, le retour à la religion, et le bouquet, le fin du fin, cette trouvaille de Boverat [chef de file de l'Alliance] : passer sous silence dans la presse tous les suicides dus à la misère. Ne jamais parler des mères affamées qui entraînent leurs enfants dans la tombe ! Rigoureusement authentique !¹¹⁶

Il souligne ainsi l'hypocrisie de dirigeants qui refusent de saisir le problème à la racine et qui, plutôt que de répondre au problème du chômage et de la pauvreté, choisissent de criminaliser les tendances malthusiennes qui en découlent. Paraz met en exergue l'absurdité de ce fonctionnement et conclut de la façon suivante : « Car il est bien évident qu'entre diffuser la clairvoyance et rendre universelle la bêtise, nos dirigeants responsables n'auront pas l'ombre d'une hésitation. » Il dénonce la violence d'un système qui pousse à la mort les plus pauvres et l'hypocrisie d'un monde où il est intimé d'avoir des enfants mais où les mères seules sont mises au ban. Ce qu'il décrit et récuse c'est la brutalité d'un système de classe, où les couches dominantes orchestrent la misère et diffusent une propagande morale pour justifier leurs décisions. Paraz poursuit cette dénonciation incisive dans un second article, intitulé « Le flic roi ». Il part cette fois-ci d'un « petit fais divers », où un homme, Georges Heim est mort après avoir été battu par la police. Paraz dépeint la scène de façon caustique :

M. Geroges Heim, qui « habite un modeste logement » et qui « regagnait son domicile », en état « d'ébriété avancée » attira l'attention de deux « gardiens de la paix » qui lui « intimèrent l'ordre de se taire ».
Vous reconnaissez le style flic. On croirait entendre rouler les R.
Passons.
A tabac comme de juste.¹¹⁷

Dans cet article Paraz cherche à provoquer et il interroge la banalisation de la violence. Son « comme de juste », ironique, marque le caractère habituel des violences, qui sont acceptées et

¹¹⁶ Albert Paraz, « Petites suggestions », *Clé*, n°2, 1939, p.5

¹¹⁷ Albert Paraz, « Le flic roi », *Clé*, n°1, 1939, p. 6

normalisées. Il explique un peu plus loin que l'article qu'il cite est issu de *Ce soir*, un journal affilié au Parti Communiste. Il dénonce le contenu du billet mais surtout condamne fermement le fait qu'aucun autre journal n'évoque cette mort. Ce silence est d'autant plus assourdissant que les journaux de l'époque regorgent de récits comme celui dénoncé plus haut par Léo Malet. Les journalistes sont prêts à écrire longuement sur des « bandits » de petites envergures tout en passant sous silence d'autres types de violence. Paraz montre que le travail d'invisibilisation de ces sévices s'articule à des éléments de justifications des coups mortels portés par la police. Il cite :

M. Heim était père de sept enfants. (Est-ce une raison pour le buter ?). Il était parti comme volontaire pendant sept ans au Maroc où il avait contacté *différentes maladies*, qui expliquent sans doute *ses gestes furieux et désordonnés*. »

C'est beau, n'est-ce pas ?

On éprouve une sorte de satisfaction, de respect, disons le mot, à voir s'étaler, noir sur blanc, avec autant d'impunité, une si monumentale saloperie.¹¹⁸

Paraz en usant de l'italique, met en exergue, le travail d'inversion des charges. Les journalistes cherchent à expliquer les causes de la mort de M. Heim, non pas sous le prisme d'une police violente mais en justifiant le décès par le comportement même de la victime. Une culpabilisation de la victime qui s'accompagne d'une euphémisation de la violence policière. Les coupables du meurtre sont appelés « gardiens de la paix » tout au long de l'article. Un contraste saisissant, souligné par Paraz, qui dénonce à plusieurs reprises cette « impunité », où la police tue et la victime – du fait de sa pauvreté et de son rang social de basse condition – ne compte pas. Paraz propose une explication à cette situation en conclusion de son article : « Ce n'est pas le moment, n'est-ce pas, de jeter un doute sur la magnifique police française dont notre redressement national va de plus en plus avoir besoin. » Il dénonce une police qui sert d'instrument répressif au gouvernement et aux classes dominantes pour maintenir le calme dans le pays dans un moment où l'imminence de la guerre se fait sentir et où la colère sociale profonde qui s'est exprimée en 1936 n'a pas disparu.

Tout au long de *Clé*, en pointillé ou plus directement, le système de classe est dénoncé, il est présenté comme un monde qui oppose des pauvres – démunis de tout et sans cesse criminalisés – à des puissants qui les écrasent par le moyen d'une police qui dispose selon Paraz d'une totale impunité ou d'un traitement journalistique qui condamne sans cesse les pauvres plutôt que d'analyser les causes de celle-ci. Les membres de la FIARI rejettent la misère et la

¹¹⁸ « M. Daladier et la grève des fonctionnaires », *Clé*, n°1, 1939, p.6

violence du système capitaliste. Et cela s'accompagne d'une volonté d'être du côté de celles et ceux qui n'ont rien, de celles et ceux qui luttent.

Comme nous l'avons vu, dans les années qui précèdent la FIARI, cet engagement anticapitaliste passe notamment par un soutien aux grèves. La dynamique ouverte par les mobilisations de juin 1936 se poursuit jusqu'en 1938 où, à l'automne, plusieurs grèves et occupations d'usine ont lieu, suivie d'une grève chez les fonctionnaires. Celle-ci est brutalement réprimée et semble signer la fin d'une période d'agitation persistante. Pour le premier numéro de *Clé* est publié un article qui signale cette importante répression, nous l'avons mentionné plus haut, il est intitulé : « M. Daladier et la grève des fonctionnaires ». Non signé, l'article dénonce :

Le 29 novembre dernier à la veille de la grève, M. Daladier a fait passer dans les administrations une note qui devait être lue et signée de chaque fonctionnaire, et qui rappelait que la cessation concertée de travail constituait une rupture du contrat existant entre le fonctionnaire et l'Etat, et légitimait une révocation sommaire, hors de toutes les procédures statutaires. Le 1^{er} décembre au soir, une conférence interministérielle arrêtait déjà des mesures immédiates de révocation, licenciement et suspension contre les « défaillant » sans préjudice de sanctions ultérieures.

Clé prend ainsi position pour les anciens grévistes. Et il ne s'agit pas d'opérer une déclaration politique a posteriori, une fois les événements clôt, car la répression se poursuit encore à l'heure où *Clé* paraît. C'est ce qu'explique Antoine Prost dans son ouvrage *Autour du Front Populaire* : « Marchandeu, ministre de la Justice, annonce à la tribune de la Chambre, le 3 février 1939, qu'au total 1 731 poursuites ont été engagées, et 806 peines de prison ferme prononcées, dont 103 à plus de deux mois, pour les motifs les plus divers. »¹¹⁹

L'anticapitalisme et l'engagement révolutionnaire des membres de la FIARI est perceptible dans *Clé*, tant du point de vue de l'antifascisme et de l'anti-stalinisme, que de celui d'une opposition à un système qui engendre la misère. Cela passe par une nécessaire défense de la classe ouvrière, pour défendre ses acquis et ses droits, contre la violence patronale et l'Etat.

« Les artistes n'ont pas de patrie »

Cet engagement anticapitaliste est profondément lié à une démarche internationaliste et anti-impérialiste. Celle-ci a comme corollaire une lutte affirmée contre la guerre qui arrive. En témoigne par exemple : « Frankreich erwache » – qui signifie « France réveille-toi » – un article paru dans *Clé*. Le texte est signé de Philippe Saint-Placide – pseudo d'un auteur dont l'identité

¹¹⁹ Prost, Antoine. *Autour du Front populaire. Aspects du mouvement social au XX^e siècle*. Le Seuil, 2006, p.120

n'a pas pu être établie. L'auteur dresse un long portrait ironique et railleur d'Armand Petitjean – écrivain pour la NRF, qui participe par la suite à la collaboration – et prend notamment pour cible ses positions politiques belliqueuses et nationalistes. Il écrit ainsi :

Pour redresser le navire un coup de barre s'impose, vigoureux, dont Petitjean toujours original, toujours débordant d'idées neuves, « nous » donne la recette : canons, avions, plus une dictature de la France, plus l'abrogation des 40 heures dans les usines de guerre, le tout assaisonné de protestations contre les bénéfices des munitionnaires – de quoi dorer la pilule. [...] Les mobilisables de France peuvent dormir tranquille. Il y a Petitjean qui veille, qui tâche qu'on leur prépare une mort utile, sans accroc, une mort qui tourne rond.¹²⁰

Saint-Placide fait référence à plusieurs articles de Petitjean parus dans la NRF au printemps 1938, l'un intitulé « Dictature de la France » et l'autre « Prière pour les copains » où il développe ce programme réactionnaire. Petitjean appelle à réarmer la France pour éviter que les morts de soldats soient « inutiles » ou « non préparées ». Saint-Placide tourne en dérision le discours de Petitjean en faisant ressortir le cynisme du discours belliqueux qui prévoit en toute sérénité de faire mourir des milliers de jeunes. Il dénonce également le contenu nationaliste qui structure les prises de position de Petitjean :

Il parle au nom de la France, de tous les fils de France et des Colonies – *Notre, nos, nous autres, à la bonne nôtre...* « Nous » est-il besoin de le dire, c'est encore la France. [...] Visigoths, Ethiopiens et voisins possèdent chacun leur Petitjean de rechange dont c'est le destin de remettre en circulation le spectre de la guerre, le spectre du fascisme, bref les accessoires de chantage et de diversion, aux luttes sociales et à la lutte des classes. Tel un besogneux député, radical, obscur, il « nous » réconcilie tous, il réconcilie les classes au son de son tambour.¹²¹

Saint-Placide se dresse ainsi contre l'union nationale exigée au nom de la guerre et tout au long de l'article il dénonce un usage abusif du « nous », qui impose l'unité et l'adhésion aux idées déployées. Il récuse par ce biais une unité meurtrière qui sert à écraser la lutte de classes en cherchant à remettre au cœur de la discussion l'identité nationale, celle-ci devant permettre d'effacer les tensions entre les classes qui ont marqué les années précédentes. En outre, Saint-Placide dénonce l'exacerbation d'un nationalisme qui parle de grandeur de la France, pour préparer les esprits à voir la métropole réaffirmer son pouvoir colonisateur dans toutes les zones du monde. Une dimension anti-impérialiste qui s'inscrit, comme nous l'avons vu, dans la continuité des engagements communs pris par les artistes surréalistes et prolétariens dès les années 1920, contre la guerre du Rif et l'exposition coloniale.

¹²⁰ Philippe Saint-Placide, « Frankreich erwache », *Clé*, n°2, 1939, p. 10

¹²¹ *Ibid.*

Maurice Heine, dans les « Les fruits de l'automne », publié dans *Clé*, développe lui aussi un discours contre le nationalisme colonial. Il fustige ceux qui ont adhéré au discours sur la France victorieuse de la Première Guerre Mondiale et sur la réussite du traité de Versailles :

Tous ceux qui déclarent encore : « Nous possédons un empire de cent millions d'âmes » ... Ah ! Français moyen, égoïste et dupe, poire à la vanité, incorrigible propriétaire qui fourres un adjectif possessif devant chaque substantif important : *ma* Femme, *notre* Empire, *mon* Chien, *nos* Alliés, *mon* Savon, *nos* Puces : sans omettre surtout *mon* Livret de Caisse d'Épargne et *nos* Rentes nationales !¹²²

Comme Saint-Placide, Heine pointe le colonialisme et le nationalisme qui façonnent l'idéologie au point où le langage en est empreint au-delà même du contenu du discours. L'insidieux pronom personnel qui dissimule l'antagonisme de classe, comme les adjectifs possessifs qui témoignent d'un individualisme et d'un désir de possession, sont ici dénoncés pour leurs rôles joués dans la construction d'une idée de nation forte, dominante et surtout unie, derrière laquelle il faudrait se ranger, notamment en temps de guerre. Il conclut son article sur la nécessité de construire une paix véritable entre les peuples et insiste sur la nécessité d'en finir avec cet état de « guerre plus ou moins larvée ».

Le combat contre la guerre et le nationalisme est également le sujet d'une publication de Jean Giono dans le premier numéro de *Clé*. Il partage des fragments de *Précisions* qui paraissent intégralement aux éditions Grasset dans l'année 1939. Pacifiste engagé et résolu après la 1^{ère} Guerre Mondiale, il signe à l'époque de nombreux textes et tracts contre la guerre.

