SURRÉALISME ET POLITIQUE - POLITIQUE DU SURRÉALISME

Édité par Wolfgang Asholt et Hans T. Siepe

AVANTGARDE
CRITICAL STUDIES

SURRÉALISME ET POLITIQUE – POLITIQUE DU SURRÉALISME

AVANT-GARDE CRITICAL STUDIES

22

Editor

Klaus Beekman

Associate Editors

Sophie Berrebi, Ben Rebel,
Jan de Vries, Willem G. Weststeijn

International Advisory Board

Henri Béhar, Hubert van den Berg,
Peter Bürger, Ralf Grüttemeier,
Hilde Heinen, Leigh Landy

Founding Editor

Fernand Drijkoningen†

SURRÉALISME ET POLITIQUE – POLITIQUE DU SURRÉALISME

Édité par
Wolfgang Asholt et Hans T. Siepe

Rodopi

Amsterdam - New York, NY 2007

The editors were unable to determine and acknowledge the copyright ownership of the cover photograph, “La Révolution surréaliste” from 1924. Should authorisation be required, copyright owners may contact the editors.

Cover design: Aart Jan Bergshoeff

All titles in the Avant-Garde Critical Studies series (from 1999 onwards) are available to download from the Ingenta website http://www.ingenta.com

The paper on which this book is printed meets the requirements of “ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence”.

ISBN: 978-90-420-2296-6
Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2007
Printed in The Netherlands

TABLE DES MATIÈRES

Wolfgang Asholt / Hans T. Siepe
Introduction: Défense et illustration du surréalisme politique et de la politique du surréalisme 7

1. Le surréalisme entre la politique et le politique

Carole Reynaud Paligot
Ambitions et désillusions politiques du surréalisme en France (1919-1969) 27

Sven Spieker
La bureaucratie de l'inconscient. Le début du surréalisme dans le bureau 35

Karl Heinz Bohrer
Mythologie et non Révolution 45

Peter Bürger
De la nécessité de l'engagement surréaliste et de son échec 57

Jacqueline Chénieux-Gendron
Breton, Arendt: Positions politiques, ou bien responsabilité et *pensée* politique? 73

2. Politiques des surréalistes et politique du surréalisme

Élena Galtsova
Le politique et le théâtre surréaliste 97

Michael Sheringham
Subjectivité et politique chez Breton 107

Sjef Houppermans
René Crevel: politique, littérature et suicide 121

Irène Kuhn
„L'effervescence du grand écart".
Maxime Alexandre ou l'impossible conciliation 135

Claude Bommertz
„Que le vide explose où chavirent les soleils!":
le lecteur du poème automatique et l'expérience de la „Nuit des éclairs" chez André Breton, Tristan Tzara, José Ensch et Anise Koltz 151

Hans T. Siepe
„Ne visitez pas l'Exposition Coloniale" – quelques points de repères pour aborder l'anticolonialisme des surréalistes 169

Effie Rentzou
„Dépayser la sensation": surréalisme ailleurs –
repenser le politique
181

Henri Béhar
Le droit à l'insoumission. Le surréalisme et la guerre d'Algérie 197

3. Positions politiques après le surréalisme

José Vovelle
Politique et/ou esthétique de deux post-magrittiens: Mariën et Broodthaers 217

Andreas Puff-Trojan
L'art considéré comme „art de la guérison".
L'aura de l'objet trouvé chez André Breton, Joseph Beuys, Hermann Nitsch et Rudolf Schwarzkogler 235

Wolfgang Asholt
La „vente Breton" ou le fantôme du surréalisme 249

Adresses des auteurs 265

DÉFENSE ET ILLUSTRATION DU SURRÉALISME POLITIQUE ET DE LA POLITIQUE DU SURRÉALISME

Wolfgang Asholt / Hans T. Siepe

Dans une conférence restée célèbre, le 20 décembre 1945 à Haïti, Breton s'était montré convaincu que le mouvement surréaliste avait „répondu historiquement à la nécessité de réajustement de la condition humaine sous deux aspects: matériel et spirituel, dont mes amis et moi avons très vite aperçu la compénétration." (Breton 1999: 153) Vers la fin de son discours, il citait Blanchot qui venait de publier ses „Réflexions sur le surréalisme" où il avait posé la question rhétorique:

> Comment la poésie se désintéresserait-elle de la révolution sociale? [...] car grâce à elle, elle comprend qu'il n'y a vraiment d'existence et de valeurs poétiques qu'au moment où l'homme [...] découvre le sens et la valeur de ce *rien*, objet propre de la poésie et de la liberté. (Breton 1999: 167)

Pour les contemporains, la liaison entre l'engagement politique et les exigences poétiques du surréalisme était donc évidente, et même pour un „anti-moderne" (Compagnon) comme Julien Gracq, le surréalisme représentait à cette époque l'horizon d'attente: „Le surréalisme [...] n'en représente pas moins l'affirmation plus que jamais nécessaire, la réserve inentamée d'un formidable optimisme – d'un optimisme à toute épreuve, il est permis d'ajouter aujourd'hui." Cet optimisme qui veut „réinvestir l'homme de ses pouvoirs" (Gracq 1989: I, 1030) nous manque (définitivement?) aujourd'hui et cela explique certaines réactions vis-à-vis des avant-gardes.

Ainsi l'exigence surréaliste de lier l'engagement esthétique et l'engagement politique et social est plus difficile à comprendre d'un point de vue d'aujourd'hui. Non pas en ce qui concerne les faits, à partir de sa protestation contre le colonialisme et la guerre du Rif (avec le manifeste au titre significatif „Les Travailleurs intellectuels aux côtés du prolétariat contre la guerre du Maroc") jusqu'à sa dissolution officielle plus de 40 ans après sa création; le surréalisme en tant que mouvement s'engage clairement dans des questions d'ordre poli-

tique. Cet engagement semble pourtant désuet aujourd'hui et dater d'une époque révolue et, pire, le surréalisme, comme d'autres mouvements d'avant-garde, est souvent critiqué et condamné justement à cause de cet engagement. À la rigueur, on peut comprendre des partis pris comme celui de Blanchot ou encore la critique adressée au surréalisme dans son ensemble comme réaction immédiate, à un moment donné; mais même là, en mettant les choses au mieux, les concernés se seraient trompés d'époque ou d'appréciation de leur époque et / ou, en mettant les choses au pire, ils auraient trompé leurs contemporains en leur faisant croire qu'il s'agirait d'un engagement nécessaire et historiquement valable. Les représentants de cette condamnation radicale de l'avant-garde et du surréalisme comme Boris Groys ou Jean Clair voient dans les mouvements avant-gardistes, et surtout dans le surréalisme, des groupes totalitaristes correspondant aux totalitarismes politiques. Le surréalisme ne sera certainement pas sauvé par sa condamnation du futurisme italien, parce que les totalitarismes, comme le fascisme et le communisme le démontrent, se ressemblent et se concurrencent tellement qu'ils doivent nécessairement se combattre. À côté de ces jugements sans appel existent aujourd'hui d'autres positions critiques: il y a un courant majoritaire représenté par le poststructuralisme et la déconstruction qui, tout en ne le disant presque jamais explicitement, reproche plus ou moins clairement au surréalisme et aux avant-gardes leur intention de vouloir briser la circulation indéfinie des signifiants détachés de la réalité pour reconduire l'art dans la réalité (selon la formule de Peter Bürger). Il y a une certaine sociologie de la littérature représentée par Pierre Bourdieu pour laquelle l'avant-garde est une position parmi d'autres dans le champ artistique et littéraire d'une époque. Et il y a des 'traditionalistes' qui critiquent les avant-gardes et le surréalisme pour avoir voulu rompre avec la modernité telle que Baudelaire l'avait définie, compromis ou équilibre entre l'esthétique fugitive du moment (donné) et la beauté éternelle.

Jean Clair et Boris Groys émettent des jugements intransigeants, et ce n'est peut-être pas un hasard s'il s'agit de deux historiens de l'art. Groys (qui devance Clair de quelque 15 ans, fait que celui-ci curieusement ne mentionne jamais) tire un bilan accusateur de l'avant-garde russe qui peut être appliqué, toutes proportions gardées, à l'avant-garde française et au surréalisme. Il se consacre „au mythe de l'innocence de l'avant-garde" (Groys 1990: 12), et par „innocence" il entend la fonction historique dans la tradition de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger. Groys apprécie comme „principe de base" de

l'avant-garde russe „sa volonté de passer de la représentation du monde à sa transformation." (Groys 1990: 21) Sans faire allusion au surréalisme, il voit une impulsion nouvelle de cette avant-garde dans son „affirmation radicale de la domination du conscient par l'inconscient et la possibilité d'une manipulation logique et technique de cet inconscient afin de construire un monde nouveau et d'inventer un nouvel homme pour ce monde." (Groys 1990: 29). Ne reste donc plus qu'à montrer que le stalinisme est caractérisé par la même impulsion pour contaminer et condamner l'avant-garde (russe ou soviétique): „La culture stalinienne a mis à jour ce qui constituait les prémisses de l'avant-garde bien qu'elle ne l'ait pas dit explicitement dans sa pratique artistique." (Groys 1990: 171); le mythe de Staline prend donc sa source dans le mythe de l'avant-garde. Jean Clair, de manière beaucoup plus polémique, ne se consacre pas seulement aux rapports du surréalisme et du totalitarisme, il atteste au surréalisme la même intention de „destruction radicale de ce qui a donné à l'Occident sa suprématie" qu'il retrouve chez Malévitch et il voit dans le 11 septembre 2001 la réalisation de ces phantasmes (Clair 2003: 119 et 122). Comparant le surréalisme à l'expressionnisme, il semble s'adresser aux deux en constatant: „Il est violence dans son processus même. Et dans l'immédiateté dont il se réclame, et dans la brutalité dont il est l'expression." (Clair 2003: 103). Pratiquant de manière permanente l'amalgame entre communisme et national-socialisme d'un côté et surréalisme de l'autre, il tire la conclusion que la défense ou l'illustration du surréalisme aurait aujourd'hui „dans le fil de la *doxa* surréaliste, préféré *in fine* l'ivresse du terrorisme à la rigueur de la raison" (Clair 2003: 190).

Régis Debray a essayé de répondre au procès que Jean Clair a mis en scène à la manière des procès surréalistes.

> Mais il a tendu comme nul autre un filin entre la vie des formes et la vie de tous les jours, entre le rêve et l'action, ces termes qui ne cessent de se repousser l'un l'autre. (Debray 2003: 46)

Il est cependant à craindre que son apologie du surréalisme confirme justement l'appréciation du mouvement par Clair de „crépuscule de la raison" (Chap. 3). Comme „des affaires du monde, on ne lui demande ni avis ni conseil", l'art n'a à répondre „à rien qui soit de l'ordre de l'immédiat" (Clair 2003: 82/83). Position étonnante de la part d'un directeur du musée consacré au peintre de „Guernica", mais position partagée par les représentants d'une critique de l'avant-garde au nom d'une anti-modernité se débarrassant définitivement de la notion de progrès.

C'est Pierre Bourdieu qui représente le lien entre ces accusateurs des avant-gardes et les 'traditionalistes'. Dans sa conception si utile du *champ littéraire*, on ne trouve pas de place pour un mouvement qui essayerait de dépasser ce champ ou même de le dissoudre. Conditionné en dernière instance par le champ politique et social, le champ littéraire est caractérisé par son autonomie relative qui accorde une certaine liberté aux positions esthétiques surtout du côté de la production restreinte, mais cette liberté se paie par la limitation de sa légitimation au champ artistique et littéraire. De cette manière, l'avant-garde – et avec elle le surréalisme – est déshistorisée (Asholt 2005): il y aura toujours les avant-gardes des jeunes auteurs et producteurs essayant d'occuper peu à peu une position dominante pour devenir, si tout va bien, une „avant-garde consacrée"; Bourdieu parle d'un „ballet bien réglé" (Bourdieu 1992: 348), où les concernés (y compris ceux de l'avant-garde) répètent toujours les même figures. L'intervention de telles avant-gardes dans le domaine politique n'est pas exclue, mais c'est une stratégie parmi d'autres pour arriver à une position dominante. Reconduire l'art dans la vie ou annuler les limites entre le champ politique et quotidien et celui des arts et de la littérature – voilà des positions inconcevables dans le système de Bourdieu. Sa conception lui interdit de comprendre la portée historique de l'attaque, finalement sans succès, des avant-gardes et du surréalisme contre l'autonomie de l'art instaurée par la modernité.

Dans le contexte de l'actuelle revalorisation de l'anti-modernité, William Marx critique dans le surréalisme sa „revendication d'outil visuel", à cause „d'une plus grande précision et d'une plus grande netteté de l'image", ainsi que son „refus d'enfermer la littérature dans une tour d'ivoire" (Marx 2005: 98/99). Et Antoine Compagnon reproche à Julien Gracq, chez lequel il repère les arguments coutumiers des anti-modernes, d'avoir (au moins momentanément) repris „à son compte la notion de progrès [en littérature, au moins]" (Compagnon 2005: 392). On ne sait pas si Compagnon est d'accord avec Gracq qu'il cite pour constater que „La valeur du surréalisme tient à la manière dont il a compris son temps." (Compagnon 2005: 396). En tout cas, pour Compagnon ces temps sont définitivement et heureusement révolus: „La littérature avance de moins en moins en avant et de plus en plus en arrière" (Compagnon 2005: 393), et dans cette autoréférentialité rétrograde, qui exclut toute idée de progrès littéraire, toute intervention de la littérature en dehors de son propre champ semble impossible, inutile et anachronique.

Mais cette position ne tient pas plus compte de l'opposition entre anti-modernité et modernité que des avant-gardes elles-mêmes qui, pour elle, font partie de la modernité comme 'une modernité extrême de la modernité', dépassée ou démentie par l'histoire. Elles ne sont pas appréciées en tant que rupture radicale avec la conception même de la modernité depuis Baudelaire, une telle rupture étant tenue pour impossible voire dangereuse par Jean Clair ou Boris Groys. Pour William Marx, l'„arrière-garde peut apparaître légitimement comme la face cachée de la modernité, apte à ouvrir des perspectives nouvelles et faire surgir des reliefs inattendus." (Marx 2004, 6). Quand on n'a plus de théorie de l'avant-garde ou quand on croit qu'on n'a plus besoin d'elle, l'avant-garde commence à risquer de devenir un des vaincus de l'histoire (littéraire) de notre époque (postmoderne), de la même manière qu'Antoine Compagnon le revendique pour ses „Antimodernes" ou que William Marx le réclame pour son „Arrière-garde" que tous deux sont en train de réhabiliter. Est-ce qu'il sera bientôt nécessaire de réhabiliter l'avant-garde? Il n'est peut-être pas encore nécessaire, comme W. Marx le déclare en se référant à Walter Benjamin, de „brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire" pour (enfin) donner à l'arrière-garde sa place méritée dans l'histoire de la littérature du XX^{e} siècle. Mais vu les procès faits à l'avant-garde et au surréalisme au cours de la deuxième moitié de ce siècle, de Sartre à Jean Clair, il n'est peut-être pas superflu de se souvenir de Walter Benjamin en rappelant que „l'historien, s'identifiant au vainqueur, servira donc irrémédiablement les détenteurs du pouvoir actuel" (Benjamin 2003: 435). Et toute proportion gardée, il n'est peut-être pas inactuel de comparer l'avant-garde, et surtout le surréalisme si cher à Benjamin, à l'Ange de l'Histoire dont il parle dans le même contexte en se référant à *l'Angelus Novus* de Paul Klee: celui-ci a devant les yeux

> […] une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts. Mais une tempête s'est levée, venant du Paradis; elle a gonflé les ailes déployées de l'Ange; et il n'arrive plus à les déplier. [...] Nous donnons le nom de Progrès à cette tempête. (Benjamin 2003: 438)

La comparaison ne se justifie pas seulement par le sort fait actuellement à l'avant-garde, elle se justifie surtout parce que l'avant-garde et surtout le surréalisme voulaient justement rompre avec cette idée de progrès, dont la dialectique négative (*Dialektik der Aufklärung*) a dégagé les conséquences, pour reconduire l'art dans la vie même et réaliser l'irréalisable, „l'image authentique" à la manière d'un éclair qui ressemble étrangement à „l'illumination profane" dans laquelle Ben-

jamin voit le procédé central de l'esthétique et de la pratique surréalistes (Benjamin 2000: 116).

Antoine Compagnon reproche à Peter Bürger dans le chapitre „Terreur et théorie" de ses *Cinq paradoxes de la modernité* outre son préjugé „en faveur des avant-gardes historiques" de reproduire „l'illusion même des avant-gardes historiques" et de ratifier „leur terrorisme théoricien". Une telle critique, en attestant à Bürger un „optimisme historique" (Compagnon 1990: 84-86) ne fait pas seulement peu de cas de la critique des avant-gardes historiques chez Bürger, que certains interprètent comme un constat d'échec. Ce qui est plus grave, c'est qu'une telle critique s'interdit de voir la radicalité de la mise en question de l'institution de l'art et de la littérature impliquée par le projet de l'avant-garde en général et surtout du surréalisme. Ainsi l'intention de la reconduction de l'art dans la vie reste aussi bien occultée que sa réalisation momentanée, tant dans la vie du groupe que dans ses prises de positions (politiques) ou dans certains textes de Breton et d'autres surréalistes. Un tel regard sur le surréalisme est proche de la position du „vainqueur" de l'histoire à la Benjamin et il ne peut pas comprendre que la position littéraire et politique du surréalisme naît du même „désespoir profond" et du même „pessimisme historique" (Compagnon 1990: 85/86) que celui que Compagnon admire chez Adorno.

Dans ce sens, *The theory-death of the avant-garde* (Mann 1991) pourrait être en train de se réaliser. Et avec cette mort, après les adieux à la conception de l'écrivain engagé propagée par Sartre (qui avait déjà tenu l'engagement surréaliste de l'entre-deux-guerres pour historiquement dépassé) et après les nombreux tombeaux érigés pour l'intellectuel engagé, le modèle le plus radical et donc le plus original de la relation entre la politique, le politique et la littérature / les arts pourrait atteindre un tel degré historisé qu'il perdrait tout impact sur l'actualité littéraire. Niklas Luhmann, trop peu connu en France, a cependant souligné l'importance permanente de l'avant-garde. À la fin de son œuvre (pas encore traduite) *Die Kunst der Gesellschaft*, il constate: „Man könnte dann der Vermutung nachgehen, daß die Kunst fiktionale und doch reale Arrangements ausprobiert, um der Gesellschaft in der Gesellschaft zu zeigen, daß es auch anders geht." et il résume: „Die Avantgarde hatte nur das Problem gestellt und in Form gebracht. Man wird jetzt das Kunstsystem daraufhin beobachten müssen, ob und wie es mit dieser Selbstherausforderung fertig wird." (Luhmann 1997: 504 et 506) À la fin du XX^{e} siècle, les questions que les avant-gardes et le surréalisme ont soulevées en essayant d'attaquer

et de dissoudre les frontières entre les systèmes de l'art et de la littérature d'un côté et ceux du politique et du quotidien de l'autre n'ont pas seulement reçu de réponse satisfaisante mais elles représentent également un challenge pour la littérature et pour l'art (et pour la critique littéraire et artistique) dont ces derniers ne sauront se débarrasser ni par une dénonciation ni par un retour à la tradition.

Dans *Le partage du sensible*, Jacques Rancière entreprend ce qu'il appelle „une réflexion nouvelle sur les grandes théories et expériences avant-gardistes de la fusion de l'art et de la vie" (Rancière 2000: 7), et il voit l'époque contemporaine caractérisée par un discours propageant la crise de l'art qui, sur le terrain esthétique, poursuit la bataille autour des illusions et des désillusions de l'histoire politique. Pour Rancière, l'origine des avant-gardes est liée à l'instauration d'un régime esthétique (après un régime éthique et un régime poétique-représentatif) par Schiller, d'où résulte leur proclamation de „la fin de l'art comme identification avec la vie de la communauté".

L'avant-garde, et Rancière renvoie ici explicitement au surréalisme et à l'école de Francfort, réagit au paradigme d'autonomie esthétique que la modernité retient de Schiller pour le critiquer. Elle lui oppose „des formes sensibles et des cadres matériels d'une vie à venir. C'est cela que l'avant-garde „esthétique" a apporté à l'avant-garde „politique", ou qu'elle a voulu et cru lui apporter, en „transformant la politique en programme total de vie." (Rancière 2000: 44/45) À cause de cet apport, Rancière réfute le reproche de „totalitarisme" fait à l'avant-garde esthétique à cause de ses „prétentions à une révolution totale du sensible" en expliquant que c'est l'avant-garde politique elle-même qui „est partagée entre la conception stratégique et la conception esthétique (de l'avant-garde)." La confusion s'explique par la double conception de la notion d'avant-garde, celle de „l'idée archi-politique du parti" qui croit à sa mission d'interpréter les signes de l'histoire et celle de „l'idée métapolitique" d'une „virtualité dans les modes d'expériences sensibles novateurs d'anticipations de la communauté à venir." (Rancière 2000: 45). L'histoire nous a montré que l'avant-garde (archi-)politique se décide finalement toujours pour le pouvoir et contre la virtualité des anticipations. Mais elle nous montre aussi, et la politique du surréalisme en est une illustration exemplaire, que l'avant-garde esthétique (métapolitique) est à certains moments tentée par les promesses révolutionnaires de la conception stratégique de l'avant-garde politique. Les contradictions entre les deux projets sont cependant inévitables de sorte que l'avant-garde esthétique se voit toujours confrontée au choix entre la soumission à l'archi-politique ou

la séparation d'avec celui-ci. Pour Rancière, le „partage du sensible" se situe dans la continuité du „programme total de la vie" de l'avant-garde esthétique: „supprimer l'art en tant qu'activité séparée, le rendre au travail, c'est-à-dire à la vie élaborant son propre sens." (Rancière 2000: 71). À partir d'autres prémisses, Rancière arrive (donc) à une conclusion qui ressemble à celle de Luhmann: les questions posées par l'avant-garde n'ont pas encore trouvé de réponses satisfaisantes et continuent à représenter une provocation.

La dernière œuvre consacrée à la relation entre avant-garde et politique, publiée en 2006 par Sascha Bru et Gunther Martens, aborde *The invention of politics in the European avant-garde (1906-1940)* d'un point de vue historique et déconstructeur à la fois. Sascha Bru parle dans son introduction du „Centennial debate on the avant-garde and politics", il historicise donc l'avant-garde jusqu'à en parler maintes fois comme d'une „modernist avant-garde". D'autre part, sans s'y identifier complètement, il adopte le point de vue de Lyotard, qui voit dans „the avant-garde an endless play of „différance" […] hinting at a conceivable yet unrepresentable alternative to concrete political debate" (Bru / Martens 2006: 20), mais le surréalisme, comme nombre de ses prises de positions le confirment – par exemple les contributions de Henri Béhar et de Hans T. Siepe dans ce volume –, a au moins essayé d'intervenir dans les débats concrets. Le rôle spécifique des avant-gardes historiques, pour se référer à Poggioli (1962), est un peu trop exclusivement identifié avec les démocraties et défini ainsi: „the avant-garde's works and practices come to the force as traces produced or performed alongside official politics" (Bru / Martens 2006: 22), ainsi, l'œuvre coordonnée par Bru, a pour but: „to take the *phantom league* [de l'avant-garde] seriously as a political voice in its own right" (Bru / Martens 2006: 23). Quand il conclut cependant vers la fin „that much of the problems it [l'avant-garde] faced in politics might have a strangely familiar ring today" (Bru / Martens 2006: 26), il admet, au moins implicitement, que la politique et le politique (selon la distinction introduite par Lefort, 2001) de l'avant-garde ne peuvent pas être séparés d'une „théorie d'ensemble", incluant les œuvres littéraires et artistiques.

Deux contributions illustrent différemment cette nécessité. D'un côté celle de Thomas Hunkeler, „Cultural hegemony and avant-garde rivalry" qui part du débat entre Jean Clair et Régis Debray pour constater „the more hidden tendencies towards totalitarism in the surrealist movement" (Hunkeler 2006: 215) et pour exiger

> … to deconstruct the binary opposition between a nationalist modernity and an internationalist avant-garde in order to reinterprete the avant-gardist movement in the light of a fierce fight against French cultural hegemony." (Hunkeler 2006: 281/82).

Sans vouloir contester l'existence de rivalités (également les rivalités nationales) entre certains mouvements de l'avant-garde, il semble être difficile de reprocher à un surréalisme qui fait de la dénonciation du nationalisme (français) un de ses chevaux de bataille et qui intègre nombre d'étrangers dans ses rangs, de propager et de représenter une „hégémonie culturelle française".

De l'autre côté, Raymond Spiteri essaie de développer les relations entre „Surrealism and the political" à l'exemple du „Case of *Nadja*". Quand il constate: „rather than subordinating creative endeavour to pragmatic action, the Surrealists believed that it would supplement political praxis" (Spiteri 2006: 185), il introduit indirectement des composantes d'une théorie de l'avant-garde selon laquelle le surréalisme voulait reconduire l'art dans la vie. Mais quand il tire la conclusion que „Breton does not attempt to articulate an explicit political strategy in *Nadja*, since his efforts to align surrealism with communism have already resulted in an impasse" (Spiteri 2006: 195), il surestime nettement l'importance de la politique et de son influence sur une œuvre littéraire. Même si l'impasse de l'adhésion au PCF ne s'était pas si rapidement révélée, il est peu probable que Breton aurait fait de *Nadja* une sorte de manuel de la stratégie politique du surréalisme. Finalement, le surréalisme ne peut ni ne veut penser une libération véritable de l'homme qu'à partir de l'art et c'est à partir de cette conviction qu'il peut et qu'il veut s'engager dans le domaine politique. Mais Spiteri souligne à juste titre que le surréalisme refuse la distinction entre „la politique" et „le politique", en essayant de réintroduire le politique dans la politique. Si l'engagement dans le Parti communiste échoue, au moins pour Breton, Éluard et Péret, c'est parce que le parti ne peut pas accepter une telle priorité, c'est-à-dire une autre avant-garde à côté de lui.

Louis Janover (*Surréalisme, art et politique*, 1980) a été un des premiers en France à souligner le lien et les difficultés des deux tendances à l'œuvre dans le surréalisme défini par Breton: d'un côté le projet culturel de l'avant-garde, de l'autre celui de rompre avec la littérature, mais Janover ne voit que dans l'espace critique laissé à l'individu une solution, naturellement personnelle, à cette contradiction. Du côté américain, mis à part la grande tentative de synthèse théorique des avant-gardes par Mann, ce n'est qu'en 2003 que Raymond Spiteri et Donald LaCoss réunissent des études consacrées à

notre sujet sous le titre *Surrealism, politics and culture*. Dans leur „Introduction: Revolution by night", ils définissent ainsi le projet politique du surréalisme:

> Surrealist politics sought to maximize the disruptive forces unleashed by the quest to recover the lost potential of human experience, encouraging a heightened awareness of how the centuries of repressive ideology had whittled away at absolute human liberty. (Spiteri / LaCoss 2003: 6)

Ils illustrent cette description de manière adéquate mais d'un point de vue théorique assez vague, en se référant aux implications politiques, aussi bien celles du *Manifeste* de 1924 que celles de *Nadja*, perspectives presque toujours négligées par la critique postmoderne ou déconstructiviste aux États-Unis. Mais en se basant sur la différence entre „la politique" et „le politique", ils ont à leur disposition un instrument pour distinguer les actions concrètes (manifestes, procès publics, interventions etc.) des appréciations théoriques dont émanent ces concrétisations. Cet avantage conceptionnel montre son utilité aussi bien que ses limites quand ils constatent:

> If the experience of freedom realized in creative endeavour enabled the Surrealist to approach the political [le politique], it is equally necessary to recognize the anarchic character of this experience and its problematical relation to the existing practice of politics [la politique] in modern societies. (Spiteri / LaCoss 2003: 10)

Autant il est nécessaire de distinguer les actions concrètes de la „politique surréaliste", si l'on peut l'appeler ainsi, de l'appréciation générale d'une situation historique et idéologique liée au „politique", autant il semble problématique de séparer de nouveau, et de manière qualitative, la pratique (anarchique) dans le domaine social et les expériences créatrices dans le domaine esthétique. Ces deux éléments sont liés par l'intention profonde du „politique" surréaliste voulant reconduire l'art dans la vie, et peut-être que les expériences pratiques qui peuvent souvent sembler anarchiques réussissent mieux que la pratique littéraire ou esthétique à réaliser momentanément ce que nous avons désigné avec Walter Benjamin comme „image authentique" de „l'illumination profane". L'exemple de *Nadja* montre que ces expériences de caractère „anarchique" représentent le terrain de la rencontre entre le „politique" et la „politique"; la théorie de la „rencontre" développée par Breton se révèle productrice dans la littérature et dans la vie parce qu'elle ne permet pas seulement de penser mais de vivre les deux domaines simultanément.

Si la conception de l'introduction de Spiteri / LaCoss peut être appréciée de manière critique, son intention générale et sa conception de

la situation actuelle restent valables. Voulant souligner „the continuing relevance of Surrealism" l'œuvre collective se montre convaincue

> […] that Surrealism frames the historical horizon of current intellectual debates [...] and that it is impossible to understand the use of contemporary French thought by cultural critics all over the world without an understanding of the history that shaped its development in France, a history in which Surrealism played an integral role. (Spiteri / LaCoss 2003: 10)

Il faut cependant ajouter à cette justification, qui met l'accent sur la réception du surréalisme par le poststructuralisme et la déconstruction, que l'actualité du surréalisme réside dans les questions même qu'il a posées et qui jusqu'à aujourd'hui n'ont pas reçu de réponses satisfaisantes (voir Bürger ou Luhmann). Et la constatation de Gracq en 1949 selon laquelle le surréalisme représente encore aujourd'hui une partie de l'horizon de l'époque, est aussi peu anachronique que celle de Maurice Blanchot à la fin des ses „Réflexions sur le surréalisme":

> En somme, la littérature doit avoir une efficacité et un sens extra-littéraires, c'est-à-dire ne pas renoncer à ses moyens littéraires, et elle doit être libre, c'est-à-dire engagée. Peut-être, en considérant la valeur de ces paradoxes, comprendra-t-on pourquoi le surréalisme est toujours de notre temps. (Blanchot 1949: 102)

Jean-Pierre Morel écrit à la fin de son *Roman insupportable* qu'on „sait aujourd'hui mieux à quoi le rêve de voir le poétique et le politique ne faire qu'un a abouti" et il se sert d'un personnage de Peter Handke pour le formuler: (à) „la fin de la nostalgie et la fin du monde" (Morel 1985: 455). Les surréalistes ont eu ce rêve, mais d'un côté d'autres rêves les ont empêchés de subordonner le poétique au politique et de l'autre, le refus de toute homogénéité et l'acceptation de l'altérité et de hétérogénéité empêche tout rêve d'unité sous le signe du politique. Leurs attentes et leurs exigences ne se laissaient pas confiner à la politique ou au politique, même s'ils prennent part aux combats politiques. Mais surtout, „les grandes œuvres du surréalisme sont politiques par la revendication et l'espoir qu'ils portent, et plus encore par leur caractère d'utopie en acte; mais elles ne disent pas à proprement parler le politique." (Murat 2001: 178).

Les études du volume présent proviennent de chercheurs de disciplines et de pays différents et elles abordent les sujets du politique du surréalisme et de la politique du surréalisme de points de vues particuliers et parfois contradictoires. Les auteurs ne peuvent ni représenter un panorama des positions surréalistes vis-à-vis de la politique et du politique ni une histoire des relations entre le surréalisme et la politique. Dans leur diversité, ils témoignent pourtant de l'importance de ces relations et souvent aussi de leur actualité persistante. Le point de

départ pour évoquer l'actualité politique du surréalisme fut la discussion déclenchée par l'exposition „La Révolution surréaliste" de Werner Spies (Paris et Düsseldorf 2002) ainsi que le mouvement déclenché par un appel du romancier François Bon lors de la „Vente Breton" chez Drouot en 2003. Les deux événements ont illustré de manière impressionnante que le surréalisme se distingue encore au début du XXI[e] siècle des autres mouvements littéraires (et même d'avant-garde) en ce sens qu'il n'est pas complètement historicisé ou même muséifié. Paul Mann a parlé dans ce sens d'un mort vivant („living death") qui semble mieux exprimer le statut ambigu du surréalisme aujourd'hui que „the phantom league" de Sascha Bru. Si l'un des intervenants dans le débat lancé par la „Vente Breton" peut déclarer: „Nous pensons que le surréalisme, c'est-à-dire ses grands objectifs définis par Breton, peut et doit encore vivre" pour ajouter: „Il est certain que le surréalisme a encore beaucoup à nous dire et à nous apprendre" (Margantin), cette revendication, comme nombre d'autres semblables, confirme le statut particulier du surréalisme, dans le sens de (l'appréciation des avant-gardes par) Luhmann. Le présent volume se donne pour but de montrer de quelle manière le surréalisme, tout en étant devenu historique, continue à exister et à exercer une influence comme un mort vivant et à inquiéter les contemporains parfois comme un spectre. Walter Benjamin a déjà affirmé que le surréalisme n'était pas seulement un mouvement littéraire; s'il n'était que cela, il serait sans influence, surtout aujourd'hui:

> Aber die Schriften dieser Autoren formieren sozusagen nur die Spitze eines Eisbergs, der unter dem Meeresspiegel sein Massiv in die Breite streckt. Es ist gerade eine Aufgabe der Kritik zu erkennen, an welche aktuellen und außerliterarischen Tendenzen diese Schriften anschließen. (Benjamin 1977: 1035)

Si ce volume collectif réussit un peu à donner à voir que le surréalisme fut et est encore aujourd'hui, au moins à certains moments, capable de remplir cette fonction, il n'est peut-être pas sans utilité dans les débats actuels.

Les trois parties de ce livre essayent d'en rendre compte. Une première partie portant le titre: „Surréalisme entre la politique et le politique" tente d'aborder la place spécifique des surréalistes dans le champ politique de leur époque. CAROLE REYNAUD PALIGOT (Grenoble / CNRS), faisant suite à son ouvrage essentiel *Parcours politique des surréalistes*, insiste surtout sur la dimension révolutionnaire souvent occultée du surréalisme. Mais elle montre aussi les difficultés du surréalisme à éviter une intégration complète dans le champ littéraire et

artistique et elle critique la tendance actuelle de ne plus s'occuper que du surréalisme consacré. Et SVEN SPIEKER (Berlin / Santa Barbara) montre comment et de quelle manière, grâce à l'organisation institutionnelle du „Bureau de Recherches surréalistes", l'inconscient a dû être instrumentalisé pour être au service de la révolution. Ces archives du Bureau ont la fonction d'un code pour ce qui est inconnu dans le connu, elles veulent donc préserver un secret à partir duquel le connu peut être mis en question. Les trois autres contributions envisagent la théorie (politique) du surréalisme: KARL HEINZ BOHRER (Bielefeld / Stanford) en poursuivant les réflexions présentées dans son livre *Surrealismus und Terror* analyse la mythologie politique du surréalisme ou montre plutôt comment la mythologie se met à la place du politique et le dépasse grâce à son imaginaire et à ses images; PETER BÜRGER (Brême) en insistant sur la dialectique entre l'engagement nécessaire et la nécessité inévitable de son échec et en passant en revue de manière critique les positions qu'il avait développées dans *Theorie der Avantgarde* et dans *Der französische Surrealismus*; et JACQUELINE CHENIEUX-GENDRON (Paris CNRS) en apportant, à partir de ses nombreux travaux sur le mouvement et la littérature surréalistes, des éléments pour esquisser une (autre) histoire des relations entre surréalisme et politique pour également montrer les variantes des prises de positions socio-politiques et les confronter avec la pensée d'Hannah Arendt.

Pour Karl Heinz Bohrer l'essence du surréalisme n'est pas à trouver dans le projet d'un changement matériel mais au contraire dans la production de situations et d'images capables d'exprimer et de réaliser une „mythologie moderne": le politique est ainsi transformé en mythologie. Peter Bürger discute l'engagement surréaliste à partir de sa confrontation avec les positions de dissidents du surréalisme (Artaud et Drieu la Rochelle) et il oppose l'engagement existentiel au refus surréaliste de la société bourgeoise. Dans l'acte d'engagement, „l'individu se charge de la responsabilité du monde, ce qui est nécessairement trop lourd pour lui." Jacqueline Chénieux-Gendron voit l'engagement surréaliste caractérisé par sa résistance à une vision déterministe de l'Histoire qu'elle situe dans la tradition prophétique comme chez Sholem, Rosenzweig ou Benjamin: si notre époque croit ne plus avoir besoin de prophètes, c'est peut-être le signe indéniable d'un manque fondamental.

La deuxième partie du volume est consacrée au vaste domaine appelé „Politiques des surréalistes et politique du surréalisme". Il s'agit aussi

bien de recherches privilégiant certains auteurs plus ou moins connus du surréalisme (Breton, Crevel, Alexandre, mais aussi José Ensch et Anise Koltz) que de synthèses consacrées aux répercussions de l'engagement politique dans un genre ou dans un pays ainsi que de l'analyse de l'engagement surréaliste dans l'anti-colonialisme. Dans „Le politique et le théâtre surréaliste", ÉLENA GALTSOVA (Moscou, RGGU) montre à quel degré, que ce soit avec des procédés directs ou détournés, l'ensemble du théâtre surréaliste est marqué par le politique, des „collages de l'immédiat" jusqu'à la théorie d'un Artaud. Mais comme d'autres contributeurs, elle souligne aussi qu'il s'agit d'un politique intériorisé qui ne peut redevenir discours politique que par le discours poétique dans lequel il est intégré. MICHAEL SHERINGHAM (Oxford) souligne à partir de la „Position politique du surréalisme" de Breton les relations intimes entre „Subjectivité et politique chez Breton" pour montrer à quel degré son engagement est basé sur une subjectivité inaltérable de chacun et de ce qu'il appelle le „mouvement humain", une conception promise peut-être, avec le retour du sujet actuel, à un avenir étonnant. SJEF HOUPPERMANS (Leiden) aborde avec René Crevel un des cas classiques de l'engagement surréaliste, personnel et tragique. La spontanéité de l'engagement vécu, personnel, littéraire et politique à la fois, se heurte encore plus, que ce soit dans ses grands romans ou dans sa vie quotidienne, au cynisme social et politique de tous les côtés que chez d'autres surréalistes. Sa „rhétorique de l'inconscient" qui veut ouvrir mutuellement le conscient et l'inconscient, l'expose au risque d'un dérapage aussi bien personnel que politique. IRENE KUHN (Strasbourg) montre dans „Maxime Alexandre ou l'impossible conciliation" une autre „expérience de la frontière et de l'exclusion", liée à ses origines juives et alsaciennes et à l'impossibilité de concilier l'engagement surréaliste et le militantisme communiste. Comme Yvan Goll, Maxime Alexandre devient ainsi un „étranger" vis-à-vis de toute appartenance, nationale, idéologique ou esthétique; certainement une position politique caractéristique pour le XX^{e} siècle. CLAUDE BOMMERTZ (Luxembourg) analyse „Le lecteur du poème automatique" en n'abordant qu'implicitement une politique ou le politique du surréalisme. Son expérience de lecture de deux poètes français (Breton, Tzara) et de deux luxembourgeois (Ensch, Koltz) montre comment leurs poèmes libèrent des réseaux associatifs qui doivent (presque) nécessairement entrer en conflit avec le monde tel qu'il est (vu). En dressant un bilan des activités anticolonialistes du surréalisme, HANS T. SIEPE (Düsseldorf) constate une politique bien déclarée du surréalisme qui constitue une ouverture vers

d'autres cultures et en même temps une attaque contre une position hégémoniale de la France dans le domaine culturel.

EFFIE RENTZOU (Princeton) pose la question de l'échec du surréalisme (trop) souvent proclamé pour montrer grâce à un exemple 'périphérique', c'est-à-dire la Grèce, quels chemins atypiques l'engagement surréaliste dans de tels pays peut prendre pour manifester l'élément politique. Quand on parle de l'échec (politique) du surréalisme grec, on le fait en le comparant au surréalisme français. Rentzou appelle à abandonner ce point de vue presque colonial pour déplacer la perspective et ainsi tenir compte du politique spécifique de ce surréalisme. HENRI BEHAR (Paris) aborde d'un point de vue (aussi) autobiographique l'engagement des surréalistes, décisif mais trop souvent occulté, contre la guerre d'Algérie. Cet engagement très concret et non sans danger trouve son expression dans le „Manifeste des 121", contesté partiellement par le Parti Communiste, mais dont le retentissement à l'époque atteste l'efficacité (de la) politique impliquée par le surréalisme; Béhar montre aussi que cette position politique du surréalisme commence dès 1955; en tout cas le surréalisme des années 1950 ne semble pas avoir remarqué complètement son 'échec'.

Un dernier chapitre aborde, grâce à trois exemples, des „positions politiques après le surréalisme". JOSE VOVELLE (Paris) le fait à l'exemple des deux Marcel 'post-surréalistes' belges, Mariën et Broodthaers, où dans les débats mêmes des deux artistes la morale (politique) du surréalisme est instrumentalisée jusque dans les années 1990. Mais il se dégage aussi clairement de son analyse que les engagements artistiques et politiques des deux représentants belges pendant quelque 30 ans ne suffisent plus pour un art devenu marchandise et que des compromissions sont peut-être devenues inévitables également pour des raisons personnelles. ANDREAS PUFF-TROJAN (Munich) se consacre aux relations et filiations entre Breton et Beuys en passant par Hermann Nitsch et Rudolf Schwarzkogler. Si l'art peut devenir un „art de la guérison", surtout grâce aux objets 'fétiches' ou 'trouvés', c'est en intégrant des objets du quotidien dans ses travaux artistiques qu'un Beuys espère établir une 'complémentarité' qui sera à la base d'une 'plastique sociale', capable de transformer (aussi) l'existence sociale – les liens avec la théorie du surréalisme sont évidents. WOLFGANG ASHOLT (Osnabrück) finalement analyse le débat autour de la „Vente Breton" qui montre, grâce à la participation d'un public très divers (composé d'auteurs, de critiques, de professeurs, d'instituteurs et de lecteurs tout simplement) quelle influence le surréalisme exerce encore aujourd'hui aussi bien par son esthétique que

par son éthique. Ce qui réunit la plupart de ces prises de positions, c'est „une attente sans horizon d'attente" (Derrida), et peut-être cette attente n'est pas seulement le secret de la position politique du surréalisme mais celui de sa survie comme spectre ou comme mort vivant.

*

Les contributions de ce volume sont basées sur les interventions du colloque de Düsseldorf „Surréalisme et politique – Politiques du Surréalisme" (17 au 19 novembre 2004) qui fut subventionné par la DFG que nous en remercions encore une fois. Nous remercions également les éditions Rodopi, et spécialement Marieke Schilling, et le comité de rédaction des „AvantGarde Critical Studies", spécialement Klaus Beekman, de leur soutien et d'avoir bien voulu intégrer ce volume dans leur programme. Comme déjà pour le volume no. 14, c'est Nathalie Crombée qui s'est occupé avec son savoir et son engagement habituels de la „fabrication" de ce volume: qu'elle en soit vivement remerciée.

Bibliographie

Asholt, Wolfgang. 2005. 'La notion d'avant-garde dans *Les règles de l'art*' in Dubois, Jacques e. a. (éds.). *Le Symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*. Liège: Sociopolis: 165-173.

Béhar, Henri / Carassou, Michel. 1984. *Le surréalisme*. Paris: Livre de poche.

Benjamin, Walter. 1977. 'Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz', in *Schriften* Bd. II, 3. Frankfurt: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres*, vol. II. Paris: Gallimard Folio.

Benjamin, Walter. 2003. *Écrits français*. Paris: Gallimard Folio.

Blanchot, Maurice. 1949. 'Réflexions sur le surreálisme', in ib. *La part du feu*. Paris: Gallimard.

Bohrer, Karl Heinz. 1970. *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*. München: Hanser.

Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.

Breton, André. 1999. *Œuvres complètes*, vol. III. Paris: Gallimard-Pléiade.

Bru, Sascha / Martens, Gunther (éds.). 2006. *The invention of politics in the European avant-garde (1906-1940).* Amsterdam: Rodopi (Avant-garde critical Studies No 19).

Bru, Sascha e. a. (éds.). 2005. *The historical avant-garde: poetics and politics*. Leuven: Peeters.

Bürger, Peter. 1971 (1996). *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt: Athenäum; Frankfurt: Suhrkamp.

Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp.

Chénieux-Gendron, Jacqueline. 1983. *Le surréalisme et le roman*. Lausanne: L'Âge d'homme.

Chénieux-Gendron, Jacqueline. 1984. *Le surréalisme*. Paris: PUF.

Clair, Jean. 2003. *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*. Paris: Fayard.
Compagnon, Antoine. 1990. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.
Compagnon, Antoine. 2005. *Les anti-modernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard-Idées.
Debray, Régis. 2003. *L'honneur des funambules*. Paris: L'Échoppe.
Gracq, Julien. 1989. 'Le Surréalisme et la littérature contemporaine', dans: ib: *Œuvres complètes*, vol. I. Paris: Gallimard-Pléiade.
Groys, Boris. 1990. *Staline œuvre d'art*. Paris: Jacqueline Chambon.
Hunkeler, Thomas. 2006. 'Cultural hegemony and avant-garde rivalry. The ambivalent reception of futurism in France, England and Russia', in Bru / Martens (2006): 203-216.
Janover, Louis. 1980. *Surréalisme, art et politique*. Paris: Galilée.
Lefort, Claude. 2001. *Essais sur le politique. XIX^e^ et XX^e^ siècles.* Paris: Seuil Points.
Luhmann, Niklas. 1997. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp TB.
Lyotard, Jean-François. 1988. 'Le sublime et l'avant-garde', in ib.: *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée.
Mann, Paul. 1991. *The theory-death of the avant-garde*. Bloomington: Indiana UP.
Margantin, Laurent. 2003. in remue.net.fr, 3 février 2003.
Marx, William. 2004. *Les arrière-gardes au XX^e^ siècle*. Paris: PUF.
Marx, William. 2005. *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIII^e^ – XX^e^ siècle*. Paris: Minuit.
Morel, Jean-Pierre. 1985. *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932).* Paris: Gallimard.
Murat, Michel. 2001. 'Être surréaliste en politique', in Consarelli, B. (éd.). *Dire il politico / Dire le politique*. Padua: Cedam: 165-180.
Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.
Reynaud Paligot, Carole. 2001. *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*. Paris: CNRS Éditions.
Poggioli, Renato. 1962. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.
Siepe, Hans T. 1977. *Der Leser des Surrealismus. Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Spiteri, Raymond / LaCoss, Donald (éds.). 2003. *Surrealism, politics and culture*. London: Ashgate.
Spiteri, Raymond. 2006. 'Surrealism and the political', in Bru / Martens (2006): 183-200.

1. Le surréalisme entre la politique et le politique

AMBITIONS ET DÉSILLUSIONS POLITIQUES DU SURRÉALISME EN FRANCE (1919-1969)

Carole Reynaud Paligot

Surrealism is not a literary movement in the classical sense and the surrealists did not take up politics by chance. The surrealist process is political per se. By choosing, as a watchword, to „transform the world" (Marx) and to „change life" (Rimbaud), the surrealists meant to intertwine artistic revolution and political revolution. Their aesthetic positions comprise an ethical dimension that governs their political commitment. During about sixty years, the surrealists looked for a world more consistent with their aspirations, neither without ambitions nor illusions. This search did not go without disillusions.

Le surréalisme n'est pas un mouvement littéraire au sens classique du terme et les surréalistes ne sont pas entrés en politique par hasard ou par accident. La démarche surréaliste est en soi politique: en se donnant comme mot d'ordre de „transformer le monde" (Marx) et de „changer la vie" (Rimbaud), les surréalistes entendent lier étroitement révolution artistique et révolution poétique. Le lien entre révolution esthétique et révolution politique prend, chez eux, une dimension très particulière: leurs positions esthétiques intègrent une dimension éthique qui conditionne leur engagement politique. Pendant une soixantaine d'années, les surréalistes sont allés à la recherche d'un monde plus conforme à leurs aspirations, non sans ambitions et illusions, une recherche qui ne fut pas à l'abri de désillusions.

La révolte surréaliste est, dans un premier temps, littéraire. L'un des premiers objectifs des surréalistes vise la libération du langage: il s'agit d'une remise en cause de sa fonction de communication, de sa fonction d'échanges. Le langage traditionnel, qui s'appuie sur la logique et sur le rationalisme, leur paraît entraver tout développement intellectuel. Ils s'assignent comme tâche de redécouvrir une sensibilité perdue, de retrouver les facultés humaines annihilées, réprimées par des siècles de civilisation et d'accéder à un univers régi par le merveilleux, l'imagination, le rêve et l'amour. Mais si les formes du langage traditionnel apparaissent comme des obstacles à l'élargissement

des facultés humaines, les préceptes moraux et sociaux sont également perçus comme des entraves au développement de l'homme. La société, les usages, la morale, les lois, la religion sont aussi responsables de l'annihilation des facultés créatrices. Dès lors, la rupture est établie non seulement avec l'institution littéraire mais avec la société: la révolte littéraire se mue en révolte politique. En d'autres termes, la dimension esthétique du surréalisme se double d'une composante éthique qui les amène progressivement sur la voie d'un engagement politique. Prôner la liberté, le désir, les passions, c'est s'opposer radicalement aux valeurs bourgeoises, aux valeurs judéo-chrétiennes centrées sur le travail, l'ordre, la discipline, l'ascétisme. La rupture est radicale avec la pensée et les valeurs dominantes des sociétés occidentales du début du vingtième siècle.

Un autre élément de cette rupture avec les valeurs bourgeoises concerne la conception même de la fonction artistique. En effet, les surréalistes remettent également en cause la vision traditionnelle de la création artistique. La volonté de désacralisation de l'art, déjà présente chez les dadaïstes, s'accompagne d'une volonté de „démocratisation" de la fonction poétique et artistique. En s'appuyant sur Lautréamont, „La poésie doit être faite par tous. Non par un.", les surréalistes affirment que l'art n'est pas réservé à l'artiste investi d'un génie particulier, d'un don inaccessible au commun des mortels. Chaque homme, chaque femme possède des virtualités créatrices jusqu'alors inhibées par la société. L'écriture automatique, le collage doivent permettre à chacun d'exprimer ses facultés de création. Selon André Breton,

> le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message sublimal d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns. Tous les hommes, dis-je, toutes les femmes méritent de se convaincre de l'absolue possibilité pour eux-mêmes de recourir à volonté à ce langage […]. Il est indispensable pour cela qu'ils reviennent sur la conception étroite, erronée de telles vocations particulières, qu'elles soient artistiques ou médianimiques. (Breton 1933: 62)

Pour Max Ernst:

> C'en est fini, cela va sans dire, de la vieille conception de 'talent', fini aussi la divinisation du héros. Comme tout homme 'normal' (et pas uniquement 'l'artiste') porte, on le sait, une réserve inépuisable d'images enfouies dans son subconscient, c'est affaire de courage ou du procédé de libération employé (tel que 'l'écriture automatique') de mettre au jour, par des explorations dans l'inconscient, des trouvailles non falsifiées, des 'images' qu'un contrôle n'a pas décolorées. (Ernst 1970: 229)

C'est là, à mon sens, que se situe toute l'originalité de la démarche surréaliste.

Leur vision du monde, qui s'oppose à la morale bourgeoise, conduit les surréalistes à la recherche d'une société plus conforme à leurs aspirations et les entraîne du côté des mouvements révolutionnaires. Ainsi, l'esthétique surréaliste, en intégrant une dimension éthique, apparaît comme déterminante dans la politisation des membres du mouvement.