Les guerriers véritables (il y en a comme il y a des gens dont tout l'esprit consiste à avaler de temps en temps des bonbons pétomanes) les guerriers littéraires, les guerriers littéraires véritables peuvent écrire tout ce qu'ils voudront sur la guerre, sur la gravité du peuple de France qui partait, ils peuvent faire toute la littérature qu'ils voudront sur les belles gares de l'Est du 24 au 28 septembre 1938, la vérité, la seule chose sans littérature qui est vraie sur ces hommes c'est que sans les gendarmes, sans les peines terribles qui les obligeaient à partir, ils ne seraient pas partis. Ce n'est pas leur métier. Les Français font la guerre par la force. Tous les hommes font la guerre par la force.¹²³

Giono plaide l'incompétence des Français à faire la guerre, dans un axe original où il explique que les Français ont un autre métier et ne sont pas habiles quand il s'agit de guerroyer. Il use de ce discours pour souligner que les gendarmes et les lois répressives ne suffiront pas à créer une adhésion réelle et assurer que la guerre soit faite avec application et diligence. Il déroule également cette logique pour contrer le discours national qui cherche à faire des

¹²² Maurice Heine, « Les fruits de l'automne », *Clé*, n°1, 1939, p. 3

¹²³ Jean Giono, « Précision », *Clé*, n°1, 1939, p. 2

Français un peuple qui aurait le sens de l'armée. Il retrace les déclarations des classes dominantes qui assurent que les soldats français sont des héros sans peur : « Bref, nous sommes de grands soldats, des héros, nous sommes capables de lutter un contre cent, nous "préférons mourir plutôt que de nous rendre" ». Giono oppose à ces propos, un appel à se libérer de l'armée nationale et à user d'un véritable courage pour rejoindre le camp des pacifistes déclarés.

La construction d'une position anti-guerre, quelle que soit la stratégie pour parvenir à la paix, implique pour les membres de la FIARI de lutter contre le nationalisme qui dresse de solides frontières entre les peuples, physiques et idéologiques. Cela induit une nécessaire réaffirmation de leur internationalisme. En une du premier bulletin, le comité national de la FIARI signe un communiqué intitulé « Pas de patrie » :

Dans la sphère la plus spéciales de notre activité, nous n'avons grde d'oublier que si Paris a réussi à se maintenir longtemps à l'avant-garde artistique, cela tient essentiellement à l'accueil hospitalier qu'y ont trouvé les artistes venus de tous les pays : que si ont pris naissance dans cette ville quelques-uns des grands courants spirituels dont l'univers a tenu compte, c'est qu'elle a constitué un laboratoire d'idées vraiment international. L'art n'a pas plus de patrie que les travailleurs. [...] Nos camarades artistes sont aujourd'hui menacés au même degré que nos camarades ouvriers étrangers.¹²⁴

La tradition marxiste et internationaliste influence nettement la FIARI : la revendication d'intérêts communs du prolétariat au-delà des frontières et des Etats devient un point de comparaison pour les artistes en quête de liberté artistique. Et ce qui est peut-être la maxime la plus connue du marxisme – « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! » – semble raisonner dans le texte. L'internationalisme de la FIARI s'inscrit à la fois dans le référentiel marxiste – avec donc une dimension stratégique – mais également dans la continuité de la politique des surréalistes qui ont accordé beaucoup d'importance à la construction d'une tradition artistique mondiale, avec l'organisation d'expositions dans différents pays, comprenant des artistes étrangers et la création de groupes au-delà de la France.

Une pluralité des révolutionnaires ?

Ces différentes positions politiques, qui structurent la FIARI, se comprennent bien sûr, à la lumière de l'engagement de leurs membres dans les organisations politiques d'extrême-gauche de l'époque. Le manifeste a été rédigé par Trotsky, chef de file de la IV^e Internationale, et Breton, lui-même proche du trotskysme et militant depuis plusieurs années. Cette orientation politique est également partagée par Gérard Rosenthal qui est membre du comité national de la

¹²⁴ « Pas de patrie », *Clé*, n°1, 1939, p. 1

section française de la FIARI et dirigeant du Parti Ouvrier Internationaliste (POI), Léo Mallet et Benjamin Péret, tous deux rédacteurs pour *Clé*, sont également militants au POI. Le POI n'est pas la seule organisation politique représentée. Dans le comité national de la section française, se trouvent par exemple Michel Collinet, enseignant et membre actif du Parti socialiste ouvrier et paysan (PSOP) ou Maurice Wullens, écrivain et anarcho-syndicaliste. Parmi les membres et rédacteurs de *Clé*, plusieurs sont membres ou sympathisants de la Solidarité Internationale Antifasciste (SIA), un groupe anarchiste, c'est le cas notamment de Jean Rémy, enseignant qui anime la rubrique littéraire « La boîte aux bouquins » du *Libertaire*, journal de SIA. En outre, d'autres traditions sont représentées, et sans être membres d'une organisation, Jean Giono, Victor Serge ou encore Henri Poulaille, ont activement participé à la vie politique des années 1930.

Ce lien entre les groupes d'extrême-gauche et la FIARI, est également visible dans de petits détails. La mention suivante se trouve dans « Pas de patrie », la déclaration collective en une du premier numéro de *Clé* :

Nous appuyons de toutes nos forces les protestations et appels à la résistance lancés par les organisations révolutionnaires de la SIA, du PSOP et du POI, contre les expulsions en masse et la création de camps de concentration dès les temps de paix.¹²⁵

Une façon de mettre en valeur les politiques des révolutionnaires et d'appuyer les initiatives qui les rassemblent. Ces liens apparaissent également dans la presse de ces organisations révolutionnaires. La *Lutte ouvrière*, journal officiel du POI, publie le 28 octobre 1938, un appel à assister à « une conférence d'André Breton, retour du Mexique, sur : « Visite à Léon Trotsky » et le 18 novembre 1938, ils font paraître une photo de Breton, Rivera et Trotsky en discussion, lors de leur rencontre. Plus centralement, en janvier et février 1939, pour la parution des deux bulletins de la FIARI, ils rédigent des recensions et appels à lire et s'abonner. Ils présentent le contenu des numéros de façon élogieuse, comme en témoigne cet extrait : « Les camarades de la FIARI par un tel numéro apportent quelque chose de neuf, de combattif et de sérieux dans le mouvement intellectuel et démontrent que les artistes dignes de ce nom ne sont pas tous vendus à la bourgeoisie et à la Guépéou. »¹²⁶ Le PSOP dans son journal *Juin 36* publie en septembre 1938 la déclaration du groupe surréaliste « Ni de votre Guerre Ni de votre Paix » contre les accords de Munich. Et le lancement de la FIARI donne lieu à un article de Pierre Berger, en

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Lutte Ouvrière*, n°110, février 1939

octobre 1938, intitulé : « L'Art et la Révolution ». Pierre Berger salue chaleureusement l'initiative de la FIARI, cite le manifeste et déclare :

A l'heure où l'on fait le plus grand cas de systèmes autoritaires et de philosophies nazifiées, nous pensons qu'entre l'Art et notre Révolution les liens sont indéfectibles. Il est évident que André Breton et Diego Rivera en ont une conscience très nette et que leur constatation de la situation inadmissible de l'Art et de la Science revêt ici une valeur particulière.¹²⁷

Juin 36 et la *Lutte Ouvrière* donnent tous deux de l'importance à l'initiative de la FIARI. Un choix qui s'inscrit dans leur politique artistique quotidienne, où ils publient des textes d'intellectuels, des comptes rendus de lectures ou des réflexions sur l'art et la révolution. *Le Libertaire*, journal de la SIA, n'a rien publié qui soit directement lié à la FIARI, mais Jean Rémy – membre de la FIARI – dans sa chronique littéraire hebdomadaire traite du texte de Giono, *Précisions*, dont des fragments sont publiés dans *Clé*, et rédige une critique des *Rescapés* de Poulaille, sujet qu'il aborde également au sein de *Clé*.

Ainsi, bien que l'initiative soit partie d'une rencontre entre Breton et Trotsky, elle ne s'est pas cantonnée au rang des trotskystes. Cette pluralité de l'engagement révolutionnaire est revendiquée par Victor Serge. Dans l'article « Et vous ? » du premier numéro de *Clé*, où Breton reproduit les retours positifs et négatifs qu'il a reçu au sujet de la FIARI, Victor Serge déclare :

Votre manifeste : « Pour un Art révolutionnaire indépendant » n'appelle de ma part aucune objection : la rigueur et la ligne de pensée m'en paraissent justes. Au fond ces positions sont les miennes depuis longtemps, et je les précisais en 1931 ou 32 dans "Littérature et Révolution". Je me joins donc à vous. Pour donner à notre organisation le maximum de chance de naître et de vivre, il faut, me semble-t-il, la concevoir largement, librement, ne point exiger de nos adhérents la clarté des idées qui est la nôtre : ne leur demander qu'une adhésion sincère à la révolution. Celle-ci pouvant être conçue de façon autre que marxiste.¹²⁸

Victor Serge lui-même n'est rattaché à aucune organisation à l'époque, il fait partie de l'opposition au stalinisme qui ne se retrouve pas dans le projet de la IV^e Internationale, qu'il juge sectaire, et il adopte la FIARI comme sienne. Il revendique ensuite la nécessité de cette souplesse dans la compréhension du terme révolutionnaire comme une nécessité face à la crise ouverte par le stalinisme pour les tenants d'un projet révolutionnaire et marxiste.

Cette unité des révolutionnaires est pleinement réaffirmée dans une courte mise au point à la fin du second numéro de *Clé*. Intitulé « Halte », le texte explique :

¹²⁷ Pierre Berger, « L'art et la révolution », *Juin 36*, 14 octobre 1938, p.5

¹²⁸ Victor Serge, « Et vous », *Clé*, n°1, 1939, p. 4-5

On nous signale qu'une activité hostile à notre organisation, activité apparue du fait que certains surréalistes ont refusé de signer notre chartre organique, est susceptible de se manifester sous la forme d'un rassemblement qui, quelle que soit sa qualification, serait, apolitique ou stalinisante, l'adversaire de nos buts révolutionnaires. Représentant des tendances politiques diverses, nous profitons de cette occasion pour mettre en garde nos camarades et l'opinion contre toute tentative qui, d'où qu'elle vienne, tendrait à dissocier nos efforts.¹²⁹

La déclaration fait état d'attaques d'anciens surréalistes. Paul Eluard, Man Ray et Max Ernst ont en effet quitté le groupe peu de temps auparavant, selon Ernst parce qu'Eluard aurait « refusé de se convertir au trotskysme »¹³⁰. Dans ce contexte « Halte » s'entend comme une réponse à ces arguments, puisque le texte est signé uniquement par des surréalistes dont seuls certains sont militants trotskystes – Acker, Calas et Malet – réaffirmant ainsi clairement que l'adhésion au trotskysme n'est pas un critère pour être dans la FIARI ou pour rejoindre les surréalistes.

Rejoindre la FIARI implique un nécessaire engagement antifasciste et antistalinien : ce sont les éléments qui ressortent de façon limpide du manifeste et des prises de position de la section française. A cela s'ajoute un autre requis : une adhésion au projet révolutionnaire et émancipateur. Les classes sociales – bourgeoises et prolétaires – sont alors un référentiel commun et courant, et l'identité révolutionnaire du groupe est revendiquée dans son appellation même. Si une partie de membres de la FIARI est engagée au sein de structures politiques de parti, le critère n'est pas exclusif et le groupe est pensé dans le cadre d'une unité des artistes révolutionnaires.

¹²⁹ « Halte », *Clé*, n°2, 1939, p. 12

¹³⁰ Max Ernst, cité par Plisson Jean-Pierre, *André Breton : Le fil rouge des enchantements*, op. cit. p. 214

3. Les bases artistiques

Les revendications politiques et révolutionnaires ont donc une place centrale au sein de la FIARI. Mais le caractère novateur de l'initiative réside dans l'alliance artistique. En effet jusque-là les engagements communs des prolétariens et des surréalistes s'étaient cantonnés à un terrain politique. Au sein de la FIARI, ils cherchent à élaborer une notion commune d'art révolutionnaire, d'art résolument politique et non stalinien.

3.1 L'art révolutionnaire en lutte pour sa survie

Un combat contre la censure et la répression

A la fin des années 1930, le nazisme, les différents régimes dictatoriaux et le stalinisme ont imposé un fort recul au monde artistique. Nous l'avons vu, cela se traduit par une répression de toutes les voix contestatrices, avec des arrestations, des assassinats et une importante censure. Le manifeste de la FIARI dénonce cette conjoncture étouffante :

Actuellement, c'est toute la civilisation mondiale, dans l'unité de son destin historique, qui chancelle sous la menace de forces réactionnaires armées de toute la technique moderne. Nous n'avons pas seulement en vue la guerre qui s'approche. Dès maintenant, en temps de paix, la situation de la science et de l'art est devenue absolument intolérable.¹³¹

Les artistes et les créations artistiques sont en effet pris pour cible et les contraintes qui se multiplient à l'encontre du monde artistique s'étendent aux pays dits démocratiques. *Clé* se fait le reflet de la préoccupation du groupe face à l'augmentation de la censure. En témoigne notamment la publication dans le second numéro d'un fragment d'une fresque de O'Gorman située à l'aéroport de Mexico. Celle-ci est accompagnée d'un texte signé de la FIARI et intitulé « N'imites pas Hitler ». L'article part d'une incrimination des suppressions de la liberté de l'art, engendrées par le fascisme et les groupes les plus réactionnaires. Le texte revient notamment sur une attaque qui visait les surréalistes : en 1930, où un groupe des Jeunesses Patriotes a interrompu une séance au Studio 28 de *L'âge d'or*, lançant des fumigènes et conduisant à ce que le préfet de police censure le film :

La destruction des œuvres d'art était jusqu'ici, le privilège infâme du fascisme. Les mêmes réactionnaires qui se sont fait la main dans ce pays, il y a quelques années en détruisant des tableaux surréalistes au Studio 28,

¹³¹ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 335

applaudissent aux persécutions déclenchées par Hitler contre les peintres modernes.¹³²

La dénonciation de l'importation des méthodes fascistes en France, qui est développée ci-dessus, permet aux auteurs de se positionner contre la destruction des fresques d'O'Gorman par le gouvernement mexicain de l'époque. D'autant plus que celui-ci ordonne ça au nom de prétendues inscriptions immorales et d'insultes envers des chefs d'Etat – Hitler et Mussolini étant représentés sur la fresque.

Cette double constatation nous oblige à nous joindre à la centaine d'intellectuels – parmi les plus représentatifs du Mexique actuel – qui, avec Diego Rivera, demandent : – Croyez-vous, M. Le sous-secrétaire d'Etat, qu'au Mexique l'art doit être sous la tutelle de ces chefs d'Etat que vous chérissez tant ? [...] "Toute licence en art" est-il écrit dans le manifeste constitutif de la FIARI. Il s'ensuit que toute brimade contre les artistes nous conduit à nous dresser contre ses auteurs qui deviennent en même temps des ennemis de la culture et de la révolution prolétarienne destinées à libérer l'homme de toutes ses chaînes.¹³³

L'article permet à la fois de marquer la solidarité avec les artistes mexicains, dont Diego Rivera qui est membre de la FIARI, tout en réaffirmant un principe fondateur du groupe : la liberté de l'art. Les auteurs rappellent ainsi qu'ils sont opposés à toute forme de censure et de destruction des productions artistiques, quelle que soit l'origine de l'ordre, y compris quand les consignes viennent d'un gouvernement qui se veut du côté du peuple, antifasciste et anti-impérialiste comme l'était Lázaro Cárdenas, alors président du Mexique. Cette position qui vise à dénoncer en premier lieu le fascisme mais également tout Etat qui pratique la censure, se trouve dans leur opposition à la politique stalinienne en matière culturelle. Celle-ci s'avère extrêmement brutale. A partir de 1930, tout art indépendant en URSS est définitivement proscrit, Jessica Watson rend compte du phénomène :

Toute œuvre qui viserait à critiquer le pouvoir, à le tourner en dérision ou qui ne le mettrait pas suffisamment en valeur est perçue comme une franche opposition au régime. La satire n'a pas sa place : elle est sanctionnée par l'emprisonnement, voire la condamnation à mort. Dimitri Chostakovitch par exemple, en 1936, deux ans après la création de son opéra *Lady Macbeth de Mtsenk*, est accusé d'être un ennemi du peuple et n'échappe à la mort qu'*in extremis*. Vsevolod Meyerhold et Ossip Mendelstam n'auront pas cette chance et seront tous deux exécutés. Le sort de ces artistes illustre bien la répression qui sévit dans la sphère artistique.¹³⁴

¹³² « N'imitiez pas Hitler », *Clé*, n°2, 1939, p. 9

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Jessica Watson, « Censure, éthique et propagande au sein de la revue *URSS en construction* », *Les Cahiers de l'Ecole du Louvre*, n°6, 2015, p. 63

Poète, écrivain, metteur en scène, acteur, en somme tous les artistes qui ne se sont pas mis en conformité zélée avec les directives staliniennes, ont été victimes des procès de Moscou, désignés comme « ennemi du peuple » ou « trotskyste ». Les membres de la FIARI rejettent vivement ces pratiques violentes et le manifeste exprime ce refus de la censure hitlérienne comme stalinienne. Le passage suivant résume cette idée :

Le fascisme hitlérien, après avoir éliminé d'Allemagne tous les artistes chez qui s'était exprimé à quelque degré l'amour de la liberté, ne fût-ce que formelle, a astreint ceux qui pouvaient encore consentir à tenir une plume ou un pinceau à se faire les valets du régime et à le célébrer par ordre, dans les limites extérieures de la pire convention. A la publicité près, il en a été de même en U.R.S.S. au cours de la période de furieuse réaction que voici parvenue à son apogée.¹³⁵

Ainsi, le combat mené par la FIARI contre le stalinisme associe lutte politique et artistique et pose de façon impérative la nécessité d'un art libre, où non seulement les artistes ne risquent pas leur vie en s'exprimant mais où aucune consigne ne vient entraver les processus de création.

L'art révolutionnaire ne sera pas stalinien

Comme nous l'avons développé précédemment, les premiers désaccords qui s'expriment avec la ligne officielle de la Troisième Internationale interviennent sur un terrain artistique. Le congrès de Karkhov en novembre 1930 officialise l'orientation prise par le stalinisme en matière culturelle. Lounatcharsky, qui dirigeait le commissariat du peuple à l'éducation et notamment sa branche artistique, est évincé en 1929. Et le congrès de Karkhov, où Aragon et Sadoul sont présents pour la France, établit le réalisme socialiste comme art de référence et impose de nouvelles règles. Marianne Gaudric-Delranc explique qu'Aragon et Sadoul signent une lettre où :

Ils reconnaissent des « fautes commises antérieurement [...] que nous nous engageons à ne pas répéter dans l'avenir » : notamment, ils n'ont pas soumis leur activité littéraire au contrôle du PCF, n'ont pas milité suffisamment ; Aragon « reconnaît avoir eu tort en attaquant hors des organes du Parti deux membres du PCF (les camarades Barbusse et Caby)¹³⁶

Dans la déclaration Aragon renie son engagement surréaliste, fustige le trotskysme et accepte la fin de l'indépendance de l'art. Il fusionne avec les résolutions du congrès et se met à la tête de la création d'une section française des écrivains révolutionnaires et prolétariens. Il

¹³⁵ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 335

¹³⁶ Marianne Delranc-Gaudric, « Aragon et le Congrès de Kharkov : une correspondance Elsa Triolet / Ossip Brik et des documents inédits », *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet*, n°16, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018

fonde l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) et la revue *Commune* dont le numéro de l'été 1934 résume le projet : « L'AEAR saura exprimer dans les conditions nationales de la culture française le mot d'ordre du *réalisme socialiste* que les écrivains soviétiques ont lancé, non seulement à l'échelle des nationalités de l'URSS, mais à celle de toutes les nationalités du monde. »¹³⁷ Ainsi le stalinisme s'organise culturellement et cherche à étendre son influence auprès des artistes et intellectuels. Au-delà des frontières de l'URSS, le stalinisme impose la soumission de l'art aux directives des Partis Communistes nationaux. La FIARI a pour ambition de concurrencer cette politique et elle établit un lien entre les méthodes répressives du stalinisme que nous avons développées au-dessus et les conséquences sur la qualité de la création artistique et littéraire. Le manifeste de la FIARI présente cette idée :

Sous l'influence du régime totalitaire de l'URSS et par l'intermédiaire des organismes dits "culturels" qu'elle contrôle dans les autres pays, s'est étendu sur le monde entier un profond crépuscule hostile à l'émergence de toute espèce de valeur spirituelle. Crépuscule de boue et de sang dans lequel, déguisés en intellectuels et en artistes, trempent des hommes qui se sont fait de la servilité un ressort, du reniement de leurs propres principes un jeu pervers, du faux témoignage vénal une habitude et de l'apologie du crime une jouissance.¹³⁸

Cet extrait témoigne de la volonté de distinguer la culture véritable, de la politique du stalinisme en la matière. Ainsi, l'usage des guillemets d'ironie, qui encadrent « culturels », permettent de souligner la distance prise avec la politique stalinienne. Cela se combine à un champ lexical de la duperie ou du mensonge : « faux », « déguisés », « reniement » ; ce vocabulaire tend à montrer la trahison artistique opérée par plusieurs artistes. Ce passage s'attaque en définitive à l'absence d'indépendance de l'art et à l'aliénation de celui-ci à un projet réactionnaire défini comme un « crépuscule de boue et de sang ». Dans le manifeste et tout au long de *Clé*, la FIARI dénonce l'appauvrissement de l'art et sa réduction par le stalinisme à un simple instrument de propagande. L'art est en effet devenu un outil dont la bureaucratie stalinienne se sert pour établir des contre-vérités historiques avec de nombreuses peintures de « scènes historiques » qui placent Staline au centre, le montrent comme dirigeant la Révolution au mépris de toute adhésion au fait. La pluralité artistique, telle qu'elle avait pourtant été défendue au lendemain de la révolution de 1917, se retrouve abolie en URSS. Sur le terrain formel, on assiste à une rupture avec toutes les influences des avant-gardes artistiques

¹³⁷ « L'AEAR salue le premier congrès des écrivains soviétiques », *Commune : revue de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires*, n° 11-12, 1934, p. 1 157

¹³⁸ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 336

et à un retour au modèle tsariste. C'est ce basculement que mettait en lumière l'exposition *Rouge* au Grand-Palais en 2017 et que Nicolas Liucci-Goutnikov – conservateur du Musée national d'art moderne (MNAM) du Centre Pompidou – retrace dans le journal de l'exposition :

A l'inverse du réalisme critique, ancré dans le réel, le réalisme socialiste dépeint un monde idéal, celui du futur. Devant contribuer au remodelage idéologique et d'éducation des travailleurs », il donne en exemple des modèles héroïques. [...] Du point de vue formel, la figuration moderniste, suspectée de dérive « formaliste », cède face aux tenants d'un retour au réalisme russe de la fin du XIXe siècle.¹³⁹

La FIARI récuse non seulement la réduction de l'art à un travail de propagande mais questionne également le statut d'art revendiqué pour les productions staliniennes. Yves Allégret – réalisateur et membre du groupe Octobre – rédige une critique du film *Lénine en octobre*, pour le second numéro de *Clé*, qui étaye ce jugement. Il introduit le film – qui revient sur les événements de la prise du pouvoir au cours de la révolution de 1917 – de la façon suivante :

Ce film réalisé par le metteur en scène soviétique Romm et fabriqué « pour rendre hommage à Lénine et l'URSS, amie de la France et rempart de la Paix » et puis aussi « à Staline, digne successeur de Lénine », dit le premier sous-titre, est une ordure au double point de vue technique et idéologique.¹⁴⁰

Allégret en citant ces passages, présente le film comme un objet de propagande mensongère, qui n'a pour objectif que de construire une filiation entre Lénine et Staline. Il se trouve en effet que *Lénine en octobre* est produit par Mosfilm, une entreprise de production cinématographique qui est issue de la fusion et de la nationalisation de deux grandes sociétés privées et qui réalise les films de propagande du régime soviétique. Oskana Bulgawoka explique au sujet des productions cinématographiques de 1937 et 1938 – auxquelles appartient *Lénine en octobre* : « Tous installent les fondements du culte de Staline. Ses adversaires, jugés au cours des procès des années 1936-1938, sont montrés dans ces films comme des ennemis du peuple dès la période révolutionnaire. »¹⁴¹ Allégret dénonce donc cette pratique de falsification mais il dessine également la problématique de la technique dès la fin de la citation précédente, en qualifiant le film d'« ordure ». Il poursuit dans l'article :

Des décors en carton-pâte, une maigre figuration du châtelet pour les scènes d'ensemble, un acteur qui joue Lénine comme Charles Boyer Napoléon, un Staline bien moustachu, tout ce qu'il y a de bien naturel dans le genre Jarbin (toujours debout derrière la chaise de Lénine), aucune

¹³⁹ *Rouge : art et utopie au pays des soviets*, journal d'exposition, dir. Nicolas Liucci-Goutnikov, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2019, p. 25

¹⁴⁰ Yves Allégret, « Ce soir... Staline », *Clé*, n°2, 1939, p. 11

¹⁴¹ *Rouge : art et utopie au pays des soviets*, cat. dir. Nicolas Liucci-Goutnikov, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2019, p. 254

atmosphère, une grande pauvreté de moyens et pas une seule vision des masses en révolution, pas un visage vivant et anonyme auquel s'accrocher, aucun rythme, aucune émotion, mais des intrigues diplomatiques dans de tristes couloirs, du mauvais théâtre où il se passe quelque chose de louche et non quelque chose d'éclatant et où l'on oublie tout le temps de dire quelque chose d'essentiel, voilà ce qui fut servi.¹⁴²

Allégret s'attarde longuement sur l'aspect formel. Il n'écrit pas le moindre compliment sur la projection, mais en dresse au contraire un portrait acerbe, dans une surenchère de vocabulaire dépréciatif : « maigre », « aucune » (à trois reprises), « pauvreté », « triste », « mauvais », « louche », etc. Il dépeint un film insipide, à la technique piteuse, qui ne porte ni émotion, ni originalité. *Clé* présente donc une sévère critique d'un exemple de film stalinien. Et la bataille contre le réalisme-socialiste décrété par Jdanov et Staline, se poursuit dans le bulletin à travers la présentation de productions réalisées en URSS. Toutes deux sont insérées dans le second numéro de *Clé*. Intitulée *L'art en URSS*, une image publiée initialement dans *Izvestia* – journal central du régime en URSS – s'étend sur une demi-page.