Durant les premières années, la révolte surréaliste se rattache à la tradition anarchisante des milieux littéraires de la fin du XIX^{e} siècle, elle s'inscrit dans le sillon de l'héritage symboliste. Comme leurs aînés, les surréalistes sont sensibles aux actes de révolte individuelle. Encore adolescents, en 1913, ils s'enthousiasment à propos des exploits de la Bande à Bonnot. Même émotion face au héros de la „terreur noire", l'anarchiste Émile Henry, guillotiné en 1894 pour avoir commis plusieurs attentats à la bombe ou encore face à la jeune anarchiste Germaine Berton qui tue d'un coup de revolver le „camelot du roi", Maurice Plateau, secrétaire de rédaction à *L'Action française*. André Breton lit la presse anarchiste, *Le Libertaire*, *L'Anarchie*, *L'Action d'art*. Benjamin Péret, Robert Desnos, Louis Aragon ont eu des contacts directs avec des anarchistes sans pour autant devenir des militants (cf. Reynaud Paligot 1995).

Cependant, dès 1925, l'étoile libertaire faiblit et c'est vers le parti communiste que les surréalistes se tournent. La sensibilité libertaire s'efface, elle est mise en sommeil durant une bonne décennie. Plusieurs raisons peuvent être avancées. La première raison tient au déclin du mouvement anarchiste au lendemain de la Première Guerre mondiale. Très actif au tournant du siècle, il ressort discrédité par le ralliement à l'Union sacrée de nombre de ses responsables. Face à la grande lueur qui s'allume à l'Est, il ne paraît plus porteur de l'espoir révolutionnaire. La deuxième raison tient à une très forte idéalisation du parti communiste de la part des surréalistes. Tout comme les premiers communistes français, dont certains viennent des milieux libertaires, ils sont portés par un romantisme révolutionnaire qui les entraîne à croire que les prémisses d'une société sans classes et sans frontières, où régnera la liberté, commencent à naître du côté de l'Orient. Le parti communiste leur apparaît porteur des valeurs toutes libertaires: l'antimilitarisme, l'internationalisme, l'anticolonialisme. C'est au moment de la guerre du Maroc, en 1925, lorsque le parti lance une campagne aux accents antimilitaristes et anticolonialistes,[1] que les surréalistes décident de se joindre à lui. À cela s'ajoute une véritable fascination pour la révolution russe. Les acteurs de la Révolution bolchevique, Lénine, Trotsky, sont de véritables figures mythi-

ques, qui par leur détermination, leur dévouement à la noble cause de l'émancipation des hommes, déclenchent chez les surréalistes une admiration que le temps n'affaiblira pas.

Le déclin du mouvement anarchiste et l'idéalisation du parti communiste permettent d'expliquer le ralliement des surréalistes au parti communiste mais ne permettent guère de comprendre les dix années – de 1925 à 1935 – de compagnonnage. Dix années de rapports très conflictuels. Pour comprendre ces relations houleuses, pour tenter d'expliquer la persévérance des surréalistes dans ce rapprochement avec un parti qui s'éloigne de plus en plus de leur idéal et qui ne leur manifeste que mépris et dédain, il apparaît nécessaire de prendre en compte la stratégie littéraire qu'ils se sont fixés. Lorsqu'ils se rapprochent du parti communiste, l'objectif des surréalistes est le suivant: ils entendent prendre une part active à l'élaboration de la ligne culturelle du parti; s'estimant les représentants de l'art révolutionnaire (pour ne pas dire les uniques représentants de l'art révolutionnaire), ils cherchent à en obtenir la reconnaissance par l'instance officielle de légitimation: le parti communiste. Alors que ce dernier n'a pas encore défini sa politique culturelle, alors que la discussion s'engage en Union soviétique, les surréalistes entendent participer à la définition de cette ligne culturelle. Ils conçoivent leur rôle aux côtés du parti comme celui d'intellectuels révolutionnaires capables de définir et d'orienter la politique culturelle du mouvement révolutionnaire.

Or, cet objectif suppose l'élimination des concurrents: les surréalistes s'engagent alors dans une lutte féroce contre les représentations des autres orientations culturelles, et notamment contre Henri Barbusse, l'auteur du *Feu*, un des premiers écrivains à avoir rejoint le parti, en 1923, à la fois partisan d'une littérature prolétarienne et d'une ouverture en faveur des compagnons de route. Pendant près de dix ans, les surréalistes ont lutté contre l'orientation communiste en faveur de la littérature prolétarienne et tenté de faire accepter leurs positions avant-gardistes, avec un optimisme qui se ressourçait régulièrement auprès de la politique culturelle chaotique que tentait de définir Moscou. Interprétant souvent abusivement les moindres signes en leur faveur, ils lancèrent avec ferveur leurs offensives en matière culturelle.

Pour mener à bien leur stratégie culturelle, les surréalistes ont dû faire des concessions politiques. Ils ont ainsi décidé de s'aligner sur la ligne politique du parti, de fermer les yeux, pendant un temps, sur le stalinisme afin de tenter de gagner leur combat culturel. Alors que leurs positions éthiques les rapprochaient de l'opposition, des transfu-

ges de l'extrême gauche libertaire ou des trotskistes, ils décidèrent de se rallier au communisme officiel. Jusqu'en 1935, nul émoi public de leur part face au caractère totalitaire que prend le régime communiste en URSS, aucune inquiétude, aucune protestation face à la répression qui s'abat sur les opposants au régime et notamment sur Trotsky qu'ils tenaient pourtant en haute estime. Ce n'est qu'en 1935 lorsque leur échec à infléchir la ligne culturelle dans un sens qui leur soit favorable est patent que les surréalistes se décident à dénoncer le stalinisme. Car ces dix années de combat culturel se sont soldés par un cuisant échec: jamais le surréalisme ne sera reconnu comme art révolutionnaire par les communistes. Tout d'abord parce que leur „gauchisme" ne pouvait que déplaire à la direction politique du tournant des années vingt et trente. Et aussi parce que leur orientation avant-gardiste n'était pas du goût de ces mêmes dirigeants qui lui préférèrent dans un premier temps la littérature prolétarienne puis le réalisme socialiste imposé par Moscou.

L'épisode communiste a été la première désillusion. Car s'ils ont tu leurs critiques jusqu'en 1935, les surréalistes ont vite découvert que les valeurs honnies réapparaissaient au sein du mouvement communiste, que la liberté qu'ils revendiquaient n'était guère compatible avec le système totalitaire qui se mettait en place à l'Est. Dès lors, afin de maintenir l'idéal unissant révolution poétique et révolution artistique, il a fallut chercher ailleurs, et notamment au sein de la gauche révolutionnaire non stalinienne. En 1936, ils participent activement au mouvement de protestation contre les procès de Moscou. Durant la guerre d'Espagne, les surréalistes soutiennent les révolutionnaires espagnols et Benjamin Péret rejoint le POUM puis les colonnes de l'anarchiste Durruti. En 1938, Breton se rend au Mexique où il rencontre Trotsky. Depuis les années vingt, Breton éprouve une profonde admiration pour le héros de la révolution d'Octobre. À la fin des années trente, les deux hommes se retrouvent dans une même opposition au stalinisme et à sa variante littéraire, le réalisme socialiste. De là, naît le manifeste „Pour un art indépendant" et la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (FIARI). Mais la guerre et les dissensions internes écourtent les activités de la FIARI. Si dans les années 1950-1960, les surréalistes garderont une sympathie pour le mouvement trotskyste et s'ils se retrouveront à leurs côtés dans bien des combats, il n'y aura pas d'engagement au sein des organisations. Même Benjamin Péret qui avait rejoint le mouvement trotskyste durant son exil au Brésil pendant la Seconde Guerre mondiale, prend ses distances: il est en désaccord avec le „soutien inconditionnel à

l'URSS" que défend la IV^e Internationale et son interprétation du marxisme demeure toute libertaire.

L'exil aux États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale est peu propice à une activité politique. Si le surréalisme pictural connaît un grand succès, le message politique surréaliste ne rencontre aucun écho. Benjamin Péret, en exil au Mexique, est actif dans les cercles trotskystes tandis que les surréalistes restés en France fondent le groupe *La Main à plume* et participent à la Résistance.

Au retour d'exil, à la Libération, s'amorce un retour à la sensibilité libertaire des débuts du mouvement. Des contacts se nouent entre les surréalistes et le mouvement anarchiste, ils aboutissent à la collaboration des surréalistes au *Libertaire*, l'organe de la Fédération anarchiste. À partir de 1951, une série d'articles surréalistes est publiée au sein du journal: les „billets surréalistes" écrits directement à l'attention du journal mais aussi des déclarations collectives, des discours d'André Breton, des lettres de protestation. L'objectif des surréalistes, similaire à celui mis en œuvre avec le parti communiste quelques décennies plus tôt, est de démontrer que la poésie et l'art surréalistes sont véritablement révolutionnaires. De plus, les surréalistes s'estiment le complément indispensable d'un mouvement politique qu'ils jugent trop cloisonné à une problématique d'ordre économique et sociale. Si les deux mouvements s'assignent un même but, une société communiste libertaire, ils agissent pourtant sur deux plans différents, l'un sur celui de l'action directe en préparant la révolution, l'autre sur celui de l'esprit et de la sensibilité en vue d'un bouleversement des structures mentales. Le ton des billets surréalistes se veut très pédagogique: il s'agit d'expliquer à des militants politiques le bien fondé de la démarche surréaliste. Tout ceci n'ira pas sans froisser quelques susceptibilités parmi les militants anarchistes. Et la polémique à propos de la parution de *l'Homme révolté* d'Albert Camus qui, en s'attaquant aux figures mythiques du Panthéon surréaliste (Sade, Lautréamont, Saint-Just, Stirner, etc.) déclenche les foudres des surréalistes, met fin à leur collaboration. Les liens ne seront pas totalement rompus. Mais si l'idéal libertaire répond mieux à leurs attentes, l'activisme politique des anarchistes des années cinquante n'est plus guère mobilisateur.

Le mouvement surréaliste n'a jamais abandonné sa volonté de transformer le monde mais la composante révolutionnaire du surréalisme a, au fil des ans, bien du mal à trouver sa place au sein d'un mouvement révolutionnaire. Le soutien à l'éphémère RDR, le Rassemblement démocratique révolutionnaire, est une illustration de la

recherche d'un mouvement révolutionnaire non stalinien mais c'est aussi une illustration des désillusions qu'entraînent ces tentatives qui restent vaines. En 1947, le RDR a pour objectif de réunir les forces de la gauche non communiste. Des dissidents du parti socialiste (la SFIO), des syndicalistes, des trotskystes se réunissent tandis que de nombreux intellectuels apportent leur soutien: Sartre, Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty, Emmanuel Mounier, Albert Camus, André Breton. Mais le rassemblement est éphémère: deux ans après sa création, le RDR se déchire, une forte majorité désire se rapprocher des communistes, tandis que d'autres penchent vers des positions pro-américaines. Cette expérience montre combien il était alors difficile d'échapper à la division binaire du monde.

Les engagements révolutionnaires des surréalistes cèdent alors la place à des mobilisations, ponctuelles mais déterminées, en faveur de la défense des droits de l'homme: dénonciation, dès 1934, des périls fasciste et nazi. Les surréalistes sont à l'origine du tract „Appel à la lutte": décidé à barrer la route au fascisme, le texte prône une indispensable unité de toutes les organisations ouvrières. Dès sa création, ils se joignent au comité de vigilance des intellectuels antifascistes et signent l'appel „Aux travailleurs". Ils sont, bien sûr, du combat contre la répression des dissidents des pays communistes. Mais ils ont également participé à des combats moins connus: celui du Mouvement des citoyens du monde, celui en faveur de l'obtention d'un statut d'objecteur de conscience. En 1948, Breton soutien le mouvement Front humain bientôt connu sous le nom de Citoyens du monde. En avril, il prononce un discours de soutien et vend quelques-uns de ses manuscrits au profit du mouvement. Prônant un monde sans frontières, déniant toute légitimité à l'ONU pour œuvrer à la fraternité et à la solidarité entre les peuples, souhaitant redonner sa place à la société civile, les initiateurs du mouvement invitent les citoyens du monde entier à se faire enregistrer comme „Citoyens du monde". Il est un autre combat ou les surréalistes, et à nouveau Breton en tête, s'investissent avec conviction, c'est le combat pour l'obtention d'un statut d'objecteur de conscience. En 1958, Louis Lecoin fait appel à Breton pour figurer parmi les douze personnalités du comité de patronage. Nombre d'objecteurs sont emprisonnés et le contexte de la guerre d'Algérie n'est guère favorable au vote d'un statut. Louis Lecoin mène alors une longue grève de la faim qui fait fléchir le gouvernement: en juillet 1962, le Conseil des ministres adopte un projet de statut de l'objection de conscience. Les surréalistes ont également été

très actifs dans le mouvement en faveur de l'indépendance de l'Algérie.[2]

De 1919 à 1969, la volonté de transformer le monde et de changer la vie est restée intacte, sans pour autant qu'un mouvement révolutionnaire ne parvienne à l'incarner véritablement. De l'ambition initiale, le refus de l'ordre bourgeois est resté partie intégrante des valeurs surréalistes, mais l'ambition de démocratiser la fonction artistique a quelque peu fléchi. L'écriture automatique, le collage, considérés comme les moyens de favoriser un art „fait par tous, non par un", ont été quelque peu délaissés au fil des années. Et l'art surréaliste a abouti, comme les autres, à la consécration de quelques grands artistes et poètes. Cette consécration, obtenue des instances artistiques officielles, est allée de pair avec une occultation délibérée du potentiel révolutionnaire du message surréaliste. Dernier exemple, celui de l'exposition *La Révolution surréaliste* présentée au Centre Georges Pompidou en 2002: malgré son titre, l'exposition de Beaubourg a occulté la dimension révolutionnaire du surréalisme. Tout en restant très attachés à leur utopie originelle, les surréalistes semblent pourtant s'être fort bien accommodés de cette consécration. En 1948, André Breton revient sur ce désir qualifié de „juvénile" qui continue pourtant de l'animer mais qui lui avait, autrefois, dit-il, attiré les foudres d'André Gide devant la perspective de „mettre le génie à la portée de tout le monde" (Breton 1948, 262-263):

> L'écriture automatique, avec tout ce qu'elle entraîne dans son orbite, vous ne pouvez savoir comme elle me reste chère. Je crois pourtant que rien n'a été moins compris. Cela viendra… […] En faveur de l'automatisme tel que je l'envisageais au départ, je ferai valoir encore qu'en tant que méthode d'expression mise à la portée de tous, et dont rien n'était gardé secret, il demeure ce qui a été inventé de mieux pour confondre la vanité littéraire et artistique, dont il ne se passe pas de jour que nous ne lui voyons prendre un tout plus révoltant.[3]

[1] Voir la contribution de Hans T. Siepe, 169-180.
[2] Voir la contribution d'Henri Béhar, 197-214.
[3] A. Breton interviewé par A. Patri, paru mars 1948, repris dans Breton 1973.

Bibliographie

Breton, André. 1933. 'Le message automatique' in *Minotaure*, 4: 62 (voir aussi Breton, André, 1992. *Œuvres complètes*, tome 2. Paris: Gallimard: 387).

Breton, André. 1948. *Combat,* 16 décembre.

Breton, André. 1973. *Entretiens*. Paris: Gallimard.

Ernst, Max. 1970. 'Qu'est-ce que le surréalisme?' in *Écritures* (1934). Paris, Gallimard.

Reynaud Paligot, Carole. [1]1995, [2]2001. *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*. Paris: CNRS.

LA BUREAUCRATIE DE L'INCONSCIENT
LE DÉBUT DU SURRÉALISME DANS LE BUREAU

Sven Spieker

My paper considers the multiple links between surrealism and the bureaucracy. I am particularly interested in the fact that surrealism, which is often praised for its involvement in ecstasy and delirium, was also an archival enterprise. The surrealists were as interested in states of ecstasy and delirium as they were interested in the recording, filing, and archivization of such states. It therefore does not come as a surprise that Surrealism as a movement or an institution began with the opening of an office-like archive devoted to the study and archivization of the unconscious, the Bureau de recherches surréalistes. In broader terms, my text investigates the interconnection between (office) media and the Surrealist ambition to discover the organization of the unconscious.

Il semble que le surréalisme ne se consacrait qu'exclusivement à des phénomènes extrêmes comme le choc, l'extase et le délire. Néanmoins, pour les surréalistes – un groupe fondé, non par hasard, par des fonctionnaires, des pharmaciens, des médecins et des avocats – l'enregistrement méticuleux (l'archivage) de tels phénomènes par le moyen de l'écriture ou de la photographie était au moins aussi important que ces phénomènes mêmes. C'est pour cela que Theodor Adorno soutenait que les surréalistes avaient sauvé Paris pendant la seconde guerre mondiale en augmentant ce qu'il appelait la *Angstbereitschaft* („disposition à l'angoisse") de la ville. Bien qu'il ne soit pas tout à fait clair ce que Adorno voulait dire par là, une interprétation possible est qu'en enregistrant les moments de choc et de délire et en créant des archives dédiés à de tels événements, les surréalistes assuraient qu'en devenant – du moins partiellement – prévisibles, ces états de choc ne pouvaient plus accabler l'individu (Adorno 1981: 101-105). Walter Benjamin appelait l'entrecroisement surréaliste des archives avec l'extase et le délire une „illumination profane" (*eine profane Illuminierung*). Il argumentait qu'on ne pouvait comprendre la tentative surréaliste que si l'on ne confondait pas l'intérêt des surréalistes pour l'extase et le délire avec la cognition (*Erkenntnis*) de ces phénomènes:

> L'étude la plus passionnée de l'ivresse du haschisch ne nous apprendra pas sur la pensée (qui est un éminent narcotique) la moitié de ce que cette illumination profane qu'est la pensée nous apprend sur l'ivresse du haschisch. Le lecteur, le penseur, l'homme qui attend, le flâneur sont des types d'illuminés tout autant que le fumeur d'opium, le rêveur, l'homme pris d'ivresse. (Benjamin 2000: 131)

Dans de nombreux cas, les archives et les technologies de bureau servaient de base aux travaux des surréalistes entraînant le choc et le délire. Dans les peintures superposées renommées de Max Ernst, les archives se présentent comme „pleins" dès le début, créant ainsi un espace visuel où les archives et leur extérieur se mêlent imperceptiblement et où les toiles cessent d'être un écran vide qui attend d'être rempli. Aussi la technique de *frottage* de Ernst où l'artiste frottait avec un crayon à charbon à travers une feuille de papier qui se trouvait par terre jusqu'à ce que les structures en dessous devinssent visibles sur le papier, aurait été inimaginable sans la technologie de multiplication grâce au papier carbone qui – au moment où Ernst créait ses *frottages* – avait depuis longtemps révolutionné le travail de / au bureau. Dans le fameux collage de Man Ray représentant les membres les plus importants du mouvement surréaliste, il les arrangea simplement dans l'ordre alphabétique, comme s'il s'agissait d'un index. La valeur de ce travail résidait dans le fait que les surréalistes se trouvaient groupés autour d'une photographie de Germaine Berton, assassin célèbre, dont le nom n'est pas accidentellement le palindrome de „Breton", leader du mouvement.

Les déclarations et discours des surréalistes font également souvent allusion au bureau et ses instruments technologiques, allant de la sténographie au papier carbone jusqu'à la machine à écrire. Lors d'un discours au congrès des écrivains en 1935, René Crevel parla, non par hasard, de l'„ingénieuse sténographie" de Rimbaud (Crevel 1935: 1206). Néanmoins, nulle part le début du surréalisme n'a jamais été plus proche de l'administration bureaucratique et de ses archives que dans sa maîtrise de l'*écriture automatique* que les premiers surréalistes, en particulier Breton et Soupault, tenaient en si grande estime. Cette pratique se base non seulement sur certaines usages spirituelles du 19^{e} siècle, mais aussi sur la situation la plus classique (et pleine de clichés) dans un bureau, où le patron dicte une lettre à sa secrétaire, qu'elle tape le plus vite possible, se trouvant ailleurs avec ses idées et le sens des mots lui échappant totalement (cf. Kittler 1995: 28). Dans les deux cas – *l'écriture automatique* et taper sur une machine – ce qui est enregistré n'est pas le sens, mais simplement l'écart qui sépare une lettre de la suivante.

Je pense que le surréalisme était dès le début une entreprise archivistique, une affiliation dont l'exutoire rhétorique furent les nombreux appels des surréalistes de recueillir, d'enregistrer et de classer les données de l'inconscient comme s'ils étaient l'un des nombreux dossiers de bureau. Les romans surréalistes comme p.ex. *Nadja* (1928) de Breton ont beaucoup en commun avec des dossiers de bureau. Comme le remarque Denis Hollier, des romans de Breton – tout comme du dossier – nous ne savons jamais vraiment comment ils pourraient se terminer.[1] Comme des dossiers, les romans de Breton veulent être des transcriptions d'un processus qu'ils aident à créer, des registres / enregistrements d'un ordre caché.[2] L'une des majeures caractéristiques des dossiers modernes, comme nous l'avons vu, est le fait que ce qu'ils archivent ne représente pas simplement la version écrite d'un événement parce qu'il est supposé que cet événement ne pourrait avoir lieu à l'origine qu'avec une vue de sa future inclusion dans des archives écrits. De la perspective des archives modernes (et je pourrais ajouter de celle des premiers surréalistes), l'enregistrement précède alors ce qu'il archive puisqu'ils ne peut y avoir d'*action* sans *dossiers* (*Akte / n*), sans transcription et sans en *prendre acte*. Ce n'est pas par hasard que la fameuse querelle entre Breton et Bataille se trouve dans les *Œuvres complètes* de Bataille intitulée *Dossier sur l'argument avec Breton* puisque „l'argument" concerne, à son niveau le plus fondamental, la manière correcte d'archiver des documents. Pour Bataille, l'ambition bretonnienne de gérer le surréalisme était un anathème total.

Quel meilleur moyen y a-t-il de discuter l'engagement du début du surréalisme dans les archives qu'en soulignant que son *arkhe*, son commencement, ne manquait pas d'un *arkheion*, d'une maison ou d'un domicile qui servaient d'archives, le Bureau de Recherches surréalistes, consistant en un appartement que le père de Pierre Naville avait loué en 1924 au premier étage d'une villa de la rue de Grenelle qui servait aussi de bureau éditorial au journal *Surréalisme et révolution*.[3] Les surréalistes s'y rencontraient régulièrement et c'est là que – du moins théoriquement – ils archivaient leurs notes et manuscrits, observaient le courrier arrivant et sortant et prenaient note de chaque visiteur venant au bureau. Le Bureau de Recherches surréalistes était ouvert tous les jours, sauf le dimanche, de 16h30 à 18h30. Selon un plan établi par André Breton, aussi bien leader du Bureau que des Archives du Surréalisme, chaque jour deux surréalistes étaient de permanence au Bureau. Breton veillait de façon pointilleuse et avec une frustration grandissante sur l'attitude peu consciencieuse de ses

associés, les „*permanents*." Car il devint bientôt évident que les surréalistes présents au Bureau étaient justement ceux qui n'étaient pas de service tandis que les *permanents* désignés étaient absents.[4] Breton remarque d'un ton amer:

> L'activité de la centrale laisse à désirer et cela tient à la présence quotidienne de sept ou huit d'entre nous qui n'ont pas à y venir. Il importe absolument que les deux surréalistes de garde puissent travailler en paix. Les autres ne devraient pouvoir se tenir qu'au premier étage. (Thévenin 1988: 26)

Selon Antonin Artaud, la tâche du Bureau central n'était pas seulement d'archiver les manuscrits et les notes des membres du mouvement – c'est-à-dire servir de registre archivistique du surréalisme – mais aussi de recueillir des données qui aideraient à élucider les travaux de l'inconscient en collectant des transcriptions de rêves inconscients. Les Archives du Surréalisme ne devaient pas manquer de documents de données inconscientes:

> Le Bureau de Recherches surréalistes s'emploie à recueillir […] les communications relatives aux diverses formes qu'est susceptible de prendre l'activité inconsciente de l'esprit. […] Toutes les personnes qui sont en mesure de contribuer, de quelle manière que ce soit, à la création de véritables archives surréalistes, sont instamment priées de se faire connaître. (Thévenin 1988: 107-108)

Ce qui frappe au sujet des Archives du Surréalisme est le fait qu'en se dévouant à l'inconscient, ces archives visent à archiver quelque chose qui, par définition, serait au-delà du domaine de l'archivage. Dans un bulletin paru le 3 mars 1925 concernant les buts du Bureau central, Antonin Artaud écrit, dans un style digne de tout bureaucrate:

> Mon but est de constituer de véritables archives de toutes les idées surréalistes possibles et dans lesquelles on pourrait puiser en vue de l'élaboration de chaque numéro à venir de la Revue, ou de telle manifestation écrite ou agie qu'il nous paraîtra utile d'envisager. Je demande conséquemment à chacun de nous d'écrire sur chaque question qui aura été posée par l'ensemble de notre groupement ou qui sera sur le point d'être traitée dans la Revue, une fiche concernant les idées qui lui seront venue sur cette question. Michel Leiris est chargé de la réception et du classement de toutes les fiches. Comme première question à traiter il a été envisagé l'ouverture d'un procès de toutes les tendances restrictives de l'esprit américain. (Thévenin 1988: 121-122)

Les Archives du Surréalisme telles qu'elles se présentent elles-mêmes au Bureau de recherches représentent, pour paraphraser le titre du fameux essai de Walter Benjamin, l'inconscient à l'âge de son enregistrement archivistique. Dans les directives du bureau formulées par Artaud, la manière dont il synchronise l'action et l'écriture est d'importance particulière. La révolution que les surréalistes espéraient déclencher dans le monde était inimaginable sans les archives, puisque

toute action est précédée d'un *acte*, d'un dossier (*Akte*), n'importe combien spontanée l'action puisse être.

Les surréalistes n'étaient pas – comme le supposait Bataille – intéressé à fonder des archives qui agiraient comme système de classement vide qui précèderait ce qu'on y archive. Au contraire, pour eux, les faits de l'inconscient existaient déjà comme matières d'archives organisées au moment où les surréalistes les trouvèrent et les archivèrent. Dans son texte sur le Bureau de recherches, publié dans le troisième numéro de *La Révolution Surréaliste*, Artaud écrit:

> Cette révolution [...] vise à la rupture et à la disqualification de la logique [...]. Elle vise au reclassement spontané des choses suivant un ordre plus profond et plus fin, et impossible à élucider par les moyens de la raison ordinaire, mais un ordre tout de même, et perceptible à l'on ne sait quel sens..., mais perceptible tout de même, et un ordre qui n'appartient pas tout à fait à la mort. [...] Le bureau central des recherches surréalistes s'applique de toutes ses forces à ce reclassement de la vie. (Artaud 1988: 129-130) [souligné par l'auteur, S.S.]

Les Archives du Surréalisme n'introduisent pas l'*ordre* dans ce qui manque d'organisation. Ils détectent plutôt l'ordre qui organise l'inconscient même, un ordre *au-delà* et *derrière* le chaos.[5] Contrairement à leurs collègues constructivistes dont ils adoptèrent partiellement les discours en 1924 et 1925, les surréalistes ne s'intéressaient que peu à la manipulation consciente et active du matériel inconscient. Ce que Artaud appelle le „*reclassement spontané*" implique un classement sans intention ou conscience et c'est justement dans cet égard que ce genre de classement correspond aux processus adoptés dans les bureaux modernes. Au moment où les surréalistes ont ouvert leur bureau à Paris, la science expérimentale moderne était en train de révolutionner le travail de bureau de sorte que les secrétaires pouvaient écrire et classer les papiers avec un minimum de pensée consciente, de manière fonctionnelle, idéalement près de ce que fait une machine.[6] Tout comme le classement qui devient, pendant les années 1920, si facile qu'il peut être effectué presque sans aucune pensée consciente, le *reclassement de la vie* des surréalistes a lieu – au moins théoriquement – sans aucune intention consciente, correspondant ainsi très étroitement à la structure du champ matériel lui-même.

Avec sa mission de recueillir et d'archiver des événements inconscients, les archives du début du surréalisme diffèrent perceptiblement des archives ordinaires. Tandis que les archives ordinaires se consacrent à l'enregistrement de processus dans le temps, le contraire est le cas pour les archives du surréalisme. Le point décisif ici est le fait que ces archives recueillent des événements (inconscients) qui fonction-

nent comme *interruptions du processus historique*. Comme Breton écrit dans *Nadja*:

> Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, ou regimbant contre l'idée commune que je m'en fais … (Breton 1964: 19)

Dans sa *Deuxième considération intempestive* intitulée *De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire du point de vue de la vie*, Friedrich Nietzsche fait part de son dégoût pour une époque où la guerre est jugée dans les quotidiens avant même qu'elle soit terminée.[7] Du point de vue du début du surréalisme, poussant l'avis de Nietzsche à l'extrême, on pourrait dire que la guerre (la révolution) a été écrite et archivée avant même d'avoir commencée. C'est comme si derrière chaque révolutionnaire surréaliste se trouvait un fonctionnaire qui enregistrait et archivait méticuleusement ce qui par définition ne peut entrer dans les archives: rêve, révolution, délire, extase. Dans ce contexte, les technologies bureautiques se révèlent être des instruments qui organisent aussi bien la rationalité que l'inquiétant (l'inconscient), que tous deux gardent et aident à matérialiser. Comme Breton écrit dans son roman *L'Amour Fou*:

> C'est sur le modèle de l'observation médicale que le surréalisme a toujours proposé que la relation en fût entreprise. Pas un incident ne peut être omis, pas même un nom ne peut être modifié sans que rentre aussitôt l'arbitraire. La mise en évidence de l'irrationalité, confondante, de certains événements nécessite la stricte authenticité du document humain qui les enregistre. (Breton 1982: 67)

Avec ses deux étages – l'un dédié aux archives des rêves, l'autre aux manuscrits et à la vie sociale – l'architecture même du Bureau reflète de manière frappante les divisions de l'appareil psychique que décrit Freud avec ses deux majeures parties, le système perception-conscience (le deuxième étage des Archives du Surréalisme) et de l'inconscient (le premier étage).[8] À part cela, le Bureau donna essentiellement au surréalisme une adresse postale et le connecta ainsi avec les plus larges voies de communication. Comme dans *Monument à La III^e^ Internationale* de Tatlin avec son télégraphe et sa station radio, le Bureau central des surréalistes était, parmi d'autres, son centre médiatique. Quand Breton écrit dans son roman *Nadja* que les événements non-processuels de la vie („en dehors de son cours naturel") fonctionnent comme des „signaux", on peut comprendre cette expression aussi dans le sens médiatique: le Bureau agit comme récepteur de signaux de l'inconscient (collectif et individuel). Dans le *Premier manifeste du*

surréalisme Breton écrit de l'ambition des surréalistes de devenir de „sourds récepteurs" et de „modestes machines à registrer" qui ne „regardent pas fixement leurs propres notes comme hypnotisés." Breton semble impliquer que les permanents de service au Bureau central fonctionnent idéalement comme récepteurs passifs dont le rôle est la transcription de signaux codés qui les atteignent par le moyen du Bureau.

Le *Cahier de la permanence* ou Livre de Bureau, un registre qui fut mis à jour plus ou moins régulièrement entre le 11 octobre 1924 et le 20 avril 1925 est probablement le plus éloquent témoignage de l'entrecroisement des archives bureaucratiques avec l'art au début du surréalisme. Dans le *Cahier*, les permanents de service devaient noter chaque incident journalier, la correspondance arrivant et sortant, les noms des visiteurs ainsi que leur heure d'arrivée et de départ du Bureau central. Cette façon d'agir ressemblait beaucoup à la manière dont on tenait le grand livre dans les bureaux administratifs et d'affaires.[9] Ce qu'on remarque surtout est que ce que le *Cahier* documente effectivement est l'histoire d'un échec. Car bien que – dans sa phase du début – le Bureau était ouvert régulièrement entre 16h30 et 18h30, peu de gens, pour la plupart les amis des surréalistes, suivaient l'invitation d'inscrire leurs rêves dans les archives, et toute action révolutionnaire qu'on espérait gagner de cette activité restait en manque d'approvisionnement. Breton remarque: „Le cahier. Trop d'esprit inutile. [...] Aragon et Vitrac ont raison, le sens de l'activité surréaliste est encore à définir. Aucun plan d'action sérieux n'a été proposé." (Thévenin 1988, 36)

Dans sa *Deuxième considération intempestive*, Nietzsche note que l'esprit grec était capable d'„organiser le chaos." Nietzsche voulait dire par là que les Grecs avaient réussi à se défendre avec succès contre les attaques par tout ce qui était étranger et passé. Nietzsche écrit: „Les Grecs apprirent peu à peu à *organiser le chaos* (sic), en se souvenant, conformément à la doctrine delphique, d'eux-mêmes, c'est-à-dire de leurs besoins véritables, en laissant dépérir les besoins illusoires." (Nietzsche 1993, 282) Parmi ces besoins apparents (*Scheinbedürfnisse*) les plus importants – et les plus superflus – étaient, selon Nietzsche, le besoin d'Histoire. Pour Nietzsche „organiser le chaos" signifiait essentiellement que les Grecs maîtrisaient l'art d'oublier leur Histoire. Comme les Grecs, les surréalistes se fixèrent le but de ne pas succomber sous le poids du passé. Néanmoins, contrairement aux Grecs, les surréalistes n'étaient pas intéressés effectivement à l'oubli du passé mais plutôt à son archivage *dans sa condition*

même d'être oublié. Les Archives du Surréalisme de l'inconscient évoquent le paradoxe des archives qui ne servent pas à la mémoire, mais plutôt au rappel de la distraction – la mémoire de ce qui est oublié. Nous ne devons pas non plus oublier que l'écriture automatique était essentiellement un exercice de la capacité d'oublier. Comme Breton recommandait: „Écrire rapidement, sans aucun sujet préconçu, assez vite pour ne pas se rappeler ce qu'on écrit et d'être tenté de relire de ce qu'on a écrit." (Breton 1972: 29) Dans ce cas – et en contradiction directe avec la tradition platonicienne qui assigne à l'écriture une fonction largement commémorative – écrire, le moyen le plus archivistique, n'est pas au service de la mémoire. Ce qui est rappelé dans l'acte de l'écriture automatique est une série d'événements dont l'existence était inconnue au sujet qui écrit. Il en résulte que ces événements – tandis qu'ils se trouvent dans les archives – peuvent être rappelés, mais jamais remémorés.

Les Archives du Surréalisme n'ont pas alors primordialement une fonction historique de conserver. Dans son essai sur le surréalisme, Walter Benjamin écrit que les archives de faits surréalistes sont étroitement liés à la révolution, et il continue que les surréalistes échangèrent une vue historique des choses contre une vue politique: „Le truc qui règne ce monde d'objets [...] consiste à remplacer la vue historique du passé par une vue politique." (Benjamin 1980: 300) En effet, les archives du début du surréalisme, des archives de rêves (et des vœux inconscients dont ils émanent) ont surtout une fonction émancipatoire / révolutionnaire, au moins dans deux sens distincts. D'une part, le Bureau de Recherches était conçu en tant que base opérationnelle pour les activités révolutionnaires des surréalistes. D'autre part, comme une révolution, les archives du surréalisme visent à nous libérer de la fétichisation de l'Histoire, non pas en conservant des faits historiques, mais plutôt ce qui se situe en dehors de l'Histoire, ce qui interrompt et pointille le processus historique. Les archives du surréalisme ne dérivent pas leur force révolutionnaire d'une Histoire idéalisée – l'Histoire de grands hommes et de grands actes dont Nietzsche était si critique – mais plutôt du retour de ce qui a été oublié à sa place, un retour que Freud a lié – comme on le sait – à la notion de l'inquiétant. Pour les surréalistes, les rêves et autres données inconscientes sont archivistiques dès le début. Comme écrit Breton: „Dans les limites où il se manifeste [...] le rêve donne toute évidence d'être continu et porte des traces d'organisation." (Breton 1972: 11 [traduction modifiée])

Les archives surréalistes représentent un code de ce qui est aussi bien connu qu'inconnu, ou plutôt un code de ce qui est inconnu dans le connu. Ceci n'est pas surprenant, les surréalistes s'opposaient à dissoudre l'inconnu dans la connaissance. Dans sa discussion du roman réaliste dans le *Premier manifeste du surréalisme*, Breton écrit: „Nos pensées sont abruties par l'incurable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, à ce qui peut être classé." (Breton 1972: 9 [traduction modifiée]) Comparé à l'obsession du romancier à ramener l'inconnu au connu – ou comme l'écrit Breton à „ce qui peut être classé" – le surréalisme prend le chemin opposé en ramenant le connu à l'inconnu.

(traduit de l'anglais par Nathalie Crombée)

---

[1] Hollier écrit: „La caractéristique spécifique de l'écriture surréaliste […] qu'elle soit autobiographique ou automatique est en effet moins le manque de connaissance de son destin final que la position identique dans laquelle ce manque place aussi bien l'auteur que le lecteur face à un texte dont le déploiement n'est contrôlé ni par l'un, ni par l'autre et dont les deux ne connaissent ni son futur, ni sa fin." (Hollier 1994: 129, retraduction du texte par N.C.) Il serait important de réaliser ici le fait que ce manque de connaissance a sa base structurelle dans le fait que l'écriture n'est pas utilisée pour résumer un phénomène perçu, mais est plutôt utilisée pour enregistrer ce phénomène.

[2] Dans le *Premier Manifeste du surréalisme* Breton écrit: „On fait acte de surréalisme absolu."

[3] Le Bureau n'était ouvert au public que jusqu'au 20 janvier 1925 („Le Bureau central, plus que jamais vivant, est désormais un lieu clos, mais dont il faut que le monde sache qu'il existe." Thévenin 1988: 109). A partir de cette date, Artaud est désigné directeur du Bureau: „Après délibération, la direction du Bureau de Recherches a été confiée à Antonin Artaud, avec tous les pouvoirs. A partir du Lundi 26 Janvier, un nouveau fonctionnement de la centrale sera donc en vigueur." (Thévenin 1988: 81)

[4] „Gérard n'est pas là, quoique ce soit son jour de permanence". (Thévenin 1988: 95)

[5] Au début du surréalisme, les expressions 'ordre' et 'organisation' sont de conséquence particulière. La révolution surréaliste est impensable sans ordre comme le montre la citation suivante d'un circulaire: „L'idée d'une révolution surréaliste quelconque vise à la substance profonde et à l'ordre de la pensée." (Thévenin 1988: 123). Polizzotti dit du Bureau qu'il est „au moins dans sa conception [...], bien plus organisé que n'importe quel projet précédent de Breton." (Polizzotti 1995: 220)

[6] Écrivant sur les années 1920, Delphine Gardey remarque que le classement / l'archivage était une des activités que les sciences du bureau moderne espéraient rendre systématique, quasi mécanique: „Plus qu'une nouvelle manière de classer des papiers, les 'systèmes' sont une nouvelle manière de concevoir l'organisation d'une série de gestes que constituent les actions ordinaires de travail administratif: la correspondance, la gestion, le classement, l'archivage [...]. La mobilité de dossiers [...] contribue à la 'mécanisation sans machine' des opérations administratives." (Gardey 2001: 128)

[7] „La guerre n'est pas terminée que déjà elle est transformée en papier imprimé, multipliée à cent mille exemplaires, et présentée comme nouveau stimulant au gosier fatigué de l'homme avide d'histoire." (Nietzsche 1993: 242)

[8] L'expression même de *permanent* se réfère à la théorie de mémoire de Freud et toute trace permanente de mémoire est le résultat d'un choc de tranchées, d'un accident, de l'incapacité de la conscience d'absorber l'excitation qui avance vers elle avec grande vélocité.

[9] Les pratiques gestionnaires des surréalistes étaient loin d'être parfaites. Une entrée du 5 janvier dans le *Cahier* dit: „Le carnet de reçus demeure introuvable." (Thévenin 1988: 73). Cf. aussi Polizzotti qui écrit: „Malgré son statut intentionné comme enregistrement des activités du Bureau, le registre est en fait devenu le journal d'un échec." (Polizzotti 1995: 224).

Bibliographie

Adorno, Theodor W. 1981. 'Rückblickend auf den Surrealismus,' in *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 101-105.

Artaud, Antonin. 1988. 'L'activité du Bureau de Recherches Surréalistes.' in Thévenin: 129-130.

Benjamin, Walter. 1980. 'Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz' in *Gesammelte Schriften* II.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. 2000. 'Le surréalisme. Le dernier instantanné de l'intelligentia européenne.' in *Œuvres* 2. Paris: Gallimard, folio.

Breton, André. 1964. *Nadja*. Paris: Gallimard.

Breton, André. 1972. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Breton, André. 1982. *L'Amour fou.* Paris: Gallimard.

Crevel, René. 1935. *Commune* 23.

Gardey, Delphine. 2001. *La dactylographe et l'expéditionnaire. Histoire des employés de bureau 1890-1930*. Paris: Belin.

Hollier, Denis. 1994. 'Surrealist Precipitates: Shawdows Don't Cast Shadows', in October 69 (texte original en français traduit par Denis Hollier et Rosalind Krauss).

Kittler, Friedrich. 1995. *Aufschreibesysteme*. München.

Nietzsche, Friedrich. 1993. 'De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie' in *Œuvres*, vol. I. Paris: Laffont Bouquins.

Polizzotti, Mark. 1995. *Revolution of the Mind. The Life of André Breton*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Thévenin, Paule (éd.). 1988. *Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence, octobre 1924-avril 1925*. Paris: Gallimard, Archives du surréalisme, 1.

MYTHOLOGIE ET NON RÉVOLUTION

Karl Heinz Bohrer

Thesis: Surrealism as an intentionally political revolutionary movement, but in fact a pure imaginative concept of art and life. Representation of this thesis: I. Characterisation of the imaginative Vocabulary and metaphoric style; II. As a consequence the deduction of the idea of a modern mythology („mythologie moderne"). I. Representation of 1. an anti-realistic and anti-psychological poetics; of 2. the style of the „vague" as a gesture of the unknown; of 3. the evocation of the unknown woman as a sign without meaning, and of 4. the „objet trouvé" as the non-referential phantasm. II. By comparing the modern mythology (Aragon, „Paysan de Paris") with the Romantic „New Mythology" (F. Schlegel „Rede über die Mythologie") the refusal of conventional reason is discussed as well as its substitution by the notion of the „merveilleux quotidien".

Il n'a pas échappé à une lecture politique du surréalisme que dans les proclamations de la revue *La révolution surréaliste*, le projet d'un changement intellectuel conservait sa supériorité par rapport à un changement matériel. De même, le gestus dandyste, qui est davantage qu'un gestus, a été souligné expressément, en particulier aussi par une lecture sociologique. Si le texte qui suit souligne le rapport entre langue imaginative et mythologie moderne, ce n'est pas parce que l'impulsion politico-révolutionnaire a été sous-estimée, mais plutôt parce que le discours révolutionnaire lui-même a, dès le début, été imprégné d'un vocabulaire imaginatif qui fait apparaître opaque l'exigence politique des surréalistes. Plus encore, il existe un rapport entre le drame d'images et de notions innovatrices et le radicalisme de la révolution culturelle prônée par les *Manifestes*: par le fait que ceux-ci transcendent une articulation sociale concrète, les signes poétologiques de l'anthropologie et de l'esthétique surréalistes se dégagent de la négation du concept conventionnel de réalité. Ces codes sont: „rêve", „imagination", „le merveilleux" et „folie".

L'énorme impact du surréalisme n'était donc pas politique mais relevait de la critique culturelle et de la théorie esthétique. La référence la plus illustre et la plus actuelle à cet égard se trouve dans les

premières œuvres de Foucault et dans sa prise en considération du concept de folie, pour laquelle il s'inspira de la restitution de la tragédie par Nietzsche: Foucault exigeait la restitution de la folie et sa poétisation surréaliste en tant que mythe disparu (Foucault 1978: 9), de même que Nietzsche exigeait la restitution la tragédie en tant que mythe disparu.

I. L'emploi de métaphores imaginatives en tant que discours mythifiant

Je commenterai d'abord le style imaginatif à partir de quatre caractéristiques significatives mais sémantiquement différentes. Pour chacune d'entre elles, il s'agira de faire apparaître le discours mythologisant comme la conséquence nécessaire de l'intention imaginative. Ces quatre caractéristiques sont: a) la poétique anti-réaliste et anti-psychologique, b) un style du vague qui résulte du désir de l'inconnu, c) l'évocation de la femme inconnue en tant que signal sans valeur de signal et en tant que fantasme érotique aux traits mythiques, d) l'objet trouvé en tant que fantastique non référentiel (avec référence au thème fantastique chez Achim d'Arnim que Breton, comme chacun sait, a découvert pour le surréalisme).

A) La poétique anti-réaliste et anti-psychologique

Dans le *Premier Manifeste du surréalisme* figure déjà la prise de position contre ce qu'on appelle une „attitude réaliste" (Breton 1988b: 312) considérée pour ainsi dire comme le fondement épistémologique de la pensée européenne depuis Thomas d'Aquin. Cependant, il apparaît aussi immédiatement que la problématique ici n'est pas seulement épistémologique mais également esthético-littéraire: il s'agit de l'état de conscience du roman moderne et de sa soumission au critère de l'information au sujet de la prétendue réalité et de sa description. Du rejet de Breton d'un tel idéal mimétique de réalité et de description, il est resté avant tout l'interdit qu'il reprend de Paul Valéry, à savoir: ne jamais plus écrire dans la convention d'une phrase telle que „la marquise sortit à cinq heures" (Breton 1988b: 314). Le rejet de la représentation psychologique du divin, tel qu'il est proclamé dès le début de *Nadja* mais également au début du *Paysan de Paris*, va de pair avec un tel rejet du principe de réalité en général et du réalisme littéraire en particulier. On n'explicitera pas ici de quelle manière la distance par rapport à la réalité et à la psychologie résulte de la réception

faite par Breton de l'analyse freudienne du rêve, mais surtout aussi de sa propre conception du rêve en tant que constituant à part entière de l'esprit, à côté de sa conscience éveillée. C'est avant tout l'abolition de la frontière entre réalité et ce que Breton nomme „imagination" qui est déterminante, c'est-à-dire pour lui: la frontière entre l'objectif et le subjectif. Ainsi, il est au moins sémantiquement certain que l'imagination ici ne signifie pas exclusivement force de production esthétique et artistique, mais également force de représentation, énergie intuitive de perception, pouvoir de transformation de manière générale. Mais c'est précisément aussi cette nouvelle capacité poétique qui, comme on le lit à la fin des *Vases communicants*, surmonte „l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve" (Breton 1962: 208).

Cependant, pour que l'effet anti-réaliste intervienne, il n'est pas besoin d'identifier le concept de réalité avec la réalité de la société bourgeoise, comme le recommandait une lecture marxiste ou sociologico-littéraire. De même qu'il est peu utile de faire dépendre l'événement „Nadja" de la conviction de Breton que l'idéal de l'amour absolu ne serait réalisé que dans une société sans classes.

Mais l'imagination signifie avant tout un certain procédé poétique, un assemblage de mots spécifique qui déclenche chez le récepteur une „émotion […] intense et […] durable" (Breton 1962: 761). Ce qui rappelle non seulement le moment dionysiaque de Nietzsche (Nietzsche 1980a: 28) mais aussi, la formule poétique de Novalis „Gemütserregungskunst" (Novalis 1978: 801) (l'art d'émouvoir l'âme). Mais cela rappelle surtout l'image surprenante qu'utilise Lautréamont pour caractériser le procédé poétique. On peut donc dire que le rejet du concept traditionnel de réalité résulte de la conscience onirique et à travers la mise en œuvre d'une théorie de l'„image" associée. Celle-ci apparaît chez Breton dans tous ses écrits, essentiellement dans le *Premier manifeste du surréalisme*, *Nadja* et *L'amour fou* et chez Aragon avant tout dans *Le paysan de Paris*. J'y reviendrai dans le contexte du concept d'une „mythologie moderne".

B) Le style du vague qui résulte de la nostalgie de l'inconnu

Si la substitution d'images imaginatives à la réalité et à la psychologie produit une zone d'inconnu, c'est-à-dire, comme le dit Breton, évite de ramener l'inconnu au connu, cela implique que la façon de parler reçoive une incertitude spécifique, en quelque sorte le rapport permanent à quelque chose qui n'est pas encore dit et à quoi on aspire. La

méthode dite documentaire de *Nadja* n'est donc pas au service d'un principe d'écriture radicalement réaliste, comme dans d'autres concepts stylistiques d'avant-garde au début du 20è siècle, mais de son contraire: la déréalisation. La caractéristique de ce style de l'allusion calculée, comme j'aimerais l'appeler, est le topos d'incertitude temporelle qui se répète aussi bien chez Breton que chez Aragon, à savoir la sentence du „me trouverai-je un jour dans la situation de…", c'est-à-dire l'emphatisation du souhaité comme question et comme potentialité temporelle. En particulier la préface à une „mythologie moderne" d'Aragon, et c'est ainsi qu'il comprend *Le paysan de Paris*, mais également *Nadja* de Breton, est remplie de phrases de ce type, contenant une allusion calculée, quelque chose qui n'est pas encore (re)connu, qui est seulement pressenti et désiré. On peut y ajouter aussi les questions laissées consciemment sans réponse.

Les allusions sémantiques d'un secret encore non résolu aboutissent souvent à une forme abstraite qui rappelle les phrases de l'oracle de Delphes. La forme abstraite signifie sémantiquement que des phrases déclaratives sur la perception individuelle ou sur la perception d'autrui se succèdent sans explication causale ni psychologique: le commentaire réaliste est aboli par l'emploi d'un système de métaphores quasi symboliste. Il s'agit de phrases du type „Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini." (Aragon 1926: 18) ou „Je persiste […] à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef." (Breton 1988a: 651) Même lorsqu'il s'agit de rapports concrets à des lieux concrets, une distanciation se produit: „[Un salon de coiffure] Je me suis souvent arrêté au seuil des ces boutiques interdites aux hommes et j'ai vu se dérouler les cheveux dans leurs grottes." (Aragon 1926: 48) Ou bien: „La magnifique lumière des tableaux de Courbet est pour moi la même que celle de la place Vendôme, à l'heure où la colonne tomba." (Breton 1988a: 649) Il apparaît clairement que les lieux sont transposés dans une sphère transréelle et on comprend dans quelle mesure ils reçoivent une aura mythique à travers une poétisation spécifique du réel.