Nous pouvons observer quatre joyeux patineurs qui annoncent la nouvelle année, le chiffre 1939 décliné sur leurs vêtements respectifs. En fond s'étend une scène de fin d'année aux codes de Noël classiques. Un grand sapin occupe le premier plan, il est décoré de guirlandes, de boules

¹⁴² Yves Allégret, « Ce soir... Staline », *Clé*, n°2, 1939, p. 11

lumineuses et surmonté d'une étoile ; en fond s'étendent des feux d'artifices sous la forme de pluie étoilée. Et enfin, central, un immense portrait de Staline dans un cadre ovale et lumineux, surmonté d'une faucille et d'un marteau illuminés. Le parallèle créé entre le sapin et le portrait de Staline rend compte du retour aux traditions qui rythmaient la société avant la révolution, les codes sont similaires, mais Staline a pris la place du Tsar. Nicolas Liucci-Goutnikov dépeint ce basculement :

L'Etat stalinien devient, à l'instar de la *Kulturindustrie* occidentale, un formidable producteur d'images dans lesquelles, comme l'écrivent Adorno et Jorkheimer, la formule a pris la place de l'œuvre. Signant la défaite de la pensée utopique, ces images indiquent aussi l'anéantissement d'un art noyé au bout du compte dans un kitsch d'Etat.¹⁴³

Cette analyse fait échos à l'image que nous venons de dépeindre : la création artistique disparaît au profit d'un discours d'Etat. Les membres de la FIARI font le choix de présenter l'image sans commentaire, avec comme unique ajout le titre : « L'art en URSS ». L'agencement est ironique, l'ambition du titre, qui semble promettre de transmettre l'essence de l'art produit en URSS, entre en contradiction avec la pauvreté artistique de ce qui est représenté par la suite. Ce même exercice de reproduction très ironique est répliqué quelques pages plus loin. Cette fois-ci il est question d'un film nommé *La grande lueur*. Des citations de la recension qui est publiée dans *Isvestia* sont publiées et introduites ainsi : « Un nouveau chef-d'œuvre est né dans le cinéma soviétique géorgien ». Après cette élogieuse introduction, les citations suivantes sont insérées :

« Il y avait une fois un jeune paysan honnête et beau nommé Georges. Les abominables capitalistes et les princes l'arrachèrent à sa mère, tuèrent son frère, l'envoyèrent aux tranchées. »

La révolution l'en tire et :

« Une ravissante jeune fille apparaît sur son chemin. Elle est hardie comme un guerrier et lumineuse comme un feu follet (sic). Elle conduit Georges à Staline. Et Staline l'accueille comme un frère. Puis Lénine l'unit à celle qu'il aime. Alors, réunis, jeunes et beaux, ils marchent au combat contre les capitalistes et les princes au son d'un chant magnifique dans la grande lueur de l'aurore. »¹⁴⁴

Une nouvelle fois, la satire est palpable. L'*Isvetia* estime effectivement qu'il s'agit là d'un chef-d'œuvre mais le résumé qu'ils en font dessine un mauvais scénario qui semble reprendre les codes du conte et les transposer sous le régime stalinien. Si l'aspect d'ironie est palpable, les membres de la FIARI choisissent toutefois de citer précisément les publications d'URSS. Ils adoptent l'ironie comme moyen de dénonciation sans verser dans la caricature. Cette

¹⁴³ *Rouge : art et utopie au pays des soviets, op. cit.* p.16

¹⁴⁴ « Cinéma stalinien », *Clé*, n°2, 1939, p. 11

importance donnée à la production en URSS s'explique par la bataille menée contre l'influence de l'AEAR et du stalinisme. En effet une partie des artistes sous la coupe du stalinisme mais qui accordent de l'importance à la liberté de l'art, se refusent de croire que celle-ci a été anéantie par le stalinisme. En témoigne notamment la lettre de Jean Painlevé – réalisateur et biologiste et membre de l'AEAR – que Breton publie dans l'article « Et vous » :

C'est le parallèle entre les réalisations fascistes et les réalisations d'obédiences communistes qui rend impossible mon adhésion. Je veux croire encore, avec d'autres encouragements que la haine du capitalisme pour l'URSS qu'il y a des possibilités artistiques ou autres sous ce régime (qui semble bien avoir banni le profit privé) et ne jugeant pas du tout idiot, à cause de manigances extraordinaires que je connais des puissances étrangères, que des révolutionnaires jusqu'ici irréprochables soient découverts comme agents provocateurs, saboteurs, etc.¹⁴⁵

Ainsi les publications d'*Isvetia* semblent répondre à cet espoir persistant et cette volonté de soutenir inconditionnellement ce pays où a eu lieu une révolution prolétarienne. Les publications sur l'art stalinien permettent de montrer les analyses et productions culturelles en cours en URSS, de rappeler les conséquences du congrès de Karkhov et le retour en arrière qui s'opère avec la contre-révolution.

Une exigence de liberté

Pendant le congrès de Karkhov, Andreï Jdanov, qui dirige la politique culturelle de l'URSS, fait la déclaration suivante :

Les écrivains soviétiques ont déjà créé pas mal d'œuvres de talent, qui dépeignent la vie de notre pays soviétique avec exactitude et vérité. Il y a déjà une série de noms dont nous avons le droit d'être fiers. Sous la direction du Parti, sous la direction attentive et quotidienne du Comité central, avec le soutien et l'aide inlassable du camarade Staline, la masse entière des écrivains soviétique s'est unie autour du pouvoir soviétique et du Parti.¹⁴⁶

Cette prise de position permet de clarifier le lien entre le parti, sa direction la plus haute et le développement artistique en URSS : il dirige. Pour Jdanov et Staline la politique doit orienter la création et les écrivains doivent se soumettre à celui qui est présenté dans ce même discours comme « notre grand chef et maître, le camarade Staline », et cette allégation ne se limite pas aux frontières de l'URSS. En France, l'AEAR conclut le texte de salutation du congrès de Karkhov, en se positionnant ainsi : « Pour la création de la culture socialiste

¹⁴⁵ Jean Painlevé, « Et vous », *Clé*, n°1, 1939, p. 4-5

¹⁴⁶ Andreï Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Edition Norman Béthune, Paris, 1970, p. 6

internationale sous le drapeau du matérialisme dialectique, sous le drapeau de Marx, Lénine et Staline ! »¹⁴⁷

A rebours de cette approche qui inféode l'art aux directives du parti, la FIARI défend une vision libérale. En témoigne le nom même du groupe, qui lie définitivement « révolutionnaire » et « indépendant » : pour la FIARI, l'art ne peut et ne doit être dicté ni par un parti, ni par l'État sous peine d'être avili. Dans ce sens, ils expliquent dans le manifeste :

En matière de création artistique, il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière. A ceux qui nous presseraient, que ce soit pour aujourd'hui ou pour demain, de consentir à ce que l'art soit soumis à une discipline que nous tenons pour radicalement incompatible avec ses moyens, nous opposons un refus sans appel et notre volonté délibérée de nous en tenir à la formule : toute licence en art.¹⁴⁸

La comparaison entre cette déclaration et les directives stalinienne nous permet de saisir pleinement le caractère subversif d'une proposition d'art sans contrainte. Loin des consignes fournies par la bureaucratie, de la censure ou même plus subtilement de l'attente d'un contenu politique lisible pour chaque création, l'art est envisagé dans le manifeste de la FIARI comme une discipline à part, disposant de ses propres règles. A ce titre il est intéressant d'observer la version initialement rédigée par Breton, qui proposait la formule suivante : « A ceux qui nous presseraient... que ce soit pour aujourd'hui ou pour demain, de consentir à ce que l'art soit volonté délibérée de nous en tenir à la formule : toute licence en art, sauf contre la révolution prolétarienne. »¹⁴⁹ Cette restriction finale « sauf contre la révolution prolétarienne » a été retirée par Trotsky, comme nous pouvons l'observer dans une comparaison entre le texte issu des archives de Trotsky et le manifeste finalement publié. En outre Breton revendique cette modification au cours de l'intervention qu'il réalise le 11 novembre 1938, lors du meeting du Parti Ouvrier Internationaliste :

Je précise que l'on est plus redevable à Trotsky qu'à Rivera et à moi-même de l'indépendance totale qui est revendiquée au point de vue artistique. C'est en effet le camarade Trotsky qui, mis en présence du projet où j'avais formulé « Toute licence en art, sauf contre la révolution prolétarienne » nous a mis en garde contre les nouveaux abus qu'on pourrait faire de ce dernier membre de la phrase et l'a biffé sans hésitation.¹⁵⁰

¹⁴⁷ « L'AEAR salue le premier congrès des écrivains soviétiques », *Commune*, op. cit.

¹⁴⁸ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 337

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Arturo Schwarz, *André Breton, Trotsky et l'anarchie*, Union générale d'édition, Paris, 1977, p. 142

Ainsi, l'indépendance et la liberté que propose la FIARI sont le fruit d'une réflexion consciente sur les risques que comporte la mise en place de consignes en matière d'art. En outre le manifeste appuie l'idée d'un art libre et indépendant car il revendique une spécificité de la position de l'art et des artistes : « Si, pour le développement des forces productives matérielles, la révolution est tenue d'ériger un régime *socialiste* de plan centralisé, pour la création intellectuelle elle doit dès le début même établir et assurer un régime *anarchiste* de liberté individuelle. Aucune autorité, aucune contrainte, pas la moindre trace de commandement ! » Dans le contexte où ces phrases sont écrites, dans lequel ces libertés sont menacées, l'intransigeance proposée, ouvre une nouvelle voie. C'est en tous cas, l'ambition du projet de la FIARI. Et s'il prend forme seulement en 1939, la question de l'indépendance de l'art est posée des années avant par Breton comme par Trotsky. Le premier déclarait en 1926 dans *Légitime défense* :

Il n'est personne de nous qui ne souhaite le passage du pouvoir des mains de la bourgeoisie à celles du prolétariat. En attendant, il n'en est pas moins nécessaire, selon nous, que les expériences de la vie intérieure se poursuivent et cela, bien entendu, sans contrôle extérieur, même marxiste.¹⁵¹

Trotsky défendait un point de vue similaire en 1924, dans son ouvrage *Littérature et Révolution* :

L'art doit se frayer sa propre route par lui-même. Ses méthodes ne sont pas celles du marxisme. Si le Parti dirige le prolétariat, il ne dirige pas le processus historique. Oui, il est des domaines où il dirige directement, impérieusement. Il en est d'autres où il contrôle et encourage, certains où il se borne à encourager, certains encore où il ne fait qu'orienter. L'art n'est pas un domaine où le Parti est appelé à commander. Il protège, stimule, ne dirige qu'indirectement. Il accorde sa confiance aux groupes qui aspirent sincèrement à se rapprocher de la Révolution et encourage ainsi leur production artistique. Il ne peut pas se placer sur les positions d'un cercle littéraire. Il ne le peut pas, et il ne le doit pas.¹⁵²

La FIARI est donc, pour Breton et Trotsky, un moyen d'incarner des idées et intuitions qu'ils développaient avant même que la répression stalinienne en matière artistique n'arrive à son apogée. Ils partagent un refus du contrôle du parti sur l'art et plus largement de la soumission de la création au cadre du marxisme. La liberté de l'art est nécessaire selon eux, car le développement artistique ne suit pas les mêmes règles que le marxisme. Trotsky, dans une lettre adressée à Breton et publiée dans le second numéro de *Clé* sous le titre « Pour la liberté de l'art », développe cette idée :

¹⁵¹ André Breton, « Légitime défense », *La Révolution surréaliste*, n° 8, décembre 1926, p. 30

¹⁵² Léon Trotsky, *Littérature et révolution*, Union générale d'édition, Paris, 1971, p. 128 P128

De toute mon âme je salue l'initiative de Diego Rivera et de vous-même pour la création de la FIARI, fédération des artistes véritablement révolutionnaires et véritablement indépendants ; pourquoi ne pas ajouter aussi : des VERITABLES artistes ? Il est temps, il est grand temps ! [...] Le mensonge devient plus répugnant lorsqu'il se pare de la forme artistique. Le sort de Malraux est symbolique pour toute une couche d'écrivains, presque pour toute une génération : les gens mentent par prétendue « amitié » pour la révolution d'octobre. Comme si la révolution avait besoin de mensonge.¹⁵³

La liberté de l'art est présentée dans cette lettre comme un préalable nécessaire pour qu'existe réellement un art révolutionnaire. Il ne s'agit pas simplement d'une position de principe contre la répression mais d'une revendication de l'indépendance et de la liberté comme un terreau pour développer un art nouveau. Trotsky réaffirme encore une fois la nécessité d'un art non soumis, d'un art qui ne ment pas, ni par contrainte, ni par complaisance.

3.2 L'art révolutionnaire : esthétique ou éthique ?

Recherches formelles

Nous l'avons vu, l'art stalinien désarticule forme et contenu et opère une hiérarchie entre ces deux éléments, estimant que le sujet prime sur la recherche de qualité artistique. Toutefois il existe des réflexions autour de la forme de cet art réaliste-socialiste qui a été imposé par le stalinisme. François Champarnaud, dans son ouvrage *Révolution et contre-révolution culturelles en URSS. De Lénine à Jdanov*, synthétise les fondements de cette littérature en s'appuyant sur les idées de Jdanov :

Les critères sont au nombre de cinq pour la littérature. Premièrement la littérature réaliste socialiste doit être "riche de contenu, révolutionnaire". Deuxièmement "l'enthousiasme et la passion de l'héroïsme imprègnent notre littérature". Troisièmement : "Oui, la littérature soviétique est tendancieuse, car il n'y a pas et il ne peut y avoir, à l'époque de la lutte des classes, de littérature qui ne soit une littérature de classe". Ces quatre critères portent sur le "fond" de la littérature. Le cinquième porte sur les personnages littéraires : "Dans notre pays les principaux héros des œuvres littéraires, ce sont les bâtisseurs actifs de la vie nouvelle : ouvriers et ouvrières, kolkhoziens et kolkhoziennes, membres du Parti, administrateurs, ingénieurs, jeunes communistes, pionniers. Les voilà, les types fondamentaux et les héros essentiels de notre littérature soviétique."¹⁵⁴

L'esthétique dictée par le parti communiste stalinisé reprend les codes du roman – classique de l'art bourgeois – propose une vision glorifiée de l'URSS qui se drape d'un manteau réaliste et prétend dépeindre la réalité. Il s'agit en cela d'un choix formel très éloigné des

¹⁵³ Léon Trotsky, « Pour la liberté de l'art », *Clé*, n°2, 1939, p.3

¹⁵⁴ François Champarnaud, *De Lénine à Jdanov : Révolution et contre révolution culturelle en URSS*, Editions Anthropos, Paris, 1975, p. 265

réflexions et des productions surréalistes mais également des tentatives qui ont eu cours dans les premières années de l'Etat soviétique. Celui-ci, avec Lounatcharski comme commissaire du peuple à l'instruction publique et en charge de la culture, a refusé de privilégier un courant artistique au détriment d'un autre ou d'imposer une ligne restrictive :

Quant aux questions de forme, les préférences du Commissaire du peuple et des autres personnalités officielles ne doivent jamais entrer en ligne de compte. Laisser évoluer librement tous les artistes et groupes d'artistes !¹⁵⁵

La ligne de la FIARI semble donc s'inscrire dans cet héritage et ses membres refusent de se positionner en faveur de la construction d'une unique esthétique, qui serait celle qui correspondrait à un engagement révolutionnaire. Dans la lettre que Trotsky écrit à Breton et qui est publiée dans *Clé*, il développe cet élément phare :

La FIARI, n'est pas, bien entendu, une école esthétique ou politique et ne peut le devenir. Mais la FIARI peut ozoniser l'atmosphère dans laquelle les artistes ont à respirer et à créer. La création véritablement indépendante à notre époque de réaction convulsive, de déclin culturel et de retour à la sauvagerie ne peut manquer d'être révolutionnaire par son esprit même, car elle ne peut pas chercher une issue à un intolérable étouffement social. Mais que l'art, dans son ensemble, que chaque artiste, en particulier cherchant cette issue par leurs propres moyens, sans attendre quelque commandement du dehors, sans le tolérer, en le rejetant et en couvrant de mépris tous ceux qui s'y soumettent.¹⁵⁶

Il n'est donc ostensiblement pas question d'ériger une esthétique particulière au statut d'art révolutionnaire, ni d'en façonner une intégralement selon des critères de formes préalablement discutés. Plus encore la FIARI se présente comme un espace de recherche artistique, comme un laboratoire de la création révolutionnaire. La FIARI se propose d'ouvrir une brèche dans la chape de plomb qui règne, de façon à faire vaciller les objets qui usurpent le nom d'art. Pour atteindre cet objectif, il s'agit avant tout de regrouper les voix éparpillées, pour rendre visible la multiplicité d'esthétiques et d'horizons artistiques. Le manifeste signale cette logique :

Nous sommes profondément convaincus que la rencontre sur ce terrain est possible pour les représentants de tendances esthétiques, philosophiques et politiques passablement divergentes. [...] Nous n'avons nullement l'intention d'imposer chacune des idées contenues dans cet appel, que nous ne considérons nous-mêmes que comme un premier pas dans la nouvelle voie. A toutes les représentations de l'art, à tous ses amis et défenseurs qui ne peuvent

¹⁵⁵ Anatoli Lounatcharski, cité par Annie Gérin, « On rit au NarKomPros : Anatoli Lounatcharski et la théorie du rire soviétique », *Revue d'art canadienne*, Montréal, 2012, p. 48

¹⁵⁶ Léon Trotsky, « Pour la liberté de l'art », *Clé*, n°2, 1939, p.3

manquer de comprendre la nécessité du présent appel, nous demandons d'élever la voix immédiatement.¹⁵⁷

Cette conception de l'art révolutionnaire s'éloigne d'autant plus de créations monolithiques, que la FIARI lance un appel à la nouveauté et au renouvellement de la création. Or l'inédit ne peut naître de directives formelles et politiques très encadrées : sous la censure l'audace n'a pas de place. Ils assurent également, dans cet extrait, qu'il n'existe pas de voie toute tracée et dessinent dans ce sens un art qui naisse de l'émulation au sein du collectif. La « rencontre » de ces différents courants artistiques est présentée comme un point de départ. Cette perspective rappelle l'importance accordée par les surréalistes au groupe et au travail communautaire. Mais ces derniers s'ils travaillent en groupe le font autour d'une esthétique précise, d'une approche commune de l'art. Celle-ci se construit aussi à travers une rupture avec le roman et l'approche réaliste, dans une critique, un débat, parfois acerbe, avec d'autres traditions et d'autres courants. Ce travail entre différentes traditions artistiques est novateur et a pu susciter du scepticisme ou des interrogations. En témoigne notamment une lettre de Michel Leiris, écrivain et ethnologue, qui est publiée dans *Clé* au sein de l'article « Et vous ? » :

Cher ami, j'ai bien reçu votre appel et je l'ai lu avec sympathie. Mais pourquoi Diego Rivera, dont la peinture (si peu que je la connaisse) me semble de nature à entretenir la pire confusion sur ce que nous pouvons entendre par "art révolutionnaire" ? Plus encore : n'est-ce pas une expression même "art révolutionnaire" qui prête à toutes les confusions ? Très amicalement.

Cette réflexion est suivie immédiatement de la réponse de Breton :

Cher Michel Leiris, vous connaissez moins bien encore Diego Rivera que sa peinture. L'« art révolutionnaire » n'est pas moins celui de ses paysages (aussi bien que de ses fresques) que celui de votre « Miroir de la Tauromachie » (aussi bien que de votre « Afrique noire ».) Cette unité profonde, la FIARI existe pour la proclamer et la rendre indissoluble.¹⁵⁸

Breton revendique nettement la multiplicité des formes de l'art révolutionnaire, qui doit dépasser les frontières du surréalisme. Il défend concrètement des approches de l'art qui divergent et donne une importance certaine à l'union de ces artistes. Des pratiques figuratives, réalistes ou surréalistes se côtoient au sein de la FIARI : nous l'avons vu, le groupe est constitué en grande partie par des membres du groupe surréaliste et par les partisans de l'art prolétarien. Pour la FIARI, il existe donc *des* arts révolutionnaires ou du moins des artistes qui adhèrent à cette perspective, avec leur propre sensibilité. Cela se traduit dans *Clé* par les choix d'articles et notamment de critiques littéraires ou artistique au sein des deux éditions du bulletin. *Clé* n'est

¹⁵⁷ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 338

¹⁵⁸ « Et vous », *Clé*, n°1, 1939, p. 4-5

pas organisée exactement sur le même modèle que les revues littéraires de l'époque, le format est plus court et le bulletin introduit des éléments propres au journal politique, notamment dans la mise en page. Toutefois *Clé* aborde divers sujets propres aux revues, tels que les sorties littéraires, les expositions, les pièces de théâtre, les films et des retours sur les revues du moment. Au-delà des critiques virulentes contre le stalinisme, que nous avons étudiées précédemment, les rédacteurs de *Clé* proposent des analyses propres à leurs conceptions esthétiques et politiques. Le bulletin traite à la fois d'événements artistiques qui marquent l'ensemble du champ artistique mais également des publications propres aux cercles prolétariens et surréalistes. Ces critiques permettent d'envisager la volonté de recherche artistique qui anime la FIARI. Dans le second numéro de *Clé*, deux articles de critique sont publiés l'un à côté de l'autre. Le premier est une analyse produite par un surréaliste et le second par un prolétaire sur un roman de littérature prolétarienne.

La fin de l'année 1938 est marquée notamment par la sortie du *Château* de Franz Kafka, à titre posthume. Georges Henein – écrivain surréaliste égyptien – propose une critique pour le second numéro de *Clé*. Celle-ci est des plus élogieuses puisqu'il défend que *Le Procès* et *Le Château* sont : « Deux livres tels qu'on n'en avait peut-être pas connu d'aussi indispensables depuis *Les chants de Maldoror*. »¹⁵⁹ Les surréalistes vouent une forme de culte à Lautréamont, qui reste la figure de référence du mouvement. Ainsi placer Kafka dans sa droite lignée témoigne d'un engouement important pour ses écrits. Henein retrace dans son article les enjeux de l'ouvrage et les fils de continuité qui relient *Le Procès* et *Le Château*, il expose le combat de Monsieur K pour obtenir la reconnaissance de son existence et de son travail et l'autorisation de séjourner au Château. Il choisit nettement d'interpréter le Château comme l'image d'une bureaucratie implacable. Cette prise de position s'éloigne de l'analyse proposée par Max Brod – écrivain et ami de Kafka à l'origine des publications de ces livres – qui assure dans la préface du *Château* :

On peut dire que ce « Château » où K. n'obtient pas le droit d'entrer et dont il ne peut même pas s'approcher comme il faut, est exactement la « Grâce » au sens des théologiens, le gouvernement de Dieu qui dirige les destinées humaines (le « village »), la vertu des hasards et des délibérations mystérieuses qui planent au-dessus de nous.¹⁶⁰

Contre cette approche mystique du *Château*, Henein défend qu'il s'agit d'une lutte contre une « grande mécanique sourde à toute raison humaine, cette immense administration d'un seul

¹⁵⁹ Georges Henein, « Franz Kafka : LE CHATEAU », *Clé*, n°2, 1939, p. 8

¹⁶⁰ Max Brod dans Franz Kafka, *Le château*, Gallimard, Paris, 1972, p. 518

et dévorant caprice » : il y entend donc une résonnance avec les combats politiques de l'époque contre le fascisme et la restriction des droits. Pour Henein l'ouvrage traite de l'injustice d'un système et du combat ardu qu'il impose. L'analyse que propose *Clé* s'inscrit en faux contre celle de Brod et de la NRF qui édite Kafka. Plus largement Henein insiste sur la valeur de l'ouvrage et sa qualité artistique :

Il faut observer qu'à partir d'un certain moment du roman, le dénouement, la conclusion, deviennent parfaitement indifférentes au lecteur. Chaque page se suffit à elle-même, est détachable de l'ensemble sans perdre de sa valeur. C'est en cela que réside l'art de Kafka. Mais c'est pour cela aussi que les questions qu'il pose, si bouleversantes soient-elles, demeurent sans réponse.¹⁶¹

Henein ne réduit pas *Le Château* à une intrigue ou à un propos, il souligne en outre la « richesse poétique inouïe de l'œuvre de Kafka » et appelle à donner de l'importance à son œuvre et à sa lecture, célébrant l'écriture de Kafka. La critique du *Château*, témoigne de l'attention portée par les surréalistes aux productions de leur temps, et aux démarches artistiques et formelles novatrices. Sur la même page figure une critique des *Rescapés* de Poulaille, le second tome de *Pain de soldat*. La critique est rédigée Jean Rémy – enseignant et anarchiste – qui avait déjà publié un article dans la critique littéraire du *Libertaire* qu'il anime. Après avoir retracé rapidement les enjeux de l'histoire, il souligne la qualité de l'ouvrage :

Sur la vie de ces malheureux que l'on affame pour vaincre leur résistance, Poulaille a écrit des pages admirables, pleine d'émotions vraies et de généreuse révolte. [...] On a beaucoup écrit sur la guerre. Jamais on ne l'a évoqué en termes plus simples, plus justes et plus émouvants. Poulaille l'a faite et se souvient d'en avoir souffert. Il la décrit telle qu'elle est, dans son horreur quotidienne, tragique et bouffonne à la fois, stupide toujours. Il fait défiler devant nous, quelques-unes des pitoyables victimes du massacre, notamment ces blessés de la face, ces grands mutilés que Magneux rencontre à Vichy, au cours d'une visite à l'hôpital.¹⁶²