C) L'évocation de la femme inconnue comme signal sans valeur de signal ou le fantasme érotique

Le paradigme A s'est référé au théorème de l'anti-réalité et le paradigme B au style de l'allusion calculée. Le paradigme C a maintenant trait au thème qui rassemble tous les signifiants surréalistes du merveilleux ou plutôt du „merveilleux quotidien" et dans lequel le fantasme surréaliste, du point de vue du contenu comme du point de vue métaphorique, se concentre en une mythologie. À lui seul le nom de quelques femmes inconnues évoquées dans les textes surréalistes est de nature mythologique, à savoir le mot pour désigner la créature féminine des mers, que ce soit Sirène ou Mélusine, équivalents du nom que porte l'héroïne de *Nadja* et qu'on retrouve aussi dans la vitrine du Passage de l'Opéra du *Paysan de Paris* ou dans *Le libertinage*. Sans considérer les autres évocations de la femme inconnue, de la passante inconnue qu'on trouve essentiellement dans *Les Vases communicants* de Breton, on se contentera de renvoyer à la scène dans *Nadja* d'„une femme belle et nue" que rencontre „la nuit, dans un bois" l'imagination surréaliste (Breton 1988a: 668). Une telle situation se voit attribuer les caractéristiques de l'événement surréaliste, c'est-à-dire: ne pas vouloir conserver de manière folle tout ce qui existe, une situation qui pourrait faire perdre la présence d'esprit à un observateur. De même que le personnage de Nadja, l'archétype de toutes les inconnues dans les textes de Breton, le personnage fictif de l'inconnue dans le bois est doté de l'apparence mythologique propre aux contes. Mais sa signification reste incertaine: c'est son caractère événementiel, comme plus tard dans toutes les scènes avec Nadja, qui compte! Et par événements, il faut comprendre les „faits" qui „présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal." (Breton 1988a: 652). Dans le *Premier manifeste surréaliste*, on lit une variante de cette définition: Breton se limitait au constat „que telle idée, telle femme lui *fait de l'effet*. Quel effet, il serait bien incapable de le dire, il donne par là la mesure de son subjectivisme, et rien de plus." (Breton 1988b: 318). Dans *Nadja*, Breton donne encore une explication quant à la notion de „fait" qui réunit d'un côté le merveilleux au quotidien, et d'un autre le style du vague évasif: le „fait" surréel se constitue à la vue d'objets rares qui déclenche „la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend" (Breton 1988a: 652) ou qu'on peut en attendre la „révélation du sens de sa propre vie". (Breton 1988a: 681). Ce qui pourrait être l'essentiel ou le sens reste en suspens, ainsi que la dis-

tinction énigmatique entre „faits-glissades“ et „faits-précipices“. (Breton 1988a: 651) On peut supposer que Nadja sera le fait qui signalise la chute. Son caractère mythologique est depuis longtemps devenu manifeste, que ce soit parce qu'on la voyait comme post-figuration de la passante inconnue de Baudelaire (cf. Lenk 1973: 78), d'Hélène de Goethe (Lenk 1973: 89) ou de Béatrice de Dante (Stoll 1984), ou alors parce qu'indépendamment de ces divers recoupements intertextuels entre la Nadja réelle et les personnages féminins fictifs de la mythologie littéraire, on renvoie au principe mythifiant du texte de *Nadja* en tant que tel. En poursuivant le but de décrire d'une façon nouvelle le fantasme érotique apparaissent nécessairement des abstractions transréelles et transpsychologiques qui engendrent cette généralité allégorique que Nietzsche, dans son esthétique, a ensuite appelée „mythique“ (Nietzsche 1980b: 182). On peut le vérifier dans le paradigme choisi de la „femme belle et nue dans le bois“: l'identité érotique se manifeste en elle dans sa forme surindividuelle la plus générale.

D) L'objet trouvé en tant que fantastique non référentiel

Dans toutes les femmes inconnues, en premier lieu Nadja, on pourrait reconnaître l'incarnation de l'objet trouvé surréaliste et on comprendrait ainsi également la froideur souvent observée de la stylisation envers l'objet du désir. Breton a, dans de nombreux passages de son œuvre et essentiellement dans *L'Amour fou*, caractérisé l'objet trouvé dans sa qualité surréaliste, c'est-à-dire en tant qu'objet fragmentaire dans lequel se concentrent l'étrange, l'abstrus et ce qui est inconnu de la vie civilisée. Le texte de Nadja présente de nombreux exemples d'objectivation mystérieuse ou de pré-réflexivité. Généralement, il s'agit d'un détaillisme énigmatique dont l'expression suscite la peur ou est incompréhensible. Souvent, il est question d'éléments expressifs cruels, qu'il s'agisse du souvenir de scènes du théâtre de boulevard au contenu obscène ou de scènes réelles qui produisent un effet irréel, comme par exemple la célèbre scène sur la Place Dauphine (Breton 1988a: 693s.). On peut aussi apposer le nom de fantastique à ce phénomène et on obtient alors, sans qu'il soit nécessaire d'évoquer les nombreux ouvrages consacrés à la définition du fantastique, l'exemple romantique sur lequel je voudrais me concentrer ici: comme on le sait, Breton a redécouvert les nouvelles fantastiques d'Achim d'Arnim et les a commentées en termes de précursivité (Breton 1962b). Le fantatisque dans les thèmes d'Arnim – et on peut égale-

ment citer ici Clemens Brentano et Heinrich von Kleist – se différencie du fantastique chez Novalis, Tieck mais aussi chez E.T.A. Hoffmann par le fait que sa force d'expression – on pense au personnage du „Golem" dans *Isabelle d'Égypte* ou aux „Dents" dans *Histoire du brave Gaspard et de la belle Annette* de Brentano – ne renvoie à rien en dehors d'elle, notamment dans le sens d'une symbolique en rapport avec la philosophie de la nature ou de l'histoire. Le fantastique d'Arnim reste littéralement quelque chose d'à part, d'étranger qui paraît insolite et par-là même anticipe phénoménologiquement l'objet surréaliste, toutefois sans cette aspiration quasi utopique qui est propre à celui-ci (cf. Bohrer 1998: 17s.). Cet objet – et c'est précisément la raison qui m'amène à évoquer le contexte entre les deux – acquiert, par cette dimension profonde du fantastique au sens esthétique du terme, le trait mythifiant: ce n'est pas seulement quelque chose d'individuel qui attire, mais quelque chose de surindividuel dont l'attrait réside dans une conscience romantique collective.

II. La „mythologie moderne"

Jusqu'ici ont été cités les aspects stylistiques et thématiques qui soit présentent directement, du point de vue du contenu, des traits mythologiques ou qui possèdent formellement un caractère mythifiant. Il faut à présent clarifier brièvement la notion même de mythe ou de mythologie, comme les surréalistes la comprenaient. La notion de mythologie a, comme chacun sait, été posée par Aragon, au début du *Paysan de Paris* et Breton, dans *L'Amour fou*, a utilisé la notion de „mythe" pour décrire son expérience de la nature exotique. Dans les deux cas, la représentation d'une mythologie, ou plutôt d'une „mythologie moderne" est associée à la théorie de l'image surréaliste, comme je l'appelle sommairement.

Dans le passage suivant, je me limiterai a) à la clarification de l'exigence de modernité, b) à l'identification esthétique à travers la théorie surréaliste de l'image. La meilleure possibilité de comprendre l'exigence de modernité est peut-être de constater que ce sont précisément des positions se donnant comme expressément innovatrices dans l'histoire de la modernité esthétique qui se réfèrent à la mythologie. Ainsi, une comparaison entre l'idée d'une „nouvelle mythologie", telle que Friedrich Schlegel la conçut en 1800, et la caractérisation par Aragon de sa „mythologie moderne" présente de frappantes similitudes. Il vaut la peine de confronter deux passages centraux.

> Les sens ont enfin établi leur hégémonie sur la terre. Que viendrait désormais faire ici la raison? Raison, raison, ô fantôme abstrait de la veille, déjà je t'avais chassé de mes rêves, me voici au point où ils vont se confondre avec les réalités d'apparence: il n'y a plus de place ici pour moi. En vain la raison me dénonce la dictature de la sensualité. (Aragon 1926: 11)

> Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns weiter in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter. (Schlegel 1970: 502)

Je renvoie au point essentiel qui ressort dans cette comparaison: dans les deux cas, le principe de raison est rejeté et le règne des sens ou plutôt de l'imagination est proclamé à sa place. Ce rejet emphatique de la raison, c'est-à-dire du principe de rationalité appliqué à la vie et à la pensée modernes, revêt encore plus d'importance quant à l'hypothèse d'une similitude entre les concepts schlegelien et surréaliste de mythologie, lorsqu'on examine le discours que tiennent Schelling et Hegel sur une „nouvelle mythologie". Leur fragment intitulé *Systemprogramm des Deutschen Idealismus* (1797) revendique aussi une „nouvelle mythologie" dans laquelle cependant il est conféré à l'imagination la qualité d'être la plus haute expression de la raison (Hegel 1986: 235). L'aboutissement moderne de mythologie schlegelienne et aragonienne *versus* raison ou principe de réalité est qu'il ne s'agit pas d'un recours irrationaliste aux „origines" et aux dieux archaïques! Rien d'objectif ni d'étranger n'est invoqué mais la „mythologie" est un acte transcendantal du sujet de l'imagination. Il n'existe donc aucun rapport avec les suggestions primitives d'une fausse conscience que Roland Barthes a décrites comme „mythes du quotidien". Dans le cas de Friedrich Schlegel, la „nouvelle mythologie" ou le caractère novateur de cette mythologie consiste en la construction d'une esthétique romantique avec des catégories poétologiques pertinentes. Dans le cas d'Aragon, la „mythologie moderne" ou le caractère moderne de cette mythologie consiste en la description des évocations du „merveilleux quotidien" dans la métropole parisienne.

Le „merveilleux" est une autre notion centrale dans laquelle les projets romantique et surréaliste de mythologie se rejoignent. Mais l'adjonction de l'adjectif „quotidien" souligne une différence capitale: même si le merveilleux de Breton est élevé au rang de catégorie principale de la littérature future (Breton 1988b: 319-320), ou même s'il est finalement caractérisé comme inexplicable en tant que „merveilleux poétique" (Breton 1962c: 134-135), il représente néanmoins avant tout, dans le contexte d'une nouvelle mythologie, un événement

de perception du quotidien. Les mots „mythique“ ou „merveilleux“ sont dans *Le paysan de Paris* d'Aragon des équivalents pour la vision déréalisée par l'écriture surréaliste de la ville de Paris, de ses quartiers mais aussi de l'état d'esprit occasionaliste du sujet surréaliste qui s'y trouve. Ce sont surtout les phrases suivantes qu'il faut examiner attentivement: „J'en étais là de mes pensées, lorsque, sans que rien en eût décelé les approches, le printemps entra subitement dans le monde. C'était un soir, vers cinq heures“ (Aragon 1926: 9). Ou encore: „Comme un soleil sur le monde l'auto jaune surgit soudain rue Ordener: nous la montions avec une philosophie si enivrante qu'elle prévalait à toute autre considération.“ (Aragon 1924: 66). La structure mythique du topos romantique du renouvellement du monde devient manifeste, telle qu'on la voit déjà constituée dans sa forme romantique dans *Henri d'Ofterdingen* de Novalis.

Avant de conclure par une réflexion sur la façon dont le mythique ou plutôt le mythologique moderne est en rapport avec une théorie de l'image surréaliste, il faut constater que la tentative d'Aragon de donner une dimension politique à l'atmosphère surréelle du miracle quotidien, en étant à l'affût de l'esprit de la révolte et de l'agitation sociale dans les quartiers de la métropole, reste une association très surréelle. Dans celle-ci, le contenu stimulant de l'image est d'une plus grande pertinence que le résultat de l'analyse socio-politique, même si ce dernier point a été ressenti comme encore très stimulant par Walter Benjamin et qu'on garde souvenance de l'actualité des mouvements anarchistes dans les années vingt. Ceci ne signifie pas que l'exigence politique est absente. C'est précisément la théorie de l'image surréaliste qui la contient:

> Les propagateurs de surréalisme seront roués et pendus, les buveurs d'images seront enfermés dans les chambres de miroirs. Alors les surréalistes persécutés trafiqueront à l'abri de cafés chantants leurs contagions d'images. À des attitudes, à des réflexes, à de soudaines trahisons de la nervosité, la police suspectera de surréalisme des consommateurs surveillés. (Aragon 1926: 81)

L'image surréaliste est ainsi fièrement identifiée comme signe d'une provocation politique. Qu'est-ce qu'une image surréaliste au sens où l'entendent Aragon et Breton? Ou, comme nous pouvons en conclusion le dire aussi: qu'est-ce qu'une image de la nouvelle mythologie? Les pistes d'explication dans *Le Paysan de Paris* et *L'Amour fou* sont si nombreuses que je me limiterai à une seule remarque: une image surréaliste ou une image de la nouvelle mythologie est une construction métaphorique dont les éléments possèdent le caractère paradoxal et l'intensité des expressions imagées de Lautréamont au moyen des-

quelles ces éléments s'opposent au réel. *Les chants de Maldoror* de Lautréamont font jaillir en abondance de telles images que Breton et Aragon prirent pour modèle. Aragon a essayé d'établir une base théorique pour une telle image. L'image poétique possède selon lui la qualité de la matérialisation, ce qui veut dire qu'il s'agit d'un média de connaissance, mais la connaissance se réfère ici uniquement au particulier. Il est le résultat d'une „provocation sans contrôle de l'image pour elle-même" (Aragon 1926: 80), non le résultat d'un rapprochement à la réalité. Sur ce point, l'exigence surréaliste de mythologie ne contient rien d'autre qu'une nouvelle esthétique avant-gardiste comparable à cet égard à la „nouvelle mythologie" de Friedrich Schlegel. Il faut cependant ajouter à cela qu'Aragon comme Breton consacrèrent avec la métaphore „mythologie" la découverte de leur propre inconscient. On peut lire dans *Le paysan de Paris* cette description du sentiment de nature éprouvé à la vue du parc des Buttes-Chaumont: „la nature est mon inconscient. […] Cette conscience exquise d'un passage est le frisson dont je parlais. L'objet qui en est l'occasion est le mythe, au sens que je donne à ce mot." (Aragon 1926: 151). C'est-à-dire en tant qu'expérience sensuelle de l'apparition exotique et bizarre du jardin dans la métropole, et non par exemple d'une nature au-delà de la civilisation. La substitution du jardin à la nature s'observe non seulement chez Aragon mais aussi chez Breton (Breton 1992b: 748).

Cette mythologie – même si, objectivement, elle se rencontre en tant que nature – ne contient plus, comme l'écrit Breton, de „sphinx" aux „questions mortelles", mais toujours seulement „ses propres abîmes" (Aragon 1926: 18). Ces derniers ne sont pourtant pas élucidés de manière analytique dans la „mythologie moderne" mais sont, comme il est dit, représentés par la magie, c'est-à-dire au moyen de l'image surréaliste. Dans la mesure où le moi devient étranger dans l'image surréaliste, donc dans l'ordre insolite des mots, la mythologie moderne fonctionne comme le mythe archaïque, ainsi que l'a bien vu Aragon: elle apporte au moi limité la dimension de l'infini. C'est pourquoi la dimension infinie de l'idée surréaliste de révolution n'est pas restée politique mais est devenue mythologique.

Épilogue

Si l'essence du surréalisme consiste bel et bien en la production de situations et images imaginatives, alors se pose la question de son rang littéraire, par exemple dans le rapport à la peinture surréaliste. On ne devrait pas taire qu'il existe à ce sujet des jugements très négatifs. Si

l'on voulait ne serait-ce qu'aborder la question de la valeur littéraire, on devrait clarifier la structure des images, notamment par comparaison aux images du grand paradigme de Lautréamont. Donc par exemple aussi le culte dandyste du mal, dans un cas comme dans l'autre. On devrait en outre analyser jusqu'où va la préfiguration romantique, notamment dans des concepts comme le „merveilleux" et l'„infini", dans le projet de la „vie poétique", ou encore dans l'emphatisation de la nuit. Walter Benjamin, malgré son adaptation emphatique du surréalisme, a tout de même cru y découvrir quelques faiblesses, c'est-à-dire des traits épigonaux du romantisme (Benjamin 1966: 202, 212s.) – sans parler du reproche plus tardif de l'irrationalisme. Dans tous les cas, on ne peut pas élucider les concepts et images romantico-surréalistes en renvoyant à leur fonction d'utopie et de critique de la société. Cette fonction ne va pas au-delà de l'intervention et est dépassée, alors que les concepts et images se transforment en une structure esthétiquement objective dont la portée imaginative perdure.

(traduit de l'allemand par Jennifer Hilgefort)

Bibliographie

Aragon, Louis. 1924. *Le Libertinage.* Paris, Gallimard.

Aragon, Louis. 1926. *Le paysan de Paris.* Paris, Gallimard.

Benjamin, Walter. 1966. *Der Sürrealismus* in Walter Benjamin. *Angelus novus. Ausgewählte Schriften II.* Frankfurt/M.

Bohrer, Karl Heinz. 1998. *Das Romantisch-Phantastische als dezentriertes Bewusstsein* in K. H. Bohrer. *Die Grenzen des Ästhetischen.* München.

Breton, André. 1962a. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard.

Breton, André. 1962b. *Introduction aux 'Contes bizarres' d'Achim d'Arnim* in Breton (1962a): 341-360.

Breton, André. 1962c. *Les Vases communicants* in Breton (1962a): 134-135.

Breton, André. 1988a. *Œuvres complètes, vol. 1*. Paris: Gallimard-Pléiade.

Breton, André. 1988b. *Manifeste du surréalisme* in Breton (1988a).

Breton, André. 1988c. *Nadja* in Breton (1988a).

Breton, André. 1992a. *Œuvres complètes, vol. 2*. Paris: Gallimard-Pléiade.

Breton, André. 1992b. *L'Amour fou* in Breton (1992a).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1986. *Das älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus* in E. Moldenhauer et U. K. M. Michel (éds). *Werke, vol. 1.* Frankfurt/M.

Foucault, Michel. 1978. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft.* Frankfurt/M.

Lenk, Elisabeth. 1973. *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus.* München.

Nietzsche, Friedrich. 1980a. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik.* in Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe,* vol. 1. Giorgio Colli et Mazzino Montanari (éds). München.

Nietzsche, Friedrich. 1980b. *Menschliches. Allzu Menschliches* in Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke*, vol. 2. München.
Novalis. 1978. *Werke, Tagebücher, Briefe Friedrich von Hardenbergs,* vol. 2. Hans-Joachim Mähl et Richard Samuel (éds). München.
Schlegel, Friedrich. 1970. *Gespräch über die Poesie* in Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften.* Wolf-Dietrich Rasch (éd.). München.
Stoll, André. 1984. '*Beatrice im Versteck*', *Merkur*, n° 426: 380-391.

DE LA NÉCESSITÉ DE L'ENGAGEMENT SURRÉALISTE ET DE SON ÉCHEC

Peter Bürger

The surrealists' commitment in the Communist Party, still being necessary to demonstrate themselves as well as to the public the seriousness of their intention to change society, exposes the movement to a painful inner conflict, requiring from them „un effort d'accommodation" (Breton) inconsistent with their individualistic moral and their attitude of denegation. Mainly the dissidents, Antonin Artaud and Pierre Drieu la Rochelle, point out in their polemics this inescapable dilemma in which the surrealists have placed themselves.

Seule une critique littéraire consciente de sa propre historicité peut prétendre apporter sa contribution à la vie intellectuelle de son époque. Elle doit reconnaître sans réserve que le point de vue qu'elle adopte sur un même objet change au cours du temps. Ceci ne signifie pas qu'elle ne puisse que nager au gré du courant de l'histoire, cela implique au contraire qu'elle doit se comporter en fonction d'elle. Aujourd'hui nous ne pouvons plus parler d'engagement comme nous le faisions dans les années 60 et 70 du siècle dernier. Les grands projets de la littérature engagée qui ont marqué le 20^{e} siècle, que ce soit le théâtre épique de Brecht ou la *littérature engagée* de Sartre, ne peuvent être envisagées séparément de l'utopie d'une société post-capitaliste. Et, depuis la chute des sociétés socialistes, celle-ci ne convainc plus guère, du moins présentement. Il semble que l'engagement ne soit pas, aujourd'hui, un sujet de réflexion à l'ordre du jour. Il n'est pas dit que ce soit obligatoirement un inconvénient pour en traiter; au contraire, cela nous permet de poser les questions qui, au cours des années 70 étaient encore situées en dehors de notre horizon de pensée.

Si le fait de focaliser sur l'actualité est si stimulant, c'est parce que celle-ci place notre travail devant des attentes précises. Pour quelqu'un qui se tenait pour un intellectuel de gauche, traiter la question de l'engagement avait nécessairement pour but de sauver l'idée

même d'engagement. Partant de Brecht ou de Sartre, elle pouvait tout autant se démarquer des conceptions conservatrices, selon lesquelles le politique est quelque chose qui n'a rien avoir avec l'art, qu'elle pouvait aussi se démarquer de la critique de l'engagement faite subtilement par Adorno, critique reposant sur des prémisses esthétiques complexes. Si cette notion a aujourd'hui perdu de son actualité, la fascination qu'elle suscitait a également changé. Mais en même temps c'est cela qui rend possible un regard critique et autocritique sur ce thème. C'est justement dans les confrontations entre les surréalistes et les dissidents du mouvement que la nécessité et la problématique de l'engagement ont été discutées avec véhémence et c'est ce qui aujourd'hui, avec la distance, peut ouvrir des perspectives nouvelles.

Je ne veux pas remettre sur le tapis l'histoire douloureuse pour tous ceux qui furent impliqués, des relations entre surréalisme et communisme. Mais en réponse à l'opinion largement répandue aujourd'hui de l'engagement des intellectuels du 20^{e} siècle, qui n'aurait été qu'une erreur monumentale, je veux d'abord montrer que, si les surréalistes se sont tournés vers le communisme, ils avaient pris un parti conséquent à leurs principes, même si cela devait se solder par un échec.

Que rien n'ait disposé les futurs surréalistes à s'associer au communisme, cela s'explique déjà par le fait qu'ils ne perçoivent pas la Révolution d'octobre comme un événement historique décisif. Leur conception de la société est beaucoup plus marquée par leurs expériences de la première guerre mondiale. Les impressions profondes qui ont marqué sa vie et son écriture, Breton les a eues à travers deux rencontres. Dans le centre psychiatrique à St. Dizier où il travaille comme assistant, il s'occupe d'un malade mental qui prend la guerre pour une gigantesque manœuvre d'illusion dont la mise en scène poursuit le seul but de lui ôter la raison; c'est pourquoi il s'expose sans aucune peur aux situations les plus dangereuses et qu'aucun argument ne peut le convaincre de la réalité de la guerre. Ce qui fascine Breton, c'est la force inébranlable dont fait preuve le malade pour nier la réalité, sur lequel il écrira un de ses premiers textes en prose. Peu de temps auparavant à l'hôpital de Nantes, il a rencontré Jacques Vaché, un dandy de l'action dont les agissements absurdes sont guidés par un principe de révolte totale et torpillent aussi bien la légitimité de la guerre que toutes les valeurs de la société. C'est à lui que Breton doit surtout d'avoir problématisé l'art en tant que sphère de responsabilité réduite. „Sans lui j'aurais peut-être été un poète", écrit Breton dans *La Confession dédaigneuse* (Breton 1988: I 194). Le malade, tout comme Vaché, répond à l'événement de la guerre en déplaçant la relation entre

sujet et objet en faveur du sujet. Face à un monde qui apparemment a entamé un processus d'autodestruction, ils ne voient de soutien possible que dans leur propre moi. C'est ce caractère inconditionnel de la confiance en ce moi qui convainc Breton et le fait développer une position de refus radical qui, comme il le dira plus tard, comprend „toute la série des obligations intellectuelles, morales et sociales" (Breton 1988: II 226). En cela le *refus* n'est pas seulement une position face à la société, c'est aussi une conception sur laquelle repose l'évidence du moi, une sorte de cogito surréaliste: *Je refuse donc je suis.*

Pour comprendre la démarche effectuée par les surréalistes pour aller de cette position – qui semble à première vue être l'équivalent d'un désengagement absolu – à l'engagement aux côtés des communistes, il faut bien voir que pour les surréalistes le *refus* n'est pas une simple relation négative au monde, mais qu'il est lié à un fort sentiment de sa propre valeur, que Breton caractérise d'*attitude morale* ou de *rigueur morale*.[1] Il est clair qu'il ne désigne pas ainsi le domaine des normes morales générales. Il n'est toutefois pas facile d'établir ce qu'il comprend exactement sous ces termes car il suppose toujours connu ce dont il parle. On est en droit de supposer une intention de couvrir par un voile de secret – qu'on se rappelle le concept d'*occultation* dans le 2ème *Manifeste du surréalisme* – le tréfonds de sa pensée, c'est-à-dire l'adéquation du moi avec soi-même. Tout d'abord *l'attitude morale* concerne la relation du „moi" à soi-même; mais étant donné qu'elle se rattache au *refus*, elle se rapporte toujours à un au-dehors. Il n'est donc pas étonnant qu'elle cherche à se manifester à l'extérieur.

Ceci se réalise d'abord par l'écriture: „Écrire […] pour se suffire moralement" (Breton 1988: II 291) comme il est dit dans *Légitime défense*. L'écriture non pas comme activité littéraire mais comme extériorisation de la vie qui répond à un appel (Breton 1988: II 291).[2] Mais comme extériorisation de la vie, l'écriture reste encore en quelque sorte une intention au niveau de l'idée. *L'attitude morale* essaie de dépasser cet état. Il est connu que c'est la guerre du Maroc qui a confronté les surréalistes à un événement qu'ils ne peuvent pas ranger sous le terme très général de „conditions de vie", ces „conditions dérisoires, *ici bas*, de toute existence" (Breton 1988: I 193) qu'ils ont rejetées. L'injustice a soudain un visage particulier, avec lequel ils doivent maintenant composer. Face à cette nouvelle réalité, ils ne peuvent continuer à concevoir l'engagement surréaliste qu'ils avaient jusqu'alors, qui cherchait à explorer et à élargir le champ d'expérience de

l'individu réduit par la société, comme un „engagement purement intérieur" comme Blanchot l'entend (Blanchot 1972: 98), mais plutôt comme une somme d'activités qui se situent à la frontière entre exploration et jeu, mais auxquelles il manquerait ce qui crée l'obligation de chacun.

Breton parlera plus tard de l'„insuffisance relative" (Breton 1988: III 163) des activités surréalistes. Pour correspondre à l'impératif moral sous lequel Breton a placé ce mouvement dès le début (qui bien sûr n'a rien à voir avec l'impératif kantien), les surréalistes ont dû faire le pas de l'engagement politique – malgré les ruptures auxquelles ils s'exposaient et qui étaient programmées d'avance.

La décision que prirent en 1927 cinq surréalistes d'entrer au PC était conséquente. Elle démontrait que leur refus de la société actuelle était à prendre au sérieux et qu'ils étaient prêts à assumer les conséquences de leur action. Mais elle contenait le danger de détruire les fondements dont elle était issue. Dans *Au grand jour*, les cinq surréalistes ont fait remonter l'origine de leur décision à leur *attitude morale* mais ils ont également reconnu que ce faisant, ils faisaient un *effort d'accommodation* qu'ils auraient cru impensable jusque-là et on doit ajouter même que celui-ci était inconciliable avec leur conception individualiste de la morale.

Plus que les nombreuses différences entre ce parti gouverné par les principes du soi-disant centralisme démocratique et les aspirations plutôt anarchistes des surréalistes, ce qui a fait que leur entrée au parti soit devenue un dilemme, c'est que leur adhésion réclamait d'eux qu'ils abandonnent ce qu'ils n'étaient prêts à abandonner à aucun prix. Lorsqu'en 1935, après les turbulences qui suivent la participation des surréalistes au Congrès des Écrivains contre le fascisme, Breton entérine la rupture devenue inévitable avec le communisme, c'est encore au nom de la morale surréaliste qu'il le fait. La revalorisation de l'idée de patrie qu'entraîne le pacte franco-soviétique est, dit-il, „en conflit avec les raisons initiales les plus certaines que nous nous connaissons d'être devenus des révolutionnaires". „Du plus profond et du plus lointain de nous-mêmes", ils se sentaient, ajoutait-il, incapables d'être d'accord pour qu'on en appelle au sentiment national (Breton 1988: II 467f.). Derrière ce „nous" du manifeste, on remarque le pathos avec lequel l'auteur de ce texte renvoie à *l'attitude morale* de chacun d'eux, et qui n'est pas soumise à la discussion.

Breton a une aptitude presque illimitée à réunir et à vivre des contradictions inconciliables. Et il essaie de faire usage de cette aptitude pendant tout le temps de son engagement avec les communistes,

en s'engageant sans relâche pour faire cohabiter le travail politique pragmatique et la fidélité à une activité surréaliste sans borne. Si le grand écart a été dans ce cas intenable, c'était parce que la discipline du parti exigeait qu'on abandonne la morale individualiste qui justement est le fondement de la capacité à vivre dans ces contradictions.

On peut encore mieux préciser ces antinomies de l'engagement surréaliste quand on confronte la perspective de Breton avec celle des dissidents. Dans ses entretiens radiophoniques, Breton formulera quelques phrases sur Antonin Artaud qui laissent entrevoir ce qu'a pu être l'atmosphère activiste qui a régné parmi les surréalistes dans le milieu des années 20 avec l'arrivée d'Antonin Artaud. On écrivait un tract après l'autre pour dénoncer les institutions de la société comme les prisons, les institutions psychiatriques, les universités, avec une véhémence inhabituelle jusque-là chez les surréalistes. Bien que cette nouvelle tendance dans les activités des surréalistes soit imputable à Artaud, ce dernier est, dès le début, contre l'engagement, discuté un peu plus tard, aux côtés des communistes et il sera d'ailleurs exclu du groupe en décembre 1926. Les textes polémiques qu'il écrit à cette occasion sont troublants, surtout parce qu'ils montrent qu'Artaud annonce la fin du surréalisme tout en continuant à se considérer comme surréaliste. Sa critique de ses camarades est donc en même temps une critique du dedans et du dehors.

Artaud a été l'un des rares à s'être reconnu tout entier dans le surréalisme à qui il doit d'avoir été sauvé d'une crise qui le menaçait dans son existence. (Il évoquera cela encore dans ses adieux au mouvement). Pour lui aussi, le *désespoir* est l'expérience essentielle. Mais tandis que pour Breton elle est source de force qui ne se tarit jamais, alimentant la volonté de changement, Artaud s'accroche à elle. „Dieu m'a placé dans le désespoir comme dans une constellation d'impasses dont le rayonnement aboutit à moi […]. Et tous les hommes sont comme moi" (Artaud 1976: 28). Avec un aplomb choquant Artaud identifie son désespoir au destin humain: „Et tous les hommes sont comme moi." Cette généralisation est typique de sa pensée. Il utilise le renversement surréaliste des notions, ce que montrent d'autres passages. Depuis sa correspondance avec Jacques Rivière, il s'est toujours consacré à une description la plus précise possible des déficits de sa pensée pour en arriver à la conclusion que la faiblesse était un état qui convenait à l'homme qui veut correspondre à cette sinistre prétention des hommes de vouloir.

Tandis que chez Breton, le désespoir face aux conditions de la vie humaine, conduit au *refus* qui pousse à la volonté de changement,

Artaud vit ce désespoir comme l'expression par excellence de l'immuabilité de la *conditio humana*. Et tandis que Breton tire du désespoir une confiance en lui inébranlable qui permet une présence au monde aussi bien active que réceptive, Artaud en tire une théorie du moi faible („ce moi béquillard, et traînant", Artaud 1976: 21), qu'il inscrit dans un déterminisme de l'absence de liberté. Breton, suivant le principe surréaliste de la conciliation des contraires, a toujours réuni le côté clair et le côté sombre du mouvement, mais Artaud, suivant sa disposition psychique, est poussé à déclarer que ceci constitue le gouffre de la *conditio humana*: „L'enfer est déjà de ce monde." (Artaud 1976: 23). À partir d'une telle position, il peut bien faire quelques sorties contre les institutions sociales mais il ne peut pas fonder un engagement pour une révolution sociale qu'il refuse sans réserve car avec son *pessimisme intégral*, il considère son expérience de la souffrance comme quelque chose d'immuable.

Que montre la lucidité du désespoir qu'Artaud revendique pour lui-même? Les surréalistes aussi, selon lui, sont marqués d'une „impuissance native", mais ils ne veulent pas la voir et lui opposent donc des pseudo-actions verbales, des menaces vaines, des blasphèmes dérisoires et des appels à la révolte qu'eux-mêmes sont incapables de suivre (Artaud 1976: 60). En d'autres mots: l'engagement politique des surréalistes aux côtés des communistes est moins l'essai de provoquer une révolution qu'Artaud ne souhaite ni ne croit possible, que la fuite devant leurs propres problèmes insolubles. La révolution surréaliste est, pour Artaud, un phénomène purement spirituel qui n'a pas sa place dans la vie. C'est la réponse de chacun à l'inutilité de toute action, un moyen désespéré pour se sauver soi-même, un Absolu qui permet de supporter notre propre finitude (Artaud 1976: 67-74). Selon Artaud, c'est parce qu'ils ne voient pas ces implications que les surréalistes sont attirés inconsciemment par l'action.

Dans cette perspective, l'engagement des surréalistes est l'expression d'un malentendu sur eux-mêmes. Dans la mesure où ils se conçoivent comme révolutionnaires sociaux et qu'ils déclarent que la révolution prolétarienne est la condition d'un grand bouleversement de toutes les relations de vie, ils se trompent sur leur interprétation d'eux-mêmes et de leurs propres activités. En même temps ils perdent de vue qu'il en va pour chacun en dernier lieu de son salut individuel. En quittant le point de départ du désespoir absolu, ils sont infidèles à eux-mêmes, ils polluent la source à laquelle ils doivent tout.

*

Parmi les thèmes qui ont été pour de bonnes raisons tabous dans les années 70, il y a la question des similitudes et des différences entre l'engagement de gauche et de droite. Ceci nous amène à traiter un auteur qui se considère comme fasciste depuis le 6 février 1934, qui rejoint la collaboration en 1940 et se suicide en 1945: Drieu la Rochelle. C'est un des rares auteurs à avoir vécu et pensé les antinomies de l'engagement. Cela vaut la peine de regarder d'un peu plus près certaines stations de cette *aventure spirituelle*. Drieu n'est pas un écrivain majeur; mais lorsqu'il met son moi problématique autour duquel gravitent ses pensées, au centre de son écriture, il écrit alors des textes dans lesquels une singulière fascination de l'authentique persiste même quand le lecteur éprouve des répulsions pour ce qui est dit.

En 1925, Drieu s'éloigne de ses amis de gauche qui fréquentent le cercle surréaliste. La rupture qui lui est particulièrement douloureuse, est celle avec Aragon qui, un an auparavant, lui avait dédicacé son recueil de nouvelles *Libertinage*. La même année, Drieu écrit une lettre ouverte aux surréalistes, puis deux autres en 1927. C'est cette année-là qu'Aragon et Breton ainsi que trois autres surréalistes entrent au PC. Les lettres que Drieu écrit pour se démarquer d'eux, montrent tout comme chez Artaud, combien il partage leur impulsion profonde, un désespoir existentiel qui ne saurait être atténué. Il reproche aux surréalistes de commencer à abandonner leur recherche sans compromis de l'Absolu en faveur d'une stratégie bien connue dont le but est de s'imposer comme groupe littéraire: „Vous êtes tout bonnement en train de prendre position. L'hiver dernier, vous aviez pris déjà position littéraire […]. Maintenant, vous doublez votre art poétique d'une ligne d'appui politique selon un procédé périodiquement utilisé par les littérateurs en France" (Drieu 1982: 47). Bien entendu, Drieu sait que le *Manifeste du surréalisme* ne veut pas être un traité de poétique, et que ce n'en est pas un non plus, mais il croit y découvrir un relâchement de la tension engendrée par le désespoir et qui vise quelque chose qu'il nomme „la recherche du salut" (Drieu 1982: 46). En d'autres mots il voudrait attacher définitivement les surréalistes à la recherche de cette pure intensité dont lui-même a fait l'expérience à de rares moments pendant la 1ère guerre et qui motivera encore qu'il s'adonne au fascisme après l'émeute du 6 février 1934.[3] C'est pourquoi il refuse le *Manifeste* des surréalistes tout autant que leur engagement politique.

À l'engagement dans un parti, il oppose l'engagement de la pensée: „La pensée qui s'est vraiment engagée dans ce monde de périls et de sacrifices" (Drieu 1982: 54). Et comme „penser c'est, dès la pre-

mière seconde, agir; on ne peut penser sans prendre parti dans l'univers" (Drieu 1982: 53), s'engager dans l'action politique ne peut rien apporter d'essentiel à la pensée, cela ne peut que l'extérioriser.[4] Drieu argumente ici contre son propre désir d'action politique immédiate. On a affaire à deux concepts de l'engagement opposés: le premier désigne le positionnement de l'écrivain dans le spectre des partis politiques existants, il comprend l'acceptation éventuelle jusqu'à un certain point, des obligations qui y sont liées. Le deuxième par contre représente l'engagement à l'authenticité de sa propre écriture qui justement exclut l'engagement dans le premier sens. Toute sa vie, Drieu hésitera entre les deux notions.

Dans la dernière des lettres ouvertes, non seulement il reconnaît qu'il se sent proche des surréalistes mais il avoue également qu'il aspire à une communauté telle que celle réalisée par eux et dont émane une force à laquelle ils puisent. Sa propre incapacité à se lier, il l'explique par ses faiblesses, son manque de confiance en lui et sa lâcheté: „Je me suis sans cesse dérobé à tout engagement décisif" (Drieu 1982: 61). Désignant par cela l'engagement existentiel qu'il reconnaît aux surréalistes, il peut donc maintenir la critique qu'il avait faite auparavant à leur appartenance au communisme. Drieu précise ici la distinction déjà faite entre deux modes différents d'engagement et qui peuvent parfaitement entrer en conflit: entre la décision existentielle prise en commun pour une idée qui dépasse l'égocentrisme des individus dans la vie de groupe et l'adhésion à un parti politique déjà existant, qui entraîne la soumission aux buts de celui-ci. Bien qu'il ait lui-même toujours cherché une telle liaison politique – et il la réalisera d'ailleurs plus tard –, il fait preuve d'un sens vif pour les problèmes que cette relation entraîne.

Et ceci reste également valable, lorsque, en 1934, il rejoint le fascisme. Dans les textes de cette année-là qu'il a publiés sous le titre *Socialisme fasciste,* il continue contre toute attente à problématiser l'engagement politique. En généralisant ses propres rapprochements ponctuels à des partis politiques de gauche ou de droite, il brosse un tableau de l'intellectuel qui est celui qui agit par inspiration momentanée et qui en cela ne sert ni son œuvre ni le parti auquel il adhère:

> Si l'intellectuel va vers l'action, c'est qu'il s'abandonne à quelque impulsion tout à fait momentanée et sans doute sans lendemain. Alors les hommes d'action engagés dans un parti voient arriver parmi eux un homme hagard qui s'essaie à employer les mêmes mots qu'eux et en fait un langage inconnu. Ils l'accueillent avec une émotion naïve ou feinte. Puis l'intellectuel s'en va comme il était venu (Drieu 1934: 241).

Pour lui, il n'y a pas qu'en politique que l'intellectuel politisé soit un citoyen peu fiable, c'est aussi à son œuvre qu'il nuit quand il essaie d'adapter celle-ci à des buts pragmatiques. Seul un écrivain qui a déjà une œuvre derrière lui comme André Gide peut, selon Drieu, se rallier sans danger à un mouvement politique car son œuvre lui procure en même temps une protection. Grâce à des textes qu'il a écrits au moment de son engagement communiste, nous savons cependant que Gide a éprouvé cette période d'une toute autre manière et qu'il a souffert de son manque de productivité.[5]

Tandis que Gide explique cette improductivité par son engagement social, Drieu est plutôt tenté de rendre son manque de confiance en lui comme écrivain responsable de son engagement dans la politique. „Mes velléités d'adhésion ont coïncidé souvent avec mes moments de dépression" (Drieu 1934: 242). Si l'on peut accorder foi à cette déclaration et qu'on ne la range pas parmi les manies de Drieu de se mortifier, on peut comprendre alors qu'il a souffert entre 1936-38 d'une longue dépression. À cette époque non seulement il devient membre du parti fasciste Parti Populaire Français, fondé par le très populaire Doriot, l'ancien dirigeant communiste, mais en plus il écrit régulièrement des contributions pour le journal du parti. Dans ses articles, il essaie de se convaincre et de convaincre aussi ses lecteurs que le PPF n'est pas un parti comme les autres mais que c'est une communauté solidaire groupée autour du chef charismatique Doriot. Le premier congrès du parti sera dépeint sous sa plume comme un événement joyeux vécu par une communauté: „Le premier jour du congrès, nous avons vécu toute une journée avec lui. Et quelle journée, mes amis. [...] Nous avons vu vivre Doriot" (Drieu 1937: 81).

En plaçant au centre de ses considérations non pas le programme politique mais plutôt l'entraide: „Il s'agit de s'aider les uns les autres" (Drieu 1937: 70), il projette sur le parti sa nostalgie d'un lien d'amitié virile. C'est ainsi qu'il peut interpréter son adhésion au PPF et son travail au sein de ce parti comme une décision existentielle qui n'a rien à voir avec le travail du parti dans le sens classique: „Il ne s'agit pas non plus de *militer*, au sens qu'on donne à ce mot dans les vieux partis, c'est à dire de devenir un professionnel du verbiage et du chahut, de la petite intrigue ou du petit mensonge quotidien" (Drieu 1937: 70).

Il persiste donc à faire la distinction entre un engagement existentiel, qui crée de la communauté et se justifie par l'intensité du vécu collectif, tel qu'il l'avait admiré chez les surréalistes et l'adhésion pure et simple à un groupement déjà existant. Mais en même temps, il veut comprendre son propre choix politique comme la décision de se

rallier à une nouvelle communauté et non d'adhérer à un parti. C'est pourquoi il doit inventer son fascisme, comme une projection sur laquelle il inscrit ses désirs d'intensité, de communauté, d'acceptation du sacrifice et de rupture avec toute conception traditionnelle de la politique, mais où apparaît soudainement l'effroi de l'intellectuel libertaire vis-à-vis du caractère réactionnaire de la politique qu'il propage.

> Car on nous donne une pure théocratie où le spirituel et le temporel enfin se confondent. C'est la grande réaction qu'a connue déjà la Rome Impériale. Et pourtant je veux cela. La liberté est épuisée, l'homme doit se retremper dans son fond noir. Je dis cela, moi l'intellectuel, l'éternel libertaire (Drieu 1934: 102).

Depuis le début, l'engagement fasciste de Drieu a quelque chose de suicidaire. C'est une manière pour lui de s'enrager contre lui-même. Cet aspect suicidaire se renforce encore lorsque (après s'être retiré presque totalement de la politique en 1938) il se décide, en 1940, à collaborer avec l'occupant allemand et qu'il persiste dans cette position même lorsqu'il ne croit plus à une victoire militaire des armées de Hitler. Drieu sait parfaitement que des motifs personnels se cachent derrière son choix politique: l'attirance pour la violence. „Tout me chantait la violence", c'est ainsi qu'il caractérise l'époque d'avant 1914 dans laquelle il grandit (Drieu 1982: 152) ainsi que la fascination pour le suicide qu'il connaît déjà à l'âge de 7 ans et qu'il retrouvera à la fin de sa vie dans l'expérience de la solitude.[6]

Les décisions politiques de l'intellectuel sont – pour une part difficile à mesurer – déterminées par ses besoins psychiques. De l'avoir montré fait l'une des qualités des textes de Drieu. Son désir de se mettre à nu est si fort qu'il semble manifestement obéir à un besoin de montrer les contradictions de ses impulsions. Au risque de discréditer son engagement, il pose la question du désir de l'intellectuel engagé. Lorsque Lacan qui dans les années 30 était ami des surréalistes mais aussi de Drieu, posera la question hérétique du désir de l'analyste, on peut penser qu'il se rappellera alors ses discussions avec Drieu.

*

Que retirer de nos lectures des textes de Drieu pour comprendre le problème de l'engagement? Cet homme de lettres issu d'un milieu petit bourgeois n'est pas fortement ancré socialement. Il fait partie de ces „intellectuels en état d'apesanteur" („freischwebende Intellektuelle") comme Karl Mannheim a décrit les romantiques allemands vers 1800 qui, contrairement à la génération précédente des Lumières, n'avaient pas d'„ancrage idéologique" dans la bourgeoisie (Mannheim 1970: 454f.). Quand l'absence de liens n'est pas elle-même à son tour

hypostasiée comme valeur et qu'elle n'est pas assortie d'une prétention à être au-dessus des différences sociales et politiques – c'est dans ce sens que Mannheim utilisera plus tard le concept de „l'intellectuel en état d'apesanteur" – la recherche d'un ancrage quel qu'il soit est inévitable.

Et en cela, il s'agit d'abord d'opposer à l'expérience de l'existence hors du réel de l'écrivain quelque chose qui le fasse sortir de la solitude nécessairement liée à sa table de travail, qui lui donne accès à des émotions fortes et en général lui permette de se sentir vivre avec d'autres. À cela s'ajoute autre chose: étant donné que les effets de ses écrits ne sont pas saisissables par l'auteur, celui-ci tend vers une action avec laquelle il puisse véritablement produire un effet. Pendant un certain temps, il est possible de se consoler avec l'idée que le texte est déjà une action mais après un certain temps le besoin se fait sentir d'intervenir directement dans la société. C'est ainsi que se pose la question des possibles alliés. On constate alors que l'origine (petite) bourgeoise donne une relation sociale négative dans la mesure où elle considère l'option d'un engagement dans le communisme comme tabou. C'est ce que Drieu reconnaît dans une note de son journal du 20 juin 1944: „Rien ne me sépare plus du communisme, rien ne m'en a jamais séparé que ma crispation atavique de petit bourgeois" (Drieu 1992: 390).

Si les surréalistes ont choisi le communisme malgré leur origine bourgeoise, il faut voir dans ce choix aussi la volonté de surmonter „cette crispation atavique", de réaliser une rupture définitive qui donne à leur position anti-esthétique le caractère d'une action.

Dans les textes de Drieu concernant l'engagement, il n'est pas difficile de trouver le petit bourgeois frustré, allant de dépression en auto-glorification. Mais dans ces textes on voit aussi quelque chose d'autre, à savoir que l'engagement – indépendamment de la décision politique concrète – est une possible réponse aux problèmes que rencontre l'intellectuel libre.

Contrairement à Drieu, la gauche conçoit l'engagement plutôt du côté concret, comme un combat contre l'inégalité, l'exploitation et l'oppression mais elle ne s'est pratiquement pas intéressée aux motivations de celui qui s'engage. Les *Histoires de Monsieur Keuner* de Brecht par exemple montrent le professeur communiste mais elles ne livrent rien des motivations personnelles de son engagement, elles donnent même l'impression qu'il n'y en a pas. Et ce n'est guère qu'à l'insu de son auteur que les écrits de Paul Nizan permettent de reconnaître que la fascination pour la mort est la motivation pour son engagement communiste. On est en droit de supposer que la position ex-

ceptionnelle que Sartre a prise dans la discussion sur l'engagement est dûe en grande partie au fait qu'il est l'un des rares auteurs de gauche à avoir placé au centre de ses considérations la question du sujet qui s'engage. Ce faisant il entreprend un déplacement important de la perspective que l'on avait jusque-là sur ce problème. Tandis que l'auteur engagé était jusqu'alors considéré comme cas particulier, il retourne les choses et fait du choix qui fonde l'engagement la condition de la vie et de l'écriture authentique. On ne diminue pas l'importance de Sartre en montrant le lien étroit qui le lie à l'état de la discussion des années 20 et 30. Le concept d'engagement existentiel de l'écrivain, que l'on trouve chez Drieu, est tout autant un acte de choix personnel que le *refus* surréaliste. Ces notions ne s'expliquent pas seulement dans le sens de la théorie sartrienne, il semble même que cette théorie soit une systématisation des expériences faites à l'époque précédente. Sartre a bien sûr tout fait pour effacer ces traces. Dans son manifeste *Présentation des Temps Modernes* de 1945, il donne l'impression d'un nouveau début radical lorsque le concept de responsabilité de l'écrivain utilisé par Paul Nizan,[7] se voit retourné d'une manière polémique contre les auteurs de l'art pour l'art et du réalisme: „Tous les écrivains d'origine bourgeoise ont connu la tentation de l'irresponsabilité: depuis un siècle elle est de tradition dans la carrière des lettres" (Sartre 1965: 9).

Ce n'est pas la seule chose qui nous irrite aujourd'hui dans les textes de Sartre sur l'engagement. En se basant complètement sur l'acte subjectif du choix opposé au caractère indécis de *la mauvaise foi,* il justifie l'individu par son comportement et non pas par le contenu de son engagement. Même un choix fasciste a toutes les caractéristiques du choix. Ainsi le narrateur de *L'enfance d'un chef* ne parvient à dévaloriser l'engagement fasciste de son protagoniste qu'en le montrant faible de caractère, dépendant du regard des autres. Ceci met à jour un dilemme fondamental: Soit on néglige le côté subjectif de l'engagement qui alors semble n'être motivé que sur le plan éthique (se battre „pour la justice" – comme le Keuner de Brecht – ou contre l'exploitation et l'oppression chez Nizan) et dans ce cas la condition de l'engagement est de nier le subjectif; ou bien alors, on prend en considération la question de ce que l'engagement représente pour l'auteur engagé, et le contenu de l'engagement devient alors secondaire. La nostalgie d'une communauté ainsi que celle d'un agir commun, le désir de prendre part à des émotions fortes et de pouvoir exprimer ses agressions ainsi que ses fantasmes de destruction et de mort, tout ceci peut aussi bien être réalisé dans un contexte de droite que de gauche. La fascination pour la mort qui nous fait peur chez Drieu, on la retrouve aussi chez Nizan. „Les actions qui comptent sont

celles qui comportent entre la fin qu'elles visent et la volonté qui les engage l'unique enjeu de la mort. On ne change rien qu'au risque de la mort" (Nizan 1994: 72).

C'est ainsi que l'écrivain du *Cheval de Troie* résume la pensée d'un groupe de jeunes communistes. Drieu ne fait qu'un pas de plus lorsqu'il se demande s'il serait capable de liquider un écrivain engagé dans le camp opposé (Drieu 1982: 174). Le champ de l'engagement social se révèle être un lieu où les représentations viriles peuvent être réalisées. Sans tomber dans des analogies erronées, la critique de l'engagement devrait se pencher sur ces sortes de ressemblances entre la gauche et la droite.

*

L'une des raisons de l'échec de la révolte des étudiants pourrait être que ses acteurs croyaient que leur propre engagement reposait exclusivement sur l'objet de leur engagement sans qu'ils aient cherché ce que recélait leur propre désir. Ils ne pouvaient pas poser cette question parce qu'ils auraient ainsi perdu leur confiance naïve en la légitimité de leur action, dont ils avaient besoin pour s'opposer à l'ordre établi. On peut bien sûr sourire quand on se rappelle qu'en 1969, dans le département de romanistique de l'université de Bonn, on a reproché aux assistants qui voulaient institutionnaliser la participation des assistants dans la gestion de la faculté, de vouloir „prendre le pouvoir" („Machtergreifung"). Mais dans la peur des mandarins il y avait quelque chose d'autre que ces jeunes réformateurs ne pouvaient pas voir car ils n'étaient pas conscients du côté subjectif de leur action.

Il y a une problématique interne de l'engagement qui ne coïncide ni avec la question des buts politiques ni avec la question développée par Adorno, de la qualité esthétique de l'œuvre engagée. Cette problématique vient du fait que, dans l'acte de l'engagement, l'individu se charge de la responsabilité de l'état du monde, ce qui est nécessairement trop lourd pour lui. C'est par une auto-critique de l'engagement qu'il faudrait commencer pour mettre en question cette infatuation virile. L'image grandiose que le personnage engagé se fait de lui-même s'écroulerait d'elle-même, ce qui aurait un effet curatif car cela ferait place à des formes plus modestes d'engagement.

[1] Voir dans le deuxième tirage de mon livre sur le surréalisme l'essai *Le surréalisme comme éthique* (Bürger 1996: 191-208).
[2] Pour Breton, l'expression linguistique implique toujours une question morale: „J'éprouve devant une certaine manière conventionnelle de s'exprimer […] le sentiment d'une telle dégradation d'énergie que je ne puis manquer de tenir celui qui parle pour un lâche." (Breton 1988: I 903).
[3] Lorsque Wolfgang Asholt écrit dans son analyse de *La comédie de Charleroi* de Drieu: „la grande découverte de la bataille de Charleroi c'est celle du caractère et des qualités exceptionnels du moi" (Asholt 2001: 51), ceci montre – malgré toutes les différences – un aspect commun avec l'expérience de la guerre chez Breton.
[4] „Parler c'est agir: […] à chaque mot que je dis, je m'engage un peu plus dans le monde", écrira Sartre en 1948 dans *Qu'est-ce que la littérature*, pour en tirer de toutes autres conséquences que Drieu 20 ans plus tôt: „en parlant, je dévoile ma situation par mon projet de la changer" (Sartre 1965: 72, 73).
[5] La peur de la stérilité – „Écrire désormais d'après les principes d'une 'charte' […] ce serait, pour moi, la stérilité" (Gide 1950: 18) l'empêche en 1932 d'adhérer à l'*Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires*. Et un an plus tard, il note: „Depuis que mon esprit se trouve tout accaparé par les problèmes sociaux, depuis que mon cœur bat pour l'U.R.S.S., je n'ai plus rien écrit, rien pu écrire." (Gide 1950: 50).
[6] Dans *Récit secret*, l'histoire de ses essais de suicide, il écrit: „Enfin seul, à jamais seul. Je pouvais jouir comme je n'en avais jamais joui de ma solitude, et de son véritable caractère, enfin découvert, de chemin vers la mort" (Drieu 1992: 494).
[7] Voir Paul Nizan: „Une littérature responsable" [1935], in ib., *Intellectuel communiste 1926–1940 I* […] Paris 1970: 138-140.