« Vraies », « simples », « justes » : Jean Rémy accorde une grande importance au travail de description opéré par Poulaille et souligne l'effet de réel et de sincérité qui transparaît de l'ouvrage. Rémy défend la dimension documentaire du roman et la volonté de restituer, dans le détail, la réalité historique et sociale de la guerre. Il met également en valeur la rencontre avec les personnages, qui apparaissent presque tangibles aux lecteurs. Il poursuit son article dans ce sens :

Ce qui fait l'un des charmes des livres de Poulaille, c'est l'aisance du style direct. Le dialogue tient une large place dans *Les Rescapés*. Cela donne une impression de vie extraordinaire. Bien que ce soit le roman d'une existence à travers la guerre, on n'est jamais perdu dans le temps ni les faits. En quelque

¹⁶¹ Georges Henein, « Franz Kafka : LE CHATEAU », *Clé*, n°2, 1939, p. 8

¹⁶² Jean Rémy, « Henry Poulaille : Les Rescapés », *Clé*, n°2, 1939, p. 8

lignes Poulaille situe les scènes qui se déroulent, il rappelle ce qui se passe autour de ses personnages, les victoires et les défaites, les manœuvres politiques... etc. Avec *Les Rescapés* se termine une œuvre noble et belle, l'une des plus vraies de celles innombrables qui ont été consacrées à la guerre. En un temps où la paix est encore menacée nous souhaitons qu'elle enseigne aux lecteurs ce que fut réellement « l'épopée » de 1914. ¹⁶³

Ainsi les prolétaires voient dans les romans et leurs différentes productions artistiques une possibilité d'apprentissage et un moyen de transmission d'un moment historique ou de situations sociales particulières sur le terrain politique, émotif et sensible. Ici Jean Rémy appuie l'intérêt des *Rescapés* en le présentant comme un ouvrage qui permet de lutter contre la lecture littéraire et politique dominante qui tend à héroïser les soldats et à chercher le sublime dans une période d'horreur. Il lie cet objectif politique au travail stylistique de l'auteur. Ce dernier donne une place importante au dialogue et introduit une grande part d'oralité dans son écrit – Poulaille invite ainsi le lecteur à un travail d'écoute et d'observation. On voit ainsi se dessiner l'esthétique prolétarienne dans une analyse élogieuse de l'ouvrage.

Ces deux critiques élogieuses d'ouvrages aux approches artistiques divergentes reflètent la volonté fédérative de la FIARI. Le groupe réunit sur une même page des recherches formelles différentes et cherche à valoriser les créations de celles et ceux qui composent la FIARI – comme c'est le cas de Poulaille. Ces deux exemples permettent d'illustrer le travail de critique qui est développé au sein de *Clé*. Et dans les colonnes du bulletin, les surréalistes publient d'autres critiques positives et élogieuses. Frédéric Delanglade – peintre surréaliste – invite dans un article à se rendre à l'exposition Picasso pour y admirer la poésie des couleurs que produit un « Picasso révolutionnaire ». Dans la même démarche de valorisation de productions artistiques des membres de la FIARI, Breton rédige une invitation à se procurer le nouveau livre de Nicolas Calas – poète et critique d'art grec, membre du surréalisme – *Foyers d'incendies*. Toutefois les critiques écrites pour *Clé* peuvent être également très dures. Henein si élogieux avec Kafka réserve son fiel aux *Chroniques maritales* de Jouhandeau :

Si exécrable que soit le temps il contient quand même autre chose que la pourriture distinguée, l'incorrigible maniérisme, l'exhibitionnisme mystique dont chacun des livres de M. Jouhandeau nous accable. Le dernier en date tient à la fois de la littérature de confessionnal et de la chronique scabreuse pour magazine bien parisien ¹⁶⁴

L'ensemble de la critique est écrite dans ce ton mordant, ironique et méprisant, Henein signe ainsi une invitation à ne surtout pas se procurer les écrits de Jouhandeau. *Hôtel du nord*,

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Georges Henein, « Marcel JOUHANDEAU : Chroniques maritales (edit. Gallimard », *Clé*, n°1, p. 2

un film de Michel Carné est également victime d'une critique acerbe de celui qui signe anonymement J.B : l'acteur principal manque « de ce petit rien qui rend un acteur attachant » tandis que l'actrice principale est « par malheur assez peu douée pour le métier qu'elle exerce »¹⁶⁵. Un autre anonyme, N.C, signe dans chacun des bulletins une « Revue des revues ». Ce modèle classique est ici adapté dans un style plus pamphlétaire, où l'auteur réserve quelques lignes de critiques caustiques à quatre ou cinq revues importantes de l'époque dont la *NRF*, *Commune* ou encore *Europe*.

Ces exemples sont non exhaustifs mais ils permettent de saisir l'ébullition qui anime le groupe de la FIARI. Celui-ci regroupe de nombreuses approches artistiques et critiques, les membres de la FIARI sont curieux et connaissent les productions culturelles de leur temps. Le manifeste appelait précisément à la mise en place de ce laboratoire d'idées, de travail uni mais multiples : « Les diverses associations de savants et les groupes collectifs d'artistes qui travailleront à résoudre des tâches qui n'auront jamais été si grandioses peuvent surgir et déployer un travail fécond uniquement sur la base d'une libre amitié créatrice, sans la moindre contrainte de l'extérieur. » *Clé* se trouve être le support de cette cohabitation, de cette tentative d'explorations artistiques aux horizons divers qui ne cherchent pas une fusion artificielle.

Internationale artistique

La pratique stalinienne comprend une alliance internationale des écrivains réalistes socialistes mais insiste nettement sur les spécificités nationales que l'art doit prendre. L'AEAR parle notamment de « littérature révolutionnaire française » et défend qu' : « elle se doit d'aider les écrivains et artistes de France à acquérir les qualités essentielles qui caractérisent les œuvres soviétiques, à traduire d'une façon conforme au développement historique même de la culture, ce qui est propre au génie même de notre pays ». L'idée est donc d'importer un modèle dit soviétique et d'en forger les contours tricolores, sur le modèle d'un art « national dans sa forme et socialiste dans son contenu » qui « permet de conjuguer nationalisme et allégeance à l'URSS » comme l'explique Jérôme Bazin dans son article « Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux ».¹⁶⁶

La FIARI, comme nous l'avons étudié, ne partage pas ce modèle de l'exemple soviétique. Au contraire l'art révolutionnaire provient avant tout d'une union libre des écrivains et artistes

¹⁶⁵ J.B, « Hôtel du nord », *Clé*, n°2, 1939, p. 11

¹⁶⁶ Jérôme Bazin, « Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 109, 2011 p. 78-87

et ce à l'échelle internationale. Face au constat que pose le manifeste : « Des milliers et des milliers de penseurs et d'artistes isolés, dont la voix est couverte par le tumulte odieux des falsificateurs enrégimentés, sont actuellement dispersés dans le monde », il s'agit d'unir les artistes révolutionnaires à l'échelle internationale. La FIARI lance donc un appel dans ce sens et soumet la proposition suivante :

Lorsqu'un premier contact international aura été établi par la presse et la correspondance, nous procéderons à l'organisation de modestes congrès locaux et nationaux. A l'étape suivante devra se réunir un congrès mondial qui consacrerait officiellement la fondation de la Fédération internationale.¹⁶⁷

Dans cette proposition, les différentes sections nationales sont placées sur un pied d'égalité, dans l'objectif d'un enrichissement mutuel qui puisse faire réellement exister une alternative révolutionnaire dans le monde de l'art. Le congrès mondial envisagé ne se concrétise toutefois pas et l'existence de la FIARI ne dure pas plus d'une année, rattrapée par l'arrivée de la guerre. Pour autant *Clé* est révélatrice du travail transnational qui a été engagé. Une partie des échanges internationaux sont retranscrits dans le bulletin. Dans le premier numéro, est publié « Lettre à nos amis de Londres » que nous avons détaillée plus tôt. Ils tentent d'ouvrir un dialogue afin de convaincre les artistes surréalistes et révolutionnaires anglais de la pertinence et de la nécessité de rejoindre la FIARI. La retranscription de la lettre dans *Clé* permet aux surréalistes d'exposer publiquement leurs arguments. Un autre élément qui atteste de ces échanges et discussions internationales est la publication d'un extrait d'une lettre de Sherry Mangan – journaliste, écrivain, éditeur et militant trotskyste américain – qui signe ici Sean Niall, publié dans *Clé* sous le titre suivant : « La FIARI accueillie par "The Partisan Review" ». Le texte a une dimension centralement informative et de présentation, il rend compte de la publication du manifeste de la FIARI dans *Partisan Review* à l'automne 1938 avant d'expliquer l'origine et la réception de la revue. Toutefois il ne mentionne pas les débats et désaccords qui ont émergé autour du manifeste de la part de Dwight Macdonald – critique littéraire américain – qui souhaite supprimer un passage rédigé par Breton qu'il juge trop psychanalytique et peu adapté au public américain. Cette modification peut être analysée comme un refus d'être trop associé au surréalisme mais également comme le symptôme d'une vie naissante de la FIARI et des débats qui ont traversé sa brève existence. Ce désaccord n'a cependant pas empêché que se tienne, en mars 1939, une réunion d'une « trentaine d'intellectuels se déclarant sympathisants du manifeste de la FIARI en créant la « League for Cultural Freedom and Socialism »

¹⁶⁷ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 338

(LFCS) »¹⁶⁸. Cette volonté de créer une voix révolutionnaire dans le monde de l'art résonne avec les préoccupations de certains artistes dans le monde, en témoigne notamment la création du groupe « Art et Liberté » en Egypte. Son lancement est mentionné dans un encart du second numéro de *Clé* qui explique que les objectifs du groupe sont similaires à ceux de la FIARI en mentionnant un court passage des statuts et des objectifs du groupe :

- a) L'affirmation des libertés culturelles et artistiques
- b) La mise en lumière des œuvres, des hommes et des valeurs dont la connaissance est indispensable à la compréhension du temps présent.
- c) Le maintien d'un contact étroit entre la jeunesse d'Egypte et l'actualité littéraire, artistique et sociale dans le monde¹⁶⁹

Le groupe égyptien semble en effet chercher une articulation entre l'art et le monde, au sens social et politique, et revendique la liberté de création. Mais la création du groupe n'est pas le fruit de simples coïncidences, les artistes qui le constituent sont dans leur majorité surréaliste ou proche du mouvement. Georges Henein qui est considéré comme l'un de ses principaux créateurs est même adhérent de la FIARI et réalise à cette époque de réguliers voyages en France où il rencontre Péret et Breton notamment. On voit ainsi que l'internationalisme de la FIARI passe par des liens forts et des échanges avec les artistes, groupes et sections d'autres pays. Celui-ci se nourrit des liens internationaux tissés au sein du surréalisme au cours des années 1930. Les expositions internationales, les voyages, la création du *Bulletin international du surréalisme*, témoignent d'une intense activité du surréalisme en Europe, avec des groupes dans la quasi-totalité des pays qui la compose, et des extensions en Egypte, au Japon ou encore au Pérou. L'internationalisme est donc ici synonyme d'échanges et de partages. Pour la FIARI il est la promesse de l'émergence d'un véritable art révolutionnaire et d'une union créatrice.

La FIARI n'est donc pas une école esthétique mais plutôt un groupe aux horizons artistiques divers et multiples, aussi large dans sa dimension formelle que dans son extension géographique.

La révolution – pour la libération définitive de l'art

La FIARI combine différentes perspectives sur l'art révolutionnaire et *Clé* est le témoin d'ébauches de débats et de réflexions sur la place de l'artiste ou de l'intellectuel révolutionnaire. L'enjeu est de trouver une place entre la création, libre et indépendante, et l'engagement

¹⁶⁸ Jean-Pierre Plisson, *André Breton : le fil rouge des enchantements*, op. cit. p.217

¹⁶⁹ « Art et Liberté », *Clé*, n°2, 1939, p. 12

anticapitaliste et antifasciste. L'indépendance affichée n'implique pas une conception autotélique de l'art, où celui-ci devrait nécessairement être décorrélé des enjeux politiques et où les artistes devraient refuser tout engagement. Bien au contraire ils réfutent cette approche dépolitisée et défendent dans le manifeste la perspective suivante :

L'opposition artistique est aujourd'hui une des forces qui peuvent utilement contribuer au discrédit et à la ruine des régimes sous lesquels s'abîme, en même temps que le droit pour la classe exploitée d'aspirer à un monde meilleur, tout sentiment de la grandeur et même de la dignité humaine.¹⁷⁰

Pour la FIARI, les artistes et le milieu culturel sont une des forces en mesure de jouer un rôle dans la construction d'une société nouvelle et dans la lutte contre la déchéance du système capitaliste. Breton insiste sur cette idée dans le texte qu'il propose pour le manifeste. Il soumet :

De ce qui vient d'être dit il découle clairement qu'en défendant la liberté de la création, nous n'entendons aucunement justifier l'indifférentisme politique et qu'il est loin de notre pensée de vouloir ressusciter un soi-disant art « pur » qui d'ordinaire sert les buts plus qu'impurs de la réaction. Non, nous avons une trop haute idée de la fonction de l'art pour lui refuser une influence sur le sort de la société.¹⁷¹

La revendication d'un art politique découle de l'importance même que Breton accorde à l'art. Loin d'en réduire sa portée en l'ancrant dans une réflexion politique il estime lui offrir sa juste place. Ces réflexions sont poursuivies au sein de *Clé*. Dans le second numéro, une double page est consacrée au débat sur cette question et sous le titre « Confrontations » se déroulent deux positions. Herbert Read, surréaliste anglais et anarchiste, développe son point de vue sur la période et les possibilités artistiques dans un article intitulé « L'artiste dans le monde moderne » :

L'art devrait plutôt entrer dans sa phase monastique. Certains une fois pour toutes qu'ils ne peuvent plus compter sur l'aide de la civilisation – autrement dit sur le patronage de l'Eglise, de l'Etat et de l'oligarchie – les artistes ne peuvent plus que chercher à vivre et à s'entraider. L'art devrait entrer maintenant dans sa phase individualiste et même hermétique. [...] C'est seulement de cette manière que l'art survivra à notre sombre époque. Mais renonçons, comme à la plus puérile des illusions, à l'espoir que l'art, tel que nous le vivons, notre art, puisse jamais retrouver sa portée sociale.¹⁷²

Si Herbert Read semble partager l'aspiration d'une révolution qui libère l'art avec les surréalistes français ou plus en général les membres de la FIARI, il se montre profondément

¹⁷⁰ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 336

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Michel Collinet, Herbert Read, « Confrontations », *Clé*, n°2, 1939, p. 6-7

sceptique sur la probabilité de la réalisation d'un tel projet. Et ce constat le pousse à proposer une alternative de projet pour les artistes révolutionnaires, celui du repli sur le peu d'acquis qui demeurent. Il suggère un retrait conjoncturel et une séparation du monde pour éviter la destruction totale de l'art révolutionnaire par les attaques révolutionnaires. Michel Collinet – enseignant et membre du PSOP ne partage lui pas cette position et s'inscrit plutôt dans la proposition formulée au sein du manifeste. En partant lui aussi de la situation alarmante de la période, il insiste sur le rôle que peuvent jouer les artistes révolutionnaires pour inverser la tendance, à condition de disposer d'une stratégie claire. Dans un article placé en miroir de celui d'Herbert Read et intitulé « L'homme à la recherche de lui-même », il explique :

Dans cette atmosphère fétide de décomposition de la société capitaliste, les intellectuels dignes de ce nom ont pour rôle en premier lieu, de préserver l'homme de sa propre déchéance ; en second lieu, de se pénétrer de cette idée, qu'il n'y a pas de salut pour l'humanité hors de la révolution sociale ; et celle-ci ne peut être que l'œuvre des masses exploités des pays impérialistes et des colonies. Les intellectuels manient l'arme de la critique, mais suivant les paroles de Marx, elle ne saurait à elle seule remplacer « *la critique par les armes* ». ¹⁷³

Pour Collinet, l'art véritable ne pourra survivre et se développer au sein du système capitaliste. Il défend de ce point de vue-là, la responsabilité des intellectuels dans la lutte contre la déchéance qui guette l'humanité avec le fascisme qui grandit. Il insiste sur la nécessité de défendre la perspective de la révolution prolétarienne comme unique solution pour sortir de la brutale impasse qui guette le monde. Toutefois il ne fait pas disparaître la responsabilité des artistes et intellectuels derrière celle de la classe ouvrière et poursuit en ce sens :

Le monde fondé sur un système d'oppression ne peut être détruit que par la force ; et la force révolutionnaire ne réside nulle part ailleurs que dans les classes laborieuses. Est-ce à dire que les intellectuels révolutionnaires doivent être de simples spectateurs, des témoins loyaux de la tragédie sociale ? Pas le moins du monde ! Ils seraient non des révolutionnaires, mais de vils flatteurs ceux qui diraient que la classe ouvrière suffira à tout, qu'elle possède a priori toutes les qualités de résolution d'intelligence, sans compter les vertus morales indispensables à la victoire. Ce n'est pas la seule classe ouvrière mais toute l'humanité vivante que les spasmes du capitalisme entraînent vers la barbarie et la mort. Les intellectuels révolutionnaires n'ont aucune raison d'exister si, n'interprétant pas l'angoisse universelle, ils n'imposent pas à l'esprit de chacun la nécessité de la révolution pour le salut de tous. Il serait absurde et artificiel de demander aux intellectuels de créer à l'usage des travailleurs on ne sait quelle « culture prolétarienne » fabriquée dans un but précis de prosélytisme maladroit. Les intellectuels ont à rendre à l'homme sa dignité et son efficacité sociale ; ils permettront ainsi à la classe ouvrière de représenter

¹⁷³ Ibid.

les droits généraux de la société et de l'émanciper tout entière en s'émancipant elle-même.¹⁷⁴

Collinet soutient que la place de l'artiste et de l'intellectuel révolutionnaire se trouve dans le camp de la révolution prolétarienne. Il propose à ce titre une alliance avec la classe ouvrière, qu'il présente comme une association de deux parties distinctes, aux rôles différents, ne pouvant supprimer l'une au profit de l'autre. Il refuse ainsi d'idéaliser les ouvriers et insiste sur le fait que les intellectuels feront un apport non pas en enjolivant le prolétariat mais en préparant la possibilité d'une émancipation collective. Il assure que sur le terrain des idées, il y a une lutte à mener pour convaincre de la pertinence de la révolution et propose aux intellectuels révolutionnaires de mener le combat pour la faire advenir. Cette défense de l'émancipation de l'humanité dans son ensemble implique selon Collinet de lutter contre la conception bourgeoise de l'art. A la soumission au nazisme et au stalinisme qu'il dénonce très fermement comme une « prostitution d'Etat », Collinet ajoute une autre dimension à la lutte des artistes révolutionnaires : contre l'asservissement du monde intellectuel et de l'art par le capitalisme :

Depuis longtemps, les produits de l'intelligence sont, dans la société capitaliste, des marchandises livrées aux lois capricieuses du marché. Ces produits se sont multipliés à notre époque, et leur prix n'a fait que baisser. Pour écarter une périlleuse concurrence, l'intelligence finit par se vendre elle-même au capitalisme, le moi se prostitue ; et l'intellectuel ce prétendu homme libre, tombe au niveau de l'esclave romain. Il est l'amuseur d'hommes riches, et comme tout bon domestique il est à la fois solidaires du maître qui l'entretient et l'ennemi de ses semblables.¹⁷⁵

Selon Michel Collinet, le capitalisme transforme l'art en marchandise, réduisant la réflexion et la création à la portion congrue et rendant toute liberté illusoire. Il souhaite ainsi que les « intellectuels sincères » engagent un combat contre un fonctionnement capitaliste qui d'après lui avilie l'art, en dehors même des situations de fascisme. La FIARI oppose à cet art sous le capitalisme, un « art véritable ». Celui-ci devra se construire sur une absence de contrainte politique et formelle, ce qui implique, comme nous l'avons vu précédemment, une lutte contre les totalitarismes et le stalinisme. Mais au-delà des implications quotidiennes pour les artistes et de la lutte immédiate, les membres de la FIARI aspirent à un art révolutionné. Le manifeste se conclut de la façon suivante :

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

Ce que nous voulons :
l'indépendance de l'art – pour la révolution;
la révolution - pour la libération définitive de l'art.¹⁷⁶

Par cette formule, Breton et Trotsky articulent un aspect de défense des droits artistiques à une volonté d'abolir les frontières et les chaînes qui brident l'art. Ils défendent une liberté qui soit réelle, pleine, entière et généralisée qui permettent à la majorité de devenir artiste. Ils souhaitent que l'art puisse se déployer et résonner en chacun. Ils écrivent également dans le manifeste :

L'art véritable, c'est-à-dire celui qui ne se contente pas de variations sur des modèles tout faits mais s'efforce de donner une expression aux besoins intérieurs de l'homme et de l'humanité d'aujourd'hui, ne peut pas ne pas être révolutionnaire, c'est-à-dire ne pas aspirer à une reconstruction complète et radicale de la société, ne serait-ce que pour affranchir la création intellectuelle des chaînes qui l'entravent et permettre à toute l'humanité de s'élever à des hauteurs que seuls des génies isolés ont atteintes dans le passé. En même temps, nous reconnaissons que seule la révolution sociale peut frayer la voie à une nouvelle culture.¹⁷⁷

Cette détermination à construire un art nouveau, les surréalistes la partagent dès la naissance de leur projet. En cherchant à révolutionner l'art, ils avaient déjà pour objectif de le libérer des contraintes morales, catholiques et réactionnaires. La place accordée à l'inconscient par les surréalistes transparait dans ce passage. L'art est présenté comme une façon d'accéder à un autre type d'intériorité et il est vu comme un moyen de mettre fin à la domination des vies, des corps et des esprits. Mais pour accéder à cet art riche et à cette intériorité nouvelle, il est nécessaire, pour les membres de la FIARI, d'en passer par une révolution prolétarienne pour abolir les contraintes matérielles et idéologiques qui entravent la création. Ils lient ainsi la perspective communiste et la défense d'un art révolutionnaire :

La révolution communiste n'a pas la crainte de l'art. Elle sait qu'au terme des recherches qu'on peut faire porter sur la formation de la vocation artistique dans la société capitaliste qui s'écroule, la détermination de cette vocation ne peut passer que pour le résultat d'une collision entre l'homme et un certain nombre de formes sociales qui lui sont adverses. Cette seule conjonction, au degré près de conscience qui reste à acquérir, fait de l'artiste son allié prédisposé. Le mécanisme de *sublimation*, qui intervient en pareil cas, et que la psychanalyse a mis en évidence, a pour objet de rétablir l'équilibre rompu entre le « moi » cohérent et les éléments refoulés. Ce rétablissement s'opère au profit de l'« idéal du moi » qui dresse contre la réalité présente, insupportable, les puissances du monde intérieur, du « soi », communes à tous

¹⁷⁶ « Pour un Art révolutionnaire indépendant », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, op. cit. p. 339

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 335

*les hommes et constamment en voie d'épanouissement dans le devenir. Le besoin d'émancipation de l'esprit n'a qu'à suivre son cours naturel pour être amené à se fondre et à se retremper dans cette nécessité primordiale : le besoin d'émancipation de l'homme.*¹⁷⁸

La conception de l'art révolutionnaire s'inscrit dans une pensée dialectique plus globale. C'est ce dont témoigne ce texte qui articule les dynamiques générales qui structurent le mouvement de l'histoire et les sources de création plus intimes mais modelées par ces éléments extérieurs. Pour Trotsky et Breton les conséquences d'un monde brutal et violent ne sont pas seulement visibles dans la guerre imminente (qu'ils dénoncent par ailleurs fortement) mais elles entraînent des répercussions dans l'intériorité et la psyché de chaque individu. Ainsi l'engagement révolutionnaire, est tout à la fois nécessaire dans la perspective d'un art libre mais également moteur dans la création. C'est une vision que Collinet restitue dans son article :

La création intellectuelle ou artistique ne peut se passer dans aucun domaine du conflit intérieur qui la sollicite. Et ce conflit, à notre époque, puise une sève vigoureuse dans celui qui oppose les classes sur le terrain social. Quand celles-ci voient leur activité anéantie par la hache des régimes totalitaires, la création intellectuelle se tarit, non pas seulement sous les coups de la censure gouvernementale que sous l'effet d'une perte d'équilibre intérieur.

Collinet articule donc la création artistique à la perspective de la lutte de classe. Il refuse ainsi une vision dépolitisée de l'art, et pour éviter de réduire ce lien à une question de contenu ou de forme unique prétendument prolétarienne, il propose de le nouer à travers l'individu et de s'intéresser à la façon dont les masses, la lutte de classe et le mouvement révolutionnaire impactent la personnalité de chacun. Pour Collinet, et la FIARI plus en général, il existe des forces motrices dans l'histoire, et seule la puissance des masses pourra libérer l'art. L'artiste ne doit pas être spectateur de cette situation, non seulement parce qu'il en va de l'avenir de l'humanité mais également parce que son art peut évoluer en étant profondément impacté par le mouvement réel.

La FIARI, sur le terrain artistique, défend un art libre dans son contenu comme dans sa forme. Le groupe lutte contre la distinction de ces deux aspects de l'art – ce qui est le propre de la conception bourgeoise dépolitisée ou des consignes staliniennes en matière culturelle – et revendique la particularité du processus créatif qui nécessite une absence de contrainte. La FIARI cherche à tracer un nouvel horizon artistique, celui d'un art révolutionnaire. Non seulement la FIARI ne définit pas cet art révolutionnaire comme une seule forme esthétique, mais au contraire le présente comme un processus, comme une invitation à explorer de

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 336

nombreuses possibilités artistiques. En somme, la FIARI dessine un art révolutionnaire à concevoir comme une éthique qui exige un engagement moral, politique et artistique en faveur de la révolution.