Bibliographie

Adorno, Theodor W. 1966. 'Engagement', in id. *Noten zur Literatur III*. Frankfurt: 109-135.
Artaud, Antonin. 1976. 'Textes surréalistes', in id. *Œuvres complètes*. Vol. I**. Paris: 7-74.
Asholt, Wolfgang. 2001. 'Le Début de la Grande Guerre vu comme expérience des limites chez Drieu la Rochelle et Martin du Gard', in P. Glaudes et H. Meter (éds). *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914-1945).* Genève: 47-62.
Blanchot, Maurice. 1972. 'Réflexions sur le surréalisme', in id. *La Part du feu.* Paris: 90-102.
Breton, André. 1988 ss. *Œuvres complètes*. Marguerite Bonnet (éd.) (Bibl. de la Pléiade), 3 vols. Paris.
Bürger, Peter. 1996. *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Um neue Studien erweiterte Ausgabe (suhrkamp taschenbuch wiss., 1222). Frankfurt.
Drieu La Rochelle, [Pierre]. 1934. *Socialisme fasciste*, Paris.
Drieu La Rochelle, [Pierre]. 1937. *Avec Doriot*. Paris.
Drieu La Rochelle, [Pierre]. 1982. *Sur les Écrivains. Éssais critiques*. Frédéric Grover (éd.). Paris.
Drieu La Rochelle, [Pierre]. 1992. 'Récit secret', in id. *Journal 1939-1945.* Julien Hervier (éd.). Paris: 475-497.
Gide, André. [18]1950. *Littérature engagée*, textes réunis et présentés par Yvonne Davet. Paris.

Jurt, Joseph. 1995. 'L'Engagement de Drieu et la structure du champ littéraire de l'entre-deux-guerres', in *Drieu La Rochelle. Écrivain et intellectuel [...]*.Marc Dambre (éd.). Paris:15-38.

Krauss, Henning. 1970. *Die Praxis der 'littérature engagée' im Werk Jean-Paul Sartres 1938-1948*. Heidelberg.

Mannheim, Karl. [2]1970. 'Das konservative Denken', in id. *Wissenssoziologie*. Kurt H. Wolff (éd.). Neuwied: 408-508.

Nizan, Paul. 1994. *Le Cheval de Troie.* Paris.

Nizan, Paul. 1970. *Intellectuel Communiste 1926-1940 I*, articles et correspondance inédite. Jean-Jacques Brochier (éd.). Paris.

Sartre, Jean-Paul. 1965. 'Présentation des Temps Modernes', in id. *Situations II. Qu'est-ce que la littérature*. Paris: 7-30.

Sartre, Jean-Paul. 1981. 'L'Enfance d'un chef', in id. *Œuvres romanesques*. Michel Contat et Michel Rybalka (éds). Paris: 314-388.

Zimmermann, Margarete. 1979. *Die Literatur des französischen Faschismus. Untersuchungen zum Werk Pierre Drieu La Rochelles 1917-1942*. München.

BRETON, ARENDT: POSITIONS POLITIQUES, OU BIEN RESPONSABILITÉ ET *PENSÉE* POLITIQUE?

Jacqueline Chénieux-Gendron

I propose to evaluate the political thought of the surrealist group constituted around André Breton. In order to evaluate this thought, I have examined the most controversial positions discussed by the critics, from the 1920s up to the 1960s. One can then discern the principles which are at the root of these positions, borrowed from anarchism, from Trotsky and from pacifism, and especially from a certain openness to the event – principles which explain the untenable and yet non-utopian nature of these political positions. Finally, we will look what type of Philosophy of History includes the totality of these positions in order to advance the idea of a certain convergence with prophetic traditions.

1. Symptômes et fantômes

Dans l'ordre du politique, la réception du surréalisme, quand elle n'est pas éludée,[1] a plutôt suscité des débats passionnés et des opinions contradictoires.

À titre d'exemple de réception décalée, qui fait symptôme, on sait avec quelle faveur le surréalisme pictural a été reçu, au début des années 40, aux États-Unis. Or, cette réception favorable, valorisant la peinture de formes étranges, „à la Dalí", d'un côté, mais aussi, de l'autre, absorbant les acquis de l'automatisme mis en œuvre dans le surréalisme *et les déplaçant*, semblait pouvoir inclure la philosophie politique du mouvement. Il n'en était rien. Cette absorption était fondée sur un déplacement et une élision du politique, très visible dans le dialogue entre les revues *View* et *VVV*: ce n'est pas par hasard que *VVV* a été fondée juste après une lettre de William Carlos Williams publiée par Charles Henri Ford dans le numéro de mai 1942 de *View* (dont il était le directeur) et qui souligne que la poésie doit *exclure* le politique. Or *VVV* paraît en juin 1942, comme une réponse.[2]

Étant donné le rôle que s'est attribué par ses déclarations collectives le surréalisme dans la société du XX^{e} siècle (position d'alerte et de

mise en garde), il est intéressant de regarder de près le *contexte* des engagements et de ces déclarations. Il ne s'agit pas ici de définir le sens d'un héritage mais d'évaluer avec précision et dans le détail les enjeux de tel ou tel choix. On se bornera ici à quelques exemples, bien entendu, mais en essayant de choisir les plus paradoxaux, les plus difficiles à comprendre ou à défendre.

Il était tentant d'éluder les positions politiques du surréalisme: il a été réduit à un corps de doctrine par toutes les vulgarisations dont il a fait l'objet ainsi que, parfois, par certains mêmes des membres des derniers groupes surréalistes, et comme les avant-gardes des années 60 et 70 ne brandissent le politique que sous une toute autre forme, on a pu enterrer le surréalisme – sous l'épitaphe de mouvement syncrétique incluant le politique d'une façon peu critique.

Or, trop vite enterré, il renaît en fantôme. Un des derniers avatars de cette existence fantomatique se trouve dans un débat qui a remué Paris durant l'été 2003, et qui opposait Jean Clair à la plupart des intellectuels. On n'indique ici que pour mémoire un pamphlet dont la déontologie scientifique laisse à désirer (citations tronquées, utilisation comme épigraphes de textes privés, ceux de Carl Einstein), et qui ne se signale peut-être que par l'excessive publicité à laquelle on lui a fait écho. Mais voici que Régis Debray le contredisant dans sa réponse tombe d'accord pourtant avec lui sur un point: la prétendue apologie de la violence qu'on trouverait dans le surréalisme.

Resituons dans leur contexte énonciatif les formules connues. Il semble bien que le surréalisme fasse l'apologie de la violence sociale: voici l'acte surréaliste „le plus simple", qui consisterait, „revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule", *Second Manifeste du surréalisme* (décembre 1929). Mais il faut évidemment compléter ce bref extrait par son contexte immédiat:

> Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon. La légitimation d'un tel acte n'est, à mon sens, nullement incompatible avec la croyance en cette lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous. J'ai seulement voulu faire rentrer ici le désespoir humain, en deçà duquel rien ne saurait justifier cette croyance. Il est impossible de donner son assentiment à l'une et non à l'autre (Breton 1929: 12).

Cette phrase a de plus été complétée par une longue note qui l'accompagne dans la version en livre du *Manifeste* quelques mois plus tard „[...] oui, je m'inquiète de savoir si un être est doué de violence avant de me demander si, chez cet être, cette violence *compose* ou *ne compose pas*. Je crois à la vertu absolue de tout ce qui s'exerce,

spontanément ou non, dans le sens de l'inacceptation [...]". La violence n'est nullement là comme elle l'était lors des attentats anarchistes de la fin du XIX[e] siècle. Nul appel à la violence en acte, comme remède aux maux du temps, mais appel à la *mesure* de résistance désespérée de l'individu devant l'état de fait du monde tel qu'il est. L'appel que Desnos lançait à „l'Orient" et à ses Barbares de venir camper sur la place de la Concorde, l'apologie exaltée de Saint-Just par Pierre de Massot en 1925, saluée par Éluard en une belle note de lecture, à peine datée en son style exalté,[3] certes ne doivent pas être totalement dé-réalisés, mais les assimiler à des tracts est une erreur de lecture *grave*.

C'est donc l'absence de sens historique et de souci de contextualisation qui me frappe chez les critiques du surréalisme (comme d'ailleurs chez quelques-uns de leurs thuriféraires, lorsque ces derniers isolent telle ou telle proposition qu'ils considèrent alors comme une règle de vie immuable dans le temps).

Finalement, Breton l'avait dit en 1951 et André Parinaud avait enregistré et rapporté ses propos (Breton 1999: 571): le surréalisme *n'est pas* ceci ou cela, mais il *a un rôle* devant un certain état de la société, peut-être va-t-il jusqu'à se confondre avec ce rôle, au lieu que – et c'est moi qui parle – les positions politiques des intellectuels tendent à s'épurer toujours jusqu'à être gouvernées par des idées, elles-mêmes visant l'élaboration d'un système idéologique. Ainsi le surréalisme est-il sans doute la réponse à un certain état socio-politique de la société à une époque précise donnée. À ce titre c'est une réponse qui n'est pas monolithique. C'est dans ses variantes autant que dans ses constantes que le surréalisme est intéressant à traquer au fil des décennies, en des problématiques que les chercheurs doivent pouvoir élucider désormais.

2. Une position „intenable"?

Mais dès lors, dans ses versions différenciées et ses positions politiques variées au long de son parcours (1919-1966), le surréalisme définit-il une position intenable? Ce mot, c'est Julien Gracq qui l'employait il y a une dizaine d'années. Dans un article sollicité par le journal *le Monde*, en 1996, année du centenaire de la naissance d'André Breton, Julien Gracq établissait plusieurs constats: après avoir rappelé les principales étapes de son histoire – „exécration" du „cauchemar de 1914-1918"; engagement en 1925 du côté de la révolution telle qu'elle est formulée par la III[e] internationale; „démêlés

inévitables“ avec le communisme, relations compliquées „par la rapide montée en puissance du nazisme, dont l'irrationalisme explosif ne laissa pas d'abord tout à fait insensibles certains membres du groupe (l'éviction de Dalí est lié à cet épisode)“ –, Julien Gracq ajoutait:

> Puis après 1935, et surtout après la guerre d'Espagne, l'exaspération du conflit entre les camps fasciste et antifasciste (dont l'URSS semblait être le leader le plus déterminé) en faisant apparaître une menace directe de guerre générale plaça peu à peu politiquement Breton dans une position presque intenable, écartelé qu'il était entre le refus viscéral (et pour lui congénital) d'un nouveau 14-18, et le rejet de la passivité devant le nazisme. Il n'est pas interdit d'interpréter le départ de Breton en 1938 vers le Mexique et Trotsky comme une tentative d'échapper au dilemme 'par le haut', par l'évasion dans la politique utopique, à laquelle se rattache aussi la position balancée, mais, il faut bien le dire, dans le vide, à laquelle il essaya un moment de se tenir: 'Ni de votre guerre ni de votre paix'.[4]

Or la *position „intenable*“, qu'auraient soutenue les surréalistes „dans le vide“, doit être interrogée à nouveau par nous. Cette affirmation „ni de votre guerre ni de votre paix“ nous rappelle les formulations de *L'Amour fou* définissant la beauté comme „explosante-fixe“. L'utilisation de couple d'antonymes, comme on dit en rhétorique, est un mode d'expression typiquement surréaliste. Seulement, tantôt les antonymes font effet d'oxymores („érotique-voilée“ pour parler de la Beauté, fait parfaitement sens) tantôt ils font effet d'énigmes. Et ni l'énigme ni le paradoxe n'ont bonne presse dans le champ du politique.

Prenons quelques exemples de formulations apparemment chimériques, brandies par les surréalistes comme des banderoles narguant intellectuels et hommes politiques.

2.1. Durant les années 20 et 30, les démocraties occidentales commencent à être contraintes à la décolonisation, et les surréalistes généralement s'indignent, avec d'autres intellectuels de gauche, des freins brutaux apportés aux mouvements d'une révolte qu'on ne savait pas encore irréversible. Ainsi la guerre du Maroc est-elle engagée par le Gouvernement français en 1925 après qu'Abd El Krim, vainqueur de l'Espagne sur le territoire montagneux du Rif, eut attaqué victorieusement les postes frontières français, en avril 1925. Les surréalistes protestent,[5] aux côtés des intellectuels menés par le Parti communiste, tout récemment fondé.

> Nous proclamons une fois de plus le droit des peuples, de tous les peuples, à quelque race qu'ils appartiennent, à disposer d'eux-mêmes [...] Nous mettons ces clairs principes au-dessus des traités de spoliation imposés par la violence aux peuples faibles, et nous considérons que le fait que ces traités ont été promulgués

> il y a longtemps ne leur ôte rien de leur iniquité. Il ne peut pas y avoir de droit acquis contre la volonté des opprimés. On ne saurait invoquer aucune nécessité qui prime celle de la justice (Pierre 1980).

Rêverie, dit la classe politique, que de penser faire coïncider la justice et le pouvoir chez tous les peuples à la fois.

Peu d'années plus tard, les premières révoltes naissent en Indochine française. Ce sont des groupes infimes d'intellectuels qui les animent, et les bons esprits pensent, assurément à juste titre, que l'Indochine n'a aucunement en cette époque les moyens économiques ni politiques de son indépendance. Or la revue *le Surréalisme au service de la Révolution* relate, elle, sous la plume d'Éluard, les incidents tragiques de Yen Bay, où surgit en 1930 l'une des premières révoltes nationalistes en Annam, et la répression qui s'ensuivit.

> Il n'y a que deux races dans le monde: celle des oppresseurs et celle des opprimés. Les révolutionnaires indochinois qui tentent désespérément de se libérer du joug français servent les opprimés de tous les pays.[6]

Une illustration, emblématique, et fort concrète, du rapport essentiel qui se noue dans la pensée surréaliste entre l'individu, réputé lucide, et la société, réputée injuste, est donnée par la mise en page de cette même revue: dans ce numéro 1 de la revue, les marges sont entièrement occupées par la relation d'événements politiques ou par des protestations polémiques, tandis qu'au centre se développent des textes lyriques: exactement juxtaposé au petit article factuel d'Éluard, on peut lire un extrait de la grande prose révoltée de Tristan Tzara, et qui sera publiée sous le titre *Grains et issues*, en une phrase unique qui court sur deux pages de la revue. De Tzara, je cite:

> Avant que la nuit ne tombe, à cette minute troublante... [...], avant que la nuit ne tombe, à cette minute qui tremble dans la voix de chacun [...] avant que la nuit ne tombe, dis-je, à cette minute qui est une longue aspiration d'air [...], j'ai songé à t'appeler, dégoût [...], dégoût, j'ai songé à t'appeler d'une voix sans éclat et sans injure, d'une voix qui aurait capté les voix de tous les hommes [...] je t'appelle, dégoût, à mon secours, pour que ta face hideuse surgie au milieu de ce monde puisse dénombrer tes immondes amants... (Tzara 1935).

Ainsi, la précarité embryonnaire de ces mouvements nationalistes anti-coloniaux n'est nullement mise en avant. Il n'y va pas d'une appréciation politique de l'opportun et de l'inopportun. Il y va d'une injustice symbolique, qui à soi seule est propre à soulever le cœur, à laquelle s'ajoute, selon une thématique marxiste, l'appel généreux à la solidarité des opprimés. Or l'affect ici n'est pas une forme d'humeur:

c'est bien une pensée politique, ressaisie dans l'ensemble de ses tenants et aboutissants.

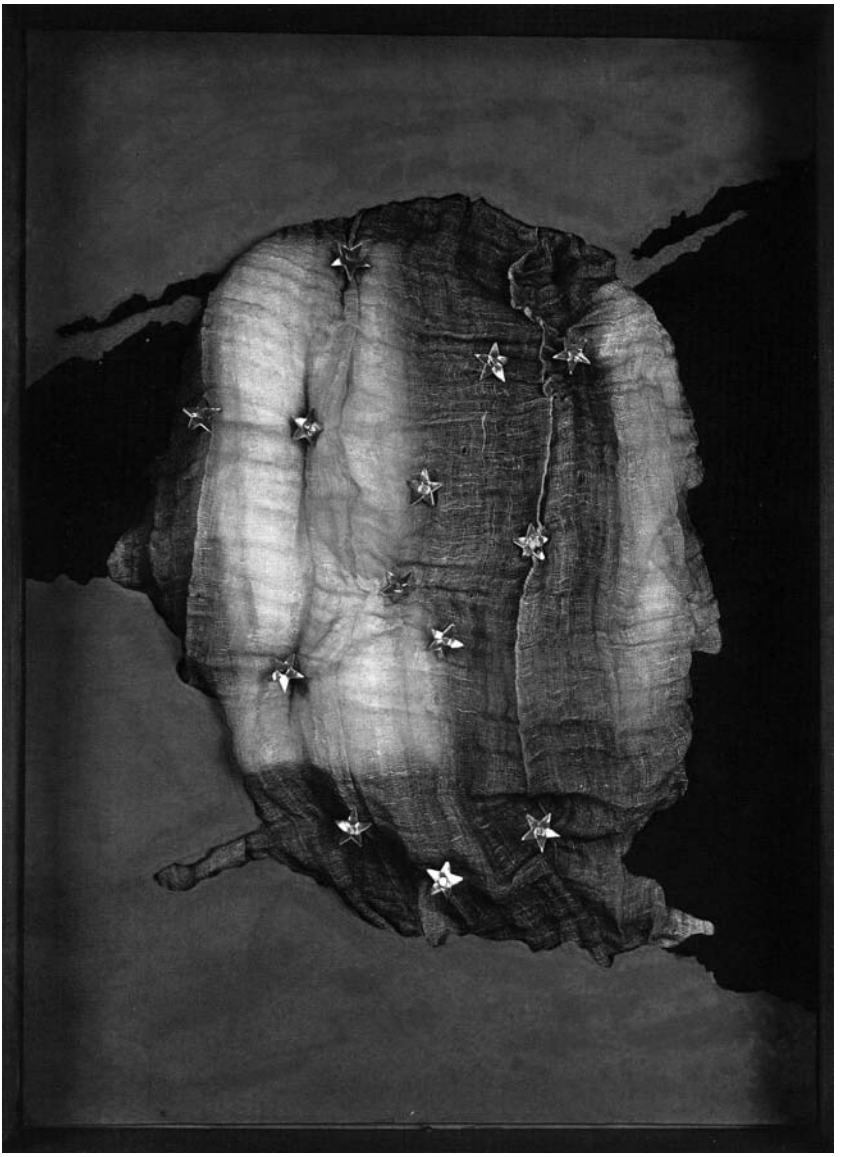
2.2. Des exemples tirés, maintenant, de la résistance au fascisme durant les années 30 montrent la même juxtaposition: apologie de la violence qui seule saurait réduire la violence adverse; refus de toute alliance stratégique avec les démocraties bourgeoises; mais aussi, d'une façon originale et forte, c'est une position pacifiste, qui tente de séparer l'Allemagne – celle de Novalis et de Hegel – du peuple qui vient de porter au pouvoir, par des voies légales, comme on sait, le parti nazi, et ils se prononcent

> contre toute politique d'encerclement et d'isolement de l'Allemagne, pour l'examen par un comité international des offres concrètes de limitation et de réduction des armements faites par Hitler.[7]

Ils sont donc amenés à refuser la formule-choc proposée par les Communistes *Hitler contre le monde, Le monde contre Hitler* au prétexte que ce serait „faire appel au monde tel qu'il est", et „*qualifier* ce monde en face du national-socialisme, alors que l'attitude révolutionnaire implique nécessairement sa *disqualification*".

On reconnaît ici au passage l'impossibilité constante où ils se trouvent, malgré leurs intentions convergentes, de souscrire une alliance stratégique avec le P. C. Et ces positions de solitaires caustiques refusant toute alliance stratégique nous laissent perplexes. Mais que veut dire „qualifier" le monde? C'est le „désigner", le „reconnaître", et finalement, si on comprend le terme en opposition à „disqualifier": l'*admettre*. Ainsi émerge à ce point une visée: l'exécration symétrique du monde des Démocraties tel qu'il est. Car dans la logique surréaliste, *entre deux maux il est impossible de choisir le moindre.*

2.3. Je voudrais illustrer ce principe d'un autre exemple, lequel concerne une fois de plus la lutte contre le fascisme nazi, lutte qui n'est jamais assimilée à la notion de „Guerre juste", laquelle est par trop proche de celle de „Guerre sainte". Et je voudrais revenir sur une image dans *VVV*, qui est d'abord un objet élaboré par Marcel Duchamp à New York en 1943, en pleine Guerre mondiale contre le Nazisme, et dont l'ambiguïté est si forte qu'elle en appelle aussi, évidemment, au dégoût de toute Guerre. Dans le numéro 4 de *VVV*, paru en février 1944, apparaît cette étrange „Allégorie de genre (George Washington)" de Marcel Duchamp. Objet provocant élaboré par ce dernier en réponse à un concours lancé l'année précédente pour la première page de *Vogue* célébrant la fête nationale du 4 juillet, „Allé



Marcel Duchamp, *Allégorie de genre (George Washington)*, 1943

gorie de genre“ peut être lu comme le visage noble de George Washington se confondant avec la silhouette et la bannière étoilée des états au nombre d'environ 13 qui constituent alors les États-Unis d'Amérique. Mais d'une façon perverse, c'est aussi l'envers d'une célébration, puisque le visage du fondateur de la Nation est constitué de bandages sanguinolents, vaguement dégoûtants, charpie ou autres protections. Quand nous regardons l'image de Washington et la silhouette de la carte des États-Unis, ce qu'on voit, *c'est aussi de la charpie*. Comme si était mise en objet une proposition comme celle-ci: c'est *aussi* la plaie des guerres qui a constitué les États en union. Comme si on voulait nous rappeler, en un même malaise, combien la Nation avait partie liée avec les guerres: celle, magnifiée, de l'Indépendance, celle, magnifique, de leader dans la lutte internationale lancée contre les Nazis, mais aussi celle qui aux États-Unis même, opposa le Nord au Sud, enfin, qui sait? celles qui opposèrent les Blancs aux Indiens. Les responsables de la revue *Vogu*e ne s'y sont pas trompés, qui refusèrent la couverture. Et lorsque Duchamp publie son œuvre en reproduction, en „belle page“, dans *VVV*, pour s'assurer d'être bien compris, il publie sur la page paire, qui fait face à cette image, une reproduction non moins dérangeante, par la violence de ses figures casquées, mais moins ambiguë, signée de Matta, et titrée *Prince of the blood.* Prince du sang, prince dans le sang, prince de la tuerie. Tel fut *finalement, peut-être,* George Washington. Ou plutôt, il s'agit de dire deux choses alternatives *à la fois*: de même que la guerre d'Indépendance a fondé la nation américaine, de même la guerre contre le Nazisme est indispensable; mais aussi: toute Guerre est chose dégoûtante. L'antimilitarisme est ici une position politique – et on se rappelle que *VVV* a été créée contre l'esthétisme et le désengagement politique de *View* (voir Chénieux 1994). Comment mieux illustrer l'ambiguïté de tout engagement?

2.4. La position de *Contre-Attaque*, où s'étaient rejoints Georges Bataille et André Breton, en 1935-36, proposait, à l'inverse, un engagement de surenchère: tandis qu'en France les fascistes lynchent Léon Blum, le chef de l'État français socialiste et d'origine juive (et les surréalistes publient alors un tract indigné), tandis qu'ils s'indignent que le fasciste espagnol Gil Robles se soit réfugié à Biarritz (et ils réclament son arrestation, sous le titre „Il n'y a pas de liberté pour les ennemis de la liberté“, selon le mot de Robespierre), les surréalistes s'installent avec *Contre-Attaque* dans une position „impossible“ (pour reprendre un terme cher à Georges Bataille, aux positions duquel il se

sont ralliés): ils prennent le risque – formulation inquiétante – de réclamer (1935) une „intraitable dictature du peuple armé“:

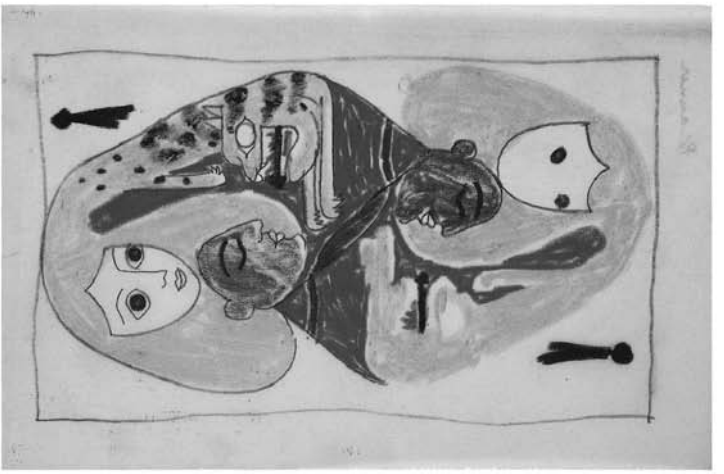
> Nous entendons à notre tour nous servir des armes créées par le fascisme, qui a su utiliser l'aspiration fondamentale des hommes à l'exaltation affective et au fanatisme. Mais nous affirmons [ajoutent-ils] que l'exaltation qui doit être mise au service de l'intérêt universel des hommes doit être infiniment plus grave et plus brisante, d'une grandeur tout autre que celle des nationalistes asservis à la conservation sociale et aux intérêts égoïstes des patries.[8]

Je dois dire que ne me paraît pas en soi un leurre cet appel à l'affectif, tel qu'on peut le lire dans l'idée que des groupes humains peuvent par leur indignation constituer un barrage anti-fasciste. L'*indignation* politique n'est pas un vain mot, elle peut être un levier démocratique. Notons surtout une fois de plus (on songe à l'appel à l'Orient chez Robert Desnos) que l'arme de l'exaltation n'est pas valorisée „en soi“, mais qu'on en appelle à un *fait de pensée*, si on relit bien le texte: „exaltation [...] *mise au service de* l'intérêt universel des hommes“.

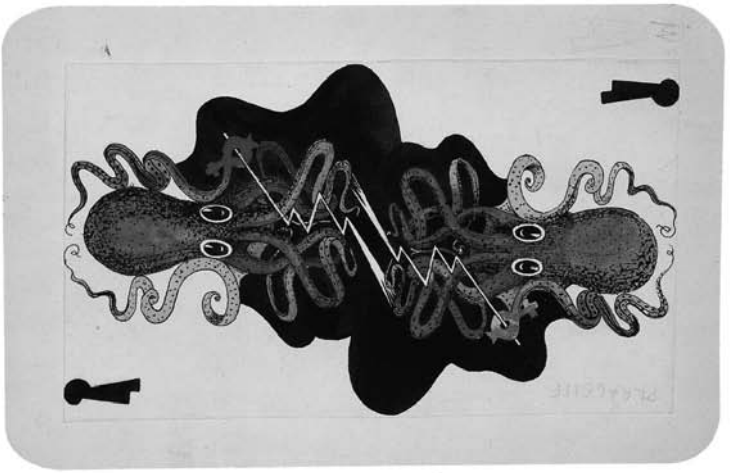
Surenchère aussi? Il faut relire, juste après la deuxième Guerre Mondiale, Benjamin Péret, qui, du Mexique où trotskyste il s'est réfugié,[9] fait la leçon à Aragon et Éluard d'avoir trahi la Poésie par la poésie „de circonstance“, *poésie rimée*, qu'est la poésie de Résistance. *Sub specie aeternitatis*, Benjamin Péret, et à sa suite les surréalistes, imperturbables, règlent leurs comptes avec leurs anciens amis devenus Communistes – lesquels certes ont attendu pour être Résistants que soit rompu le Pacte Germano-Soviétique – et voici qu'ils soulignent la faiblesse formelle de cette poésie devenue si populaire. C'est *Le Déshonneur des poètes*

> La poésie n'a pas à intervenir dans le débat autrement que par son action propre, par sa signification culturelle même, quitte aux poètes à participer en tant que révolutionnaires à la déroute de l'adversaire nazi par des méthodes révolutionnaires, sans jamais oublier que cette oppression correspondait au vœu, avoué ou non, de tous les ennemis – nationaux d'abord, étrangers ensuite – de la poésie comprise comme libération totale de l'esprit humain (Péret 1995: 12).

Ainsi, les produits de la poésie seraient „réactionnaires“, quand ils sont „poésie de propagande fasciste *ou antifasciste*, *ou* d'exaltation religieuse“: ils seraient destinés à provoquer „une exaltation factice dans la masse, tandis que ces révolutionnaires [de l'An II ou de la Russie de 1917, par exemple] et mystiques [ou hérétiques du Moyen Âge] étaient le produit d'une exaltation collective réelle et profonde que traduisaient leurs paroles“ (Péret 1995: 9. C'est moi qui souligne). Benjamin Péret banalise-t-il le Nazisme en le présentant comme un cas particulier de la lutte contre la Poésie? Établit-il des distinctions casuistiques lorsqu'il distingue exaltation profonde (celle des Révolu-



Victor Brauner, *Hélène Smith, Sirène de connaissance*,
carte du „jeu de Marseille“, mars 1941



André Breton, *Paracelse, Mage de connaissance*,
carte du „jeu de Marseille“, mars 1941

tionnaires de l'an II) et exaltation factice (celle des Résistants communistes)? À un premier niveau de l'analyse, assurément. Pourtant ces pages de Benjamin Péret peuvent être lues autrement: sous l'angle d'une anthropologie politique, qui tente de penser les rapports entre l'individu et la société. Ce qui peut être mis par nous en évidence, ce n'est pas le fait que la position des surréalistes est effectivement émotive ou affective – c'est de constater *qu'ils prennent en compte l'affectivité dans l'évaluation de la pensée politique.*

2.5. Un dernier exemple va nous permettre d'apercevoir un autre *mode* de la position surréaliste en politique: juste avant l'invasion de la France par les Nazis, à Marseille où ils sont réfugiés, les surréalistes inventent le jeu de cartes surréaliste, qui remplace les figures symboliques de „carreau", „cœur", „trèfle" et „pique" par les quatre emblèmes de la flamme (représentant l'Amour), de l'étoile noire (représentant le Rêve), de la roue et du sang (représentant la Révolution), de la serrure (représentant la Connaissance). Révolte de l'esprit, affirment-ils, contre les conditions inacceptables qui sont les leurs. Or, la présence de l'humour et du jeu dans l'engagement politique marque bien le point de clivage entre les surréalistes et telle ou telle *intelligentsia.* L'humour en ce domaine est ce qu'on leur a le plus amèrement reproché et qu'on a le moins compris. La question est grave: peut-on *jouer* avec l'injustice qui frappe *les autres*, avec la mort *des autres*? L'arme est-elle choisie de façon adéquate? L'humour noir a-t-il sa place en politique? Dalí peut-il faire l'apologie d'Hitler? Posée en ces termes, la question ne peut recevoir de réponses évasives. Le groupe surréaliste lui-même, autour de Breton, a fait savoir à Dalí qu'il suffisait.[10] Mais il faut comprendre aussi que l'humour noir surréaliste est plus proche de l'ironie romantique ou baudelairienne que du „sense of humour" anglo-saxon. D'une part, l'humour surréaliste déréalise un monde de violence et de deuil, mais cela, *quand il n'y a plus rien à faire d'autre que de le subir*. Et on pourrait constater que ce n'est pas en 1934 que les surréalistes ont inventé le Jeu de Marseille: c'est dans cette période de 1940 où tout était déjà perdu, et où la plupart d'entre eux, promis à un emprisonnement ou à la déportation, n'avaient plus qu'à attendre les visas de „transit" comme le fit Anna Seghers, ou les visas de sortie, comme ce fut leur cas, pour monter sur les bateaux qui les conduiraient vers les Amériques. D'autre part, il me semble qu'on peut jouer avec l'idée de la mort des autres *si on y est préparé pour soi-même*. À la différence de l'humour, l'humour noir surréaliste a un champ d'action *personnel.*

L'humour noir peut aussi mettre en évidence la volonté de reconstruire, envers et contre tout, un monde nouveau. On est en 1947. Voici que l'exposition surréaliste cette année-là montre une série d'autels élevés à des personnages de romans – êtres d'imagination,[11] animaux insolites,[12] héros de papier.[13] Tourner la page si vite après le nazisme, comment le comprendre, se demandent avec indignation les intellectuels? Comment comprendre cette position en pleine période des procès de Nuremberg? C'est qu'au lieu de s'appesantir sur l'horreur toute récente, les Surréalistes cherchent à dessiner les linéaments d'un monde à refaire. Certes aujourd'hui on peut se dire qu'ils ont été dans ces circonstances à l'unisson de toute une pensée politique majoritaire, d'inspiration gaulliste, qui consistait à reconstruire une unité factice pour sauver une Nation pantelante. Les Surréalistes à l'unisson d'une „raison d'État"? La position est singulière, elle est effectivement paradoxale, si l'on opère ce rapprochement.

On comprend que Jean-Paul Sartre s'en soit donné à cœur joie, contre ces idéalistes et petits-bourgeois, dans la série des articles des *Temps modernes* „Situation de l'écrivain en 1947", repris avec des notes aggravantes dans le livre *Qu'est-ce que la littérature?* En tant qu'intellectuels, les surréalistes, selon Sartre, auraient eu le tort de ne pas s'engager complètement, rationnellement, dans un parti politique, et d'accepter ainsi d'avoir „les mains sales". Ils ont le tort, répète Sartre, de dissoudre le monde, symboliquement, en annulant certains objets témoins, et de dissoudre symboliquement de son côté la subjectivité humaine. Dé-réalisant le monde socio-politique, ils introduisent l'humour là où selon Sartre il n'a pas droit de cité.

Et Sartre, on se le rappelle, désigne à notre indignation le *Why not sneeze?* de Marcel Duchamp, cette cage à oiseaux remplie de petits parallélépipèdes de sucre qui se révèlent être de marbre, et peser d'un poids soudain bizarre, quand on la saisit par la poignée. Ce flottement de la sensation cherchant ses repères serait l'indice de la conscience double de la bourgeoisie. Et malgré une certaine convergence de la praxis éthique, chez Breton et Sartre, le vocabulaire du jeu et de l'humour est à ce point distant que c'est comme s'ils jouaient tous deux au jeu d'un mot pour un autre. Qu'on en juge: pour illustrer l'esprit de sérieux et la mauvaise foi, dans *L'Être et le Néant* (1943), Sartre nous donne l'exemple imagé du garçon de café qui „joue", dit-il, à être garçon de café. Pour parler d'une conscience prisonnière, jamais, même par métaphore, Breton n'eût utilisé le mot de *jeu*.

Cette position surréaliste, qui nous apparaissait en première approche comme chimérique, revendique en fait la possibilité d'utiliser le

déni de réalité que représente le jeu et l'humour dans *certaines* situations politiques, et, en face de „la niaiserie des buts proposés à notre volonté" (Maurice Barrès), le devoir de désigner obstinément des buts dignes de l'animer.

C'est donc dans ses variantes autant que dans ses constantes que les positions politiques du surréalisme doivent être traquées au fil des décennies.

3. Zones d'emprunts et rencontres de pensées

Cependant ces formulations sont loin d'être neuves. On peut aisément dégager des principes à la racine des positions jusqu'ici énumérées et analysées. Et ces principes me paraissent relever de plusieurs ordres.

3.1. Il s'agit de respecter la personne humaine *dans sa créativité et sa sensibilité* et, pour ce qui est des peuples, de leur reconnaître le droit à disposer d'eux-mêmes.

L'origine de ce respect de l'individu en tant qu'apte à *créer* serait à chercher du côté de l'anarchie, dans sa version plutôt aristocratique. D'un bout à l'autre de son histoire, le Surréalisme de Breton confronte sa pensée à celle de l'anarchisme. Dans le journal anarchiste *L'Action d'art* que lisait Breton adolescent, un article du directeur du journal préconise de prôner l'art comme action, et non comme délassement. Ce qui peut se lire: l'art est action, mais aussi l'action est une forme d'art *inventive*. Reprenant les premières pages du *Déshonneur des poètes* (1945) dans la publication anarchiste, *le Libertaire*, où les surréalistes s'étaient réservé l'appréciation des formes artistiques,[14] sous le titre „Poète, c'est-à-dire révolutionnaire", Benjamin Péret insistait:

> ...sa qualité de poète en fait un révolutionnaire qui doit combattre sur tous les terrains, celui de la poésie par les moyens propres à celle-ci et sur le terrain de l'action sociale, sans jamais confondre les deux champs d'action sous peine de rétablir la confusion qu'il s'agit de dissiper et, par suite, de cesser d'être poète, c'est-à-dire révolutionnaire (*Le Libertaire* 1951).

Il y a là une dissymétrie forte: un vrai Poète au sens surréaliste (où l'on retrouve le sens romantique) est toujours Révolutionnaire; car le Poète est en alerte devant les événements du Monde, qu'il ne peut que vouloir changer, tandis qu'un vrai Révolutionnaire n'est pas nécessairement un poète. Intellectuel, il ramènera la volonté de changer le Monde à une série de recettes et d'effets de stratégie.

3.2. La deuxième zone d'emprunt se trouve dans la pensée pacifiste ou antimilitariste et dans les principes de l'internationalisme. La guerre est toujours un mal absolu *sauf* dans le cas où les peuples acquièrent ou défendent leur droit, absolu lui aussi, à s'autogouverner. Dès lors, l'appel à la violence dans la lutte anti-coloniale est sans réserve, car c'est de la liberté d'une nation et de ses intellectuels qu'il s'agit au premier chef. L'idée de tolérance démocratique, dans la mesure où elle s'est compromise dans le colonialisme, ici ne fait plus sens. En revanche, défendre par tous les moyens la naissance d'une nation est de l'ordre de la *valeur,* au sens éthique du terme. Pacifisme antimilitariste d'un côté, apologie d'une violence „juste" de l'autre: c'est l'étrange mouvement de bascule auquel se livrent les surréalistes, et qui les séparent des divers mouvements de la Gauche française, lesquels n'ont pas souvent composé avec l'expression de la violence.

Dans le texte collectif „Murderous Humanitarianism", datant de 1932 (mais publié seulement en 1934 dans *Negro: an Anthology*, par Nancy Cunard), comme dans les deux tracts qui s'élèvent contre l'exposition coloniale en 1931 à Paris,[15] enfin dans „Eaux troubles"[16] en 1942, Breton et ses amis revendiquent le soutien à toute guerre civile dans les Colonies – tout en analysant avec subtilité le rôle ambigu de la bourgeoisie de couleur.[17]

3.3. Un troisième lieu d'emprunt serait à chercher du côté de la pensée de l'art révolutionnaire chez Trotsky, où l'on retrouverait une forme inattendue d'individualisme: „toute licence en art"[18] car „l'artiste a reçu de la Révolution une *information* qui a modifié sa sensibilité et qui est présente, mais cachée, dans son œuvre. L'axe invisible [de l'art] devrait être la Révolution même."[19] Le travail de l'artiste est révolution permanente – tournant autour de cet axe –, comme est permanent le mouvement de la révolution prolétarienne.

3.4. Mais on pourrait ajouter que l'ambition surréaliste d'être un mode de vie a pour conséquence d'inciter à des analyses socio-économiques et politiques dont les bases cherchent à être aussi internationalistes et aussi larges que possible. C'est par cette largeur extrême du compas de leur analyse que les surréalistes cultivent leur *disponibilité devant l'événement* – dont Hannah Arendt nous parle de son côté, dans les années 70, en en faisant la forme par excellence de l'ouverture à la conscience historique (Arendt 1991).

La précision dans l'exigence du but est une seconde constante de l'analyse surréaliste: à construire sans fin, dans l'exigence du détail.

Ainsi, par l'ambition du propos et l'exigence de l'analyse, loin de s'enfermer dans des positions idéologiques, l'histoire de l'engagement politique des surréalistes ne cesse donc de connaître des *seuils de réorientation* qui les font passer de l'anarchie à l'espoir révolutionnaire tel qu'il fut incarné par la révolution des Soviets (celle de Lénine[20] puis celle de Trotsky), et de cet espoir révolutionnaire, par un effet retour, aux modèles politiques de l'anarchie: à la pensée de Max Stirner (*L'unique et sa propriété*), à Charles Fourier.

C'est ainsi que les Surréalistes s'installent dans une position politique intenable, et pourtant tenue, sur la crête d'une exigence en perpétuelle alerte. Si l'utopie est bien de l'Histoire figée, bloquée dans un système où l'ordre rationnel est idéalisé, si l'utopie est de l'histoire figée dans la bonne conscience d'idées qu'on n'aurait pas nécessairement à mettre en pratique, alors les positions politiques des surréalistes ne sont pas utopiques, elles sont du côté de l'engagement *sur tous les fronts* de l'Histoire, et d'une conscience politique de tous les instants. Un exercice de frôlement violent de l'Utopie, si l'on peut dire. Elles *désignent* l'utopie, persistent à en appliquer, sur tous les champs possibles, les exigences premières, tout en s'écartant du confort d'une Cité rêvée.

Nous avons évoqué et analysé certaines de ces postures, fluctuantes dans la mesure où toujours la personne du Révolutionnaire doit être prise en compte dans sa globalité de Poète engagé, et non pas seulement parce que parallèlement les conditions historico-politiques et sociales sont toujours en mouvement. Ces postures trouvent donc leurs conditions d'émergence dans la variabilité et la complexité de systèmes à plusieurs „entrées", en une réaction sismographique devant les caractéristiques multiples (sociales, économiques, politiques...) d'une société donnée, à tel moment de son histoire.

Rappelons la position des Surréalistes en face des deux grandes menaces à la Liberté que furent au XX^{e} siècle d'un côté l'Utopie soviétique, comme modèle noir, de l'autre, le Nazisme, comme forme spécifique et majeure prise par le fascisme en ce siècle, en Allemagne. En face de la première de ces menaces, les Surréalistes, comme tous les Intellectuels de Gauche, n'ont d'abord vu que l'attrait positif.[21] Mais on ne trouve aucun „*engagement*" de Breton aux côtés du PCF, entre 1925 et 1935. Le terme employé par certains vulgarisateurs ou premiers „historiens" du mouvement est radicalement faux. Contrairement à ce qu'on peut lire dans de nombreux ouvrages consacrés au surréalisme, Breton n'a pas été „exclu" du parti en 1933, il a renoncé à renouveler son adhésion en 1928, découragé par les activités peu gra-

tifiantes qu'on exigeait de lui. Il a été exclu de l'AEAR en 1933. Seul Aragon dont il faudrait préciser dans le détail les allées-et-venues et Crevel qui, lui, a gardé sa „carte" jusqu'en 1935, date de son suicide, ont été mêlés à l'activité du PC. Car si nous lisons les textes écrits à cette époque, nous y entendons les voix d'un débat violent, débordant, passionné, et rien, vraiment rien d'une adhésion. Relisons les tracts „La Révolution d'abord et toujours!" en 1925, et „Au grand jour", en 1927, entre lesquels se trouve „Légitime défense" (1926), ce dernier si personnel et si important aux yeux de Breton qu'il le reprend dans un volume de textes critiques signé de lui, *Point du jour*. Les positions globales consistent bien à faire confiance au communisme soviétique sous sa forme léniniste, mais en tentant de dépasser l'alternative posée par le PC français,[22] et de montrer son double jeu, en manifestant d'autre part une forte solidarité avec le PC soviétique, contre le populisme du parti français, symbolisé par l'œuvre néo-naturaliste d'Henri Barbusse, qui vise à éduquer ses lecteurs. Stratégie d'enveloppement, de débordement, de surenchère, mais aussi recherche passionnée d'une rigueur idéologique plus grande que celle que l'expérience quotidienne mettait sous leurs yeux. Ici, l'idée (l'invention des Soviets et de leur avenir) enveloppe, englobe l'engagement politique, mais aussi le travaille de l'intérieur.

La lutte contre le fascisme, collective dès mars 1933, nous permet de mesurer, chez les surréalistes, combien le sismographe de leur engagement est sensible, et d'une amplitude socio-politique extrêmement large. *L'idée* antifasciste est fortement exprimée et diversifiée. On s'est parfois demandé si une forme de pacifisme (ou de respect humain et d'admiration persistante envers l'Allemagne romantique, si évidemment au large de la plaie nazi – ou encore d'hésitation devant la violence) ne travaillait pas et n'affaiblissait pas – fugitivement – la lutte antifasciste.

Mais c'est que l'interrogation surréaliste est tournée vers la nature de cette maladie nouvelle de l'âme qu'est le Nazisme, et sur les moyens à lui opposer. Il me semble qu'on oublie toujours l'étonnement et l'incompréhension qui entourent dans l'opinion publique, serait-elle celle des Intellectuels, l'émergence d'un *événement* en Histoire. Or l'émergence du nazisme est un événement, d'autant plus difficile à cerner qu'il n'advient pas en un jour, comme une bataille ou une défaite militaire. Et il me semble aussi que Breton, Bataille et même Salvador Dalí[23] ont perçu dans cette émergence quelque chose qui est la nouveauté de phénomène.

J'en reviens à ce constat central: dans la résistance à la montée des fascismes, on peut dire, avec toute l'ironie et toute l'amertume qu'on voudra, que les surréalistes autour de Breton n'ont pas soufflé une solution politique aux démocraties occidentales. L'AEAR *proteste* dès mars 1933.[24] Le tract „Ni de votre guerre ni de votre paix", après Munich, dénonce la faiblesse des Démocraties – et cette lucidité, partagée par nombre d'intellectuels, n'est guère pacifiste – mais dénie à la guerre à venir la possibilité d'être „la guerre de la justice, la guerre de la liberté". Redoutable affirmation: c'est que l'antimilitarisme des surréalistes demeure ancré dans leur conscience politique, jusqu'à ne jamais accepter qu'une guerre „juste" (*a fortiori* aucune guerre „sainte") puisse quelque jour exister.

On voit à quel point Breton et Duchamp en appellent à la violence et à une alerte caustique et pugnace sur tous les fronts. Caustique et non pas „joyeuse": on n'est pas chez Georges Bataille. Caustique et dépourvue de cette déréliction que cultive Jean-Paul Sartre avec la notion de „mains sales". Il n'est pas indifférent que, durant quelques mois (de l'hiver 1948-1949), le groupe surréaliste se solidarise avec les actions internationalistes de Gary Davies, ce citoyen américain qui servait de héros au mouvement français „Citoyens du monde" de Robert Sarrazac. Les surréalistes, dans leur dégoût pour les petites alliances entre partis politiques français, rejoignent les violentes dénonciations de Simone Weil. Il y a là une convergence fascinante.

4. Est-il légitime de poser la question de l'existence ou non d'une philosophie de l'Histoire qui „subsumerait" l'ensemble des positions surréalistes, et qui serait la „raison" de la série de ces engagements?

Si l'on peut trouver une constante dans ces positions, ce serait qu'optimistes, elles se nourrissent de la résistance à une vision déterministe de l'histoire. Elles font la part belle à l'individu comme principe de désordre créateur, pour l'élaboration d'un „socialisme libertaire". Il ne s'agit ici de rien moins que de la pensée du présent de l'Histoire.

Le frénétisme des premières années du Surréalisme, avec ses volutes stylistiques baroques, a voilé ce qui était essentiel dans leur pensée. Or il nous suffit d'ouvrir, après les pages d'Aragon qui servirent de préface au recueil *Le Libertinage*, l'admirable n° 3 de la revue *La Révolution surréaliste* pour trouver ces deux ou trois pages majeures que sont: „La Revendication du plaisir", signée de Jacques Baron et Michel Leiris, et „Description d'une révolte prochaine", signée Robert Desnos.

> Prairie mouvante et molle où tous les reptiles sont tapis, nous te défions! Nos pas sont assez purs pour échapper à tes traquenards. Nos fronts sont assez hauts pour émerger même si nous sommes engloutis et nos chevelures surnageront toujours pour te jeter de mauvais sorts![...] Car nous valons mieux que vous, mieux que la vie de verre brisé, mieux même que l'instant fatal où notre bouche et notre éternité ne feront que deux lèvres (Baron / Leiris 1925: 24-25).

Entre l'instant et l'éternité bien des liens de parenté ont été de longue date tissés. Continuons notre lecture, avec Desnos, en son apologie de la Révolution, mais sous les apparences de la seule période de la Révolution Française qui vaille d'être prise pour modèle: la Terreur:

> Ah! Retrouver le langage du „Père Duchesne" pour te célébrer, époque future [...] Les grandes Révolutions naissent de la reconnaissance d'un principe unique: celui de la liberté absolue sera le mobile de la prochaine. Toutes ces libertés individuelles se heurteront. Par sélection naturelle l'humanité décroîtra jusqu'au jour où, délivrée de ses parasites, elle pourra se dire [...] qu'il est temps enfin de s'occuper de l'Éternité (Desnos 1925: 25-27).

Cette apologie de l'instant, lié à l'Éternité, se relie aisément à une thématique appartenant au tournant du siècle précédent, qui a tant influencé la pensée surréaliste. La Monelle de Marcel Schwob conseille en 1894: „Regarde toutes choses sous l'aspect du moment. Laisse aller ton moi au gré du moment" et André Gide, dans *les Nourritures terrestres*, en 1897: „Nathanaël, je te parlerai des *instants*. As-tu compris de quelle force est leur *présence*?". Yves Vadé parlant des modèles de chronotypes précise:

> L'instant ne peut être compté parmi les chronotypes, dans la mesure où sa perception, sur le mode de l'intensité, de la plénitude, ou de la fraîcheur, ou du sentiment de l'éphémère, est essentiellement le fait de consciences individuelles non synchrones. Il ne peut donc constituer une forme collective de la temporalité [...] (Vadé 1998: 5).

Or, c'est justement ce défi que relève le surréalisme. Et s'il était possible de penser l'instant comme une sorte d'objet collectif, ou comme une expérience collective? La notion de génération est ainsi élaborée par Aragon en 1923:

> Un petit nombre de faits éclatants, moins par leurs effets que par leur valeur *parlante*, marque d'un sceau commun toute une génération; et de les avoir connus, de les avoir reçus comme un choc vers le même âge, vers le même instant de leur esprit, unit d'une façon mystérieuse, indélébile, quelques milliers d'individus si dissemblables qu'on ne comprend pas dès l'abord ce qui crée entre eux cet air de famille, cette parenté vexante (Aragon 1923: 3).

Résistance à une vision déterministe de l'Histoire: le désir et l'alerte introduisent dans le système de l'utopie surréaliste un principe d'irrationalité et de désordre jubilatoire qui ne se trouve finalement

nulle part ailleurs que dans „lalangue“ du poète (Lacan), comme dans la parole prophétique. En effet, je ne peux pour ma part me défendre de voir dans cette pensée de l'Histoire par les surréalistes une certaine convergence avec la tradition prophétique, et à ce qu'évoque, selon Gershom Scholem, le Talmud: l'ombre de l'Apocalypse au cœur même de l'Histoire. Ce que Stéphane Mosès (Mosès 1992: passim) appelle „l'ange de l'Histoire“, c'est au fond la pensée du présent. Tout cela rejoint peut-être en effet ce que, selon Stéphane Mosès, certains penseurs, tels Walter Benjamin, Franz Rosenzweig et Gershom Scholem ont su inventer dans les années vingt: une vision de l'Histoire détachée des modèles chrétiens comme des modèles hégéliens, et animée par la critique radicale de la Raison historique. C'est à cette „raison“ historique qu'on peut en effet rattacher les axiomes de continuité, de causalité, de progrès. Bêtes noires de la pensée surréaliste que ces trois axiomes. C'est pourquoi l'histoire discontinue, habitée par „l'ange de l'histoire“, comme mémoire inventive du présent, que Benjamin, Scholem et Rosenzweig ont tous trois inventée – différemment –, je propose de la rapprocher des éclats de voix surréalistes, qui, dans l'insulte et la clameur, élaborent le présent d'une pensée politique.

Cette convergence avec la tradition prophétique ferait mieux ressortir la différence entre intellectuels „progressistes“ et surréalistes, que je désigne du terme de „poètes“: celui par qui „le déshonneur peut arriver“, car dès qu'il parle, il „disqualifie“ le monde tel qu'il est, c'est le poète, au lieu que l'intellectuel ne sait inventer au mieux que l'héroïsme (ordonné, attendu: utopique).

---

[1] Michel Winock 1997 consacre quelques remarques factuelles aux positions des surréalistes, au lieu que celles de tant d'autres intellectuels sont évoquées accompagnées d'analyses.

[2] J'ai étudié cette question à partir des AAA (Archives of American Art), et publié Chénieux-Gendron 1994. Voir aussi la large enquête, qui fait référence, de Martica Sawin 1995.

[3] Paul Éluard cite Pierre de Massot: „…il arrive que certains êtres prédestinés tracent sur la trame incolore des jours une grande lueur mystérieuse à laquelle pour toujours restent fixés les yeux des hommes. Au centre de cette nuit dans laquelle nous consentons à vivre, ces lueurs parallèles constituent une ligne idéale du ciel à l'enfer: une ligne pourpre dont le point final est happé par la main des démons“ (Éluard 1925: 29) (les démons, le ciel, l'enfer: on peut sourire. Le jeu exalté du sémantisme ne désigne pourtant nullement les contours d'une idéologie).

[4] *Le Monde des livres*, 16 février 1996. Ce tract, „Ni de votre guerre ni de votre paix“, dont nous reparlerons, a été publié en mars 1933, par l'Association des Écrivains et

Artistes Révolutionnaires, AEAR, juste après les accords de Munich. Dénonçant d'un côté la faiblesse des Démocraties, il dénie à la guerre à venir la possibilité d'être une Guerre „juste". Même contre le Nazisme.

[5] „Les travailleurs intellectuels aux côtés du prolétariat contre la guerre du Maroc", déclaration collective parue dans *l'Humanité*, journal du PCF le 2 juillet 1925, puis dans la revue *Clarté*, sous le titre „Appel aux travailleurs intellectuels, Oui ou non, condamnez-vous la guerre?"

[6] P. 8 de la revue *Le S.A.S.D.L.R.*, n° 1, [juillet 1930].

[7] „Du temps que les surréalistes avaient raison", août 1935 (Pierre 1980: 278). Ils prennent ici l'exemple de la Convention anglo-allemande qui vient de permettre le réarmement naval allemand, et s'en réjouissent.

[8] „Contre-Attaque" (Pierre 1980: 283).

[9] Ce refuge était prudence essentielle et légitime, car B. P. était menacé, ayant participé physiquement à la lutte armée contre le franquisme, contrairement à Aragon et Éluard.

[10] C'est au début de l'année 1934 qu'en privé Dalí fait état de son goût pour la personnalité d'Hitler, et dans Dalí 1973, on trouve le récit rétrospectif de cette attirance personnelle: „Son dos dodu [...] suscitait pour moi un délicieux frisson gustatif d'origine buccale qui me conduisait à une extase wagnérienne. Je rêvais souvent d'Hitler comme d'une femme. Sa chair que j'imaginais blanchissime me ravissait. [...] Hitler incarnait pour moi l'image parfaite du grand masochiste qui déclencherait une guerre mondiale pour le seul plaisir de la perdre et de s'ensevelir dans les ruines d'un empire: acte gratuit par excellence qui aurait dû susciter l'admiration surréaliste, pour une fois que nous tenions un héros moderne!" (153). En février 34, Breton reçoit une lettre de Dalí soutenant que les luttes „de races" ont toujours existé, et que le marxisme a tort de ne pas en tenir compte. Après la provocation de la toile *l'Énigme de Guillaume Tell*, représentant Lénine d'une façon surprenante, et présentée au très officiel *Salon des indépendants*, en février 34, Dalí est convoqué rue Fontaine, chez Breton, et sommé de s'expliquer. Il n'est cependant rejeté publiquement qu'en 1939, dans *Minotaure*, pour ses professions de foi selon lesquelles tout le malaise du monde actuel est „racial".

[11] Le Louptable de Victor Brauner, Le Soigneur de gravité de Marcel Duchamp, le Tigre mondain, du conteur Jean Ferry, les grands transparents, d'André Breton, l'Oiseau serpentaire ou secrétaire de Max Ernst, la fenêtre de la maison „Magna sed Apta", dans le roman de George du Maurier, *Peter Ibbetson*.

[12] L'héloderme suspect, ou la taupe étoilée.

[13] La Chevelure de Falmer qui intervient dans *Maldoror*, Jeanne Sabrenas, héroïne de *la Dragonne*, d'Alfred Jarry, Léonie Aubois d'Ashby, du poème „Dévotion", de Rimbaud.

[14] L'autre thème de leurs interventions étant la critique du rationalisme.

[15] *Ne visitez pas l'exposition coloniale*, et *Premier bilan de l'exposition...* (Pierre 1980: 194, 198).

[16] Publié dans *Pour la victoire*, New York, 7 et 14 février 1942, repris dans *Martinique charmeuse de serpents!*, après la guerre.

[17] *Murderous Humanitarianism*: „Aux Antilles, [...] un prolétariat noir [...] est exploité par une bourgeoisie de couleur tout aussi féroce que les autres. Cette bourgeoisie, protégée par les mitrailleuses de la culture, 'élit' des représentants parfaitement à la hauteur, comme Diagne, 'le travail forcé' et Delmont, 'le Faux Jeton'. Le texte français étant perdu, j'ai moi-même retraduit ce texte dans le volume Pierre 1982: 441-443.

[18] Ainsi se clôt le texte „Pour un art révolutionnaire indépendant" écrit par Trotsky et Breton en 1938, mais co-signé par Breton et Diego Rivera, à la demande de Trotsky. Ces pages ont été reprises par André Breton dans *La Clé des champs*, 1953, voir *Œuvres complètes*, tome 3. Et c'était Trotsky qui avait supprimé dans la rédaction commune la réserve, tout orthodoxe, qu'avait proposée Breton „toute licence en art sauf contre la révolution prolétarienne". Notons encore que dès 1927-1929, Péret exilé au Brésil a mené une action militante aux côtés des Trotskystes.

[19] „Pour un art révolutionnaire indépendant" (Trotsky / Breton 1938).

[20] „Aux alentours de 1925, seule la III[e] Internationale semblait disposer des moyens voulus pour transformer le monde. On pouvait croire que les signes de dégénérescence et de régression déjà aisément observables à l'Est étaient encore conjurables" (Breton 1950).

[21] Une parenthèse: s'il est bien reconnu que le modèle de la révolution des Soviets travaille le texte surréaliste, le modèle de la Révolution Française, notamment dans sa version limite qu'est la Terreur, ne manque pas de tresser ses nostalgies avec la première.

[22] La question posée par le PCF (dans un article intitulé „La Révolution et les intellectuels. Que peuvent faire les surréalistes?") était: „Oui ou non cette révolution souhaitée est-elle celle de l'esprit *a priori*, ou celle du monde des faits? Est-elle liée au marxisme, ou aux théories contemplatives, à l'épuration de la vie intérieure?"

[23] Il faut relire l'analyse de la correspondance Breton-Dalí durant les années 30 telle que la mène Karin von Maur (1991: 196-202). Dalí, avant même Bataille et Breton, avait probablement reconnu l'étrangeté absolue en ce siècle du phénomène nazi, la singularité de cette maladie nouvelle de la société qu'a été le fascisme dans sa version nazie. Breton, mais surtout Bataille et Dalí, se sont laissés fasciner par l'évidence qu'il fallait inventer des modes d'action nouveaux pour „gérer" cette maladie nouvelle: Dalí, par la complicité, Bataille par la surenchère en violence.

[24] Le premier tract est de mars 1933, sous le titre „Protestez!", après l'incendie du Reichstag. L'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires associe les surréalistes et les intellectuels communistes.

Bibliographie

Aragon, Louis. 1923. 'Agadir' in *Littérature*, nouvelle série, 9.

Arendt, Hannah. 1991. *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*. Paris: Seuil.

Baron, Jacques, Michel Leiris. 1925. 'La Revendication du plaisir' in *La Révolution surréaliste*, 3: 24-25.

Breton, André. 1952. 'La Claire tour', *Le Libertaire,* 11 janvier 1952*,* repris dans *la Clé des champs*.

Breton, André. 1929. 'Second Manifeste du Surréalisme' in *La Révolution surréaliste*, 12: 2.

Breton. André. 1999. *Œuvres complètes,* tome 3. Paris: Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade'.

Chénieux-Gendron, Jacqueline. 1994. 'Pour une esthétique des revues: pages surréalistes de *VVV*, pages de consommation surréaliste dans View' in *Pleine Marge*, 20: 135-161.

Clair, Jean. 2003. *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, essai. Paris: Mille et une nuits.

Dalí, Salvador. 1973. *Comment on devient Dalí.* Paris: Laffont.

Debray, Régis. 2003. *L'Honneur des funambules*. Paris: L'Échoppe.

Desnos, Robert. 1925. 'Description d'une Révolte prochaine' in *La Révolution surréaliste*, 3: 25-27.
Éluard, Paul. 1925. 'Chroniques' in *La Révolution Surréaliste*, 5: 29
Le Libertaire, 1951-1952.
Le Monde des livres, 16 février 1996.
Le S.A.S.D.L.R., 1, [juillet 1930].
Maur, Karin von. 1991. Catalogue *André Breton, la beauté convulsive*. Paris: Centre Georges Pompidou.
Mosès, Stéphane. 1992. *L'Ange de l'Histoire. Rozenzweig, Benjamin, Scholem*. Paris: Seuil.
Péret, Benjamin. 1995. *Le Déshonneur des poètes*, Mexico, 1945, repris dans *Œuvres complètes*, tome 7. Paris: José Corti.
Pierre, José. 1980. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome 1. Paris: éditions Losfeld.
Pierre, José. 1982. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome 2. Paris: éditions Losfeld.
Pierre José. 1983. *Surréalisme et anarchie, les „billets surréalistes" du* Libertaire. Paris: éditions Plasma.
Pour la victoire, New York, 7 et 14 février 1942.
Sawin, Martica. 1995. *Surrealism in Exile, and the beginning of the New York School*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
Trotsky, Léon, Breton, André. 1938. 'Pour un art révolutionnaire indépendant'. Tract repris dans André Breton, *La Clé des champs*, et dans Pierre 1980.
Tzara, Tristan. 1935. *Grains et issues*. Paris: Denoël et Steele.
Vadé, Yves. 1998. 'Présentation' in *Modernités,* 10, 'Poétiques de l'instant'.
Winock, Michel. 1997. *Le Siècle des intellectuels*. Paris: Seuil.

2. Politiques des surréalistes et politique du surréalisme

LE POLITIQUE ET LE THÉÂTRE SURRÉALISTE[1]

Élena Galtsova

The stage was perceived by the surrealists as an arena for embodiment of an obviously false illusion, this is perhaps why the theatre was not popular in Breton's group. Creating their original theatrical performances, Théâtre Alfred-Jarry*, Vitrac and Artaud intended to make just a political theatre. But the political component can also be directly or indirectly revealed in the dramas written by the surrealists. In this paper we consider the cases of the „collage of fragments from the real life" (involving real historical characters, citing revolutionary songs, including fragments of newspapers, etc.), the scenic reproduction of various public spaces, and creation of the Ubu-like characters reflecting the attitude of surrealists to tyranny. At the end we discuss the political function of laugh and humour.*

Le rapport au politique constitue le fondement de tout théâtre. Comme le dit A. Ubersfeld:

> Tout théâtre est social, ne serait-ce parce qu'il est pratique collective, doublement collectif: il est produit par un groupe et reçu par une collection d'individus rassemblés à cet effet. Tout théâtre est théâtre de la cité. Même contestataire, révolutionnaire, élitiste ou d'avant-garde, tout théâtre suppose une vue totalisante, et implique en rapport à la collectivité tout entière.

D'autre part le théâtre est le lieu de la fiction, de l'illusion qui est perçue comme telle par le spectateur justement parce que la scène, qu'elle ressemble ou non au réel, reste toujours la scène. „De là la nécessité du détour, de la médiation, de toutes les formes du discours indirect." (Ubersfeld 1991: 7-8)

L'exemple „classique" confirme cette importance du fonctionnement indirecte du politique sur la scène. G. Apollinaire déclarait, en 1917, que la pièce *Les Mammelles de Tirésias* a été écrite pour stimuler la reproduction de la nation française, diminuée pendant la guerre. Idée tout à fait de l'ordre politique, et il s'agit ici du soutien de la politique gouvernementale, donc, agit-prop avant la lettre… D'ailleurs on sait (cf. Apollinaire 1956) que les ébauches de la pièce datent de l'époque d'avant la guerre, ainsi, la déclaration politique d'Apollinaire paraît être ajoutée après l'écriture de la pièce. Peu importe, car la

pièce est devenue une sorte de fétiche pour les avant-gardes françaises qui ne prenaient pas au sérieux le conformisme des déclarations d'Apollinaire, mais qui ont considéré cette pièce comme une révolution théâtrale, et plus largement culturelle, dont le mot „surréaliste" a donné naissance au nouveau mouvement avant-gardiste.

Le mouvement surréaliste français se développe comme une entreprise où la création littéraire et artistique est intimement liée à la politique, certes, contestataire, certes, de gauche, et le mot „révolution" reste le mot d'ordre pour toute l'existence du surréalisme. Ainsi dirait-on que le politique doit faire partie absolument indispensable des textes dramaturgiques des surréalistes? Et pourtant les rapports sont beaucoup plus complexes.

L'esthétique surréaliste est fondée elle-même sur ce qu'on pourrait appeler la théâtralité,[2] un peu „à la Stanislavski": si ce que créent les surréalistes est du côté de la fantaisie – c'est du „surréel", du „rêve", mais tout ce nouveau monde doit être „senti" et surtout „vécu" comme le seul monde vrai auquel on „croit" vraiment. Certes on est très loin ici de la mimesis naturaliste, mais l'effet esthétique qu'exigent les surréalistes doit avoir une certaine immédiateté, qui elle-même est fondée sur le „dépaysement de la sensation". L'organisation de la vie du groupe de A. Breton relève aussi d'une théâtralité, comme le disait Jacques Baron dans ses mémoires *L'An 1 du surréalisme*, elle ressemblait à la commedia dell'arte, et les surréalistes vivaient „à la ville comme à la scène" (Baron 1969: 138, 131). Les métaphores théâtrales sont très commodes pour traduire justement ce monde du surréel dans la poésie, la prose ou la peinture surréalistes. Mais le cas du théâtre se révèle justement moins évident parce qu'il y a trop de théâtralité, si l'on transpose la théâtralité inhérente au surréalisme sur la scène. D'où les réticences de Breton à l'égard du théâtre, avec son „peu de réalité":

> O théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance. [...] La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces [...]. Je n'aime pas qu'on tergiverse ni qu'on se cache" (Breton 1992: 266).

D'autre part, L. Aragon dans *Une vague de rêves* fait éloge à la „simulation", mot qui un peu plus tard servira pour désigner le procédé artistique dans *L'Immaculée conception* de Breton et P. Éluard:

> Il se trouve au cœur de quelques-uns une négation de cette aventure. L'idée de simulation est remise en jeu. Pour moi, je n'ai jamais pu faire une idée claire de cette idée. Simuler une chose est-ce autre chose que la penser? Et ce qui est pensé est. (Aragon 1974: 239)

Cette théâtralité omniprésente a déterminé deux grands axes de la représentation du politique tout à fait différents. Premièrement, ce sont les tentatives de rendre le spectacle immédiat par des procédés produisant des chocs avec la réalité. La seconde constitue la révision des moyens théâtraux déjà élaborés, le travail du rire, la représentation des archétypes liés au pouvoir, le travail de l'espace scénique.

Collages de l'immédiat

Le spectacle immédiat est né dans la culture dada à l'élaboration de laquelle participent les futurs surréalistes parisiens à partir de 1919. Il s'agit de manifestations dans la rue, comme celles de Saint-Julien-le-Pauvre, aussi bien que de soirées dada, manifestations théâtralisées comme le *Procès Barrès*, etc. Le spectacle devient hétérogène par excellence, l'espace de scène, de salle et même de la rue y sont littéralement mélangés; à quoi s'ajoute un mélange des genres (héritages des avant-gardes précédentes), où les discours sont alternés par des poèmes, des scènes jouées, des projections cinématographiques et des intermèdes musicaux.

L'un des signes évidents de l'intention d'établir des liens avec le réel est l'utilisation des dates exactes dans les didascalies, par exemple: „La scène se passe à Paris, le 12 septembre 1909, dans l'appartement des Paumelles, continûment de 8 heures du soir à minuit" (R. Vitrac, *Victor ou les Enfants au pouvoir*).

Souvent on introduit, a côté des personnages dramatiques fictifs des personnalités de l'époque, comme Lloyd Georges et Mussolini dans les *Mystères de l'amour* de Vitrac; ou bien des personnages ayant des statuts sociaux spécifiques et surtout sans grand rapport avec l'action de la pièce, comme dans *L'Armoire à glace un beau soir* d'Aragon: le Soldat, le Général, le Président. Aragon présente aussi dans cette pièce un membre réel du groupe de Breton, son ami Théodore Fraenkel. D'autre part, les personnages des bas-fonds de la société sont aussi marqués socialement, telles de nombreuses prostituées dans les pièces de Vitrac et d'autres dramaturges surréalistes.

Parmi les personnages peuvent figurer l'auteur ou les auteurs de la pièce, tel est le cas des *Mystères de l'amour* et de *S'il vous plaît* de Breton et Soupault; l'auteur peut être tué sur la scène par un personnage (*Les Mystères de l'amour*) ou bien se suicider (une des variantes de *S'il vous plaît*). On peut voir dans ce motif, d'une part une tentative de provoquer plus directement le public par une sorte d'apparition „naturelle" de l'auteur sur la scène, d'autre part, ce sont des résidus du

pirandellisme que les surréalistes étudient à peu près à la même époque. Le même effet d'apparition sur scène des spectateurs mécontents et réclamant de leur rembourser leurs places, se trouve dans l'acte IV de *S'il vous plaît,* et du „meurtre" d'un spectateur par Léa dans *Les Mystères de l'amour.*

L'effet de l'immédiat est produit aussi par l'utilisation du collage des éléments de l'actualité reconnaissables dans l'espace scénique et dans les répliques des personnages. Par exemple il y a dans *Victor* toute une série de références aux renseignements historiques du *Larousse* (qui fonctionne comme une sorte de *Trésor des valeurs bourgeoises*), des citations de la *Carmagnole*, et des parodies des chansons et poèmes patriotiques. Dans le même sens fonctionne le vrai collage d'un extrait du journal *Matin* dans l'édition de 1929 de cette pièce de Vitrac.[3]

Le collage à effet politique est le principe de l'organisation du *Théâtre Alfred-Jarry* (1927-1930) où A. Artaud et R. Vitrac voulaient créer le „spectacle intégral" ou le „spectacle total" et qu'Artaud comparait à une rafle de police (Artaud 1980: 35). Si le premier spectacle a été composé de trois œuvres dramaturgiques d'Artaud, Vitrac et Robur, le second était spécialement provocateur parce que construit de deux choses sans aucun rapport à leur dramaturgie ou interdites pour des raisons politiques: *Partage de Midi* joué contre la volonté de l'auteur et *La Mère*, film de Poudovkine, interdit par la censure. Comme l'a dit H. Béhar, le *Théâtre Alfred-Jarry* sert à la destruction de toutes les idées littéraires ou artistiques, de toutes les conventions psychologiques et plastiques, et aussi à la réconciliation du théâtre avec toutes les parties brûlantes de la réalité (Béhar 1979).

D'autre part les surréalistes continuent la tradition dadaïste de l'irruption dans des spectacles des autres. En voici encore une, celle du scandale organisé par le groupe de Breton, contre le spectacle bourgeois, qui est celui du ballet de Diaguilev, *Roméo et Juliette*, avec les décors de Max Ernst et Joan Miro. En 1927 Maïakovski a rencontré les surréalistes et en a parlé officiellement dans la presse soviétique; comme toujours, toute avant-garde européenne se trouve raccrochée aux souvenirs du futurisme et du LEF:

> Je ne sais pas non plus ce qu'écrivent les surréalistes (l'école la plus récente de la littérature française), mais tout fait apparaître qu'ils sont dans le goût de LEF. Lors d'un spectacle super esthétisant de Diaguilev, ils ont sorti des drapeaux rouges et couvert les paroles du spectacle par l'Internationale [...]. Je ne sais pas s'ils ont un programme, mais ils ont du tempérament. Beaucoup sont communistes, beaucoup sont de *Clarté*. (Maïakovski 1998: 264)

Espaces publiques sur la scène surréaliste

En revenant à l'étymologie du mot „politique", on en décèle „la ville", espace publique par excellence.

Rien qu'à voir les titres, on s'arrête sur *La Place de l'Étoile*, pièce de Robert Desnos de 1927: erreur, le célèbre lieu de Paris y est noyé dans le monde amoureux de Nerval, et l'Étoile est Fabrice, la femme aimée des personnages de la pièce. Parmi les didascalies de Desnos où figurent „le bar", „la chambre de Maxime", „une rue", il y a une indication très révélatrice: „quelque part", espace abstrait par excellence, ce qui nous rappelle le „nulle part" dans *Ubu Roi* de Jarry.[4]

Dans *Les Mystères de l'amour* (1924) Vitrac indique tout d'abord que la scène représente une place publique, mais ce n'est que pour avoir un mur et y peindre un portrait, et ensuite en dessiner un autre dans la boue. Donc l'espace y paraît bien abstrait, mais dans le second tableau il y a des références à Paris, le quai des Grands-Augustins, la Seine, le Palais de Justice, mais tout cela ne servira que pour tourner toute cette „réalité" dans le monde de rêve et de la folie, comme tous les autres lieux publics de la pièce (une gare de chemin de fer, un wagon-restaurant, le bord de la mer, un hall d'hôtel, une mercerie, la grand'place d'une ville de province, etc.)

Une pièce écrite un peu plus tôt par Vitrac peut être considérée comme la clé pour l'explication des espaces publiques dans sa dramaturgie: dans *Entrée libre* (1922) il montre les espaces urbains et publiques vus dans des rêves et en prévient le lecteur dans les didascalies.

Il y a une représentation du port dans la pièce de Georges Neveux *Juliette ou la Clé des songes* (1927), mais une ville maritime, ouverte par excellence ne l'est que pour mener au *Bureau Central des Rêves* qui fait immédiatement penser au Bureau de la Centrale surréaliste qui existait au début du mouvement et était dirigé par Artaud,[5] cette référence étant importante pour la vie interne du groupe surréaliste, mais sans vraie importance politique.

Ainsi la ville dans les pièces surréaliste est dépolitisée. Il paraît que les espaces privés empruntés au théâtre de boulevard et soumis à la parodie sont plus riches de signification politique: c'est là que se passent, par exemple les révélations de Victor (Vitrac, *Victor, ou les Enfants au pouvoir*).

Le politique et les personnages „au pouvoir"

S'il y a des personnages „politiques" dans le théâtre surréaliste, on pourrait les classer dans deux catégories, bien sûr liées l'une à l'autre: les tyrans et les enfants.

Le prototype de tyran est le Père Ubu de Jarry, qui hante le surréalisme. L'esprit destructeur et anarchique d'Ubu le rend presque une figure révolutionnaire qui nettoie tout avec son „balai innommable". Ce qui n'empêche pas son utilisation en tant que figure symbolique du tyran fortement critiquée, dans le sens ouvertement antifasciste, comme dans une mise en scène surréaliste de Sylvain Itkine et Max Ernst d'*Ubu enchaîné* en 1937.

Un personnage tellement ancré dans la culture mondiale comme celui du tyran contribue à la communicabilité du théâtre des avant-gardes, et en constitue un des points les plus forts en donnant au spectacle une certaine unité. À l'origine des tyrans de la culture surréaliste est *L'Empereur de Chine* (1916), pièce prédadaïste de Georges Ribemont-Dessaigne. Le pouvoir dans cette pièce se traduit et devient sacralisé par la violence d'Espher, et ensuite celle-ci se répand partout, comme par contagion. Une autre variante assez claire d'un tyran est présentée par Mathusalem dans *Mathusalem ou l'éternel bourgeois* d'Ivan Goll (1920, version française de 1923). Si chez Ribemont-Dessaigne l'action est de l'ordre de la fantaisie, et toute la pièce représente une parabole, Ivan Goll semble écrire une pièce satirique sur une trame contemporaine, son héros est le méchant propriétaire d'une fabrique. Mais tout en possédant des connotations contemporaines le tyran reste un personnage abstrait (tyran par excellence), car le monde où il vit est un monde fantastique où la révolution des humains est accompagnée de la révolution des animaux, et où lui-même se révèle immortel. Georges Hugnet donne sa propre version de tyran en 1930 dans sa pièce *Le Droit de Varech*, en rapport avec le projet de l'utopie de la prospérité sociale basée sur le pouvoir magique. Le Roi de l'Ile de Prédiction Gualbert demande à son „astronome-physicien-alchimiste" Didier Laroque d'expliquer le mécanisme merveilleux qui attire les navires vers son île qui en constituent la richesse. Ce mécanisme se révèle être une femme. Le social tourne vers l'érotisme et la folie qui envahissent le Roi, et ici on entend de fortes références à *La poussière de soleil* de Roussel ou même à *l'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire, donc on passe dans le littéraire et le poétique. Et pourtant cette pièce s'appuyant sur la nature magique du pouvoir, écrite à l'époque du surréalisme très avancé peut être aussi considérée comme

un certain pressentiment de l'éclosion du thème de tyran à l'époque du fascisme montant.

Enfin en dehors du groupe surréaliste, mais tout en prolongeant le thème du tyran, Artaud compose en 1935 *Les Cenci*, d'après Shelley et Stendhal. C'est une œuvre consacrée entièrement à la violence, une sorte de catalogue des horreurs dont certains constituent des échos (bien sûr, lointains) avec le thème de l'inceste du tyran avec sa fille de *L'Empereur de Chine* et le thème du pouvoir magique. Cette fascination devant le pouvoir et devant le tyran est aussi un peu dans l'air de l'époque où les Français contemplaient la montée d'Hitler en Allemagne; de cette fascination témoignent d'autres anciens membres du groupe de Breton qui se sont réunis autour du *Collège de Sociologie* et qui ont formé une société secrète *Acéphale* – Michel Leiris, Georges Bataille, Roger Caillois. Notons tout de suite que le tyran Cenci présente une différence principale avec ceux des surréalistes par une absence totale du merveilleux.

À cette lignée des grands tyrans on ajoutera une quantité considérable de personnages des pièces surréalistes présentants certains traits tyranniques, dont Patrice (*Les Mystères de l'Amour* de Vitrac), Pierre (*Au pied du mur* de L. Aragon), Letoile du sketch de Breton et Soupault *S'il vous plaît*, La Barbe Bleu de *La Justice des oiseaux* de Georges Hugnet, etc.

Évidemment, pour la culture surréaliste, la figure de tyran est surtout celle du Père, dans le sens freudien du terme. Ainsi, il a son antipode, le fils, qui résume toute une mythologie romantique de l'enfant. Il serait difficile de déceler ici le prototype, comme c'était le cas de père Ubu, mais nous risquerions d'avancer que c'était *Le Baladin du Monde occidental* de J. M. Synge, très aimé par les surréalistes, sur l'exemple d'Apollinaire qui l'a vu en français au Théâtre de l'Œuvre en 1913: ici une histoire décalée d'un Hamlet contemporain dont Jacques Baron disait en reprenant la célèbre expression d'Apollinaire: „Trop de père, pas assez de fils" (Baron 1969: 134). D'autre part, il ne faut pas oublier l'héritage expressionniste, avec *Le Fils* de W. Hasenclever et des femmes enceintes, personnages typiques du théâtre expressionniste.

C'est un peu dans la lignée expressionniste qu'agit Tzara, auteur de la *Première Aventure céleste de M. Antipyrine* où il présente une parabole de la naissance de l'enfant qui elle-même n'est que la figuration de la Nativité de Dada. Des figurations des enfants sont assez fréquentes dans les œuvres dramaturgiques surréalistes, mais on peut y déceler un auteur qui a fait de l'enfant un véritable mythe surréaliste.

Il s'agit de Vitrac qui, après avoir montré beaucoup d'enfants dans ses pièces de théâtre de l'époque surréaliste (*Peintre, Les mystères de l'Amour*) qui étaient surtout victimes d'autres personnages adultes, a avancé le personnage de Victor.

Notons tout de suite qu'après sa pièce *Victor ou les enfants au pouvoir* (1928) Vitrac en écrit une autre, *L'Éphémère* (1929), où il s'agit aussi d'un enfant prématurément grandi et exterminé par son père, mais tout cela dans une ambiance fantasmagorique. Ce diptyque peut être considéré comme deux versions du même thème, l'une réaliste, concernant surtout les rapports humains, et l'autre philosophique, sur la vie et la mort. Évidemment, le mot „réaliste" est employé d'une manière conventionnelle, pour désigner le cadre scénique dans le style des théâtres de Boulevard représentant des intérieurs des maisons bourgeoises. Si le personnage de Victor porte un sens social, il est anti-bourgeois par excellence: l'enfant – tabula rasa dévoile les relations fausses dans la société de son entourage. Dans le cas de cette interprétation l'histoire de sa merveilleuse croissance renforce ses „pouvoirs" de l'accusateur de la société. Il y a aussi le problème du pouvoir, car l'enfant prend, en un certain sens, la place du tyran, et non seulement de ce qu'on appelle „le tyran domestique". Victor „au pouvoir" devient une instance sacrée, mais tout en condamnant la société lui-même il devient la victime qui meurt à la fin de la pièce.

Politiques du rire

Si l'on applique des distinctions génériques traditionnelles à la production dramaturgique surréaliste on voit clairement qu'il s'agit plutôt de comédies, même si l'humour y est souvent noir. L'humour surréaliste est une catégorie aussi omniprésente que la théâtralisation. Sa source est l'„umour" de Jacques Vaché qui disait: „Je crois que c'est une sensation – j'allais presque dire un sens – aussi – de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout" (*Littérature* 1919: 5). L'humour surréaliste joue plus sur l'effet de la distanciation ironique que sur l'objectif satirique, même si cet aspect critique y est présent aussi.

Ainsi, dans sa préface pour *Les Mystères de l'Amour* Vitrac caractérise sa pièce: „Œuvre ironique qui concrétisait à la scène l'inquiétude, la double solitude, les arrière-pensées criminelles et l'érotisme des amants". Mais cet humour „inutile" n'exclut pas des effets satiriques produits surtout par les associations avec des personnages connus.

Mais ce qui nous paraît plus politique dans la dérision surréaliste c'est l'usage des genres théâtraux de l'époque. Le genre le plus parodié chez les surréalistes est le mélodrame (tel qu'il a été joué dans des théâtres des grands boulevards de l'époque, ceux, par exemple d'Henri Bernstein et d'Henri Bataille). Ce sont surtout Vitrac et Aragon qui ont le plus réussi dans ce genre parodique. La parodie de ce genre impliquait la critique du théâtre bourgeois en général, et ouvrait des voies pour un théâtre autre mais non-étranger au public habitué des théâtres de Boulevard.

Un autre objet de dérision est le drame symboliste, surtout dans des cas où il est très engagé religieusement. Si Vitrac appelle sa première pièce surréaliste *Les mystères de l'amour* et y présente dès le début une Vierge un peu défaillante, ne peut-on y voir une dérision de *L'Annonce faite à Marie* de Claudel dont l'œuvre va hanter Vitrac et Artaud plus tard aussi, à l'époque de leur *Théâtre Alfred-Jarry*? Évidemment ce titre et cette image ont aussi d'autres connotations, mais il nous était important d'en déceler celle de l'anticléricalisme.

C'est cet aspect humoristique, y compris dans le sens de l'humour noir, qui tient le théâtre surréaliste à l'écart du rituel qui aurait été tout à fait possible compte tenu la quantité de meurtres ou des scènes érotiques. Pour Artaud qui lui aussi parle de l'humour dans ses manifestes, le théâtre est une entreprise sérieuse, „grave", comme il le dit dans ses manifestes pour le *Théâtre Alfred-Jarry*. L'humour surréaliste ne permet pas de transgresser dans l'au-delà de l'existence superficielle, mais il met en causes toutes les valeurs qui ne sont que des produits de la vie sociale.

Nous avons essayé de tracer quelques procédés „directes" et „détournés" de l'introduction du politique dans le théâtre surréaliste de l'entre-deux-guerres: collage, présentations des espaces scéniques, personnages, distanciation humoristique. Malgré les déclarations militantes des auteurs, le théâtre s'est révélé un lieu où le politique est intériorisé dans un discours plutôt poétique qui lui-même est générateur de sens nouveau et de la „politique" nouvelle.

---

[1] Dans le présent article nous nous limitons aux textes de langue française, écrits pour la plupart dans la période de l'entre-deux-guerres. Pour l'histoire du théâtre surréaliste nous nous référons surtout à l'ouvrage de Béhar 1979 et aussi aux travaux de Michel Corvin dont notamment Corvin 1992.

[2] Parmi plusieurs travaux consacrés à la théâtralité surréaliste en dehors de la scène de théâtre, citons quelques-uns: Antle 1992; Sheringham1993.

[3] Des renseignements plus précis sur ces cas du collage sont dans deux ouvrages d'Henri Béhar: Béhar 1966 et 1980.

[4] Rappelons cette explication de l'espace abstrait par excellence: „le rideau dévoile un décor qui voudrait présenter Nulle Part, avec les arbres au pied des lits, de la neige blanche dans un ciel bleu, de même que l'action se passe en Pologne, ou tout au moins, selon une vraisemblable étymologie franco-grecque, bien loin un quelque part interrogatif". (Jarry 1972: 401)

Bibliographie

Antle, Martine. 1992. 'Théâtralité surréaliste: la scène du tableau et la scène du livre', in *Mélusine* XVIII: 243-252

Apollinaire, Guillaume. 1956. *Œuvres poétiques*. Paris: Coll. de la Pléïade.

Aragon, Louis. 1974. *Œuvre poétique*, t. 2. Paris.

Artaud, Antonin. 1980. *Œuvres complètes*, t. 2. Paris.

Baron, Jacques. 1969. *L'An 1 du surréalisme suivi de l'an dernier*. Paris.

Béhar, Henri. 1966. *Roger Vitrac. Un reprouvé du surréalisme*. Paris.

Béhar, Henri. 1979. *Le théâtre dada et surréaliste*. Paris.

Béhar, Henri. 1980. *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*. P.-Bruxelles.

Breton, André. 1992. *Œuvres complètes*, t. 2. Paris: Gallimard, coll. de la Pléïade.

Chénieux-Gendron, Jacqueline (éd.). 1993. *Lire le regard: André Breton & la peinture*. Paris: Lachenal & Ritter.

Corvin, Michel. 1992. 'Une chance manquée d'entre-deux guerre en France', in Patrice Pavis (éd.). *Confluences*. Paris.

Grimm, Jürgen. 1982. *Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895-1930*. München.

Jarry, Alfred. 1972. *Œuvres complètes,* t.1. Paris.

Littérature, 5, juillet 1919.

Maïakovski, Vladimir. 1998. *Voici mon voyage. // Du monde j'ai fait le tour*. (tr. Claude Frioux). Paris: La Quinzaine littéraire – Louis Vuitton.

Sheringham, Michael. 1993. 'Le théâtre de l'espace pictural', in Chénieux-Gendron (1993), 199-230.

Ubersfeld, Anne. 1991. *Le Théâtre et la cité, de Corneille à Kantor*. Bruxelles: A.I.S.S.-I.A.S.P.A.

[5] Voir la contribution de Sven Spieker, 35-44.

SUBJECTIVITÉ ET POLITIQUE CHEZ BRETON

Michael Sheringham

This article re-examines the articulation of politics and subjectivity in the work of André Breton via some of the key texts in his 1935 work Position politique du surréalisme. *Breton develops the view that truly revolutionary art does not shun the subjective dimension of human existence, but on the contrary fosters its 'objectification' (a key term) in real experience. Informed by Marx and Freud, and by the French poetic and artistic tradition (Rimbaud, Courbet, Reverdy and Jouve are cited, amongst others), Breton's rich and generous vision of the human subject is a key legacy of surrealist politics.*

À partir d'une relecture de *Position politique du surréalisme* (1935), je voudrais dégager les paramètres et dimensions de la subjectivité qui sont à l'œuvre dans le discours bretonnien lorsque l'auteur de *Nadja* s'efforce de défendre la validité politique de l'art et de la pensée surréalistes. Je voudrais à la fois insister sur la fragilité des prises de position de Breton et saluer l'exemplarité de son refus de compromettre l'intégrité de ses croyances politiques, artistiques et philosophiques. Il sera facile pour un Sartre d'attaquer après 1945 les insuffisances du surréalisme du point de vue de la praxis, et d'y diagnostiquer, un peu hâtivement, un idéalisme irresponsable et un refus du monde réel (voir Sartre 1947). De même, on peut juger la pensée politique de Breton – où la subjectivité, comme on le verra, est essentielle – passible des critiques lancées, à la même époque, par Maurice Merleau-Ponty au livre d'Arthur Koestler, *Le Zéro et l'infini*, épinglant l'insuffisance de la défense et illustration de l'*infini* de la subjectivité humaine que Koestler opposait au *zéro* de sa réduction sous le régime soviétique (voir Koestler 1945; Merleau-Ponty 1947). Mais si c'est à juste titre qu'on peut voir dans le roman de Koestler une image toute métaphorique et foncièrement vide du sujet, une telle reproche serait injuste à l'encontre de Breton qui, au contraire, n'a cessé de donner une texture, une densité, et une complexité admirables à sa vision de la subjectivité humaine. C'est cette multi-dimensionnalité du sujet bretonnien, tel

qu'elle est mise en scène dans ses textes politiques, qu'il vaut la peine de tirer au clair.

On sait que, en 1935, lorsque Breton se rend à Prague pour faire les deux conférences qui sont le noyau de son livre *Position politique du surréalisme*, publié en 1935 – „Position politique de l'art aujourd'hui", et „Situation surréaliste de l'objet" – presque dix ans de malentendus, de manœuvres et de mauvaise volonté de la part des uns et des autres, sont là pour obscurcir, voire envenimer, les rapports entre le mouvement surréaliste bretonnien et la politique de gauche, c'est-à-dire essentiellement le marxisme, l'Internationale Communiste, et le PCF. Rappelons quelques repères et enjeux. On sait qu'après le pamphlet *Au Grand jour* qui marquait en 1927 l'adhésion officielle de cinq surréalistes, dont Breton, au PCF, Antonin Artaud leur lança un démenti cinglant dans son propre pamphlet, *À la grande nuit*, où il écrivit: „que chaque homme ne veuille rien considérer au-delà de sa sensibilité profonde, de son moi intime, voilà pour moi le point de vue de la Révolution intégrale" (Artaud 1956: 284). Or, quelques mois plus tôt, dans *Légitime défense*, son premier grand texte politique, Breton, répondant au pamphlet de Pierre Naville, *La Révolution et les intellectuels*, avait su défendre la part subjective de l'aventure surréaliste en refusant le choix catégorique que Naville supposait incontournable. Ou bien, disait Naville, les surréalistes pouvaient „persévérer dans une attitude négative d'ordre anarchique", refusant „de compromettre […] le caractère sacré de l'individu", ou ils pouvaient „s'engager résolument dans la voie révolutionnaire, la voie marxiste [en se rendant compte] que la force spirituelle, substance qui est toute et partie de l'individu, est intimement liée à une réalité sociale qu'elle suppose effectivement" (Naville 1975: 90). Or Breton récuse ces clivages entre l'individualisme et l'action collective, et entre un art qui cultiverait le moi individuel et un art qui posséderait une visée plus générale. Refusant au communisme le droit de se réclamer de, voire de monopoliser, „l'homme intérieur, spirituel", Breton fustige le manque de sensibilité esthétique manifestée par la presse communiste. Mais en même temps il insiste que si certaines *formes* sont dépourvues de toute capacité de contribuer à l'effort révolutionnaire, l'expérimentation formelle ne peut jamais être considérée comme révolutionnaire en elle-même. Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression mais „un moyen de libération totale de l'esprit", une „*sommation* totale" (II, 282),[1] embrassant l'activité humaine sous toutes ses formes. Si „l'adhésion de principe enthousiaste" des surréalistes au communisme est sincère, il ne peut s'agir pour eux que d'un

„programme minimum“ (II, 283). Pour les communistes une asymétrie fondamentale règle les rapports entre le spirituel et le domaine des faits, régis par les rapports économiques. Tandis que la base, c'est-à-dire le domaine du politique et de l'économique, du matériel, est censé régir la superstructure, c'est-à-dire la vie individuelle, les rapports humains, etc., ce n'est pas en fonction d'une véritable perméabilité entre ces deux domaines. En effet, dans l'optique communiste, l'une (la base) commande l'autre (la superstructure), un point c'est tout. Ce qui permettait à Naville de poser la question dans son pamphlet sous la forme suivante: „Oui ou non, cette révolution souhaitée est-elle celle de l'esprit *a priori* ou celle du monde des faits? Est-elle liée au marxisme, ou aux théories contemplatives, à l'épuration de la vie intérieure?“ (Naville 1975: 94, cité par Breton, II, 292).

La réponse de Breton dans *Légitime défense* est parlante, et anticipe plusieurs aspects de sa pensée: la „malignité“ [de la question posée par Naville réside] „dans l'opposition de la réalité intérieure au monde des faits, opposition toute artificielle“ (II, 292). Car le surréalisme, dit Breton, tend „à donner à la limite ces deux états pour un seul, en faisant justice de leur prétendue inconciliabilité pratique“ (II, 292). Si les surréalistes sont prêts à souscrire sans hésitation au programme communiste sur le plan qui est le sien, il leur semble essentiel, en revanche, „que les expériences de la vie intérieure se poursuivent“ (II, 292). Car dans les deux cas il s'agit, quel que soit le bout par lequel on prend le problème, d'envisager, d'établir, des lieux de passage, des trajectoires, des ponts, entre l'extérieur et l'intérieur. À la notion marxiste d'une simple dépendance de la superstructure par rapport à la base, le surréalisme oppose deux domaines, nullement incompatibles, mais reliés par une multiplicité de relais. Or Breton ne cache pas ce qu'il considère comme le grand obstacle, „le malentendu, angoissant au possible, qui résulte des difficultés en apparence insurmontables d'objectivation des idées“ (II, 292).

Près de dix ans plus tard, dans „Position politique de l'art aujourd'hui“, le problème de „l'objectivation des idées“[2] – c'est-à-dire des modalités par lesquelles les „expériences de la vie intérieure“ (II, 292) se traduisent en réalités concrètes – reste à l'ordre du jour. Loin de se cantonner dans la pratique de l'écriture automatique, avec les „précipités“ que l'on connaît, censés livrer accès au „fonctionnement réel de la pensée“ (Breton 1992: 127), Breton aura tout fait dans *Nadja* (1928) puis dans *Les Vases communicants* (1932) pour montrer que „l'objectivation des idées“, et plus largement les échanges entre l'intérieur et l'extérieur, sont capables de se réaliser non seulement

dans le langage, où dans l'œuvre d'art, mais dans diverses strates de l'expérience: le merveilleux, la ville, le hasard, et, d'une manière plus spécifique, les événements vécus. Comment, et où, situer l'œuvre d'art dans cette constellation d'„objectivations"? Si, malgré tout, on pratique la poésie ou la peinture quel est le rapport entre les produits de son activité et l'esprit qui les anime? C'est à ce type de questions que Breton s'efforcera de répondre en 1935 dans *Position politique du surréalisme.*

*

Notre analyse prendra appui sur un extrait de „Position politique de l'art aujourd'hui", où Breton, à la recherche de critères qui caractériseraient une œuvre d'art authentique et, partant, authentiquement révolutionnaire, évoque la nécessité d'un passage par ce qu'il appelle le „*foyer vivant*" de l'individu, le „fond émotionnel dans lequel l'artiste est appelé à puiser" (II, 427). Ce développement qui, comme on le verra, sera couronné par une concrétisation exemplaire, s'amorce dès le début du texte où Breton, réfléchissant à la notion problématique d'un „front commun" reliant artistes en tous genres, et nombre de différentes formations de gauche – grand thème des années trente – insiste sur la difficulté de repérer de l'extérieur, dans le contenu manifeste d'une œuvre, son caractère révolutionnaire. Prenant l'exemple de l'œuvre de Courbet, grand héros de la gauche, dont personne ne penserait à mettre en question le caractère révolutionnaire, Breton affirme que l'authenticité de son art ne réside guère en les sujets qu'il a traités, ou dans ses innovations formelles en tant que telles. Refusant de donner „un sens immédiatement polémique à son art" (II, 423), Courbet – comme Rimbaud, dont seuls quatre poèmes renvoient directement à la Commune de Paris, événement qui, comme pour Courbet, fut au centre de sa foi politique – a fait en sorte que „la foi profonde en l'amélioration du monde qui l'habitait devait trouver moyen de se réfléchir en toute chose qu'il entreprenait d'évoquer, apparaître indifféremment dans la lumière qu'il faisait descendre sur l'horizon ou sur un ventre de chevreuil …" (II, 423). Beau détail en effet chez Breton, comme chez Courbet, que ce jet de lumière sur le ventre d'un bel animal sylvestre, qui concrétiserait la foi profonde – et révolutionnaire – de l'artiste. C'est ainsi que Courbet a su – comme Rimbaud – „traduire le monde dans un langage nouveau", mouvement ou ambition qui se réalise à travers l'effort de privilégier ni le sujet individuel ni le monde objectif mais l'imagination, et Breton d'affirmer (en italiques) que „*tout dépend de la liberté avec laquelle cette imagination parvient*

à se mettre en scène et à ne mettre en scène qu'elle-même" (II, 425). Selon Breton, lorsque l'imagination prend les devants il en résulte une certaine objectivité due au fait que l'art s'est détaché de tout cercle déterminé d'idées et de formes. Le mouvement de l'imagination est un mouvement d'objectivation et d'indétermination, qui atteint l'humain à travers une activation de „tous les intérêts du cœur et de l'esprit" (II, 425).

Or, dit Breton, si on considère „les ressources mêmes de la poésie et de l'art", on retiendra sans doute comme essentielles „la puissance d'émotion" (la sensibilité) et „le don expression" (II, 426). Mais le second ne peut pas simplement se mettre au service du premier. Suivant de près l'*Esthétique* de Hegel, Breton affirme que le „privilège unique" qui permet „à la subjectivité artistique de s'identifier à la véritable objectivité" (c'est-à-dire se matérialiser dans une œuvre), ne s'affirme pas d'une manière linéaire, l'émotion se traduisant directement au moyen de la capacité d'expression de l'artiste. En tant que trait d'union entre la sensibilité et le don d'expression, l'imagination, au lieu d'entraîner le triomphe de la subjectivité, opère un passage par „*ce foyer vivant d'où seulement elle* [la subjectivité poétique] *peut rayonner*" (II, 427, les italiques sont de Breton). La communication directe du processus émotionnel serait donc à éviter, puisque le passage par le „*foyer vivant*" va l'approfondir et l'intensifier. C'est ici qu'on trouve le passage sur lequel je voudrais faire porter l'analyse critique. Breton confie à son auditoire que lorsqu'il préparait sa conférence dans une maison du sud-ouest de la France (Marguerite Bonnet nous apprend (II, 1580) qu'il s'agissait de la maison de Roland Penrose à Jegun dans le Gers), et lorsqu'il pensait au processus par lequel, pour s'objectiver authentiquement, la subjectivité poétique devait emprunter un chemin indirect, pour se ressourcer, et pourrait-on dire s'indéterminer et se généraliser dans le tréfonds de l'expérience humaine, il avait vu par sa fenêtre un arc-en-ciel qui semblait surgir d'une maison en ruines:

> Quand je rédigeais ces notes il y a quelques jours, à la campagne, la fenêtre de ma chambre donnait sur un grand paysage ensoleillé et mouillé du sud-ouest de la France, et je découvrais de ma place un très bel arc-en-ciel dont la queue s'enfouissait tout près de moi dans un petit enclos à ciel ouvert couvert de lierre. Cette maison très basse et depuis longtemps en ruine, ses murs qui semblaient n'avoir jamais supporté de toit, ses poutres rongées, ses mousses, son sol de gravats et d'herbes folles, les petits animaux que j'imaginais être tapis dans ses angles, me ramenaient aux plus lointains souvenirs, aux toutes premières émotions de mon enfance, et il me semblait très beau que cet arc-en-ciel partît d'elle pour illustrer à ce moment ce que je disais. Oui, cet arc-en-ciel m'apparaissait alors comme la trajectoire même de l'émotion à travers l'espace et le temps. Tout ce

> que j'avais éprouvé moi-même de meilleur et de pire plongeait, replongeait à plaisir dans cette maison qui n'en était plus une, sur laquelle maintenant le crépuscule commençait à descendre, sur laquelle un oiseau chantait. Et les couleurs du spectre n'avaient jamais été si intenses qu'au ras de cette petite maison. C'était comme si toute cette irisation véritablement eût pris naissance là, comme si tout ce qu'une bâtisse analogue avait signifié pour moi jadis, la découverte du mystère, de la beauté, de la peur, eût été nécessaire à l'intelligence que je puis avoir de moi-même au moment où j'entreprends de me dévoiler la vérité. Cette petite maison, elle était le creuset, le *foyer vivant* qu'ici je désirais faire voir. C'est en elle que tout ce qui m'avait désespéré et enchanté s'était fondu, s'était dépouillé de tout son caractère circonstanciel. Il n'y avait plus qu'elle devant cette roue lumineuse et sans fin (II, 427-8).

On retrouve ici deux motifs dont j'ai souligné ailleurs l'importance chez Breton: d'abord cette „théâtralisation" qui fait que Breton considère l'espace imaginaire comme une scène devant laquelle on s'attend a ce qu'il se passe quelque chose (dans un texte de la même époque Breton notait que „chaque paysage nous trouve dans la même attente qui est celle du lever d'un rideau" (II, 300) (cf. Sheringham 1993). Et d'autre part la tendance, qui deviendra majeure dans son œuvre, à faire du lieu, du site, un médiateur de la pensée poétique et éthique (cf. Sheringham 2002). Dans le passage cité, l'évocation – toute bachelardienne – de la maison fait d'elle la concrétisation des „premières émotions" enfantines; à partir de ce qu'il peut voir par la fenêtre sur laquelle donne sa table d'écriture – la toiture qui manque, le lierre, l'arc-en-ciel, etc. – Breton brode une série de détails qui les relient à son imaginaire. Mais l'essentiel dans ce tableau vivant (qui n'a rien d'immobile puisque Breton insiste sur le fait que le crépuscule gagnait) est que l'irisation de l'arc-en-ciel – c'est-à-dire, sur le plan métaphorique, la beauté, la clarté, la connaissance de soi, la vérité – provenait de l'obscurité, était ainsi liée à la découverte de la peur, du mystère, de la beauté elle-même. L'allégorie que figurait ce tableau vivant était celle de „la trajectoire même de l'émotion à travers l'espace et le temps" (II, 428), et de la manière dont celle-ci puise dans l'histoire émotive du sujet, dans ce „foyer" qui est „vivant" puisqu'il est temporel, et renvoie à l'histoire du sujet, mais qui revêt aussi une dimension générale, s'étant dépouillé de tout caractère circonstanciel, ce qui fait qu'il n'y avait plus que ce foyer et „la roue lumineuse et sans fin" qui en sortait.