Conclusion

La FIARI s'est avant tout construite autour de délimitations politiques nettes, elle s'est développée à partir d'un militantisme commun au cours des années 1930. Dans la lutte contre le fascisme, en France mais également en Allemagne et en Espagne, ces membres revendiquent la centralité du prolétariat et le présentent comme la force à même de renverser les régimes dictatoriaux. Ils partagent également un attachement à la révolution et défendent celle-ci contre la conception des staliniens de l'époque. Ils revendiquent la place des artistes, individuellement et collectivement, dans la situation politique. Ils défendent que cet engagement ne restreint pas leurs écrits et leurs créations mais qu'au contraire, il les nourrit. Leurs perspectives artistiques divergent comme nous l'avons vu. L'approche des prolétariens s'intéresse plus à la conscience et à la confiance ouvrière, ils font le choix du réel que l'art bourgeois passe selon eux sous silence et offrent ainsi une perspective nouvelle. Les surréalistes entendent le « vrai » sous une autre forme. Ils veulent ouvrir des passages vers une réalité divergente, en empruntant les chemins de l'inconscient. Ils tendent ainsi à s'inscrire dans une tradition au cœur de laquelle on retrouve l'imagination et l'invention.

Les membres de la FIARI n'articulent pas de la même façon esthétique et politique, cependant, ils partagent une même aspiration à dépasser l'art bourgeois. Ils veulent en finir avec une société dans laquelle une classe s'arroge l'accès à l'art et à la création. Ils entendent lutter contre un art qu'ils voient comme l'outil de l'hégémonie culturelle bourgeoise. Ils défendent un art révolutionnaire, en tant qu'il cherche à détruire les frontières imposées par l'hégémonie bourgeoise, dans son contenu, dans sa forme ou dans son origine. La nécessité de la révolution leur apparaît comme un impératif à la fois social et artistique. Il s'agit de libérer l'humanité afin que l'art et l'imagination s'épanouissent pleinement. C'est la révolution qui sera selon eux la voie qui mènera à la libération de l'art. Dans une relation dialectique avec les mouvements de la lutte de classe, ils pensent qu'au-delà d'une réflexion centrée uniquement sur le contenu de l'art, la révolution modifie les intériorités et les individualités par lesquelles l'art est produit, transformant ainsi les créations de celles et ceux qui adhèrent à la révolution et font le choix de la lutte de classe. Une réflexion portée par Collinet dans les années 30, qui peut entrer en résonance directe avec celle que propose par exemple Joseph Andras aujourd'hui, lorsqu'il parle de l'impact de la situation sociale sur ses productions artistiques.

La FIARI laisse aujourd'hui un héritage essentiel pour le développement de nouveaux liens entre art et révolution. Loin d'être un manuel de prescriptions esthétiques, la FIARI

propose une éthique de l'artiste révolutionnaire, fondée sur la recherche de l'émancipation humaine. Aujourd'hui, les parallèles avec les années 1930 se multiplient, de nombreux artistes et intellectuels prennent position, et le parcours de la FIARI nous offre un éclairage inédit.

Bibliographie

Ressources documentaires

ARAGON Louis, *Persécuté persécuteur : poèmes*, Gallimard, Paris, 2022.

BARBUSSE Henri, directeur de publication, *Monde*, n°12- n°16, septembre 1928-janvier 1929

BATAILLE Georges, BRETON André, *"Contre-Attaque", Union de lutte des intellectuels révolutionnaires*, Ypsilon, Paris, 2013

BATAILLE Maurice, WULLENS Maurice, *Les Humbles : Revue littéraire des primaires*, 1913-1940

BERNARD Marc, *Les Journées ouvrières des 9 et 12 février*, Grasset, Paris, 1934.

BONNET Marguerite (présenté et annoté par), *Adhérer au Parti communiste ? : septembre-décembre 1926*, Gallimard, coll. Archives du surréalisme, Paris, 1992.

BONNET Marguerite, présenté et annoté par, *Vers l'action politique (juillet 1925-avril 1926)*, Gallimard, coll. Archives du surréalisme, Paris, 1988.

BRETON André, *Œuvres complètes*, édité par Marguerite Bonnet, t.1 – t.3, Gallimard, Paris, 1988- 1999.

BRETON André, *Le Surréalisme au service de la révolution*, Editions Corti, Paris, n°1-n°6, 1930-1933

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 2010.

BRETON André, *Position politique du surréalisme*, Denoël, Paris, 1972.

BRETON, André, ROCHE, Gérard, *Correspondance : 1920-1959*, Gallimard, Paris, 2017.

BRETON, André, PARINAUD, *Entretiens (1913-1952)*, Gallimard, Paris, 1996.

Clé, [Bulletin de la section française de la FIARI], n°1- n°2, 1938

GIONO, Jean, *Jean Giono – Henry Poulaille (1928-1939)*, Association des amis de Jean Giono, Paris, 1991.

GIONO Jean, *Ecrits pacifistes*, Gallimard, Paris, 1978.

Henry Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940, textes réunis par René Garguilo, Lettres modernes, Paris, 1989.

JDANOV, Andreï, Sur la littérature, la philosophie et la musique, Edition Norman Béthune, Paris, 1970.

Juin 36, [Organe du Parti socialiste ouvrier et paysan], n°1 – n°68, janvier 1938- juillet 1939.

KAFKA Franz, *Le château*, Gallimard, Paris, 1972.

La lutte ouvrière, [Organe du Parti Ouvrier Internationaliste, n°64 – n° 115, janvier 1938-juillet 1939]

Le Libertaire, [Journal des anarchistes], n°583 – n°661, janvier 1938- juillet 1939

MARTINET, Marcel, « Culture prolétarienne et dignité ouvrières », *Esprit*, n°42, 1936.

MARTINET Marcel, *Culture prolétarienne*, Agone, Marseille, 1976.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Edition du Seuil, Paris, 1970.

NAVILLE Pierre, PERET Benjamin, Breton André (secrétaires), *La Révolution surréaliste*, Gallimard et Editions Corti, Paris, n°1-n°12, 1924-1929

NAVILLE Pierre, *La Révolution et les intellectuels*, Gallimard, Paris, 1927.

PAZ Magdeleine, *Je suis l'étranger : reportages, suivis de documents sur l'affaire Victor Serge*, textes présentés et annotés par Anne Mathieu, La Thébaïde, Le Raincy, 2015.

PERET Benjamin, *Œuvres complètes*, t.5 – t.7, Editions Corti, Paris, 1989-1995.

PIERRE, José (présentation et commentaire), *Tracts surréalistes et déclarations collectives. Tome 1 (1922-1939)*, Le Terrain Vague, Paris, 1980.

POULAILLE, Henry, *Nouvel âge littéraire*, Plein Chant, Bassac, 1986.

SERGE Victor, *Littérature et Révolution*, Librairie Valois, coll. Les Cahiers Bleus, 1932.

SERGE Victor, Lettre du 1^{er} février 1933 au couple Paz, à Marcel Martinet, consulté à la BNF.

TERIAD Eleftheriadis, SKIRA Albert (directeurs de publications), *Minotaure*, Skira, Paris, n°1-n°13, 1933-1939.

THENEVIN Paul (présenté et annoté par), *Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence (octobre 1924- avril 1925)*, Gallimard, coll. Archives du surréalisme, Paris, 1988.

TROTSKY, Léon, *Littérature et révolution*, Union générale d'édition, Paris, 1971.

TROTSKY, Léon, *Un programme pour la révolution : programme de transition et textes choisis*, Communard.es, 2021.

VAN HEIJENOORT Jean, *De Prinkipo à Coyoacan. Sept ans auprès de Léon Trotsky*, Maurice Nadeau, Les lettres Nouvelles, 1978.

Vigilance, [Bulletin du Comité d'Action Antifasciste et de Vigilance], n°1-n°32, 1934-1936

Ouvrages et articles de recherche

Actes du colloque Marcel Martinet. Dijon, 13 novembre 1981, Les Amis de Marcel Martinet et Plein Chant, Bassac, 1983.

ALFÉRI, Pierre, KAPLAN, Leslie, QUINTANE, Nathalie, VIEL, Tanguy, VOLODINE, Antoine, YOUSFI, Louisa, *Contre la littérature politique*, La Fabrique, Paris, 2024.

AMBROISE, Jean-Charles, « Entre littérature prolétarienne et réalisme socialiste : le parcours de Tristan Rémy », *Sociétés & Représentations*, Edition la Sorbonne, 2003.

ANDRAS, Joseph, HARCHI, Kaoutar, *Littérature et révolution*, Editions Divergences, Paris, 2024.

ARVIDSSON, Karl-Anders, « Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930 », *Littératures*, Jean Touzot, Paris, 1988.

BANDIER, Norbert, *Sociologie du surréalisme : [1924-1929]*, La Dispute, Paris, 1999.

BEHAR Henri, *André Breton : le grand indésirable*, Calmann-Lévy, Paris, 1990.

BEROUD Sophie, REGIN Tania, dir. de publication, *Le roman social : littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Edition de l'Atelier, Paris, 2002.

BROUE Pierre, *Histoire de l'Internationale communiste (1919-194)*, Fayard, Paris, 1997.

CHAMPARNAUD, François, *De Lénine à Jdanov : Révolution et contre révolution culturelle en URSS*, Editions Anthropos, Paris, 1975.

CHENIEUX-GENDRONT Jaqueline, *Inventer le réel : le surréalisme et le roman, 1922-1950*, Champion, Paris, 2014.

Correspondance croisée de Marcel Martinet et de Ludovic Massé, édition établie et préfacée par Maurice Roelens, Plein Chant, Bassac, 1987.

DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 1997.

GODCHEAU Jean-François, *Cahiers Léon Trotsky*, Institut Léon Trotsky, Saint-Etienne, n°12, décembre 1982.

JANOVER Louis, *Surréalisme art et politique*, éditions Galilée, 1978.

LEQUENNE, Michel, *Marxisme et esthétique*, La Brèche, Montreuil, 1989.

LEROY Géraldi, ROCHE Anne, *Les Écrivains et le Front populaire*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 1986

Les amis de Marcel Martinet, Association des amis de Marcel Martinet, Dijon, n°1-n°5, 1971-1978.

LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *Le nouvel âge du kitsch : essai sur la civilisation du trop*, Gallimard, Paris, 2023.

LOFFLER, Paul-Adolphe, *Chronique de la littérature prolétarienne française : de 1930 à 1939*, Editions Subervie, Rodez, 1967.

LOWY Michael, *La Comète incandescente. Romantisme, surréalisme subversion*, éditions le Retrait, 2020.

LOWY, Michael, *L'étoile du matin. Surréalisme et marxisme*, Syllepse, 2000.

NAVILLE Pierre, NAVILLE Denise, VAN HEIJENOORT Jean, *Correspondance 1929-1939*, l'Harmattan, 1989.

LUCBERT, Sandra, *Défaire voir : littérature et politique*, Editions Amsterdam, Paris, 2024.

MARICOURT, Thierry, *Henry Poulaille*, Manya, Levallois-Perret, 1992.

MEYER, Michel, *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, Gallimard, Paris, 2002.

NOT André, RADWAN Jérôme, dir. de publication, *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2003.

NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, La Fabrique, Paris, 2019

PLISSON, Jean-Pierre, *André Breton : le fil rouge des enchantements*, Les éditions du Travail, Montreuil, 2018.

POMÈS, Mathilde, « Un livre d'Ignazio Silone », *Revue des Deux Mondes*, 1963, Paris.

RAGON Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française : littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Albin Michel, Paris, 1986.

REYNAUD PALIGOT, Carole: « Surréalistes et communistes, retour sur un engagement (1925- 1935) », *Pleine Marge*, n°35, Juin 2002, 129-145.

REYNAUD PALIGOT Carole, *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, CNRS éditions, 2010.

ROCHE Gérard, directeur de publication, *Cahiers Benjamin Péret : Revue de l'Association des amis de Benjamin Péret*, Association des amis de Benjamin Péret, Lyon, n°1-n°12, 2012-....

ROCHE Gérard: « Le surrealisme et le rejet du stalinisme en Europe (1935-1956) » *Melusine* n°14, 1994, p.221-239.

ROCHE Gérard « Breton et Trotski. De la beauté convulsive à l'art révolutionnaire indépendant », *Dossier André Breton surréalisme et politique, Les cahiers du Musée national d'art moderne*, Hors série, 2016, p. 108-109.

ROCHE Gérard, « Breton Trotsky: une coïllaboration », *Pleine marge*, n° 3, p. 73-93.

ROCHE Gérard, « La rencontre de l'aigle et du lion », *Cahiers léon Trotsky*, n° 25, mars 1986, p. 23-46.

SCHWARZ, Arturo, *André Breton, Trotsky et l'anarchie*, Union générale d'édition, Paris, 1977.

THERMOU, Maria, *Les revues surréalistes entre Littérature et Minotaure : espaces d'échos*, thèse, université Paris Diderot, 2012.