À la suite du passage que nous venons de citer Breton accole une longue citation de la troisième et dernière partie des *Vases communicants* (1931) où il défendait déjà longuement, à l'encontre des communistes, la prise en considération du désir comme expression de la nécessité humaine, et l'importance du sort fait à la subjectivité (aucu-

nement, selon Breton, un problème étroitement post-révolutionnaire comme le prétendait le communisme officiel). C'est ici que Breton insiste sur le „nœud" indestructible qui relierait l'activité d'interprétation du monde et l'activité de sa transformation: „toute erreur dans l'interprétation de l'homme entraîne une erreur dans l'interprétation de l'univers: elle est, par la suite, un obstacle à sa transformation" (II, 430). Ainsi faudrait-il „préparer à l'existence subjective une revanche éclatante sur le terrain de la connaissance, de la conscience sans faiblesse et sans honte" (II, 430) (c'est à cela que Breton aurait voulu contribuer par les analyses des *Vases communicants*), et à ce titre „réhabiliter l'étude du moi" – „pour pouvoir l'intégrer à celle de l'être collectif" (II, 430).

Breton ne cite pas dans *Position politique du surréalisme* le remarquable passage du début de la longue péroraison des *Vases communicants* où il revient à la question de la subjectivité et à „l'étude du moi". Évoquant (II, 205) „l'essence générale de la subjectivité, cet immense terrain et le plus riche de tous […] qui est laissé en friche", et plus loin „la puissance absolue de la subjectivité universelle, qui est la royauté de la nuit" (II, 206), Breton note qu'elle demeure dans le monde actuel „le point noir" (II, 207). Et ce n'est pas la vogue récente des „vies romancées" (Breton pense sans doute à André Maurois) qui pourrait y remédier. Il faudrait plutôt, note Breton – et là on ne peut s'empêcher de songer à Michel Leiris déjà, en 1931, en train de mettre en route sa longue carrière d'autobiographe – des études qui mettraient l'accent sur le sentiment: „il s'agirait avant tout de comprendre comment tel individu est affecté par le cours des âges de la vie, d'une part, et par l'idée qu'il se fait, d'autre part, du rapport sexuel" (II, 207). Songeant sans doute aux fameuses „Recherches sur la sexualité" du groupe surréaliste, Breton note que „la légèreté commune et l'hypocrisie sociale rendent pratiquement impossibles" ce genre de recherches, faute desquelles „se perd la dernière chance de disposer, en matière de subjectivité, de documents vivants de quelque prix" (II, 207). Or, au moment où Breton écrivait ces lignes, Michel Leiris était non seulement embarqué dans la longue rédaction de son *Âge d'homme*, mais, dans le journal qu'il tenait au cours de la mission Dakar-Djibouti, s'efforçait justement de trouver le moyen d'articuler, tout comme Breton, le rapport entre subjectivité et objectivité, par une „objectification" maximale de l'expérience du sujet. „C'est en poussant le particulier jusqu'au bout qu'on atteint au général, et par le maximum de subjectivité qu'on touche à l'objectivité" (Leiris 1935: 265).

À la suite du long extrait des *Vases communicants* Breton renvoie, dans „Position politique de l'art aujourd'hui", à un article qu'il avait publié en décembre 1934 dans la revue *Minotaure*, auquel il fait un large emprunt qui n'est pas désigné comme tel dans le texte. Dans cet article, intitulé „La grande actualité poétique", Breton avait à la fois souligné le caractère actuel – c'est-à-dire agissant et valable sur le plan révolutionnaire de la poésie – et défendu l'idée que dans la conjoncture actuelle en Europe, et même en Russie soviétique, on pouvait voir les signes d'un revirement selon lequel, à nouveau, on reconnaîtrait à la poésie le rôle d'héraut des prestiges et des droits de la subjectivité. En introduisant l'extrait de cet article qu'il incorpore dans „Position politique…" – où il s'agira des poètes anglais, Cecil Day-Lewis et Stephen Spender, d'André Malraux, et d'un discours de Boukharine au premier congrès des écrivains soviétiques, où le dialecticien soviétique avait eu des mots charitables à l'endroit de l'image poétique – Breton se demande, non sans naïveté, si ce n'est pas lui (Breton) qui a eu raison parmi les surréalistes, en tenant la ligne (refusant par exemple le réalisme social et misant sur la poésie) puisque la vision qu'il avait su préserver semble dorénavant celle d'une culture européenne révolutionnaire. On comprend mieux pourquoi Breton avait commencé son discours de Prague sur la notion de „front" lorsqu'on se souvient qu'à cette époque le désir de fédération va amener Breton à trouver des alliées dans des endroits surprenants. Et on s'aperçoit aussi que la belle antithèse – entre la *nuit* de l'oppression sociale et le *jour* de la liberté et de la revendication humaine (variante d'un topos cher à Breton) – qui marque le début du discours – faisait écho au beau passage de son article sur „La grande actualité poétique" que Breton cite à Prague dans son discours sur la „Position politique de l'art aujourd'hui". Dans ce passage, l'antithèse jour / nuit se croise avec un autre topos, celui des poètes „législateurs de l'humanité" (Shelley). Breton dit sa conviction „qu'une sorte de voix consultative très singulière" (il est piquant de voir le langage parlementaire poétisé de cette manière) est tout à coup prêtée au poète à la tombée de la nuit (c'est-à-dire dans des périodes de crise), „voix qu'il conservera pour en user de plein droit dans un monde autre, au lever du jour" (II, 431). L'une des sources de l'optimisme de Breton était un numéro récent de la revue *Europe* qui avait donné en traduction des textes de Day-Lewis et de Spender où ces deux représentants de la génération des „thirties poets" (poètes engagés des années trente en Angleterre) avaient exprimé, tout en insistant sur leurs croyances révolutionnaires, leur refus catégorique des directives soviétiques en matière d'art, et

avait insisté sur l'autonomie de la poésie. Et Breton interprète comme un autre „signe des temps" (II, 434) le discours, très applaudi semble-t-il, où Malraux, de visite à Moscou, avait mis en cause la politique culturelle de l'URSS en insistant sur le rôle essentiel de l'art et de la culture dans la conquête des sentiments, conquête qui devait, selon Malraux, braver l'inconscient et la logique, et à ce titre tirer son inspiration de Marx lui-même lorsqu'il donnait comme „mot d'ordre 'Plus de conscience'".

Faisant sien ce mot d'ordre Breton en profite pour bifurquer vers Freud et puis vers l'automatisme surréaliste. Ici, comme dans son second discours de Prague, sur le rapport à l'objet (dans le sens de ce qui n'est pas le sujet) Breton donne une explication particulièrement matérialiste. Si „plus de conscience" veut dire „plus de conscience psychologique" Freud nous aide à comprendre le mécanisme par lequel quelque chose devient conscient, c'est-à-dire le mécanisme grâce auquel le passage de l'inconscient au préconscient s'opère par l'intermédiaire de „traces mnémiques" (II, 436) (et de leurs corollaires, les traces optiques) qui sont livrées à travers des représentations verbales (ou visuelles). Le processus de l'analyse permet de remonter le courant de ces traces vers l'inconscient, et si ce genre de traces constitue, comme le dit Breton, la „matière première" de la poésie, le grand rôle de l'automatisme aura été „d'obtenir du poète la révélation instantanée de ces traces verbales" (II, 436).

Ayant ainsi cautionné la démarche surréaliste par Marx, Malraux et Freud, Breton revient à sa conception d'un „front unique de la poésie et de l'art" (II, 436) en insistant sur la validité d'une démarche qui dégagerait „ce qu'il peut y avoir de commun et d'inaliénable dans les aspirations de ceux auxquels il appartient aujourd'hui d'aiguiser à neuf la sensibilité humaine" (II, 436) (formule proche de celle de Spender). Embarquant d'autres poètes français dans sa galère, il reprend quelques passages de „La grande actualité poétique", surtout une éloge de Pierre-Jean Jouve. Mais il est éclairant de s'en référer à l'article lui-même (II, 540-50) où Breton cite aussi Reverdy, Claude Cahun, et le livre récent de Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. L'article commence par une évocation de moments historiques où le poète pose sa plume pour participer directement à l'action politique – Baudelaire en 1848, Rimbaud, Maïakovski – qu'il oppose à d'autres moments où le poète semble se replier, bravant l'impopularité en refusant l'engagement direct, en insistant sur l'absolue autonomie de la poésie. Cette dichotomie amène une très belle apostrophe,

où, pour évoquer cette fois la poésie elle-même, on retrouve la figure de la maison, si chère à Breton:

> Maison à ciel ouvert, maison perdue, laboratoire de devin ou repaire de brigand – ô menaçante et menacée! – la poésie, qui avait semblé se dissoudre pour étoiler le flot resurgit au flanc du torrent de pierre (II, 542).

Et Breton de saluer le fait que l'époque d'incertitude traversée par l'Europe est accompagnée par une multiplication de discussions au sujet du rôle social de la poésie et du poète. Félicitant le surréalisme d'avoir institué ces débats Breton cite les contributions d'Aragon et de Tzara dans la *Révolution Surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la Révolution*, la polémique anti-Aragon de Claude Cahun dans son pamphlet *Les Paris sont ouverts*, un essai récent de Pierre Reverdy, „Note éternelle du présent", et surtout, malgré „certaines divergences fondamentales", la toute récente préface, dont Breton loue „la très belle *tenue* poétique", que Pierre-Jean Jouve avait donné à son recueil *Sueur de sang* sous le titre, „Inconscient, spiritualité et catastrophe". Or dans le passage assez long de ce texte de Jouve que Breton cite dans „La grande actualité poétique" (et qu'il donnera sous une forme abrégée dans le discours repris dans *Position politique du surréalisme*) le poète de *Sueur de sang* évoque tous les poètes qui, depuis Rimbaud, ont su „affranchir la poésie du rationnel", pour se ressourcer dans l'inconscient, se rapprochant „par là d'un but nouveau pour le monde". Faisant sienne la vison freudienne du sujet humain – „nous sommes des masses d'inconscient légèrement élucidées à la surface par la lumière du soleil" Jouve affirme que „Dans son expérience actuelle, la poésie est en présence de multiples condensations à travers quoi elle arrive à toucher au *symbole* – non plus contrôlé par l'intellect, mais surgi, redoutable et réel" (cité par Breton, II, 544).

Or, en re-citant ce texte de Jouve dans „Position politique de l'art aujourd'hui" Breton l'entoure de nouvelles références à Tzara et à Malraux pour mettre l'accent sur le domaine du symbole et le processus de symbolisation, ce qui va amener Breton à revenir aux rapports entre l'individuel et le collectif, et de situer un autre terrain où le subjectif trouve son objectivation dans un contexte qui peut avoir des retentissements sur le plan politique. On ne suivra pas en détail son argumentation, qui comporte une re-évaluation de l'automatisme psychique – aucunement une fin en soi, mais une technique permettant de déjouer les forces qui entravent les éruptions de l'inconscient et dont les produits expriment „aux moins les premières instances de ce qu'on a appelé, par opposition au *moi*, le soi" (II, 438). Insistant que les traces de l'inconscient sont „déchiffrables" et „interprétables", et que

l'art peut ainsi „se montrer avide d'explorer les terres immenses et presque vierges du *soi*" (II, 438) Breton affirme que le trésor ainsi livré à la disposition de l'homme „*n'est autre que le trésor collectif*" (II, 439, italiques de Breton).

Au moyen d'une démarche peut-être plus jungienne que freudienne Breton réaffirme le caractère politique et révolutionnaire du projet surréaliste, et de ses avatars dans d'autres courants de l'actualité poétique, en arguant que l'inconscient individuel participe de l'inconscient collectif, ou du moins d'un mythe collectif dont la création reviendrait au surréalisme (mythe collectif qui remplacerait le mythe personnel de l'artiste prôné par Malraux). Et ce glissement, au niveau du mythe et de l'inconscient, de l'individuel au collectif, fournit à Breton l'occasion de revenir, *in fine*, sur l'obscurité, voire l'impopularité de l'art et de la poésie surréalistes, et de leur manque apparent de contenu ou d'efficacité politique. S'appuyant sur une vision hégélienne de l'évolution de l'histoire (Hegel comme on le sait domine la pensée de Breton à cette époque), et de ce que Breton appelle dans la dernière phrase de son discours le „*devenir* humain" (II, 440), il observe que l'obscurité, le caractère à première vue indéchiffrable, de telle œuvre d'art d'avant-garde (Breton cite un tableau de Manet) a cédé la place à une parfaite lisibilité. Reprenant l'opposition entre nuit et jour, Breton maintient que le caractère nocturne des œuvres poétiques les plus obscures de la fin du 19^{e} siècle a cédé la place à un „jour dont nous savons qu'il finira par être total". De même, selon lui, il s'avérera un jour que le climat de la poésie de Benjamin Péret ou de la peinture de Max Ernst, correspondrait au „climat même de la vie" (idée à vrai dire extravagante).

Pour finir je voudrais souligner à quel point, chez le Breton de 1935, la validation de l'apport du surréalisme à la lutte politique, qui passe par une volonté d'élargissement des horizons – de ceux de la poésie à l'ensemble de l'art; de ceux de la poésie surréaliste à un „front commun" des artistes de cette époque – met en valeur de multiples dimensions de la subjectivité humaine, et partant son rapport foncier au collectif, tout en insistant sur le caractère dynamique de cette subjectivité. Fidèle à l'idée hégélienne (citée a plusieurs reprises par Breton) que la fonction de l'art est de „révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle", Breton insiste sans cesse sur ce qu'il appelle „le mouvement humain", employant toute une gamme de termes vitalistes – et d'abord à chaque page le mot „vie" dans tous ses acceptions (cf. Sheringham 2000) – pour souligner en même temps la labilité et la mobilité du sujet humain, et les possibilités de transfor-

mation sur le plan social qui seraient directement liées à notre capacité de désentraver les voies de la subjectivité. Dans le discours qu'on l'a empêché de prononcer en personne au Congrès des écrivains en juin 1935 Breton affirme que „l'œuvre d'art vit dans la mesure où elle est sans cesse recréatrice d'émotion, où la sensibilité de plus en plus générale y puise de jour en jour un aliment plus nécessaire" (II, 456). Et on se souviendra que c'est à la fin de ce discours (inclus dans *Position politique du surréalisme*) que Breton lance son fameux appel en insistant sur l'équivalence profonde entre le projet de Marx, „transformer le monde", et celui de Rimbaud, „changer la vie" (II, 459).

Dans la deuxième de ses conférences de Prague recueillies dans *Position politique du surréalisme*, „Situation surréaliste de l'objet", Breton insiste sur le fait que la révélation de la vie spirituelle dépend de l'exclusion (relative) de l'objet extérieur en faveur de la „*représentation mentale pure*" (II, 490). Il ne s'agit pas pour autant de rejeter la réalité: au contraire le surréalisme affirme „la toute-puissance du réel" mais estime que la seule manière de l'appréhender est à travers l'aptitude de l'esprit à capter et à „réorganiser les restes" d'un processus où „le moi s'abolit dans le soi". Le but du surréalisme est „d'amener la représentation mentale à une précision de plus en plus objective", en conciliant dialectiquement la perception et la représentation, jetant „un pont sur l'abîme qui les séparait", et dégageant des „perceptions à tendance objective" dont la portée est, de ce fait, „révolutionnaire en ce qu'elles appellent impérieusement, dans la réalité extérieure, quelque chose qui leur réponde" (II, 496). Il serait inutile de nier le caractère manifestement – ou plutôt résolument – utopique de ces propos (et de la belle affirmation: „ce quelque chose *sera",* qui clôt la conférence de Breton sur l'objet). Mais cela ne devrait pas nous empêcher d'apprécier la lucidité et la cohérence de ses analyses, et la générosité de leur visée. La pensée politique de Breton a le mérite de ses défauts en ce qu'elle reste fidèle aux postulats essentiels de son projet. Et si les acrobaties intellectuelles à travers lesquelles il essaie de concilier les démarches de la poésie et de l'art d'une part, et l'activité politique d'autre part, semblent parfois excessives dans leur éclectisme, et leur mélange de précision scientifique et de flou, elles ont le mérite de fournir à Breton l'occasion d'étoffer sa vison de la subjectivité. Qu'elle se manifeste comme ici dans le discours de l'essai-conférence politico-esthétique, dans les poèmes de *L'Air de l'eau* (1934), ou bien à travers les pages somptueuses de *L'Amour fou* (1937), cette saisie des multiples articulations de la subjectivité reste une des grandes œuvres de la littérature du dernier siècle. Quoi qu'on

dise de l'évolution des rapports entre surréalisme, politique et subjectivité, et du rôle qu'y joue l'objectivation ou la concrétisation du sujet – évolution qui connaîtra quelques grandes heures dans la rencontre Breton-Trotsky au Mexique – on est en droit de reconnaître que le désir de mener de front un engagement politique et un engagement poétique, en essayant de tisser sans cesse des liens entre les deux, aura non seulement inspiré chez Breton une grande inventivité sur le plan des idées et de la dialectique, mais aura, de surcroît, nourri une vision ample et généreuse de la subjectivité. Vision qui, depuis le „retour du sujet" qui a marqué le dernier fin de siècle, peut toujours constituer un „foyer vivant" et non pas une pièce de musée.

---

[1] Les références des citations de Breton renvoient à Breton 1992b.

[2] M. Bonnet relève l'importance de cette notion dans la pensée de Breton à cette époque (Breton 1992b: 1461).

Bibliographie

Artaud, Antonin. 1956. *Œuvres complètes*, I. Paris: Gallimard.

Breton, André. 1992. *Manifeste du surréalisme*. in *Œuvres complètes*, I. Paris: Gallimard, Pléiade.

Breton, André. 1992b. *Œuvres complètes*, II. Marguerite Bonnet et al. (éds). Paris: Gallimard, Pléiade.

Koestler, Arthur. 1945. *Le Zéro et l'infini*. Paris: Calmann-Lévy.

Leiris, Michel. 1935. *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty, M. 1947. *Humanisme et Terreur*. Paris: Gallimard.

Naville, Pierre. 1975. *La Révolution et les intellectuels* [1926]. Paris: Gallimard.

Sartre, Jean-Paul. 1947. *Qu'est-ce que la littérature*? Paris: Gallimard.

Sheringham, Michael. 1993. Le ''Théâtre' de l'espace pictural' in J. Chénieux-Gendron (éd.), *Lire le Regard: André Breton et la peinture*. Paris: Lachenal et Ritter: 199-214.

Sheringham, Michael. 2000. ''Plutôt la vie': Vitalism and the Theory and Practice of Subjectivity in Breton's Writings', in Ramona Fotiade (éd.). *André Breton: the Power of Language*, Exeter: Elm Park Books: 9-22.

Sheringham, Michael. 2002. 'André Breton et l'écriture du lieu' in C. Bommerz et J. Chénieux-Gendron (éds). *Regards / mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes*, Leuven: Editions Peeters: 133-148.

RENÉ CREVEL: POLITIQUE, LITTÉRATURE ET SUICIDE

Sjef Houppermans

René Crevel occupies a specific position in the context of the literary avant-garde after World War I. After having examined the classical explanations concerning his position in the political and the aesthetic domain, we try to go a little bit further in applying a precise analysis to his novels Babylone *and* Êtes-vous fous? *We want to show in this way that traditional psychoanalytical readings or studies exclusively based on a political basis are not capable to measure the reach and the scope of these texts. All in the contrary, it is the potentialities and the virtual aims of his writings that permit us to have a critical look on the theories and methodological approaches in question.*

Rappelons dans un premier moment quelle a été la place de René Crevel dans le contexte de l'avant-garde des années vingt et trente. Nous essaierons après avoir examiné les explications classiques de ses prises de position d'avancer un peu à partir d'une étude de ses romans poétiques *Babylone* et *Êtes-vous fous?* afin de montrer que psychanalyse et doctrine politique ne suffisent pas à rendre compte de la portée de son art. C'est tout au contraire l'envolée des textes qui permet de jeter un regard critique sur les modes de pensée en question.

Crevel est mort jeune à 35 ans et c'est la mort qui hante également ses écrits dès le début. Dans *La Mort difficile* de 1926 il remanie la scène primitive spécifique qui constitue un des ressorts de sa lutte avec l'ange de la mort: le père qui s'est pendu en 1914 et la mère qui oblige ses enfants à regarder le spectacle. La véhémence des réactions de Crevel contre tout ce qui entrave la liberté et la violence qui rythme ses textes y trouvent sans doute un point de départ parmi d'autres. Le slogan de Dada que „les mots doivent être libérés" le séduit d'emblée et il sera de toutes les réunions militantes et ludiques.

Deux circonstances colorent d'une manière spécifique son engagement: tout d'abord sa qualité de rêveur qui produit parmi les meil-

leurs récits oniriques suscités par les séances autour de Breton – et Crevel continuera toujours à profiter pleinement de cette 'ligne ouverte' avec l'inconscient. L'autre particularité est la tuberculose qui à partir de 1922 vient et revient dans sa vie comme malédiction et fascination. La menace de la mort et le désir de vivre introduisent dans ses textes une union étroite entre érotisme, créativité et insistance funèbre. D'autre part c'est la vie mondaine des années vingt, des années folles, où il se laisse absorber, que ce soit dans ses affaires amoureuses – homosexuelles et autres –, dans les grandes fêtes masquées du Comte de Beaumont où le déguisement donne accès à une ubiquité insaisissable, dans les contacts avec d'autres créateurs de tout bord, Tzara et Vitrac, Gertrude Stein et Klaus Mann, Jouhandeau et Cocteau. Mais ce sont pourtant les livres qui permettent de creuser les expériences: dans une première période des textes qui ont un lien étroit avec la cure suivie sous la direction de René Allendy ou plutôt qui en constituent l'autre là où l'analyse s'enlise. Le libre enchaînement d'images baroques et d'anecdotes bizarres font de plus en plus de ses romans des poèmes en prose dynamisant l'expérience vécue suivant les voies du désir. À partir de *Êtes-vous fous?* il y aura un changement de cap. L'écriture de Crevel avait toujours eu comme objectif de changer le monde actuel, de renverser les structures patriarcales d'une France qui avait toujours un pied dans le 19^{e} siècle, de créer des ouvertures à une véritable liberté sexuelle et artistique. Dans les années vingt l'accent était mis sur la libre expérimentation de formes et de thèmes. Autour de 1930 l'appel d'un engagement social explicite se fait de plus en plus insistant, la solidarité avec les opprimés pousse beaucoup d'intellectuels et d'artistes à se lier au parti communiste. Crevel a vécu cette évolution comme une réorientation inévitable de l'artiste qui à ses yeux doit choisir sans réserve à lutter pour l'avènement d'une meilleure société. Des textes comme *Les pieds dans le plat* et *Le Roman cassé* témoignent de cette tendance. Pourtant Crevel a vécu de façon particulièrement intense le paradoxe qu'amène la politisation de l'art. Il pressent douloureusement la menace des aspects dictatoriaux d'un marxisme dirigé par Moscou. Entre les inconditionnels autour d'Aragon et les 'indépendantistes' Crevel fait la navette et tente de combler les brèches. C'est plus particulièrement le cas en juin 1935 lors du Congrès de l'AEAR à Paris. L'altercation entre Ehrenbourg et Breton avait eu comme conséquence que ce dernier n'avait plus le droit de parler au congrès. Crevel a remué ciel et terre pour amadouer les deux partis mais il a dû constater que l'imagination et l'amitié avaient cédé le champ devant les doctrines et une politique de pouvoir.

C'est cette circonstance qui a joué son rôle dans l'autre scène principale qui telle une image d'Épinal raconte la vie de Crevel: son suicide dans la nuit du 17 au 18 juin 1935. Le fait qu'il ait appris peu auparavant que sa maladie avait resurgi sous une forme particulièrement dangereuse a eu sans doute également une grande importance dans son acte. Il est caractéristique qu'il ait accompli son geste exactement comme il l'avait décrit dans son premier roman *Détours*: la théière sur le gaz et la fenêtre soigneusement fermée; j'ouvre le gaz et j'oublie d'en approcher l'allumette". Sur son veston il avait attaché un billet disant „Je souhaite être incinéré. Dégoût."

Ainsi s'achève ce périple dominé par la soif d'absolu. Les titres *Mon corps et moi* et *L'esprit contre la raison* en dessinent deux pôles: explorer le mystère de ce corps étranger qui est le sien et donner toute liberté à l'imagination dans une entreprise poétique où l'artiste ose prendre tous les risques: „Poésie, risque, amour. Un visage se répète en bouquets" dira-t-il.

Souvent la fin de Crevel (et son corps ne connut même pas la flamme purificatrice, mais fut enterré au cimetière de Montrouge) a été liée à l'omniprésence de la mort dans son œuvre, combinée avec la chute de l'intensité qui paraît marquer la conclusion de ses meilleurs textes, forme d'aphanisis – disparition du désir –, petite mort soldant l'extase, retombée prosaïque des sommets de la poésie.

Échec, déception, dégoût – tant d'efforts aboutissant au vide. Cette explication ne peut néanmoins nous satisfaire. Et pas plus ne paraît donner de vraie réponse au mystère Crevel la leçon de la psychanalyse: ni celle statique qui ne dépasse nulle part la fonction centrale d'Œdipe (et Crevel s'en moque dans *Êtes-vous fous?* où il propose un simplex anti-oedipien en précurseur de Gilles Deleuze) et de son double – le manque, la castration – ni d'ailleurs celles qui insistent plutôt sur la scène préœdipale ou encore sur la problématique du sevrage. Nous dirons plutôt que la littérature peut ici s'appliquer d'une certaine façon à la psychanalyse, thèse que Pierre Bayard a très bien illustrée dans toute une série de textes au sujet d'auteurs comme Laclos, Maupassant, Gary, Proust et autres.

On dirait pour ce qui concerne Crevel que notamment par son commerce avec le récit onirique il possède et varie une véritable rhétorique de l'inconscient ou plutôt que son style est une permanente tentative de reformuler les limites enter conscience et inconscient, d'explorer non pas comme chez Freud ou Lacan ce qui les différencie radicalement mais ce qui forme sas, transition, ouverture, pertuis. Cette exploration se profile le mieux dans la confrontation entre ce

que la psychanalyse faute de mieux appelle éros et thanatos qui s'enchevêtrent inextricablement dans un au-delà du principe de plaisir. Cet au-delà qui a déjà un aspect fortement fictionnel chez Freud d'ailleurs (il pourrait être intéressant d'étudier dans quelle mesure au cours des années 20/30 Freud réoriente sa théorie plutôt suivant une lancée esthétique / philosophique que sur les sentiers de la science, qu'on pense à *Totem et tabou* ou encore à *l'Unheimlich*) n'est plus pour Crevel un ailleurs absolu, mais l'autre face du présent tel un gant qu'on retourne et il en décrit les figures et les mouvements. Nous verrons que de cette manière les conclusions des textes ne se situent plus dans une logique propositionnelle mais qu'elles dépendent d'une mouvance de haute intensité dont elles constituent la face ouverte, le visage du vent.

Pour en revenir à la politique qui est un mot-clef de ce colloque, elle ne se sépare évidemment pas de cette économie libidinale, de cette conjonction vie-mort, de cette suppression des frontières entre désir et politique. La prise de position de Crevel sur l'extrême bord de la subjectivité ébauchant de la sorte un utopique dépassement de l'individu exhibe brillamment par où la révolution dérape. En terminologie deleuzienne les lignes de fuite du capitalisme allant vers une déterritorialisation radicale se heurte alors à des obstacles de passage (tel le krach de 29) et se replie dans des mouvements de reterritorialisation fortement érotisés (repli entre autres sur le corps charismatique du chef) résultant dans les crispations historiques que sont le nazisme et le stalinisme principalement. Crevel n'échappe pas au faux dualisme qui en résulte (droite-gauche; progressiste-réactionnaire etc.) et l'homme René Crevel en souffrira et en mourra. Mais l'écrivain René Crevel se lance vers d'autres horizons, dérivant sur le flot de la déterritorialisation et en retenant le flux non plus dans la perversion des cris et des uniformes mais dans l'enchantement des images complexes et d'une syntaxe tourbillonnante.

C'est surtout dans ses textes proprement littéraires que se détecte cette autre réponse vitale, mais avant de procéder à leur exploration je voudrais signaler qu'au cœur de son discours d'essayiste surgit constamment ce même souffle brûlant qui bouscule les raisonnements et les exposés doctrinaux.

C'est pourquoi je suis tout à fait d'accord avec Jean-Michel Goutier quand il constate dans la préface du recueil *Révolution, surréalisme, spontanéité*:

> Fomentateur des révolutions futures, Crevel, hostile à toutes les contraintes, à tous les tabous sociaux ou sexuels qui séparent l'individu du luxe et du plaisir, est plus proche en cela de Mai 68 et de ses slogans 'Jouir sans entraves', 'Soyez réalistes,

> demandez l'impossible' que du Front Populaire et des modèles du réalisme socialiste (10).

Dans le texte qui a donné son titre au livre en question on trouve un plaidoyer virulent pour une pleine valorisation de l'expérience des cinq sens, ainsi que pour une reconnaissance entière de l'ouverture à ménager entre une critique dialectique et la langue polyphonique de l'inconscient. Crevel écrit:

> Et je songe aux sens, aux instincts qui sont en nous plus troublants que les sens et les instincts du corps, car aussi réels que ces désirs de la chair se perçoivent des mouvements de l'esprit dont l'esprit lui-même n'est pas le maître. De tels réflexes me sont des raisons de m'ennuyer moins. Rêves, qui m'apparaissent rouleaux enregistreurs sur quoi les arabesques ne se trouvent gênées d'aucun quadrillage (18).

Les mots ont été choisis ici par goût, c'est l'intuition qui les propulse dirait-on, comme pour jeter un pont de désir au pays des propositions. Crevel, c'est l'homme de l'aventure, cette aventure que Jankélévitch oppose en effet à l'ennui, l'aventurier qui ose dériver suivant les lignes de ces arabesques si féminines qui traversent tout quadrillage de caractère militaire ou policier.

L'impulsion littéraire naît dans cet abandon aux forces intuitives et se nourrit à ce qu'il appelle dans l'essai de 1926 intitulé „Pour la simple honnêteté" „la force absolue de la poésie" qui „purifiera les hommes, tous les hommes". Il y invoque Lautréamont, évidemment, mais surtout il se réfère à l'auteur qui plus que tout autre a osé s'aventurer sur les chemins de l'inconnu: Arthur Rimbaud. C'est pourquoi le dernier mot de ce texte, l'aboutissement moins selon la logique de l'écrit que suivant la voie du désir sera tracé avec une majuscule: „*l'homme n'aura plus qu'à fermer les yeux, pour que s'ouvrent les portes du Merveilleux*" – c'est comme une berceuse naïve, tapis volant emportant l'enfant glorieux vers le pays des contes. On comprend son admiration pour l'œuvre de Raymond Roussel. Et si l'on pense que Crevel dans les années trente adopte un tout autre ton on n'a qu'à lire par exemple son essai „L'Enfance de l'art" de 1933: l'art est un continuel recommencement, le poète y renaît, autrement que dans la réalité sournoise, purifié, en un moi qui s'est réconcilié avec son corps. Crevel note en concluant ces pages:

> Objets à fonctionnement symbolique. Après les miroirs pétrifiants et les miroirs déformants, ils sont les miroirs métamorphosants. Les éléments divers et assemblés pour des rapports vitaux qui les composent, sans souci plastique, par des traits libérés, par des lignes rendues au mouvement, inscrivent dans l'espace l'écho de ce désir qui, seul, sait donner son épaisseur irradiée, irradiante au temps (44).

Le Clavecin de Diderot de 1932 d'autre part est une suite de pamphlets incisifs dont la spécificité réside beaucoup plus dans l'émotion du ton que dans l'équilibre des arguments. C'est un cri plutôt qu'un raisonnement. Ici encore l'exigence de mettre le Surréalisme au service de la Révolution, l'obligation pour les écrivains de s'occuper des problèmes sociaux, passe par une libération de la poésie retrouvant ainsi l'imagination exaltée au service de tous. Il suffirait de toucher les „cordes vibrantes sensibles" dont Diderot parle dans *Le Rêve d'Alembert*. Et le neveu de Rameau n'est jamais très loin.

Pour ce qui concerne l'ultime message que Crevel nous laisse, il faut tout d'abord reconsidérer le texte qu'il avait réservé à sa conférence de juin 1935. On sait que c'est finalement Aragon qui a parlé en son nom et qui a prononcé le discours en question[1]. Aragon avait choisi de lire les pages que Crevel avait écrites pour s'adresser le premier mai 1935 aux ouvriers de Renault, pages visant un public fort spécifique et mettant l'accent sur la nécessité pour l'artiste de s'intégrer à la classe ouvrière. C'est dans le numéro de la Revue *Commune* publié après le congrès que figure le texte de la conférence que Crevel avait en réalité voulu prononcer. Les recherches de Wolfgang Klein au Fonds Doucet ont révélé que plusieurs versions préparatoires diffèrent sensiblement du texte publié finalement. Si on combine cette constatation avec les mots d'introduction de la part de la rédaction de la revue qui tendent à dépolitiser le suicide de Crevel on peut se poser des questions sur l'authenticité de la version définitive. La dernière version préparatoire accentue plutôt la position unique de l'individu que son engagement parfait dans la masse. Dans ce texte Rimbaud et Lautréamont occupent encore une fois une place d'honneur. Ce qui me paraît pourtant fort significatif pour la différence entre version publiée et texte provisoire est la phrase suivante qui ne figure pas dans *Commune*: „Contre l'obscurantisme, rien de plus valable que la psychologie du conscient et l'analyse de l'inconscient, je veux dire la psychanalyse". Pour Crevel cette psychanalyse dont il continue à louer les principes ne sera pas celle du petit secret à remuer sempiternellement, mais celle d'une ouverture sur l'homme complet, une 'perlaboration' constante permettant de jeter ces ponts dont il ne cesse de rêver. C'est ce qui donne selon moi également sa vraie signification à la formule qui clôt le discours: „Au revenant s'oppose le devenant".

Je crois néanmoins que c'est surtout dans ses grands romans de la fin des années vingt que Crevel a su le mieux exprimer l'essentiel de sa pensée et de sa sensibilité poétique. *Babylone* qui parut en 1927 aux éditions Kra, est le véritable sommet de l'œuvre de Crevel. Le récit

témoigne par excellence de la soif de liberté qu'à tout moment l'auteur projette dans ses personnages. La petite fille que nous suivons a vu partir son père, séduit par l'exubérante cousine Cynthia. Il a choisi de quitter son épouse grise pour se lancer dans une vie de passion et d'aventures. La petite fille en rêve: elle veut rendre sa liberté au vent, elle rejoue l'aventure du couple en manipulant sa fourchette et son couteau et elle remplit son cahier de couleurs fantastiques. La révolte est contagieuse: la bonne se révèle appartenir à une compagnie de cambrioleurs décrite comme la fameuse bande à Bonnot; grand-mère (Amie) se laisse inspirer par ses rêves et s'empare tel un vampire du petit juge qui aurait dû devenir le second époux de la mère définitivement trop pimbêche. Stimulée par ces exemples mais surtout par le printemps du Midi et par la petite brise soufflant le long de la Canebière, „l'enfant qui devient femme" part à la recherche de l'amour. Pourtant elle ne sera jamais vraiment dans le jeu et c'est le rôle d'une jeune négresse pétillante de vivre l'érotisme de la nouvelle Babylone dans toute sa plénitude. La fin de l'histoire a un ton plutôt mélancolique: Amie erre dans un cimetière et n'habitera jamais la maison de tous les délices dont elle rêve; la négrillonne meurt épuisée; Cynthia est définitivement trop loin et la jeune fille regarde l'horizon sans plus bouger. Le manque et la frustration semblent l'emporter sur le désir. En partie la force dynamique du texte paraît se réfugier dans la satire de la (petite) bourgeoisie: la mère bornée et insipide, le grand-père psychiatre qui écarte tout excès en tant qu'„actes champignons", Mac Louf le missionnaire qui part avec la mère pour convertir l'Afrique mais qui finit en Patagonie. C'est dans l'impétuosité des images que se manifeste la résistance de Crevel sans que l'amoncellement des métaphores submerge le récit; ce sont partout des combinaisons originales, des changements de rythme inattendus, des décalages stylistiques surprenants. Le rêveur entraîne le lecteur sans l'endoctriner: toute une série de créations rhétoriques (inversions, appositions, anaphores, oxymores, chiasmes, répétitions etc.) confèrent au texte sa tension théâtrale et son éloquence poétique. Le message idéologique peut avoir l'air un peu simpliste: la liberté sexuelle prônée, l'idée d'une race innocente dans une Afrique en carton-pâte, l'image de l'ingénuité de l'enfant un peu mièvre. Mais la force du style fait sentir l'impulsion du désir, dans l'alternance par exemple des longues phrases préparatoires et des éclats de voix fulgurants. C'est la langue du corps qui s'oppose véhément au jargon d'une culture sclérosée, comme le rythme de systole et diastole, d'inspiration et d'expiration. Comme il l'a écrit au sujet de Dali les images et les objets doivent

passer du jeu à la jouissance. Ainsi l'érection des choses se concrétisera selon Crevel et ces objets se caressent, se sucent, bref ils font l'amour. Et l'écriture sert à créer les ouvertures permettant à cette force du désir de s'évader: „Les routes sont aux amoureux du monde entier. Le vent nourrit leur poitrine, éclaire leurs regards. Mais quel trou, à l'horizon, leur permettra de s'échapper, de monter aux étoiles?" (68-69) C'est cette dimension-là qui troue en effet le texte à des endroits stratégiques, non nécessairement suivant le progrès des actions, mais dans les interstices que se ménage la libido poétique.

On sait que la plus grande force de la poésie est de fendre le réel par son trait absolu. Il ne s'agit pas dans cette poésie faite par tous dont rêve Crevel après Lautréamont et Rimbaud de viser une quelconque fusion des masses ou des âmes, mais d'arriver dans ces zones purifiées où la plus grande individualité se retourne en force impersonnelle; c'est là seulement au-delà de toute crise identitaire que la subjectivité rejoint l'Autre; peu de poésies surréalistes atteignent probablement ces régions; je ne vois peut-être que René Char qui sait magiquement faire fusionner le très concret et l'envol poétique, la figue et le loriot. Et Crevel dans certaines de ses pages pourrait-on ajouter selon moi où l'extase trouve forme et figure, mouvement et lancée asymptotique. La langue de Crevel dans ce sens-là est pleine d'écarts mystérieux, de revirements inattendus, de plis baroques et érotiques. La foule de jeux de mots dynamisés instille dans la lecture la violence du Witz, qui dérègle nos sens et fait jubiler par transe transférentielle. Ainsi – exemples parmi beaucoup d'autres – le terme qui dans un premier moment paraît stigmatiser la petite buveuse de pétrole: une roulure. Or Crevel revendique cette appellation comme cri de guerre et en fait une véritable boule de feu tournant dans les sphères, entraînant le monde dans ce mouvement qui mérite vraiment le nom de RÉVOLUTION.

> Roulure: avant que le globe fut devenu rond à souhait, que de labeurs pour le modeler, d'épreuves pour le polir. Les tristes copeaux d'éléments et d'êtres jetés aux quatre coins du ciel, afin que plus égale, plus parfaite devînt la courbe terrestre, les attendrissants rebuts éparpillés, toutes les épluchures de cosmogonie, le vent, la pluie, le feu du ciel, plus tard d'un geste tourbillonnant, les rassembleront, les pétriront en plein éther. Alors, unis, fondus, ils retombent sur le sol, déchets que le miracle des tempêtes pouvait seul, là-haut, plus haut encore que la ménagerie des nuages, mêler pour la plus éclatante résurrection. Roulure, ce mot si gras, si laid, dans les bouches familiales, se purifie, s'allume, éclaire, dore les songes de l'enfance, y roule en soleil. (98)

Parmi les images dans ce roman on aperçoit une forte présence des éléments, principalement là où ceux-ci se combinent avec le mouve-

ment, ainsi l'eau dans ses tourbillons et le feu dans sa précipitation de flamme. Mais c'est surtout le vent et l'air qui dynamisent le texte et provoquent l'envol des corps et des esprits. Le plus poétique des rêves dans le livre raconte l'histoire de deux amants qui s'enfuient à bord d'un aérostat. De trombe d'air en danse pirouettante, ils sont projetés par force d'images oniriques en pleine cour impériale pour tournoyer au centre des valses de l'éblouissante Eugénie. De cette escapade reste dans la famille un bracelet tressé des cheveux de l'impératrice que les cambrioleurs voleront. La chevelure voit ainsi renforcée son rôle de métaphore filée, à la lettre, image homérique idoine à l'épopée, toison de feu de Cynthia, cheveux dénoués des héroïnes fugitives, étoiles filantes dans le ciel. Rappelons toutefois que ces mouvements à la frontière de l'expérience humaine ouvrent autant sur l'indécidable d'une unité entre vie et mort: les personnages se muent en mannequins (comme ceux de Max Ernst que Crevel admire); un cercueil en forme de boîte à marionnettes succède à l'élan des amants; le vaisseau fantôme accompagne la randonnée de Cynthia (34); la négresse est violée étendue sur une tombe; l'extase se puise „dans la valise de l'homme sans visage" (180), c'est-à-dire qu'on a recours aux drogues dans lesquelles la dépersonnalisation flirte avec la camarde; la chanson gaie de *As you like it:* „With a hey and a ho and a hey nomino" que reprend Cynthia (27) glisse par les eaux létales pour nous faire rejoindre l'ombre d'Ophélie (183). Les deux formes que prend Babylone reflètent la même tension: c'est le lieu que se rêve Amie en aboutissement de toutes ses frénésies, devenant un cri qu'elle ne cesse de répéter dans la démence; mais c'est aussi une ville pleine de couleurs que l'enfant contemple ébahie en vagabondant parmi les jardins suspendus de ses rêves. Et les deux figures se rejoignent dans l'indécision de la jeune fille qui devient femme. C'est après avoir invoqué „les barques ivres de mort" que s'ouvrent les dernières pages qui tracent le parcours de son avenir. Cet écho de Rimbaud nous mène sur les traces de celle qui se fait définitivement femme. Elle fuit „plus légère que l'ombre" quand elle entend le râle suprême de la négresse. Le narrateur s'adresse directement à elle: „Descends vers le port. Marche, à jamais dédaigneuse du temps et de l'espace" et le livre va se terminer ensuite dans les termes suivants: „Femme couronnée de paille naturelle, il faut renoncer au bleu de la tendresse, au rouge du désir, au jaune de la joie, et même au mauve de la fatigue. Sur les quais, les tonneaux, lentement, perdent leur parfum feutré de géranium. Terre insensible, heure vide, Babylone, après les cris, les morsures, c'est grand silence. Une digue continue dans la mer ce sol charnel, ce grand

corps de continent que l'insolation divinise. Une femme, une ville luttent d'indifférence" (183/4). Cette indifférence, je ne crois pas qu'il faille la considérer comme une défaite, marque d'échec et de renoncement. Elle est l'ouverture à l'impersonnel du poète; le pont se fait digue, lien ombilical du continent vivace et des flots mortels; le neutre des vers fait bouée dans ce sacre des éléments. Ainsi les phrases de Crevel tissent la trame d'un langage qui sourd de l'inconscient mêlant le plus intime du moi à ce grand vent de l'Autre qui l'emporte.

Êtes-vous fous qui date de 1929 poursuit l'aventure littéraire de *Babylone* en concentrant le périple du 'héros' sur ses errances dans la grande ville (Paris et Berlin). Tout au long des quatre chapitres précédés de leurs résumés pastichants, l'auteur qui se dédouble dans le personnage de Vagualame se regarde comme un picaro dédalien en dérive. Dame Rosalba, en plantureuse voyante, trace les lignes de ses aventures. Le vagabondage s'accentue dans le second chapitre qui évolue dans les parages du cirque et de sa star, dame Yolande. Le chapitre trois prend son point de départ dans le séjour de Crevel au sanatorium et donne lieu à une critique acerbe à l'endroit de tous les guérisseurs, alors que la partie finale tente de démasquer les vanités de la vie à Berlin. Le cri „Êtes-vous fous?" lancé dans cet univers de fausseté et de tromperie appelle à la révolte, révolte contre l'aliénation de la société actuelle et veut partir à la recherche d'une nouvelle unité: celle entre le corps et l'esprit, entre le rêve et l'action, entre les intellectuels et le peuple. Là encore l'auteur témoigne de sa volonté „d'appartenir à aucune catégorie mais à toutes" (*Mon corps et moi*, 122), d'être celui qui se promène le „cœur ouvert comme une haie de mésanges" (comme le dit Breton dans une dédicace). Crevel se considère comme un homme cassé, fendu en fragments: „les morceaux de lui-même se joignent mal, ne semblent plus faits les uns pour les autres" (15). Pourtant c'est le texte littéraire qui réussit d'une certaine manière à faire fusionner l'homme du début qui „n'est plus qu'un moribond relief de nuit", Vagualame, le convalescent, le visiteur de la Rue des Paupières-Rouges et René Crevel qui parle en son propre nom. Les êtres fictifs et oniriques s'amalgament avec l'aveu personnel, mais c'est justement par la combinaison du multiple et de l'individu que peut naître le chant impersonnel que vise l'auteur. L'inconscient prend une forme particulière dans ce contexte: au-delà de Freud et de Jung c'est un inconscient impersonnel qui se révèle dans le langage poétique. Et la métropole est son milieu naturel, la Prussienne où il a pu rencontrer malgré tout des êtres vraiment purs, cette ville de Berlin dont il dit qu'„elle n'est pas, mais devient" (175).

Encore une fois, l'impersonnalisation passe dans ce livre par une mise en mouvement des éléments, c'est comme un souvenir de ces pré-socratiens qui font dépendre le sort de l'homme et l'existence de l'univers de ces mises en branle élémentaires, d'Anaximandre le philosophe de l'air, d'Héraclite le mystérieux qui prône l'éternel devenir autour du principe du feu, de Thales pour qui le mouvement de l'eau est primordial. C'est vers ce dernier que Crevel paraît se retourner dans *Êtes-vous fous*, qui est un livre d'eau. Dès le début, „dès potronminet", le freluquet finit „par choir dans la flotte" (12) et la cartomancienne regarde „sous les mers du futur" (20), tandis que le roman se termine devant un décor de *Gulf-Stream*. C'est alors que l'auteur s'adresse à son alter ego dans les termes suivants: „Docile aux courants, et non dans l'espoir d'un havre [...] en attendant la mort et ses rivières souterraines, fais la planche, fais-toi planche" (178). Les nombreux jeux de mots dans le livre[2] invitent d'ailleurs à lire Vagualame comme un double de vague et lame. Au cœur du livre, dans le chapitre trois est racontée la rencontre ridiculisée avec un psychanalyste traditionnel: celui-ci „veut, à toutes forces, caser la spécialité de la maison: le classique complexe d'Œdipe" (81). L'homme préférerait un *simplexe anti-oedipe* et l'auteur déplore ce pansexualisme uniforme „aussi peu érotique, aussi peu érogène, aussi peu érophile, et certes moins subtil de veine et de grain que le marbre d'où la III^e^ République a fait jaillir les statues de ses squares." (120) Ainsi la force libératrice de la psychanalyse, son „esprit révolutionnaire" vont être métamorphosés en quelque „infecte boulette". Crevel va ensuite s'adresser directement à son lecteur par une violente diatribe:

> Le Salut n'est nulle part, ne sera nulle part, tant qu'on le croira pour quelques-uns et non pour tous. Le vieux savant de Vienne qui a montré aux hommes les silhouettes nues qui dérobaient, pour la plus funeste confusion, les draperies compliquées des ancestraux et vains fantômes, son admirable parole n'aura d'effective valeur que le jour où la foule, la tourbe, la canaille, comme vous dites, après en avoir dépossédé les snobs et l'égrillarde théorie des rationalistes conservateurs qui singent l'audace, cette foule, cette tourbe s'affirmeront assez agressives, assez inexorables pour s'en pourvoir envers et contre tous, car même la connaissance est au prix du sang, et qui veut l'acquérir doit, après avoir dénoncé des mythes tels que celui de l'instruction pour tous et mille autres de la même farine, mettre hors d'état de nuire ceux qui, ayant dispensé de faux bienfaits, n'ont voulu paraître enseigner qu'afin de mieux celer les plus essentielles des hypothèses libératrices. (122).

On peut avoir l'impression qu'il y a un gouffre profond entre cet élan et la résignation de l'homme qui au lieu de l'immensité de l'océan dont il aimait parler, se replie en „presqu'île de poussière". C'est aux „branches d'une ridicule chanson" qu'il se rattrape pour éviter que „la

rivière qui coule dans le mitan du lit“ ne le noie. Or justement ne serait-ce pas l'endroit aussi de l'osmose? C'est que dans la chanson traditionnelle se rejoignent dans ce mitan l'ouvrier et la princesse, portés par la rivière profonde où tous les chevaux du roi pourraient boire ensemble et où ils seraient réunis jusqu'à la fin du monde. C'est un érotisme qui peut-être peut jeter le pont souhaité entre le corps désirant et l'idéal révolutionnaire. Je crois pouvoir le dire parce que Crevel a introduit ici une petite énigme. Si dans le récit lui-même c'est bien le texte authentique de la vielle chanson „Aux marches du palais“ qu'on retrouve, dans le résumé initial du chapitre trois (40 pages plus haut) on lit: „Dans le mitan du lit / La révolte est profonde“ (81). Le mec du mitan crèvera les monstres et pourra rejoindre celle qui repose au fond de l'eau „couronnée de rythmes glauques“ pour qui „l'heure qui la berce est un flot que ne salissent ni les navires, ni les épaves“ (104). La dimension personnelle de la rencontre amoureuse et l'impersonnel de la révolution se marient de la sorte.

Le bilan final du livre sera ensuite plutôt négatif comme nous l'avons vu, et pourtant ce cynisme devant l'omniprésence du mensonge, résultant dans la question répétée *Êtes-vous fous?*, est ébranlé une ultime fois quand le texte se clôt sur l'énoncé suivant: „Êtes-vous fous? Sinon...“.

'Sinon' ambigu autant peut-être que le pas moins ultime „dégoût“, termes qui renvoient à l'intuition et à l'instinct vital au-delà de tout désespoir. Fais la planche, telle était l'exhortation, désir d'un repos où les contraires se suspendent comme dans cet autre souvenir d'enfance qu'on trouve vers la fin de *Êtes-vous fous?:* „Immobile sera ta course, comme celle de ce carrosse dont les roues tournaient sans bouger, tandis que couraient, au fond, les décors de la féerie qui présentait la vie de Cendrillon à ton éblouissement, la première fois que tu fus mené au théâtre.“ (178)

Le dégoût, c'est sans doute une signature négative, mais elle contraste avec les discours politiques et doctrinaux qui caractérisent les années 30 et qui mèneront aux grandes catastrophes mondiales. Crevel désespère en 1935 de cette unité des esprits et des cœurs qu'il a toujours désirée: le corps est trop malade et les amitiés ne résistent pas à la poussée du pouvoir. Mais un 'sinon' persiste, le souvenir d'un éblouissement traverse le temps.

> Or, à quoi bon le regard, les flammes ou les étincelles nées du frottement des sons et des couleurs, si le mystère même n'en prouve l'essentielle et inévitable identité avec le feu qui chauffe nos demeures, cuit nos aliments, mais jamais ne doit cesser, à la crête des songes, sa danse immatérielle? (Crevel 1991: 105).

[1] J'emprunte les détails sur cette conférence aux travaux de Wolfgang Klein de l'Université d'Osnabrück (Teroni / Klein 2005).
[2] Qu'on pense à la chansonnette suivante composée d'après le nom de la Rue Picpus:
Pique puce
Mes pucelles
Mon prépuce
A du sel
Pour la celle
Sans puce.

Bibliographie

Crevel, René. 1927. *Babylone*. Paris, S. Kra.
Crevel, René. 1991. *Êtes-vous fous?* Paris, Gallimard.
Crevel, René. 1978. *Révolution, surréalisme, spontanéité*. Paris, Plasma.
Teroni, Sandra / Klein, Wolfgang (éds.). 2005. *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains. Paris, juin 1935.* Dijon.

„L'EFFERVESCENCE DU GRAND ÉCART" MAXIME ALEXANDRE OU L'IMPOSSIBLE CONCILIATION

Irène Kuhn[1]

Surrealism and communism certainly are the main aspects that literary history will keep in mind regarding the works of the poet Maxime Alexandre, whose mother tongue was the Alsatian dialect, whose cultural language was German and whose language of writing almost always was French. However, other „isms" enriched the becoming of this outsider „sans feu ni lieu": Dadaism and pacifism, expressionism and romanticism, Judaism and Catholicism… Finally, it was the absence of genuine roots, the experience of the boarder and that of exile – all that making of Maxime Alexandre the prototype of the „juif errant" – that gave him the profile of a political writer.

… et les papillons supérieurement papillonnent.
Maxime Alexandre (1978: 73)

Dans les *Mémoires d'un surréaliste* (Alexandre 1968), mais aussi dans d'autres textes autobiographiques rédigés à des périodes différentes, Maxime Alexandre a très souvent recours, pour se caractériser lui-même, à l'expression „*sans feu ni lieu*".[2] Sans feu ni lieu, sans foi ni loi, sans rime ni raison… À cette absence de refuge intellectuel et politique qui conduit le Juif alsacien à errer entre différents univers correspond de manière frappante la métaphore du „*grand écart*": „*L'effervescence du grand écart*"[3] entre deux langues, entre engagement esthétique et politique, entre métropole et province, entre solitude et besoin de se fondre dans le groupe, entre communisme et catholicisme. Cette métaphore est révélatrice non seulement de l'absence de sédentarité du poète, mais aussi de son instabilité foncière, maladive, de sa douloureuse incapacité à prendre racine ou à se fixer.

„Je suis un de ces idiots qui croient à la liberté, à la justice, à la vérité. Dans ces conditions, où voulez-vous que je sois à mon aise?"

(Alexandre 1976: 197) Cette étude ne saurait avoir pour objet de suivre pas à pas les traces du voyageur inconstant et fiévreux entre ces univers. J'aimerais cependant m'interroger sur le fait que Maxime Alexandre a trouvé sa place, pour un temps, dans le surréalisme *et* dans le communisme, et sur la question de savoir pourquoi ce refuge a fini, à son tour, par se révéler malheureux.

Le cheminement poétique et politique de Maxime Alexandre

Il ne s'agit pas, bien entendu, de se pencher ici sur la biographie de Maxime Alexandre en tant que telle, mais de mettre en lumière la période où le poète alsacien fut en contact avec le mouvement surréaliste. Par ailleurs, j'aimerais examiner le contexte historique, politique et socio-politique dans lequel Maxime Alexandre fut amené à s'engager sur la voie du surréalisme dès 1923, une voie qu'il quitta vers 1932, sans jamais la renier pour autant ou la considérer simplement comme un péché de jeunesse.

„*Meine Herkunft ist mein Schicksal*" („Mon origine est mon destin"), peut-on lire chez René Schickele, né en 1883 à Obernai près de Strasbourg, que Maxime Alexandre rencontra pour la première fois en 1917 lors de son exil en Suisse. „Mon origine est mon destin", aurait pu dire aussi Isaac Lang, alias Ivan Goll, né en 1891 dans les Vosges, qu'Alexandre rencontra d'abord à Zurich et qu'il retrouva plus tard à Paris. Et cette petite phrase pourrait caractériser Maxime Alexandre lui-même, né en 1899 à Wolfisheim près de Strasbourg, dans le „Reichsland Elsaß-Lothringen", comme fils unique d'une famille judéo-alsacienne aisée.[4] On pourrait poursuivre la liste des intellectuels et écrivains alsaciens appartenant à cette génération qu'on appela, après la Première Guerre mondiale, non sans un certain cynisme, la „génération sacrifiée". En tout cas, je retiendrai que la langue maternelle de Maxime Alexandre est l'alsacien. Sa „langue de culture", celle qu'on lui a enseignée à l'école, est l'allemand. Sa „langue de littérature", la „langue apprise", dans laquelle il a rédigé la plupart de ses œuvres est le français.[5]

Quand éclate la Première Guerre mondiale – Maxime a quinze ans –, la famille Alexandre, francophile, se réfugie en Suisse, à Zurich. Au bout de quelques mois, madame Alexandre pense pouvoir revenir sans danger en Alsace avec son fils; mais à Strasbourg, elle est surveillée, puis arrêtée. Maxime retourne en Suisse, et à partir de 1916, il séjourne seul à Lausanne, où peu à peu la langue française se révèle à lui. Arthur Rimbaud, dont il découvre l'œuvre – parue en

1916 au Mercure de France avec une préface de Paul Claudel[6] –, est certainement l'un des passeurs de langue déterminants à ce moment-là. Alexandre est profondément bouleversé et décide de traduire en allemand *Une saison en enfer*. Il s'attèle à cette tâche qu'il s'est assignée lui-même, et y travaille une année durant; plus tard, il dira qu'à travers cette expérience précoce de la traduction il a senti ce qu'étaient la force et le pouvoir des langues, qu'il a commencé à entrevoir „*l'autonomie*" de chacune, et le champ libre qu'elles offrent à celui qui les utilise:

> Je devinai peu à peu que les mots, allemands ou français, ont leur vie et leur autonomie propres, au-delà de leur signification immédiate, – pourvu qu'on leur fasse confiance. (Alexandre 1968: 17)

Au cours de ce séjour en Suisse, il ne pouvait manquer d'entrer en contact avec le dadaïsme, tout comme ses compatriotes un peu plus âgés Hans Arp et Ivan Goll; mais surtout, il rencontre à Lausanne René Schickele et fréquente les cercles pacifistes autour de Romain Rolland. Il commence des études de littérature, de philosophie et de droit, mais abandonne ce dernier après quelques semaines. Il terminera ses études à Strasbourg où il obtiendra une licence de lettres en 1920. À partir de 1919, date de son retour en Alsace, il écrit des poèmes – en allemand –, qui seront publiés à Paris en 1924, année du premier *Manifeste du surréalisme.*[7] En 1919, ses amis suisses lui demandent de représenter le mouvement *Clarté* à Strasbourg. Au printemps 1920, il participe au Congrès du parti socialiste qui a lieu à Strasbourg; ce devait être le dernier avant la scission historique entre socialistes et communistes français, qui se produisit peu après au congrès de Tours (23-30 décembre 1920). À la même époque (au printemps 1920), Alexandre fonde avec quelques amis, dont Georges Lévy, une association d'étudiants socialistes à Strasbourg. Grâce à la femme de Georges Lévy, la future Denise Naville,[8] il entre en contact avec André Breton, qu'il rencontre pour la première fois la même année à Paris. Ce qu'il appela plus tard, non sans humour, le „baptême surréaliste" ne fut pas une réussite: dans un premier temps, il échoua à „l'examen d'entrée" chez Breton.[9]

Avec quelques décennies de recul, Maxime Alexandre croit reconnaître que dans le fond, Breton, tout comme un peu plus tard ses compagnons de route, n'attendait de lui qu'une chose: qu'en qualité d'Alsacien, d'Alsacien germanophone, il soit conforme au mythe du poète romantique allemand, qu'il se fasse en quelque sorte le porte-parole du romantisme dans sa version allemande.[10] De cette première rencontre avec Breton, il faut en tout cas retenir que déjà se mettait en

place une sorte de stylisation du personnage de Maxime Alexandre par les surréalistes: si, pour les grandes figures du mouvement, le jeune marginal alsacien incarne l'archétype du „poète rhénan", cela revient en quelque sorte à créer un lien avec une tradition poétique et esthétique que le mouvement, du moins à ses débuts, est loin de dénigrer, bien au contraire (il n'y a pas lieu d'insister ici sur l'importance accordée aux thèmes du rêve, de la nuit, des images archétypiques etc.).

Mais Maxime Alexandre n'était pas mûr encore pour rejoindre le groupe des amis et disciples de Breton, qui à cette époque d'ailleurs ne s'étaient pas encore donné le nom de „surréalistes". Le pas décisif ne fut franchi qu'après la rencontre avec Aragon.

Maxime Alexandre et Aragon

C'est dans les *Mémoires d'un surréaliste* que Maxime Alexandre raconte en détail sa relation avec Aragon. La rencontre – qui eut lieu au printemps 1923 à Strasbourg et fut déterminante pour le poète alsacien – avait été mentionnée dès septembre 1927, sur un ton on ne peut plus emphatique, dans *Les Desseins de la liberté:*

> Est-ce un *mage* ou un *ange* que j'ai rencontré un jour d'été, un jour étincelant, assis face au soleil, chez Denise? Il s'appelle Louis Aragon dans le monde des vivants, paraît-il, mais dans un royaume plus réel, quel est son nom?
> Toi non plus, Aragon, n'est-ce pas, tu n'as jamais accepté la honteuse condition humaine. Tu te promènes par le monde, un arc-en-ciel en poche à dérouler pour les amis, et une fronde et des cailloux pour la canaille. C'est sous tes traits, quand j'avais dix-sept ans, que je m'étais figuré Arthur Rimbaud. Je crois encore aujourd'hui que toi et lui font un seul et même personnage. (Alexandre 1927: 14)

Un *mage* ou un *ange*? Dans la tradition judéo-chrétienne, le mage est celui qui reconnaît les signes du ciel, celui qui sait les lire, celui qui suit l'étoile du berger et qui parvient à son but sans jamais dévier de son chemin. L'ange est le médiateur de l'invisible, le messager du ciel. Sur le jeune poète venu de la province alsacienne, Aragon exerce une fascination évidente:[11] ce Parisien brillant, personnage chatoyant de deux ans son aîné et doté d'une vaste culture, lui apparaît comme l'incarnation du génie.

Bien des choses rapprochent les deux jeunes gens: un sentiment de solitude et de vide,[12] un certain „spleen" baudelairien qui ne provient pas simplement de l'ennui généré par la ville de province qu'est Strasbourg,[13] un ennui qu'ils cultivent tous deux au fil de flâneries sans fin ou qu'ils combattent en jouant au poker.[14] En octobre 1923, Aragon rentre à Paris et Maxime Alexandre le suit. „Le paysan de Paris" semble se complaire dans le rôle de l'initiateur ou du maître à

penser qu'il joue face au „paysan de province" mal dégrossi. „Mon guide de Paris continuait à m'éblouir" (Alexandre 1968: 50), dit Maxime Alexandre: plus que jamais, il admire le dandy élégant, le séducteur irrésistible, qui jamais ne commet la moindre faute de goût, qui jamais ne montre aucune faiblesse, qui se sent à la hauteur de toute situation, qui sait tout et qui connaît tout le monde, qui écrit partout et à toute heure du jour et de la nuit tout en menant des conversations spirituelles... et introduit Maxime Alexandre dans les cercles littéraires qui l'attirent. Au premier plan de cette relation étrange, il y a certainement, du moins pour un temps, le besoin de rompre la solitude, mais aussi le besoin de cultiver des affinités intellectuelles avec un personnage qui n'hésite pas à user de tous les moyens pour „épater le bourgeois" et le tourner en dérision! Pour tous deux, le plaisir de la provocation allait sans nul doute de pair avec l'indignation, la colère contre une société dans laquelle on ne se reconnaît pas, contre une bourgeoisie sclérosée qu'il s'agit de combattre avec les armes appropriées.[15]

Ni Aragon ni Maxime Alexandre ne pouvaient à l'époque trouver la stabilité ou une forme d'identification dans un milieu social dont, malgré toutes leurs différences, ils étaient issus l'un et l'autre. Condamnés à la rébellion, ils ne pouvaient que se révolter contre des systèmes de pensées surannés.[16]

Si la première tentative de rapprochement avec Breton échoua, cette première phase parisienne, fin 1923, fut pour Maxime Alexandre en quelque sorte l'entrée en religion. À partir de ce moment-là et jusqu'en 1932, l'Alsacien déraciné, voyageant sans cesse entre Strasbourg et Paris, fréquente assidûment le groupe des insatisfaits réunis autour d'André Breton: „Cette insatisfaction sera le trait commun des surréalistes." (Alexandre 1968: 65)

Insatisfaction et rébellion: du surréalisme à l'utopie communiste

Dans ce contexte d'„insatisfaction", mais aussi, peut-être, par fidélité aux chemins empruntés très tôt (association d'étudiants socialistes…), peu à peu Maxime Alexandre va prendre un tournant qui le conduira progressivement au communisme.

> Depuis le congrès de Tours, je me trouvais du côté des scissionnistes, sans avoir pu imaginer un autre choix. Dire que je faisais de la politique serait exagéré, mais dès les premières prises de position surréalistes, *je n'envisageais d'autre issue à notre révolte – si toutefois une issue était concevable, problème débattu entre nous pendant des années – que l'adhésion au parti communiste,* ou du moins un compagnonnage sans arrière-pensée. […] *… j'ai cru pendant longtemps que les contradictions n'étaient pas insurmontables.)* (Alexandre 1968: 80-81, c'est moi qui souligne)

Dès 1925, donc avant que ses amis surréalistes ne fassent le pas, Maxime Alexandre se met à la disposition des communistes strasbourgeois.[17] Il fait des conférences pour les membres du parti et écrit des articles pour l'édition allemande de l'*Humanité* publiée à Strasbourg. Naturellement, il participe à toutes les actions menées par le groupe quand il séjourne à Paris: rédaction de lettres d'injures collectives, de tracts, de manifestes et contre-manifestes, scandales organisés dans des théâtres,[18] dans des galeries et dans la rue.

Peu à peu, l'aventure surréaliste donne au poète tourmenté quelques lueurs d'espoir: par exemple, la certitude de trouver un jour un refuge dans la langue française. Au début des années 1920, il commence par se plaindre d'un manque d'assurance croissant dans les deux langues, l'allemand comme le français. Il a le douloureux sentiment d'oublier la langue de l'enfance et de ne faire aucun progrès dans l'usage du français.

> Chercher ses mots, pour le bilingue – encore que ce soit un terme impropre pour nommer quelqu'un qui ne possède aucune des deux langues – c'est chercher ses maux. (Alexandre 1968: 39)

C'est pourquoi il a le sentiment d'avoir réalisé un exploit considérable (curieusement, il parle de „coup de foudre") lorsqu'en janvier 1925, par le détour de l'*écriture automatique*, il a pour la première fois l'impression d'avoir surmonté les obstacles linguistiques. Par le jeu, par la pratique de l'*écriture automatique* précisément,

> … j'ai enfin et pour la première fois réussi à m'exprimer de manière satisfaisante. […] Cette fois, en me relisant, je rencontrais quelqu'un d'étranger, et cet étranger, c'était moi tel que je souhaitais être. (Alexandre 1968: 92)

Il n'est plus l'étranger qu'il faut prendre en pitié, mais celui, digne d'admiration, qui correspond en tout point à ce qu'il y a de plus profond en lui.

En ce qui concerne sa sensibilité politique – il me paraît plus juste de parler de sensibilité plutôt que d'engagement –, les débats et discours de ses amis lui semblent bien souvent oiseux.

> Le groupe, dans son ensemble, était tout absorbé par les discussions sur le communisme. Pour mon compte, la question était depuis longtemps résolue. *Mon opposition à la société bourgeoise,* par suite des événements et de leurs répercussions sur ma vie, *s'était faite aussi simplement que le refus pour un juif de manger du porc. Je la considérais comme une règle d'hygiène, d'hygiène morale, s'entend.* Les palabres de mes amis me laissèrent donc froid. (Alexandre 1968: 149, c'est moi sui souligne)

Vraisemblablement, sa relation amicale avec Pierre Unik, le plus jeune des surréalistes,[19] contribue à clarifier sa propre position. À

l'inverse d'Aragon, qui peu après sa rencontre avec Elsa Triolet part avec elle en Union soviétique, Maxime Alexandre ne ressent nullement le besoin de se confronter avec le „communisme réel".[20] C'est probablement la raison pour laquelle il n'a aucune difficulté, malgré ses opinions politiques, à poursuivre l'aventure surréaliste: allier ses vues politiques et son activité au sein du mouvement surréaliste, tout en entretenant des liens d'amitié avec Aragon, ce n'est pas, pour lui, „faire le grand écart".

> N'ayant […] aucune difficulté à concilier mes idées tantôt tièdement, tantôt chaudement communisantes avec ma participation au mouvement surréaliste, je continuais à rester en d'excellents termes avec lui. (Alexandre 1968: 177)

En tout cas, le 1er octobre 1929, Maxime Alexandre prend ses fonctions de rédacteur à l'*Humanité* sans ressentir ni doute, ni déchirement intellectuel, ni remords.[21] Il interprète cela comme une sorte de synthèse entre deux penchants ou besoins profondément ancrés en lui: „le besoin de liberté et de poésie dans le surréalisme, le besoin de justice dans le communisme." (Alexandre 1968: 184)

Au fil de l'évolution politique et sociale en Europe (cf. les premiers soulèvements ouvriers et paysans en Espagne au début des années 1930), de plus en plus de disciples de Breton se rapprochent du communisme. L'„Affaire Aragon" – qui, comme on sait, fit couler beaucoup d'encre et que je n'évoquerai ici que par rapport à la prise de position commune et très nuancée de Maxime Alexandre et de Pierre Unik – provoqua un éclat au sein du groupe. Si je souhaite ici commenter très brièvement le texte *Autour d'un poème,* c'est qu'au moment de sa publication, il me paraît particulièrement révélateur de la position de Maxime Alexandre face au surréalisme et à la politique, et parce qu'il marque en même temps la fin de son appartenance sans réserve au groupe.[22]

La première question qui se pose concerne le „genre" du texte. Il ne s'agit pas d'un tract à proprement parler, comme il est d'usage dans la tradition surréaliste: le texte est bien trop long. De plus, il ne s'adresse pas à un destinataire explicite et ne contient ni mots d'ordre ni slogans. Le ton est modéré: ce n'est donc ni un „appel" ni une „proclamation". Quels sont alors l'intention, le but, la réflexion stratégique qui sous-tendent ce texte? Quels en sont les vrais destinataires? L'objectif, me semble-t-il, est essentiellement de clarifier les positions et de calmer les esprits: d'une part, défendre les prises de position d'Aragon, et dans la mesure du possible, justifier son poème face au jugement impitoyable de Breton; mais d'autre part, analyser aussi la position du groupe et l'expliquer en toute clarté.[23] Il n'est cependant

pas aisé de déterminer où se situe la limite entre la tentative – honnête, pédagogique – de clarification et la rhétorique pure – qui obscurcit le discours et brouille les pistes. Et de toute évidence, la méthode est contradictoire: la stratégie du texte est „didactique", alors que les surréalistes prônent la stratégie de la provocation. Le désir à la fois de justification et de consensus, le besoin de dépasser les conflits que traduit le texte expriment la volonté de ses auteurs de se démarquer du groupe. Comme s'ils avaient cessé depuis longtemps de se tenir au centre des événements, comme s'ils cherchaient délibérément à prendre la position d'observateurs extérieurs. De fait, ils sont donc bel et bien *en dehors* du groupe.

> Le surréalisme était pour moi une belle plate-forme juchée au sommet de l'édifice, face à la nuit éternelle. Maintenant que la maison est par terre, où construire le toit? (Alexandre 1976: 16)

dira Maxime Alexandre vingt ans plus tard: un bilan amer qui fait du poète l'apatride qu'il n'a, au fond, jamais cessé d'être. Rejeter le surréalisme, le renier une bonne fois pour toutes serait peut-être une délivrance. Mais il n'y parviendra jamais, pas même après la rencontre avec Paul Claudel et sa conversion au catholicisme.[24] „Il faudra qu'un jour je liquide mon passé surréaliste. Non pas hypocritement pour m'en détourner, mais pour en tirer des conclusions. C'était bel et bien ma vie..." (Alexandre 1976: 59), constatera-t-il des années plus tard.

La langue, vecteur politique et refuge intellectuel

Maxime Alexandre est *alsacien,* je l'ai dit. Il est né à une époque où trouver un ancrage solide dans une *communauté linguistique* définie n'allait pas de soi en Alsace. Par conséquent, la notion de l'*autre* et celle de la *frontière* s'imposent, même dans l'expérience quotidienne de la langue et à propos de la langue. De plus, Alexandre est *juif*.[25] La notion d'altérité ou de frontière s'applique donc aussi à l'entourage social; en tout cas, l'expérience de la mise à l'écart ne se limite pas à la langue, mais concerne aussi l'organisation pratique de la vie en général. Dès le début de la Première Guerre mondiale, l'expérience de la frontière équivaut pour Maxime Alexandre à celle de l'exil: l'exil réel, physique qu'il décrit à diverses reprises comme „l'expulsion du paradis" – du paradis de l'enfance (je ne puis m'attarder ici sur la signification paradigmatique du concept de „*Garten / jardin*" dans l'œuvre d'Alexandre), du paradis de la vie familiale, du paradis de la première langue, „la langue offerte". „La conquête intellectuelle du monde commence par une comptine." (Alexandre 1952). Perdre la

langue de l'enfance, ou tout simplement s'en éloigner fait vaciller les certitudes et ébranle la vision du monde.

> Le 31 juillet 1914, à quinze ans, jeté hors de la voie que j'aurais dû normalement suivre, autant dire: jeté hors du droit chemin, j'ai perdu mon enfance, la maison familiale et sa chaleur protectrice et, du même coup, il m'a fallu, à partir de ce jour, désapprendre la langue dans laquelle j'avais commencé à fixer des sentiments, à réfléchir, à connaître le monde et à rêver. (Alexandre 1968: 9)

C'est là l'un des rares passages pathétiques des *Mémoires d'un surréaliste,* qui par ailleurs sont souvent pleines d'humour, parfois d'autodérision. Je ne puis m'empêcher d'établir un parallèle avec les innombrables mini-autobiographies, pour la plupart inédites, qu'Ivan Goll a rédigées au cours de sa vie. Je me permets d'en citer une que j'ai découverte il y a quelques années à la bibliothèque municipale de Saint-Dié, où sont conservés la partie française des archives Goll, et depuis quelque temps une grande partie des archives Maxime Alexandre. Il s'agit d'un avis de décès rédigé par l'auteur lui-même qui, en 1949, atteint de leucémie, séjournait à l'Hôpital Civil de Strasbourg; l'écriture du malade est difficilement lisible, mais même s'il m'a été impossible de déchiffrer chaque mot, il est clair que le contenu de cette note relève à la fois de la caricature et du sarcasme. Et comme l'humour noir de Goll correspond à celui de Maxime Alexandre par bien des aspects, j'aimerais citer cet „avis de décès":

> Nous avons la joie d'annoncer la mort [*rayé:* le suicide] du poète Yvan Goll. Il était très souffrant. Il avait contracté une pneumonie dans les courants d'air et d'idées en Europe. Né sur la frontière, entre la France et l'Allemagne, ayant bu le bon vin [*rayé:* français] rouge [*on suppose:* de la raison] et les vin [*sic*] du Rhin romantique, toujours ballotté entre l'Est et l'Ouest, il ne sut jamais à quel saint se vouer. Avec les expressionnistes il fit la révolution allemande [*on suppose:* qui fut ratée]. Avec les mouvements de la poésie française, son œuvre était aussi prévisible que les différents ismes [*rayé:* auxquels il adhéra] qui se suivirent d'année en année, qui moussèrent un instant et disparurent dans la nuit des bombardements. De ses poèmes il restera, davantage que quelques mythes, [*rayé:* du moins] le nom d'un personnage [rayé: du passé] légendaire qu'il créa, 'Jean sans Terre', et symbolisa.[26]

Ces lignes sont un testament. Et un constat d'échec: échec du poète dans son aspiration à l'enracinement, dans la recherche d'une identité, dans sa lutte pour une idée-force, qu'elle soit politique ou esthétique. Les deux saints tutélaires, l'Est et l'Ouest, l'Allemagne et la France, ne l'ont en rien aidé dans sa quête malheureuse de valeurs esthétiques qui auraient permis de franchir, de dépasser, d'abolir les frontières. Cette note aurait très bien pu être écrite de la main de Maxime Alexandre. Aux „ismes" de Goll, au dadaïsme, à l'expressionnisme et

au surréalisme s'ajoutent pour lui le communisme, et plus tard le catholicisme. Le *Jean sans Terre* de Goll, qui renvoie à la fois au *topos* du Juif errant et au personnage de *Hans im Schnokeloch*, l'éternel insatisfait du folklore alsacien, se retrouve chez Maxime Alexandre qui, d'une certaine façon, en est la nouvelle incarnation: „*Der Hans im Schnokeloch hat alles, was er will, und was er will, das hat er nicht, und was er hat, das will er nicht*." („*Hans im Schnokeloch* a tout ce qu'il veut; et ce qu'il veut il ne l'a pas et ce qu'il a il ne le veut pas."). Il poursuit donc sa quête jusqu'à ce qu'un jour tout se réduise à néant. L'aspiration à une appartenance impossible est un leitmotiv, un élément paradigmatique récurrent dans l'œuvre d'Alexandre – essentiellement dans l'œuvre autobiographique. Avec cette différence que chez lui, ce n'est pas la renonciation ni la résignation qui l'emportent, mais toujours et jusqu'au bout la révolte et l'insoumission: „Qu'est-ce qui est vrai: ma révolte toujours persistante ou ma résignation toujours un peu artificielle et gênée?" (Alexandre 1976: 35)

Expérience de la frontière et *exclusion:* voilà le problème central du poète Juif et alsacien. Comme celle de Goll, la vie d'Alexandre s'apparente à l'errance du Juif, de cet Ahasverus incapable de se fixer, de trouver une fois pour toutes un refuge: ni un refuge matériel, concret, nommable qui aurait pu le lier à un lieu géographique précis; ni celui de „l'idée" qui lui aurait permis de s'ancrer dans un des nombreux „ismes" (du moins dans le surréalisme et / ou le communisme) et ainsi d'être intellectuellement sédentaire. Pour le poète Maxime Alexandre – et c'est là certainement le traumatisme décisif et le motif le plus tragique de l'errance du poète qui ne trouve point de salut –, il n'y a même pas de refuge, de *Heimat* dans la langue: en 1965, il revient une fois encore à la langue allemande avec le recueil *Sinnende Flammen,* et cette œuvre marque probablement son éloignement définitif du surréalisme. Le thème de l'errance avait une fois déjà fourni la matière d'une pièce de théâtre (à ma connaissance, la seule qu'il ait écrite) intitulée *Le Juif errant.* Écrite en 1942 dans le Sud de la France, elle fut publiée en 1946 à la NRF (une version antérieure, allemande, avait été rédigée en 1916 à Lausanne). Le Juif errant, l'éternel étranger: „Étranger parmi les surréalistes, étranger parmi les communistes (et les athées), étranger parmi mes compatriotes, étranger parmi mes coreligionnaires…" (Alexandre 1976: 2319).[27] C'est là l'une des dernières notes de Maxime Alexandre dans son journal, trois ans avant sa mort.

(traduit de l'allemand par Agnès Champeaux)

ANNEXE

Maxime Alexandre, Pierre Unik
Autour d'un poème

„Le surréalisme constitue la tentative la plus considérable faite en France depuis la guerre pour agrandir l'espace assigné jusqu'alors à la réalité. Une foule de jeunes bourgeois voyaient dans l'érotisme, le rêve, l'inconscient, la poésie, autant de moyens d'évasion qui leur permettaient de se soustraire aux problèmes posés par la décomposition de leur classe. Les surréalistes furent les seuls à y voir un domaine essentiel de la vie humaine, domaine qu'il s'agissait de reconnaître, de conquérir, de défendre pied à pied contre la volonté d'obscurcissement de la bourgeoisie. En s'attaquant aux questions du suicide, du rêve, de la sexualité, de l'amour, de la folie, les surréalistes n'entendaient pas échapper aux difficultés souvent tragiques qu'elles posaient, mais au contraire mettre ces difficultés en pleine lumière. Constater une contradiction, ce n'est pas la créer, c'est faire un progrès vers sa résolution. Toutes les forces qui poussaient les surréalistes en avant sur la route de la connaissance les amenaient à comprendre la nécessité de transformer le monde, à lier le processus du surréalisme à la seule cause capable de transformer les rapports humains dans le sens du „*besoin de justice suprême*" (Breton, *Manifeste du surréalisme)*, et à admettre la base économique de ces rapports. Le surréalisme, survenu au déclin de la bourgeoisie, détient quelques-unes des valeurs les plus élevées de la culture bourgeoise dont il a, dans le milieu propre où il s'exerce, contribué consciemment à précipiter la liquidation. N'oublions pas que si ces valeurs étaient partie intégrante de la culture bourgeoise, elles n'ont pu cependant être dégagées dialectiquement par le surréalisme que grâce à un combat acharné et constant contre elle, et sont par là même engagées dans le cours naissant d'une culture nouvelle. Ce serait trahison à l'égard de la culture prolétarienne en voie de formation, ce serait faire le jeu de la bourgeoisie que de lui abandonner ces conquêtes de la pensée humaine sous prétexte qu'elles sont nées sous son règne. Le prolétariat victorieux profitera des acquisitions faites par la science, par la philosophie, par la poésie, sous les régimes d'oppression qui auront précédé sa domination."

„Les intellectuels révolutionnaires devront se garder d'une conception sectaire qui interdirait l'entrée dans le fonds commun que la culture prolétarienne doit se constituer dès maintenant à tout ce qui

ne servirait pas l'agitation immédiate. Une pareille erreur aboutirait à rétrécir dangereusement le champ d'investigation de la pensée. Une culture est le fruit de la domination d'une classe (on sait que seule une société sans classes donnera le jour à une culture qui ne sera qu'humaine)." (2)

„Le surréalisme n'est pas un dogme, c'est un organisme mouvant qui ne peut vivre qu'à condition de progresser, dans lequel se sont souvent glissés des corps néfastes à sa croissance, et où subsistent des parties mortes qui doivent être éliminées, sous peine de faire mourir l'organisme tout entier. Le plus gênant de ces parasites était une sorte de maladie infantile: l'idéalisme. Il serait faux de s'imaginer que cet idéalisme était la racine nourricière du surréalisme, mais on doit reconnaître qu'il en subsiste des vestiges trop vivaces. Telle la croyance que, bien que le poète doive se mêler aux luttes sociales, la poésie quant à elle peut s'en rendre indépendante, vivre de sa vie propre, voir le drame poétique se poursuivre en vase clos, sans qu'il soit influencé dans ses péripéties par les conditions objectives qui dressent le prolétariat contre la bourgeoisie dans une guerre sans merci." (3)

„Le surréalisme s'est dressé contre la société bourgeoise avec toute la violence qui le faisait vivre. Il a reconnu que le prolétariat est seul capable désormais de faire progresser la connaissance, et que seule la victoire du prolétariat permettra à la pensée de se développer pleinement jusqu'à *cette liberté en laquelle doit se changer la nécessité.* Il ne restait plus aux surréalistes qu'à se rapprocher de la classe ouvrière. Ce rapprochement les a conduits à participer directement à l'action politique. Nous déplorons que certains de ceux qui ont été le plus loin dans cette voie, et dont on pouvait espérer que par là même ils feraient faire un progrès au surréalisme, en soient arrivés au contraire à abandonner complètement les recherches qu'ils auraient dû poursuivre dans l'intérêt même de la cause qu'ils servent. […]" (3-4)

„La bourgeoisie répond par des balles aux hommes que la famine fait descendre dans la rue pour réclamer du travail et du pain. Le sort des poètes dignes de ce nom est lié au sort de ces hommes. Que les poètes rendent coup pour coup, et ne se laissent pas ensevelir sous les décombres de la société qu'ils aident à abattre.

Que les poètes sachent qu'ils ont aujourd'hui une patrie à défendre." (4)

(5 avril 1932)

[1] Un merci collégial et amical à Mme Maryse Staiber, qui m'a soutenue et conseillée dans ce travail.

[2] Cf. par exemple Alexandre 1968: 134; Alexandre 1976: 105, note du 16 janvier 1960: „'Sans feu ni lieu'. Ni pauvre ni riche. Juif." Alexandre 1976: 137, note du 28 août 1964: „Sans feu ni lieu. (Devise de ma vie)."

[3] Alexandre 1978: 77.

[4] Alexandre 1968: 8: „Je suis né en Alsace, sous le règne de Guillaume II, roi de Prusse, empereur d'Allemagne, à Wolfisheim, village des environs de Strasbourg." Voir aussi Finck 1990; Finck / Staiber 1998. Plus récemment: Finck / Staiber 2004.

[5] „Allant de l'allemand, sa langue maternelle, au français, langue apprise, déchiré par les problèmes de son temps, participant d'abord à un mouvement littéraire d'avant-garde, puis retournant à l'isolement du poète maudit, lui reste-t-il une chance de dominer son sort fait de contradictions?", telle est la question que Maxime Alexandre pose à propos d'un poète alsacien inconnu (qu'on identifie facilement comme étant Maxime Alexandre lui-même) dans son article sur la littérature alsacienne dans l'Histoire des Littératures, publiée en 1953 aux éditions de la Pléiade. (Alexandre 1953)

[6] „… Avec la fracassante préface de Paul Claudel…" Alexandre 1968: 17.

[7] Zeichen am Horizont (Au Miroir des mots), 1924.

[8] Denise Lévy-Kahn est une cousine de Simone Kahn, la future Mme Breton; en secondes noces, elle épousa Pierre Naville et plus tard, sous l'identité de Denise Naville, se fit un nom en traduisant notamment Freud.

[9] „Il me tendit la perche, par courtoisie, pensais-je, en m'interrogeant sur les poètes romantiques allemands. Sentimentalement proche d'eux, j'étais trop maladroit, trop inexpérimenté pour proférer autre chose que des banalités." Alexandre 1968: 55.

[10] „Ce que tout le monde à Paris, Breton comme les autres, attendait de moi, c'était de me montrer conforme à la mythologie rhénane et romantique en cours." Alexandre 1968: 53. Dans se contexte, on se souvient du rôle que, sous d'autres auspices, Breton fit jouer à Jean Carrive.

[11] La première rencontre a lieu l'été 1923 chez Denise Lévy-Kahn. Selon toute apparence, Aragon est amoureux de la belle Denise, une femme douée et montrant de l'intérêt pour la littérature. Elle s'occupe avec une tendresse toute maternelle du jeune Maxime Alexandre dont l'amie, une danseuse italienne, vient de se suicider.

[12] „Je promenais, pour me servir d'un euphémisme, mon mal du siècle…" Alexandre 1968: 90-91.

[13] Le mélange d'amour et de haine qu'éprouve Maxime Alexandre à l'égard de Strasbourg s'exprime à plusieurs endroits dans son œuvre, pas seulement dans *Mémoires d'un surréaliste*. Plusieurs fois, il cite la phrase de Rimbaud devenue célèbre: „Ma ville natale est supérieurement idiote entre les villes de province" (par exemple Alexandre 1968: 89). Cf. aussi „Strasbourg, qui m'attirait quand j'en étais loin, réunissait suffisamment d'inconvénients pour m'en passer le goût dès que j'y avais mis les pieds." Alexandre 1968: 86.

[14] „Il avait une assurance, un brio, qui stupéfiait le petit paysan de Wolfisheim. Il connaissait par cœur toute la littérature, toutes les littératures, plus l'archéologie, l'histoire – la grande et la petite histoire. Il jouait du piano, savait danser, jouer au poker…" Alexandre 1968: 39.

[15] „Ce qui nous unissait principalement, et qui unissait, comme j'allais bientôt pouvoir le constater, toute une troupe, c'était – très sommairement dit – l'indignation devant le monde dont on nous proposait l'héritage." Alexandre 1968: 42.
[16] „…vivre dans la révolte contre les systèmes de pensée en cours, les uns plus éculés que les autres…" Alexandre 1968: 44.
[17] Alexandre 1968: 92. La formulation indique qu'à cette époque, il n'est pas encore membre du parti communiste.
[18] Cf. le soulèvement mis en scène par Breton et ses amis lors du spectacle de Valeska Gerts: Ivan Goll, qui fait fonction d'impresario, „usurpe" le concept de „surréaliste" et présente le spectacle en parlant de „danses surréalistes", ce qui indigne également Maxime Alexandre.
[19] Pierre Unik (1909-1945): entré au parti communiste en même temps qu'Aragon et Éluard, il est évincé du groupe des surréalistes en 1932.
[20] La comparaison avec la cathédrale de Strasbourg – qu'il n'a plus besoin de regarder car l'image qu'il porte en lui est plus importante que la cathédrale dans sa matérialité – me semble parfaitement „immature" dans ce contexte, tant sur le plan poétique que politique: „Je n'ai jamais eu envie de faire un voyage en Russie. De même que mon imagination craignait d'être dérangée par la réalité de ce peuple tout concentré sur des problèmes techniques auxquels je ne comprenais rien, et dont en plus je ne parlais pas la langue, de même je me suis surpris, il y a quelques jours seulement, en passant devant la cathédrale de Strasbourg, à ne pas lever la tête pour la regarder. Le monument était entré dans mes rêves dès mon plus jeune âge, se transformant peu à peu en une demeure mille fois plus accessible et amicale que la cathédrale réelle. Je n'avais pas peur d'être déçu, mais, ce qui est peut-être pire, je n'éprouvais plus le besoin, pour la reconnaître et l'admirer, de la confronter avec celle que je voyais dans mes rêves." Alexandre 1968: 153.
[21] „Le premier octobre [1929], après un bref séjour à Strasbourg, j'entrai comme rédacteur à l'Humanité. Tous les chefs communistes, au grand complet, étaient emprisonnés à la Santé […]. J'avais résolu pour mon compte les tergiversations de mes amis sur la nécessité – ou l'impossibilité – d'entrer au parti communiste. Sans vouloir parler de synthèse, deux tendances, en moi, l'une aussi profonde que l'autre, se trouvèrent ainsi satisfaites, le désir de liberté et de poésie dans le surréalisme, le désir de justice dans le communisme. Le tort de Breton fut peut-être de vouloir tout réduire à une formule unique, rêve éternel de l'enfant ou de celui qui a su le rester, et que je ne pouvais pas m'empêcher malgré tout de poursuivre moi-même." Alexandre 1968: 184.
[22] Maxime Alexandre et Pierre Unik, Autour d'un poème, 5 avril 1932. (Cité d'après un exemplaire qui se trouve à la B.N.U.S. Aucune mention ni de l'éditeur ni de l'imprimeur ni de la distribution.) Les parties les plus significatives du texte sont jointes en annexe.
[23] Protestation et provocation contre clarification et réconciliation: ici encore nous retrouvons l'expression du dualisme ou de la bipolarité qui semble être une constante dans la vie de Maxime Alexandre.
[24] Paul Claudel sera son parrain au baptême qui aura lieu en 1949.
[25] Cf. Claude Vigée: „Je suis un juif alsacien, donc doublement juif et doublement alsacien." in „Toute terre est exil". Entretien avec Jean-Paul Klee, Strasbourg 1971 (Vigée 1984: 95). Et Vigée précise (94): „Moitié apocalyptique, moitié messianique et toujours un peu danseur de cordes: c'est peut-être cela, être Juif alsacien."
[26] Ivan Goll, Archives Goll, note manuscrite inédite, Saint-Dié.

[27] Cf. aussi note du 7 juin 1973, page 230: „Mon passage parmi les communistes et parmi les surréalistes avait la même signification: sortir de l'isolement, trouver des frères. Comme plus tard ma conversion."

Bibliographie

Alexandre, Maxime. 1927. *Les Desseins de la liberté* (texte publié à compte d'auteur). Paris.

Alexandre, Maxime. 1952. *Die drei Schwestern*. in *Die Tat*. Zürich.

Alexandre, Maxime. 1953. (article sur la littérature alsacienne), in *Histoire des littératures*. Paris: Pléiade.

Alexandre, Maxime. 1968. *Mémoires d'un surréaliste, La jeune Parque*. Paris.

Alexandre, Maxime. 1976. *Journal 1951-1975*. Paris: José Corti.

Alexandre, Maxime. 1978. 'L'invocation' III, in *Portrait de l'auteur* (1921-1976). Rougerie, Mortemart.

Alexandre, Maxime / Pierre Unik. Autour d'un poème, 5 avril 1932. (Cité d'après un exemplaire qui se trouve à la B.N.U.S. Aucune mention ni de l'éditeur ni de l'imprimeur ni de la distribution.) Les parties les plus significatives du texte sont jointes en annexe.

Finck, Adrien. 1990. 'Das deutschsprachige Werk Maxime Alexandres', in *Recherches Germaniques*, 10, 225-238.

Finck, Adrien / Maryse Staiber. 1998. 'Maxime Alexandre et le problème du bilinguisme littéraire', in *Mélusine*, XVIII, Lausanne.

Finck, Adrien / Maryse Staiber. 2004. *Histoire de la littérature européenne d'Alsace*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.

Vigée, Claude. 1984. *Les Orties noires*. Paris: Flammarion.

„QUE LE VIDE EXPLOSE OÙ CHAVIRENT LES SOLEILS!“: LE LECTEUR DU POÈME AUTOMATIQUE ET L'EXPÉRIENCE DE LA „NUIT DES ÉCLAIRS“ CHEZ ANDRÉ BRETON, TRISTAN TZARA, JOSÉ ENSCH ET ANISE KOLTZ

Claude Bommertz

To account for the political meaning of a sublime surrealist poem presupposes the enjoyment of reading it. However, being transported by the reading of such a poem is far removed from an ordinary experience. In fact, unprecedented experience posits the pre-eminence of auto-metamorphosis, rather than an alteration of the world. This study will, above all, concentrate on the figural complexes at work in three sublime surrealist anthologies capable of removing us from within ourselves, moving us to that „outside of us“ that one encounters, by means of automatic writing, „within oneself“. The features necessary for a poetics of reading a sublime surrealist poem will round off this lyrical perambulation through the „night of lightnings“.

La présente étude tentera de répondre à la question suivante: comment un lecteur peut-il éprouver du plaisir – et quelle forme de plaisir – en lisant des poèmes hermétiques de nature surréaliste et sublime dont nous donnons ici trois exemples:

Une écuyère debout sur un cheval au galop pommelé de boules d'orage
De loin les bras sont toujours en extension latérale
Le losange poudreux du dessous me rappelle
La tente décorée de bisons bleus
Par les Indiens de l'oreiller
Dehors l'air essaye les gants de gui
Sur un comptoir d'eau pure
Monde dans un baiser monde
André Breton, *L'Air de l'eau* (Breton 1992: 395-396)

des chants voraces ont embrouillé les plumes de leurs mourantes mesures
au pupitre du navire où le vent a ramassé le déluge de toutes les directions
que les flores ont suivies et délaissées
tant il tournoyait de lents printemps dans l'œil clément de l'embouchure
que les écueils s'étaient mis à frémir des oreilles de radeaux

que les insectes durcis à la lune mijotaient dans l'impuissance des rêveries
c'était des clochers des immémoriaux bastingages que les giboulées des siècles giflaient les voûtes
le fruit du sable blême gisait auprès du mamelon d'effroi
et la falaise rude assise en elle-même les genoux au menton
mastiquait son étoile et la paisible lumière qui la gouvernait
Tristan Tzara, *L'Homme approximatif* (Tzara 1977: 121)

Il a dormi avec les roses, dans les grandes artères de leurs bras
Il a dormi au bord des eaux rompues sur les livres grands ouverts et les roseaux

Il n'a pas fait halte devant le silence
Sa poste s'en est allée avec ses chevaux fourbus d'écume et de noir
Il a avalé les fleuves jusqu'aux nœuds que fait l'horizon quand il le regarde

Il a épousé les ailes, rapide comme elles et lent dans l'espace chantourné
Ô les créneaux de la tour qui sommaient les vagues et faisaient une couronne à sa nuit!

Pierres précieuses entre toutes, ces rayons, ces voies de lumières qui fusaient
cette soie qui brillait sur leurs chemins
José Ensch, *Dans les cages du vent* (Ensch 1997: 29)

Quelle est donc l'utilité de ces textes par rapport aux poèmes sublimes de facture 'classique' et au sens intelligible tel que celui-ci?

Je me lève
avec une violence de tempête

Je chasse les fleuves de leurs lits
je fais trembler
lunes et soleils
Tel un dieu démonté
je me cogne aux parois
de la mémoire
du monde
Anise Koltz, *L'Avaleur de feu* (Koltz 2003: 84)

Être possédé de la rage des dieux, faire comme eux, c'est se mouvoir dans l'espace sublime, en éprouver les sensations, le poète est *comme* les dieux, il a la puissance des dieux, le „comme" conférant au potentiel humain les attributs des divinités. L'imagination, nous laisse entendre Anise Koltz dans son recueil *L'Avaleur de feu,* est capable, comme les coursiers d'Homère, d'atteindre l'infini de l'univers.

Chaque nuit
je m'entraîne à mourir
j'explore la cartographie
de l'au-delà

Dans les villes où je passe
j'organise des expositions
de mes rêves
et je les vends au marché noir (Koltz 2003: 64)

Lire les vers surréalistes „Une écuyère debout sur un cheval au galop pommelé de boules d'orage" ou „c'était des clochers des immémoriaux bastingages que les giboulées des siècles giflaient les voûtes" ou encore „Il a avalé les fleuves jusqu'aux nœuds que fait l'horizon quand il le regarde" c'est aussi se mouvoir dans le sublime, mais différemment, l'éblouissement suscité par la clarté d'une pensée élevée laisse place ici à l'éblouissement suscité par le caractère hallucinatoire d'une apparition inouïe. D'une poésie du sens, qui s'attelle à clarifier ou à découvrir des rapports, on passe à une poésie qui a un rôle, à une poésie qui fait éprouver au poète comme au lecteur l'expérience de la nuit du sens suivie du jaillissement d'une multitude de sens.

Mon étude consistera à interroger une telle expérience de lecture à partir de trois recueils de poésie que l'on peut qualifier de surréalistes et de sublimes, *L'Air de l'eau* (1934) d'André Breton, *L'Homme approximatif* (1925-1930) de Tristan Tzara, *Dans les cages du vent* (1997) de José Ensch. J'utiliserai en contrepoint le recueil de poèmes *L'Avaleur de feu* (2003*)* d'Anise Koltz qui s'inscrit dans une veine plus intellectuelle de la poésie, le plaisir y est consécutif à l'entendement aisé du sens. Mon travail se situe ainsi en amont de la question politique du surréalisme, au sens qu'une étude sur la portée politique potentielle d'un poème surréaliste suppose, avant tout, l'entendement de ce type de poésie, la capacité d'en apprécier sa dynamique. Or la question de la réception d'un poème surréaliste mérite encore d'être examinée.

Les recueils d'André Breton et de Tristan Tzara, l'un écrit en 1934, en peu de temps, l'autre, composé sur une période de cinq ans, entre 1925 et 1930, relèvent de la période de l'épanouissement du surréalisme. Si *L'Air de l'eau* constitue l'un des recueils les plus achevés de Breton, à l'instar des grands poèmes *Fata Morgana, Pleine Marge, Les États généraux* et du recueil de poèmes en prose *Constellations*, le recueil de Tristan Tzara, *L'Homme approximatif* montre qu'il ne faut pas être surréaliste pour être capable d'écrire un texte surréaliste: la pratique dada de l'écriture est parfaitement à même de déboucher sur un chant de nature automatique. Le recueil de poèmes *Dans les cages du vent* de José Ensch, née en 1942, et celui *L'Avaleur de feu* d'Anise Koltz, née en 1928, ont été rédigés l'un en 1996 et l'autre en 2003. Les 150 poèmes environ du recueil *Dans les cages du vent* sont le fruit d'une longue expérience de l'écriture automatique que José Ensch a partagée avec son amie Gisèle Prassinos. Il s'agit là d'une œuvre majeure de la poésie hermétique de nature surréaliste pour l'extrême concision et la prodigieuse densité obtenue par la pratique de

l'automatisme. Anise Koltz, avec plus de vingt recueils publiés en trente ans et de nombreuses traductions, travaille la concision alliée à la simplicité de l'expression. Son travail régulier de clarification de thèmes obsédants – sa mère, son père, son mari décédé, la condition humaine, la religion, la poésie – a atteint avec les derniers recueils la dimension du sublime (Koltz 2004).

Les trois textes ont en commun d'investir l'espace du sublime de plain-pied, plus particulièrement, de constituer dans leur intégralité l'expression du point sublime. Ils ne nous montrent pas le chemin pour l'atteindre,[1] on n'y est pas convié pour quelques vers seulement, l'instant éclair d'une vision tout aussi vite évanouie qu'elle a surgi, mais, au contraire, les poètes se prennent le temps de nous faire découvrir, sous tous ses charmes et ses abîmes, cet espace dans lequel nous ne pouvons élire demeure. Pour *L'Air de l'eau*, c'est l'exploration du monde dans un baiser. La transfiguration surréaliste du monde sous l'impulsion de l'amour nous est rendue par le style éloquent de Breton, style qui nous interpelle, nous *somme* sans cesse; pour *L'Homme approximatif*, c'est le débit soutenu à la fois ravageur et nourricier comme une intarissable coulée de lave qui nous submerge; pour *Dans les cages du vent*, c'est l'intimité la plus secrète alliée au démesuré qui nous charme grâce au style soutenu de l'incantation, voire de la psalmodie, invitation au „bavardage intime"[2] avec les éléments de la nature. Aucun recueil ne souffre de ce que le sublime abhorre, à savoir, la plainte, la petitesse, l'enflure, le quotidien. Au contraire, les grandes figures du sublime s'y retrouvent, telles que la soumission des éléments de la nature et de l'univers à l'imagination ou, inversement, l'anéantissement de l'homme dans la grandeur de la nature; le toujours plus grand, plus loin, plus nombreux, plus extraordinaire; la grandeur d'âme, la force de caractère telle qu'elle s'incarne par la sommation pour accéder à la liberté absolue de voir; les situations fabuleuses, ici particulières au style sublime du surréalisme en ce qu'elles reposent sur l'alliance des contraires propice à créer par l'irréductibilité de leurs signifiés une zone psychique turbulente. Ils n'ont du point de vue stylistique que peu de rapport avec des textes sublimes comme ceux d'Anise Koltz, qui reposent sur la simplicité et la clarté du propos et dont le modèle le plus remarquable est l'expression fulgurante tirée de la Genèse: „Dieu dit que la lumière soit, et elle fût". Quand Anise Koltz nous décrit: „Je passe / à travers les siècles / à travers un moi / toujours renouvelé" (Koltz 2003: 57), les autres poètes le vivent et nous le donnent tel quel. Ce qui est dit, dans un poème surréaliste „est", c'est-à-dire, est considéré comme

existant. Quand Anise Koltz nous raconte qu'elle expose ses rêves dans les villes où elle passe, Breton, Tzara et Ensch vivent par le poème, pourrait-on dire, ces rêves: „Dehors l'air essaye les gants de gui" (Breton 1992: 396), „au pupitre du navire où le vent a ramassé le déluge de toutes les directions" (Tzara 1977: 121), „Ô les créneaux de la tour qui sommaient les vagues et faisaient une couronne à sa nuit!" (Ensch 1997: 29). On mesure la distance qui sépare ici un poème dont le travail consiste à rendre le plus clairement possible la pensée et celui qui est l'expression d'un travail automatique sur le langage.

Le point sublime tel que Breton le conçoit se distingue de la tradition du sublime, dont le recueil d'Anise Koltz est un exemple, par le fait même qu'il pousse systématiquement l'investigation de la métaphore, de l'adynaton (hyperbole poussée à ses extrêmes limites), et de l'allégorie dans les sphères que la tradition considère comme étant le lieu, à rejeter, des incohérences irréductibles, des rebuts extravagants de la folle du logis. Il est affilié à la tradition ésotérique par l'importance qu'il accorde à l'amour, à la poésie et à la liberté comme moyen d'atteindre son but. Le surgissement du point sublime dans le poème automatique peut être appréhendé comme étant le lieu amène surréaliste par excellence, c'est-à-dire, une zone événementielle intime, d'ordre à la fois psychologique et paradoxale, tangible tout autant pour l'auteur que pour le lecteur, version surréaliste de la synthèse des contraires proposée par Hegel, alliant le plaisir de la merveille au haut vol au-dessus de l'abîme vertigineux de l'inconscient, conjonction fulgurante entre absence de sens et jaillissement du sens à foison. Le point sublime est cet instant, ou cette période, de „la nuit des éclairs" dont parle Breton dans son *Manifeste du surréalisme* (Breton 1988: 338). L'expérience du non-sens que le lecteur éprouve n'est pas le fruit d'un défaut ou d'un caprice du texte, n'est pas non plus le signe de son incapacité à comprendre ce qu'il lit, au contraire, elle est consubstantielle à l'entendement de ce type de poème. Elle est en quelque sorte la première étape pour apprécier les charmes du point sublime. Le lecteur, au lieu de se détourner, doit se laisser attirer par le vide créé par la soudaine absence de sens, son esprit doit s'y évanouir. De cette chute naît le mouvement contraire, d'élévation par une toute aussi soudaine présence qu'est le jaillissement de sens insoupçonnés, pourvoyeur de plaisir et d'enthousiasme. De ce double mouvement naît le plaisir de la lecture.

Mon étude tentera de montrer comment se déroule „la nuit des éclairs" pour un lecteur. Nous nous pencherons d'abord sur la perception du non-sens, force de disjonction, en nous interrogeant à partir de

quelques figures sur ce qui dans le texte provoque la rupture, le désordre, et sur la raison d'être de cette étape de la lecture. Puis nous aborderons la période du surgissement d'une multitude de sens, qui correspond à la phase d'élévation et de conjonction du sublime, force qui nous arrache pour mieux voir ce qui surgit de l'unité retrouvée des éléments disjoints et que certaines figures rendent bien (Deguy 1988). Enfin, j'évoquerai les effets que le lecteur peut espérer de cette expérience de lecture qui se situe dans le courant esthétique qui depuis Aristote jusqu'aux Modernes avec, par exemple, la théorie de la réception en Allemagne, place le plaisir au centre de la relation du lecteur avec l'œuvre artistique.

1) La rupture et l'expérience du vide

Une des perturbations les plus frappantes et la plus commune dans les textes surréalistes reste l'incompatibilité sémantique à divers niveaux du discours.

L'incompatibilité sémantique, rendue, par exemple, par l'hyperbole et la métaphore, concerne surtout les monstres, soit terrifiants soit merveilleux du monde surréaliste: dans *L'Air de l'eau* on trouve, sans jamais tomber sur des images terrifiantes, „une rosée noire" (Breton 1992: 395); „un vent blond" (Breton 1992: 396), „les scieries de neige aveuglante / Et les carrières de chair bourdonnent" (Breton 1992: 398); *Dans les cages du vent*, de même, les incompatibilités ne créent pas de réseaux négatifs d'images, ainsi, lit-on: „l'amidon de la nuit" (Ensch 1997: 136), „la pluie a des pattes d'oiseau" (Ensch 1997: 99), „les bulbes du vent" (Ensch 1997: 41), „Ce sang si riche, si fluide de blé" (Ensch 1997: 66), „la césure des eaux" (Ensch 1997: 136); chez Tzara, nous quittons le registre de l'incompatibilité drapée de velours, pour un registre plus primitif où se jouent les images brutes de la nature et de l'existence de l'homme: „les paupières des glaçons sexuels des spectres" (Tzara 1977: 167), „les boréales saignées" (Tzara 1977: 148), „les craquelures du zénith" (Tzara 1977: 149), „les applaudissements de la mer" (Tzara 1977: 141), „les souvenirs des lèpres diluviennes" (Tzara 1977: 150). La perturbation du sens attendu se situe également au niveau de la narration quand l'inanimé ou l'animé font des choses qu'ils ne sont pas sensés pouvoir faire ou apparaissent là où ils ne sont pas sensés être, générateur d'absurdité pour certains, d'étrangeté ou de merveille pour d'autres: chez André Breton, philosophique, d'„effrayantes bornes mentales / À cheveux de vigne / Se fendent dans le sens de la longueur" (Breton 1992: 395), ouvertures

qui souvent donnent à voir „Alors des étendues jettent l'ancre se déploient au fond de mon œil fermé" (Breton 1992: 398); chez José Ensch, souveraine, on trouve des „Poissons étoilés qui frisent les iris étonnés / et chavirent les sexes et les chaumes des vents!" (Ensch 1997: 68), „Autour du lit il y eut des vents divers comme de larges draps qui libèrent le corps et l'engagent à monter vers les corps plus grands" (Ensch 1997: 62) ou encore „Il était le pain absent / au bout des choses qui tombent / par univers entiers" (Ensch 1997: 25); chez Tristan Tzara, intarissable, „Quand les bancs de troubles poissons s'infiltrent de mort opaque et de chevelures" (Tzara 1977: 168), „des mains étrangement écartées des grappes de mains transparentes / mélangent des dominos d'étoiles sur la savane ce sont des moutons / et des écorces de nuages écrasées" (Tzara 1977: 169), „le jour des douloureuses ramifications d'étoiles / s'éponge le front lumineux de buissons" (Tzara 1977: 247), plus particulièrement, le sens est noyé dans le recueil de Tzara par un jeu serré entre accumulation d'unités formelles identiques (de mots, de syntagmes, de vers entiers) et un prodigieux foisonnement, rapide et ininterrompu d'incompatibilités de types divers. Enfin relevons, comme source de perturbation sémantique, encore les ruptures de construction, nommées, selon les critiques, anacoluthes ou hyperbates. C'est le déroulement attendu d'un récit, d'un discours qui est troublé, par différents moyens, comme l'ellipse d'une unité attendue, l'ajout d'une unité non attendue ou le renversement d'un ordre.

Dans l'extrait suivant d'André Breton l'adjonction sans annonce et sans explications d'une exclamation „Aux nouvelles, je pars sans cesse aux nouvelles" fait dériver le discours sur une nouvelle voie, on passe de la description de l'aimée au thème épistolaire:

> Ton existence le bouquet géant qui échappe de mes bras
> Est mal liée elle creuse les murs déroule les escaliers des maisons
> Elle s'effeuille dans les vitrines de la rue
> Aux nouvelles je pars sans cesse aux nouvelles
> Le journal est aujourd'hui de verre et si les lettres n'arrivent plus (Breton 1992: 398)

Chez José Ensch, l'hyperbate contribue au style d'une grande économie de moyens, tout en retenue. Dans l'extrait suivant, nous trouvons deux ruptures, l'une, provoquée par le changement brusque du thème introduit par le mot „Amour", l'autre, par le verbe de la principale, normalement attendu, qui n'est pas donné, ce dernier type de rupture étant très fréquent dans le recueil. Il crée un espace d'attente déçu qu'il incombe au lecteur d'imaginer:

Ô les miroirs en amont
les bords gorgés de son chant
et les feuilles

C'est la terre inventée
et la neige
Amour, c'est le vent

Mais les nœuds de soie
que les langues délient
et l'enfance des poissons … (Ensch 1997: 143)

et nous attendons vainement le verbe de la principale, dont le sujet est „les nœuds de soie" et „l'enfance des poissons".

Ce n'est que dans le recueil *L'Homme approximatif* que nous trouvons des passages où la pratique de la rupture est poussée à ses extrêmes limites formelles par l'utilisation des procédés dada qui s'attaquent à la syntaxe. Ainsi lisons-nous des vers comme „tronçons de pays de lourdeur déchiquetés soupçons / de trébuchantes fluidités de ressac / distraite convalescence de flammes d'échassiers" (Tzara 1977: 121), „le mariage du firmament verger œil frais", „le sourcil du monde la guimbarde agonise l'ombre" (Tzara 1977: 126), les ruptures de discours les plus fréquentes se limitant à celle perturbant le déroulement d'un réseau descriptif ou narratif par le surgissement d'un autre réseau.

La disjonction provoquée par le nombre soutenu d'incompatibilités surréalistes est de nature radicalement différente de celle à l'œuvre dans le recueil d'Anise Koltz. Ainsi, par exemple, ce poème parfaitement compréhensible, dont la tension de la disjonction ne tient pas du travail sur le langage, mais de l'écart, facilement réductible, contrairement à la métaphore surréaliste, entre une image séculaire et sa réinterprétation:

Dans les abattoirs de l'église
on nous transforme
en vautours

Nous dévorons
le corps du Christ
plongeant nos cous
dans son sang
avec une violence inavouée (Koltz 2003: 39)

C'est donc l'accumulation de tous ces procédés qui, en fait, déroute, il ne se passe pas un vers sans qu'il y ait une rupture quelconque de sens. L'obstacle à passer est de taille, et l'esprit, coincé au milieu d'innombrables incompatibilités ne pense qu'à s'échapper, à glisser sur les vers. Mais encore, il faut souligner que même pour une prati-

que exercée de la lecture du texte surréaliste il arrive souvent qu'un poème dont on a perçu, lors d'une lecture précédente, tous les charmes, se dérobe lors d'une nouvelle lecture – comme si on avait tout oublié.

La prise de conscience de la disjonction, entre, en premier lieu, le sens attendu et ce qu'on lit, et, en second lieu, entre deux unités associées et pourtant incompatibles, doit être à chaque fois réactualisée par la lecture. Ce type de perception peut être considéré comme un avatar de la notion déjà connue dans l'Antiquité du choc artistique, à savoir, l'œuvre d'art comme force psychique capable de bouleverser les convictions et les habitudes mentales des êtres, choc que les surréalistes comparent au coup de foudre, saisissement foudroyant de l'être par l'amour, qui se rend compte que l'avant est radicalement différent de l'après, prise de conscience irrésistible qu'il s'agit en fait du passage de la nuit au grand jour. Le choc est ce qui prépare l'esprit à être apte à percevoir autre chose que ce qu'il est habitué à voir, comme le suggèrent avec concision ces deux vers de José Ensch:

> Que le vide explose
> Où chavirent les soleils! (Ensch 1997: 92)

2) La conjonction et l'expérience de l'élévation

La figure privilégiée de l'écriture automatique est l'hyperbole (Murat 1988), la figure par excellence de l'élan, comme l'indique son étymologie „lancer au-dessus", et que le surréalisme pousse dans les sphères les plus extrêmes. La chute se métamorphose en élan, avec la même force. L'impression de non-sens est aussi radicale que l'impression du comble du sens sur lequel l'élan débouche. La fréquence de l'hyperbole et de son absorption dans l'adynaton est telle qu'il est loisible, dans une perspective automatique du monde, de ne plus la considérer comme une figure mais comme l'expression littérale du monde de la surréalité. Mais qu'est-ce qui dans les recueils nous transporte, nous élève vers la perception en nous du point sublime? Pour répondre à cette question je passerai en revue les traits essentiels de chaque recueil, qui rétablissent l'unité des éléments disjoints, en me fondant sur les complexes figuraux essentiels du lien et du comble ainsi que sur quelques marques du discours, qui très souvent concernent l'adresse émue à l'autre.

L'Air de l'eau, on le sait, a été rédigé en 1934 sous le transport de l'amour que Breton éprouvait à cette époque pour Jacqueline Lamba.

La longue étincelle de la nuit des éclairs propre au point sublime embrase ici tout le recueil.

Le jeu sur les discours dans ce recueil que nous découvrons au fur et à mesure de nos relectures est d'une grande richesse: exploration systématique du réseau sémantique de l'eau, alliances alchimiques des éléments de l'air et du feu avec l'eau, jeu subtil d'un érotisme voilé, conjonction sans heurts entre des passages qui incombent à l'automatisme et d'autres au commentaire, enchevêtrements discret de différentes formes du discours poétique comme le conte, la mise en scène, la rêverie, le récit, la vision, les allusions mythologiques ou littéraires et réflexions nombreuses (Bonnet 1992). L'impression générale de haute félicité est renforcée par un trait caractéristique des poèmes de Breton, qui est celui qu'aucune image dans sa poésie n'est intégralement négative. Si une image chargée négativement surgit, elle est, soit dans le jet même de l'écriture automatique, soit lors d'une correction du manuscrit, mise en relation avec un thème positif, offrant de ce fait à l'image dépréciative une ouverture, un signe ascendant: ainsi le „tombeau" ou le „noir" n'est pas la fin des choses, mais un passage qui s'ouvre sur des visions, tel le syntagme „Glace des ténèbres" suivi, en guise de synonyme, de l'expression „miroir d'amour" (Breton 1992: 395, 407, 408).

Les chants automatiques de Breton sont, en fait, parmi les poèmes surréalistes les plus complexes, parmi ceux qui établissent dans un poème donné le plus de liens avec d'autres domaines de l'activité humaine et ce sur un ton qui ne souffre aucune chute dans le cauchemar et la souffrance sans qu'il n'y ait une ouverture vers l'espoir. Le recueil *L'Air de l'eau*, en ce sens, relève de l'exemplum dans la poésie de Breton. Le lecteur est transporté vers l'émerveillement par un réseau subtil de répétitions, de marques du discours oral, de gradations et de ruptures de discours qui entremêlées maintiennent la tension. Les figures de la répétition, liant du chant lyrique, mettent en valeur des événements importants ainsi que les amoureux eux-mêmes. Ils soulignent, par exemple, les lieux de la vision „Le fond de l'âtre / Est toujours aussi splendidement noir / Le fond de l'âtre où j'ai appris à voir" (Breton 1992: 400), et ils portent sur les différentes formes des pronoms personnels renvoyant à l'aimée et au narrateur: „tu te diapres pour moi", „Ta chair arrosée de l'envol de mille oiseaux de paradis" (Breton 1992: 396), „Je rêve je te vois superposée indéfiniment à toi-même" (Breton 1992: 397). Le pronom „je", plus particulièrement, apparaît dans un contexte de valeurs itératives de constat „J'ai devant moi la fée du sel" (Breton 1992: 400), de narration „Il me semble que

j'étais tombé longtemps" (Breton 1992: 403) et, surtout, d'exclamation, en début ou en fin de gradation: „Je ne vois du ciel qu'une étoile" (Breton 1992: 398), „Je prends l'empreinte de la mort et de la vie / À l'air liquide" (Breton 1992: 399). La diversité des discours, quant à elle, établit une sensation de plénitude. Aux passages poétiques dans le texte marquant une ouverture, clairement annoncée et suivie d'une plus ou moins longue énumération des choses vues sur le modèle „la voie s'ouvre et je vois", comme, par exemple, „la molle intuition aux paupières d'agate œillée / Se soulève parfois [...] / Alors des étendues jettent l'ancre se déploient au fond de mon œil fermé / Icebergs rayonnant [...] / Nés d'une parcelle de toi [...]" (Breton 1992: 398), répondent des passages théoriques „Cette rencontre / Avec tout ce qu'elle comporte à distance de fatal / Cette précipitation l'un vers l'autre de deux systèmes tenus séparément pour subjectifs / Met en branle une série de phénomènes très réels / Qui concourent à la formation d'un monde distinct" (Breton 1992: 405). Ces discours théoriques, à leur tour, s'appuient non seulement sur des passages à caractère fabuleux: „Mais le chevalier de paille le chevalier de paille / Te prend en croupe et vous vous jetez dans la haute allée de peupliers / Dont les premières feuilles perdues beurrent les roses morceaux de pain de l'air", passages aux allusions érotiques à chaque fois mis en relation avec l'aimée ou commentée „J'adore ces feuilles" (Breton 1992: 406), mais également sur des passages narratifs dans lesquels les amoureux découvrent leur espace d'amour: „Tu es assise sur le haut du tabouret de corail [...] Et en même temps / Tu reviens de voyage tu t'attardes la dernière dans la grotte [...] Tu ne me reconnais pas / Tu es étendue sur le lit tu t'éveilles ou tu t'endors" (Breton 1992: 397). Notons encore que quasiment chaque poème est animé par une gradation qualitative que la clausule, acmé du poème, synthétise: ainsi, par exemple, la clausule, „Ma fontaine vivante de Sivas" (Breton 1992: 397) pour un poème traitant de l'ubiquité et du mouvement de l'aimée, et celle de la fin du recueil qui se passe de commentaire tant on y lit le mouvement même de „la nuit des éclairs": „Il y a / Qu'à me pencher sur le précipice / De la fusion sans espoir de ta présence et de ton absence / J'ai trouvé le secret / De t'aimer / Toujours pour la première fois" (Breton 1992: 408).

On le voit, Breton ne convie pas le lecteur à un simple chant d'amour. Son invitation au voyage nous fait découvrir l'amour sous son aspect à la fois événementiel, intimiste, éthique, poétique, philosophique et mythologique.

Je propose comme modèle de lecture du recueil de Tristan Tzara la coulée de lave, phénomène naturel qui tout en détruisant la terre la régénère. Ce modèle symbolique rend bien compte du type de coulée automatique à l'œuvre dans *L'Homme approximatif* avec son style brut, avec ses procédés rudimentaires de relance, avec ses puissantes envolées comme ses lourdeurs formelles. Mais c'est bien le souffle épique qui traverse ce recueil de dix-neuf longs poèmes qui rend caduques ces lacunes, les intègre au contraire dans le jeu de la nuit du sens, rappelant le caractère arbitraire de la langue, mettant en valeur les élans lyriques. L'héritage de la période dada se manifeste justement par cette mise en valeur des procédés formels. La coulée automatique révèle ici les forces de la nature en soi, charriant tout ce qui leur tombe sous la main. Le lien de ces éléments disparates est le fruit d'un discours tendu, incantatoire, effusif, fondé essentiellement sur le doute, sur un sentiment de distanciation qui génère chez le lecteur moins l'émerveillement hallucinatoire que la stupéfaction de celui qui se trouve devant un phénomène qui le dépasse (Béhar 1977). Nous avons avec Tzara, contrairement à Breton et Ensch, le cas d'une écriture surréaliste où le poète se rend compte qu'il n'est pas dans l'embrasement, mais dans une coulée de destruction et de création qui l'entraîne infiniment en avant.

Avec frénésie, le texte évoque la vie et la nature dans toute son étendue tout en couvrant de nombreux registres du discours oral: il argumente, exhorte, se lamente, énumère, commande, vitupère et même parfois semble épuisé. Le lien qui unit tous ces éléments disjoints et leur confère une valeur n'est pas seulement l'utilisation de procédés de répétitions (refrains, anaphore, épiphore, épanalepse), mais aussi l'apparition itérative, espacée mais courte, d'une série de vers exprimant en une gradation qualitative à travers le recueil l'état de conscience du narrateur. On passe, au premier chant, du constat sans fard „je parle de qui parle qui parle je suis seul" (Tzara 1977: 81), au motif par excellence du sublime, le feu, dont il ne dit pas qu'il a trouvé le moyen de s'y unir: „j'ai voué mon attente au désert oxydé du tourment / au robuste avènement de sa flamme" (Tzara 1977: 171), vers qui clôt le recueil après une grande tirade sur le feu. Entre ces deux extrêmes, de nombreuses invocations viennent ponctuer les grandes laisses de ces poèmes: „ô ivresses délivrez-nous des fanges parasites et de la paresseuse habitude de vivre" (Tzara 1977: 130), „dieu inséré entre les cellules ne me laissez pas seul / comme je suis" (Tzara 1977: 131), „qui nous sortira des encombrements des choses et de la chair" (Tzara 1977: 141), „si je pouvais atteindre le lumineux

oubli“ (Tzara 1977: 142), „ô mon dieu mon violon ce n’est pas encore le débouchement tant attendu“ (Tzara 1977: 145). Mais aussi, à ces invocations véhémentes s’ajoutent des adresses à la tonalité macabre, qu’on ne trouvera jamais chez Breton ni chez Ensch, comme par exemple le sombre: „vois-tu l’alignement de cadavres en moi“ (Tzara 1977: 138); des constats divers, commentaires, réflexions, point de vue „j’ai vu son corps et j’ai vécu de sa lumière“ (Tzara 1977: 111), „j’ai élevé mon silence à la douceur de la mort“ (Tzara 1977: 133), „ainsi s’entasse l’homme ramassant les générations perdues“ (Tzara 1977: 139); des ordres et des souhaits „lève tes yeux plus haut que les alluvions des graves neiges“ (Tzara 1977: 143), „Je veux la lutte je veux sentir la brûlure du sort dont un dieu de foire estampilla mon cœur“ (Tzara 1977: 163), et enfin, tout particulièrement, des constats qui reprennent le titre du recueil „homme approximatif comme moi comme toi lecteur et comme les autres“ (Tzara 1977: 147).

Dans le recueil de José Ensch les forces de la conjonction prennent principalement appui sur une situation de communication qui n’est pas explicitement dite dans le texte et que l’on perçoit à la lecture sans nécessairement être en mesure de la formuler. Le recueil, que l’on peut comparer aux poèmes de Breton pour la densité et la richesse des images et des thèmes, pour la grandeur d’âme qui y transparaît, mais aussi que l’on peut comparer aux poèmes de Mallarmé et de Valéry pour l’extrême concision de l’expression qui évoque souvent le haïku, se démarque toutefois du style des poèmes de Breton et de Tzara par une unité de ton qui ne souffre d’aucun changement de registre brusque ou manifeste. Nous sommes ici dans le registre de l’intimité la plus velours, la plus discrète, de ce „bavardage intime“ des surréalistes, cette source de quiétude, à l’instar du babillage d’enfant, qui s’élève au-dessus du chaos déroutant de l’inconscient et du monde: „L’enfant qu’assiège la mer / n’a pour lui que le ciel / Il danse sur le feu / il danse sur le vent / ô temps si court / images vidées / de toute abeille!“ (Ensch 1997: 120). L’apaisement que procure cette tonalité transparaît paradoxalement à travers tous les registres des émotions éprouvantes, qu’ils soient d’angoisse face à la mort, de terreur face au monstrueux, de désespoir face à la joie qui trop se dérobe. Le recueil se lit comme un conte pour grande personne, comme ces légendes ou mythes à la fois terribles et fascinants qu’on racontait jadis pendant la mauvaise saison regroupés autour de la cheminée. Une histoire racontée mais dont José Ensch ne nous donne que l’histoire en taisant justement le discours qui la présente et qui, pourtant, participe à l’atmosphère de chaleureuse quiétude autour du foyer générée par le

recueil. Ces discours tus on pourrait les formuler de la manière suivante: <Je vous raconterai ce soir l'histoire étrange d'une personne sans nom et d'un enfant que j'ai rencontré lors de mes voyages dans la nuit des temps, écoutez cette histoire fabuleuse>: „Il a avalé les fleuves jusqu'aux nœuds que fait / l'horizon quand il le regarde / Il a épousé les ailes, rapide comme elles [...]" (Ensch 1997: 29), „Il invente la terre dans sa boîte d'eau / des cimes de velours [...] Il saute à la corde avec le soleil / mais l'horizon qu'il tord / culmine dans les roses [...]" (Ensch 1997: 88-89). Et l'histoire continue, étrange, fascinante, à la fois angoissante et rassurante, „Les iris lentement lézardent le ciel / et déclinent dans les failles de l'éclat / comme un œil qui se tait" (Ensch 1997: 55) et l'on entend entre les vers la poétesse dire <Et puis, mes chers, écoutez, il y a l'enfant> „L'enfant au regard de puits ne porte aucun nom" (Ensch 1997: 70), „l'enfant aux ronces agrippant ces chevilles / l'enfant aux roses" „L'enfant-fou, le roi pêcheur" „l'enfant sans bagages" (Ensch 1997: 15-16), „Enfant-voyageur-Hermès, enfant messager" (Ensch 1997: 75), „Sa bouche est remplie de cailloux qu'il bouge en marge de pays géants / de sirènes aux océans dévoyés" (Ensch 1997: 70); <oui, – dit encore la poétesse – c'est comme je vous le dis, grâce à eux, en effet, j'ai été en mesure de réaliser des choses extraordinaires>: „Quand tu dors derrière mes yeux / enfant de tous mes soleils… / Quand tu dors / j'écris dans le vent / je peins sur le ciel / les anémones de la mer / pour te faire respirer" (Ensch 1997: 158), <j'étais en mesure de parler à la mort et de me l'apprivoiser> „Madame la mort qu'il conduit par les bras / tu es les soleils qu'il lance dans sa course" (Ensch 1997: 151). Et l'on comprend, au fur et à mesure que l'histoire que nous écoutons au coin de l'âtre devient notre monde, que nous finissons par participer au bavardage intime avec ces dieux surgis des abîmes de notre être, que nous réalisons le souhait de la poétesse de lâcher le lest, celui qui nous empêche de nous élever à la conscience de la beauté surréaliste, „l'explosante-fixe": „Ne prendre appui sur aucun pied, ô centre-tourbillon, et le destin te couche et te tourne, / mains tendues sur l'horizon / Lotus levé dans les aurores [...]" (Ensch 1997: 116) ou encore:

> N'ouvre les yeux
> que pour le vertige
> la lumière qui palpe tes murs
>
> Ne tremble
> si on dit
> 'tu es le ciel'
>
> Les morts courent à la mort
> ils touchent les nœuds de l'air
> ces arbres pleins d'oiseaux. (Ensch 1997: 98)

Le monde que crée José Ensch est tout aussi insaisissable que l'image surréaliste, son point de vue tient du lieu sublime, de ce très haut d'où je vois le lieu où je ne peux demeurer. Et la note la plus basse de son recueil, celle qui s'approche le plus du prosaïque, et qui, de notre point de vue d'en bas, est déjà la note la plus haute du transport lyrique, est bien le „ô" vocatif, celui qui relance sans cesse son discours, qui parcourt le recueil comme une borne, en deçà de laquelle nous tombons dans le trivial, dans l'absence de tension et de résonance.: „Ô les mots tissés / les fleuves d'oiseaux / les hommes liges…" (Ensch 1997: 145).

La question du sens telle qu'elle se pose dans ces trois recueils n'a d'importance que si on appréhende les unités de sens identifiées (clichés, stéréotypes, intertextes, discours) non pas comme le support d'un message à partager mais bien comme un jeu de tensions sur la disjonction et la conjonction, comme un heurt au bon sens, mais aussi comme le moyen de transporter notre être, notre imagination au point sublime, tension psychique par excellence. La particularité de ce transport réside dans le fait que notre imagination, pour mieux s'élever, s'appuie sur toutes les unités du langage (du mot, de la phrase, du discours), à l'instar des supports à l'imagination que sont, pour la peinture, les nuages ou le mur de Léonard de Vinci. Il s'agit bien là d'une des formes des agrès dont parle Breton pour que l'esprit puisse s'exercer à l'acte surréaliste. Mais il ne s'agit pas d'un support fortuit quelconque, mais d'un support langagier dynamisé par l'imagination d'un individu qui, à la fois, fait vaciller notre conscience et à la fois la sensibilise à nouveau au monde de la création, un support travaillé par la grandeur d'âme, par lequel nos désirs, nos passions, notre imagination trouvent à s'éprouver, à s'exprimer, à s'élever: rien n'y est en effet stable, tout oscille. Notre esprit est littéralement transporté, après s'être laissé happer par le vide du sens, est amené à voguer d'un registre à l'autre sans que le texte ne nous laisse tomber car au bon moment, surgit une glose, un rappel du thème, un refrain, une répétition, une gradation qui relance notre attention. De cet exercice de haut vol naît la jubilation quand notre propre imagination, emportée sur la lancée, se met, à son tour, à voir l'invisible. Le plaisir de la lecture naît donc bien d'une alliance entre l'angoisse, voire la terreur, suscitées par la perte du sens et des repères conventionnels, et la jubilation, produite par le jaillissement d'une multitude de sens, fruit de la prise de conscience que le rapprochement inhabituel des mots peut générer en nous une dynamique associative insoupçonnée. Cette expérience mène en droite ligne au mythe fondamental de la

chute et de l'élévation. Les thèmes de la mort, de la souffrance et de la perte de soi y sont sublimés, absorbés dans un courant élévateur, intime et merveilleux chez Breton et Ensch, élémentaire et cosmique chez Tzara. Il n'y a pas de point commun autre que celui de la grandeur d'âme et du saisissement ressentis entre ces recueils et un poème d'Anise Koltz, par exemple, qui nous parle de la mort en des termes de simple constat qui font sens d'une manière terrifiante: „La nuit / j'entends les morts / qui traversent ma chambre / Recouverts de plumes / tachetés de sang / ils s'abattent sur moi / me fouillant / entre les jambes / Après le massacre / d'un claquement d'ailes / ils s'envolent" (Koltz 2003: 61).

Le poème automatique, en cela même qu'il est l'expression du „je" transformé au sein de sa propre création en „un opéra fabuleux", procède à la synthèse des qualités propres à l'épopée et à la poésie lyrique. Il s'agit bien des aventures du moi au sein du labyrinthe inextricable qu'est l'inconscient, avec ses dangers, ses monstres et ses merveilles. L'expérience de lecture du texte surréaliste sublime relève dès lors d'une *katharsis* particulière qui nous fait participer au mouvement même de la création. Elle ne génère pas des sentiments limités à la pitié ou à la terreur, comme c'est le cas pour la *katharsis* tragique, ni la détente par le rire dans le cadre de la *katharsis* comique, mais bien un sentiment d'extase, un état d'être „hors de soi", oscillant justement entre terreur et jubilation, que Breton évoque en utilisant le terme de „point sublime" ou, plus simplement, de révélation, de forte décharge émotive de nature à nous bouleverser. Elle s'inscrit dans la tradition esthétique qui postule le plaisir comme liant entre le texte et le lecteur et qui fonde l'individualité dans l'expression des passions humaines. Elle participe en cela de l'empathie, considérée par les critiques modernes tels Iser, Haverkamp et Roloff (Iser 1985, Haverkamp 1982, Roloff 1979, 1982), comme englobant les différents types d'émotions ressentis à la lecture d'un texte. On voit d'ailleurs comment une des notions centrales de la théorie de la réception chez Iser, celle qui affirme que le plaisir du lecteur est produit par l'alternance de trouble et de réconfort (de l'attente déçue puis comblée), est équivalent au mouvement fondamental de „la nuit des éclairs", qui est en quelque sorte la version la plus extrême de ce jeu entre le texte et le lecteur.

Pour le lecteur, les recueils de Breton, de Tzara et d'Ensch font sens de différentes manières. Ils sont sources de plaisir par le jeu tendu entre non-sens et excès de sens qu'ils génèrent. Ils sont leçon de grandeur d'âme et de culture par les exigences qu'ils réclament pour être à même de les suivre. Ils se donnent comme condensé mouvant à

souhait des supports proposés par le langage à l'imagination. Le travail du lecteur sur les textes surréalistes sublimes lui fait prendre conscience de ses propres capacités imaginatives, l'aide à découvrir ses désirs les plus secrets, à mieux comprendre comment fonctionne l'esprit, éveille en lui et l'enfant qu'il était, quand il s'émerveillait encore, et l'envie de partager son expérience – que le surréalisme manifeste par sa volonté de changer la vie, de transformer le monde et de refaire l'entendement humain. On comprend l'intérêt, mais aussi la difficulté et la complexité de la tâche, qu'il y a pour nos sociétés fondées sur le seul critère économique, par exemple, à enseigner dans nos écoles ce type de texte issus du sublime: éducation à une éthique du dépassement de soi, à l'expérience de soi et de la création comme fondement de l'individualité, garant du dynamisme d'une société, et instauration d'une réflexion sur le devenir et les moyens de le réaliser.

En guise de conclusion, je propose ces quelques notes, linéaments à une poétique de la lecture d'un poème surréaliste sublime:

- Dans un poème automatique écrit sous la nécessité – émotion saisissante qui nous pousse à écrire ou à bricoler un poème – la tension entre le non-sens et le comble du sens est irréductible.

- Le non-sens est consubstantiel à l'entendement du poème au même titre que le comble du sens. Le non-sens c'est notre attente déçue, c'est aussi notre incapacité à comprendre le sens de deux termes rapprochés qui ne sauraient l'être – le vertige devant la nuit du sens.

- Tous les constituants du poème (procédés d'écriture, unités de sens, genres de discours) peuvent d'égale manière tenir lieu de support au transport lyrique ou sublime – *ce qui nous mène à* – mais aussi de support au déploiement de l'imagination du lecteur – *voir ce qu'on n'a jamais vu*. C'est le comble du sens, la somme des réseaux associatifs soudain libérés en nous lors de la lecture du poème.

- Le plaisir du texte naît de l'épreuve conjointe du non-sens et du comble du sens, c'est „la nuit des éclairs", tension entre terreur et jubilation. Le rejet du texte est le signe que nous n'avons pas su affronter le non-sens.

- Le plaisir du texte n'est pas acquis, il nous faut, à chaque lecture, reprendre le chemin sous le „signe ascendant", la moindre baisse d'attention et tout s'évanouit. En fait, il nous faut savoir être attentif tout en faisant le vide en nous, lire le plus lentement possible les poèmes – alors que c'est la vitesse la plus élevée qui est garante de la qualité de la dictée automatique –, imaginer ce qu'on lit, recommencer si l'attention s'est relâchée et glisse sur les mots, relire souvent. C'est

la condition *sine qua non* pour atteindre l'extase, au sens premier, étymologique, d'„action d'être hors de soi", tout en étant en soi.

- Le potentiel de relations insoupçonnées est tel que notre regard critique sera toujours en deçà de cette immuable dynamique.

[1] *Cf.,* par exemple, le poème „Ce que dit la bouche d'ombre" de Victor Hugo in Hugo1967.

[2] Pour de plus amples informations sur cette notion qui caractérise un aspect de l'écriture automatique, on se reportera à l'étude de Jacqueline Chénieux-Gendron, (1989) „Bavardage et merveille, repenser le surréalisme".

Bibliographie

Béhar, Henri. 1977. *Notice* pour *L'Homme approximatif,* in Tzara (1977)*:* 414-420.

Bonnet, Marguerite. 1992. *Notice* pour *L'Air de l'eau* in Breton (1992): 1544-1553.

Breton, André. 1988. *Manifeste du surréalisme* in *Œuvres complètes, vol. 1*. Paris: Gallimard-Pléiade: 309-346.

Breton, André. 1992. *L'Air de l'eau* in *Œuvres complètes, vol. 2*. Paris: Gallimard-Pléiade: 393-408.

Chénieux-Gendron, Jacqueline. 1989. 'Bavardage et merveille, repenser le surréalisme', *Nouvelle Revue de psychanalyse*, vol. XL, 'L'Intime et l'étranger': 273-286.

Deguy, Michel. 1988. 'Le Grand-Dire' in *Du sublime*. Paris: Belin: 11-36.

Ensch, José. 1997. *Dans les cages du vent*. Echternach (L): Éditions Phi.

Haverkamp, Anselm. 1982. 'Illusion und Empathie: Die Struktur der 'teilnehmenden Lektüre'' in Lämmert (1982): 243-268.

Hugo, Victor.1967. 'Ce que dit la bouche d'ombre' in *Contemplations, Livre sixième: Au bord de l'infini, Oeuvres poétiques*, t. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade: 801-822.

Iser, Wolfgang. 1985. *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique* (tr. E. Scnycer). Bruxelles: Mardaga.

Koltz, Anise. 2003. *L'Avaleur de feu*. Echternach (L): Éditions Phi.

Koltz, Anise. 2004. *Béni soit le serpent*. Echternach (L): Éditions Phi.

Lämmert, Eberhard (éd.). 1982. *Erzählforschung*. Stuttgart: Metzler.

Murat, Michel. 1988. 'Les lieux communs de l'écriture automatique' in M. Murat. *Littérature Moderne I. Avant-Garde et Modernité*. Paris: Champion-Slatkine: 123-126.

Roloff, Volker. 1979. 'Der Begriff der Lektüre' in *Romanistisches Jahrbuch*, 29, 44-50.

Roloff, Volker. 1982. 'Empathie und Distanz – Überlegung zu einem Grenzproblem der Erzähl- und Leserforschung' in Lämmert (1982): 269-289.

Tzara, Tristan. 1977. *L'Homme approximatif* in *Œuvres complètes*, t. II. Paris: Flammarion: 77-171.

„NE VISITEZ PAS L'EXPOSITION COLONIALE" – QUELQUES POINTS DE REPÈRES POUR ABORDER L'ANTICOLONIALISME DES SURRÉALISTES

Hans T. Siepe

Since the commitment against the Morocco war in 1925, the surrealists are one of the few in France to fight colonialism and to call a French or European cultural hierarchy in question. In the context of the hundredth anniversary of the colonisation of Algeria in 1930 and the colonialism exhibition in Paris in 1931, the surrealists intensify their actions with texts, flyers and the participation in the counter-exhibition La Vérité sur les Colonies. *The surrealists' criticism of colonialism also aims at the prevalent concept of a „Grande France" (France all over the world). A group of students from the Antilles, who – in 1932 – published the revue* Légitime Défense *in Paris (the title is adopted from Breton), join the surrealists; in 1933 the fifth issue of the revue* Le Surréalisme au Service de la Révolution *is mainly influenced by the texts of this group whose works also count among the beginnings of the later* Négritude*-movement (Senghor, Césaire).*

> Le surréalisme a partie liée avec les peuples de couleur [...] parce qu'il a toujours été à leurs côtés contre toutes les formes d'impérialisme et de brigandage blancs, ainsi qu'en témoignent les manifestes publiés à Paris contre la guerre du Maroc, contre l'exposition coloniale, etc. (Breton 1952: 237)[1]

Dans son „Histoire du Surréalisme" Maurice Nadeau commence le chapitre intitulé „La politique surréaliste" par deux phrases qui se réfèrent directement à l'engagement anticolonialiste des surréalistes:

> Elle [la politique surréaliste] s'était marquée en 1931 par trois tracts contre l'Exposition coloniale et par une participation active à l'Exposition anticoloniale des communistes. Aragon et Éluard notamment s'étaient chargés, avec un plein succès, de la décoration de certains stands. (Nadeau 1971: 155)

Mais c'est tout ce qu'il dit de l'engagement anticolonialiste des surréalistes.[2] Par la suite, les références aux activités anticolonialistes des surréalistes sont plutôt rares, de l'article „The Politics of Surrealism, 1920-1936" de Robert S. Short (1966) jusqu'au „Parcours politique des surréalistes 1919-1969" de Carole Reynaud Paligot (2001); néanmoins force est de constater l'évidence d'une politique bien déclarée du Surréalisme qui constitue d'une part une ouverture vers d'autres cultures et en même temps une attaque contre un nationalisme français ou, dans un sens plus large, contre une hégémonie européenne de la race blanche.[3]

On sait que l'engagement politique des surréalistes avait connu ses débuts lors de la guerre du Maroc en 1925: ils s'étaient alors opposés à la politique française (les troupes coloniales françaises, dirigées par le général Pétain, luttaient à côtés des troupes espagnoles contre les Kabyles qui revendiquaient leur indépendance). À cette époque, les communistes et les surréalistes étaient d'ailleurs les seuls en France à „s'insurger contre la politique cynique des pacificateurs coloniaux" (Naville 1997: 81).[4] Un engagement anticolonialiste des surréalistes avait été précédé de plusieurs actions dans un plus large contexte:

- Les surréalistes s'étaient associés à d'autres intellectuels comme ceux de la revue „Clarté";
- ils s'étaient opposés aux écrivains et intellectuels qui avaient donnés leurs signatures au texte „Les Intellectuels aux côtés de la Patrie" en signant l'„Appel aux Travailleurs intellectuels" du juillet 1925, intitulé „Oui ou non, condamnez-vous la guerre?";
- ils s'étaient exprimés par le tract „La Révolution d'abord et toujours" en août / septembre 1925;
- ils avaient signé le tract commun contre la guerre du Maroc, adressé „aux soldats et aux marins", publié le 16 octobre 1925 dans le journal *L'Humanité*.

Un petit texte anticolonialiste de Paul Éluard, intitulé „La suppression de l'esclavage" et indiquant la direction des engagements futurs, a été publié déjà avant toutes ces actions et manifestations en avril 1925 dans la „Révolution surréaliste" no. 3:

> Les peuples qui luttent pour leur indépendance, quand ils auront sauvé leur sol, leurs traditions, leurs coutumes et leur religion, s'apercevront qu'ils sont capables de se débarrasser de tous leurs maîtres, étrangers ou nationaux. Le goût de la liberté vient en combattant pour elle. Beaux civilisateurs, depuis Jésus jusqu'à ce jeune et brillant aviateur, gaulois devant des têtes coupées, la fin de votre règne marquera le début de l'émancipation totale de l'homme et de l'esprit. La suprématie de l'Europe ne s'appuie que sur les armes et la croix, la croix au service des

> armes, mais les hommes dominés ne montrent aux conquérants qu'un masque impassible derrière lequel la pensée se nourrit d'elle-même, avec toute la force de la haine. [...]
> Comment voudriez-vous que les plus stoïques d'entre ces esclaves supportent éternellement les cruautés imbéciles de la décadence blanche [...] [Ici suit une longue liste de méfaits et de révoltes dans plusieurs pays colonisés]. Anglais, Français, Hollandais, Italiens, Espagnols, peuples des grandes mers, peuples d'Extrême-Occident, ce n'est pas en tout cas dans vos colonies que vous trouverez un refuge quand la masse de l'Orient fondra inexorable sur vous, la masse de votre Orient, de ces pays sans colonies plus libres, plus forts et plus purs que vous: l'Allemagne, la Russie, la Chine. Ce jour-là toutes les banques du christianisme seront fermées, le signe de l'aube remplacera au ciel et dans les esprits le signe du supplice, aucune parole ne sera plus soumise à la matière et les hommes de toutes couleurs seront absolument libres sous le regard adorable de la liberté absolue.

Même si Éluard s'y prononce clairement pour l'abolition du colonialisme, s'il constate une „décadence blanche" et prévoit une ère postcoloniale avec une „émancipation totale" liée à la perte de la „suprématie de l'Europe", le problème colonial reste dans un premier temps tout à fait insignifiant dans les deux „Manifestes du surréalisme". La conscience surréaliste du problème colonial se verbalise d'abord tout au plus dans quelques interventions éparpillées ça et là.

Ainsi, la discussion politique autour de la colonisation ne sera reprise et poursuivie qu'en 1930 par trois petits articles dans le premier numéro de la revue „Le Surréalisme au Service de la Révolution" (LSASDLR) de juillet 1930: Jacques Viot „N'encombrez pas les colonies", Paul Éluard „Yen-Bay" („Il n'y a que deux races dans le monde: celle des oppresseurs et celle des opprimés") et René Crevel „Colonies". On relève aussi, tout au début de ce premier numéro de cette nouvelle revue surréaliste, deux publicités indicatives de deux galeries d'art qui ne présentent pas l'art européen ou l'art avant-gardiste mais qui annoncent „Sculptures d'Afrique et d'Océanie" et „Arts d'Océanie".

C'est à l'occasion de l'*Exposition Coloniale* à Paris, une année plus tard (du 6 mai jusqu'en novembre 1931) que les surréalistes reprennent la question coloniale avec encore plus de véhémence, dans une action alors collective et plus percutante.

Les années précédentes, l'actualité et le passé colonial de la France avaient ressurgi avec force dans le débat politique et public: d'un côté, André Gide avait publié sa critique du colonialisme en 1927/28 dans „Voyage au Congo" et „Retour du Tchad", de l'autre, on propageait le colonialisme à travers des publications telles que „La France des cinq parties du monde" ou „L'École des colonies" d'Octave Homberg (1927 et 1928) ou l'essai „La plus grande France" de Léon Archim-

baud (1928), suivi par la formation d'une association qui portait ce nom. En 1930 des manifestations à l'occasion du centenaire de „L'Algérie française" furent organisées comme une sorte d'autocélébration d'une „plus grande France".

L'Exposition coloniale de 1931 totalisa en six mois plus de 33 millions d'entrées, un public énorme qui était venu pour un des spectacles les plus goûtés de toute l'histoire de la France:

> Trente-quatre millions de visiteurs.
> Les chasseurs de garennes qui songeaient à l'éléphant, les pantouflards qui se voulaient explorateurs, les hommes quittés qui rêvaient d'esclavage, les femmes mariées de climats enfin chauds, les faillis qui attendaient la revanche, les petits gros Blancs qui méprisaient les longs noirs, les Paul Bourget qui venaient humer Kipling, les royalistes se rappeler Louis XIV, les républicains la campagne d'Italie. Les petits garçons se voyaient missionnaires et les petites filles persécutées. (Orsenna 1988: 335)[5]

Le succès populaire et l'attrait du public pour cette exposition exotique dans le bois de Vincennes rassuraient en même temps les promoteurs de la colonisation. Est-ce qu'on n'était pas venu pour partager les idées exprimées par Paul Reynaud, ministre des Colonies, dans son discours inaugural de l'exposition:

> La colonisation est le plus grand fait de l'Histoire. [...] Notre emprise sur le monde se resserre chaque jour. (Discours inaugural, 6 mai 1931)
>
> Le Français a la vocation coloniale. [...] Aujourd'hui la conscience coloniale est en pleine ascension. Des millions et des millions de Français ont visité les splendeurs de Vincennes. Nos colonies ne sont plus pour eux des noms mal connus [...]. Ils en savent la grandeur, la beauté, les ressources: ils les ont vues vivre sous leurs yeux. Chacun d'eux se sent citoyen de la grande France, celle des cinq parties du monde. (Livre d'or de l'exposition)[6]

D'une part on peut constater l'étalage d'un exotisme insolite du monde colonial à l'intention d'un public à l'affût du sensationnel, et d'autre part la volonté d'une mise en scène politique de la *Plus Grande France* ou d'une *France des cinq parties du monde*. Autrement dit, on cherchait à présenter l'intérêt économique et politique des colonies (voir Lüsebrink 1999: 287-288) en instruisant le peuple français selon les traditions du spectacle et de la fête. (Ageron 1984: 573)

Contre cette „euphorie des pouvoirs publics, de la presse et … du peuple français dont le racisme latent pouvait alors s'épanouir en toute quiétude" (Pierre 1980: 451) les surréalistes ne brandirent pas seulement deux tracts mais organisèrent aussi une contre-exposition. De cette manière les surréalistes s'insurgeaient manifestement contre l'idéologie officielle („un nationalisme impérial et républicain", Bancel / Blanchard / Vergès 2003: 108) et aussi contre celle de l'homme

de la rue qui, dès l'école républicaine, avait reçu une éducation au fait colonial: le devoir de la France à coloniser. „La colonisation devient un motif de légitime fierté dans l'entre-deux-guerres" (Bancel / Blanchard / Vergès 2003: 109). Un consensus colonialiste s'était ainsi constitué au cours de cette époque, et on peut voir dans l'Exposition coloniale de 1931 une métaphore de la République coloniale: elle constitue „l'apogée de la propagande impériale en métropole, et le symbole de l'intrication République-colonies" (Bancel / Blanchard / Vergès 2003: 111). Selon Charles-Robert Ageron, „l'apothéose de l'Empire colonial et l'apogée de l'idée coloniale en France" se situaient, tous deux, en 1930 avec le Centenaire de l'Algérie et en 1931 avec l'Exposition de Vincennes, „premier grand parc d'attractions" (Ageron 1984: 561; Bancel / Blanchard / Vergès 2003: 112):[7]

> L'Exposition coloniale internationale est une fête de la République française, une glorification de son œuvre, la certitude réitérée de sa supériorité. Et les Français viennent célébrer l'affirmation de leur puissance dans une euphorie émerveillée. (Bancel / Blanchard / Vergès 2003: 115)

Il faut prendre en compte cette dimension de valeurs, liée à cette exposition, pour comprendre la portée et la fonction de la prise de position surréaliste à l'occasion de cette exposition par les tracts et par la contre-exposition, puisque les voix s'élevant contre cette manifestation, vantée de longue date dans la presse, étaient rares et marginales. Bien sûr, il y avait depuis 1927 la *Ligue internationale contre l'oppression coloniale et l'impérialisme* du *Komintern* et aussi son *Secours rouge international*, qui s'étaient engagés contre le colonialisme; il y avait quelques comités de lutte contre l'Exposition coloniale dans diverses villes françaises, une quarantaine d'articles dans l'*Humanité* (entre mai et octobre 1931), quelques papillons imprimés par le Parti communiste français, le seul parti anticolonialiste à l'époque. Mais il y avait surtout un premier tract surréaliste de mai 1931, „Ne visitez pas l'Exposition coloniale!" qui fut (probablement) à l'origine de la contre-exposition coloniale „La Vérité sur les colonies" du 19 septembre 1931 au 2 décembre 1931,[8] et il y avait un deuxième tract surréaliste de juillet de la même année, qui tirait un „Premier Bilan de l'Exposition Coloniale".[9]

Le texte du premier tract[10] avait été écrit en mai 1931 par Louis Aragon et Paul Éluard, membres du bureau de la *Ligue internationale*. Il était signé par Breton, Éluard, Péret, Sadoul, Unik, Thirion, Crevel, Aragon, Char, Alexandre, Tanguy et Malkine (cité ici dans l'ordre des signatures), mais non par des colonisés: „Nous avons cru devoir refuser, pour ce manifeste, les signatures de nos camarades étrangers",

peut-on lire dans une annotation, sans qu'on en connaisse les raisons. L'exposition était un événement d'actualité qui suscitait la contestation, ce qui était probablement la raison de ce tract distribué dans les rues de Paris:

> À la veille du 1er mai 1931 et à l'avant-veille de l'inauguration de l'Exposition Coloniale, l'étudiant indo-chinois Tao est enlevé par la police française. [...] Le crime de Tao? Etre membre du Parti Communiste, lequel n'est aucunement un parti illégal en France, et s'être permis jadis de manifester devant l'Elysée contre l'exécution de quarante Annamites.

On évoque par la suite dans le tract le „brigandage colonial" et l'exploitation, on tient „tous les zélateurs de cette entreprise [l'Exposition Coloniale] pour des rapaces" et on caractérise les colonisés comme:

> … des hommes qu'il est permis de tenir pour moins pervertis que nous et c'est peu dire, peut-être pour éclairés comme nous ne le sommes plus sur les fins véritables de l'espèce humaine, du savoir, de l'amour et du bonheur humains, que ces hommes dont nous distingue ne serait-ce que notre qualité de *blancs*, nous qui disons hommes de couleur, nous hommes sans couleur …

„Nous hommes sans couleur" – voilà donc une rhétorique qui sape tout discours sur la suprématie de la culture française ou européenne en suggérant habilement la fadeur des civilisations et cultures européennes.

Les surréalistes attaquent par là un concept courant à l'époque, celui d'une „Grande France", comme „particulièrement intolérable" et ils voient dans la présence, sur l'estrade inaugurale de l'Exposition Coloniale, de plusieurs représentants de la politique et de l'église face aux pavillons de Citroën et de Renault l'expression de la „complicité de la bourgeoisie toute entière":

> C'est pour implanter ce concept-escroquerie que l'on a bâti les pavillons de l'Exposition de Vincennes. Il s'agit de donner aux citoyens de la métropole la conscience de propriétaires qu'il leur faudra pour entendre sans broncher l'écho des fusillades lointaines. Il s'agit d'annexer au fin paysage de France [...] une perspective de minarets et de pagodes.

On attaque aussi, dans le tract, la publicité („la belle affiche de recrutement de l'armée coloniale") avant de terminer par une référence à Lénine „qui, le premier au début de ce siècle, a reconnu dans les peuples coloniaux les alliés du prolétariat mondial" et par une invitation à l'engagement anticolonialiste adressée aux lecteurs du tract:

> Aux discours et aux exécutions capitales, répondez en exigeant l'évacuation immédiate des colonies et la mise en accusation des généraux et des fonctionnaires responsables des massacres d'Annam, du Liban, du Maroc et de l'Afrique centrale.

„L'évacuation immédiate des colonies" … ce n'est pas facile à exprimer quand le rôle colonisateur de la France et l'idée d'une grandeur de la France définie aussi par la richesse de ses colonies lointaines jouissaient d'un large consensus au sein de la population.

Deux mois plus tard, en juillet 1931, les surréalistes sortirent un deuxième tract qui se référait aussi à l'Exposition Coloniale, dénoncée comme une „démonstration impérialiste". Dans ce cas également, c'est un fait d'actualité qui avait inspiré à la rédaction ce „Premier bilan de l'Exposition Coloniale":[11] „Dans la nuit du 27 au 28 juin, le pavillon des Indes Néerlandaises a été entièrement détruit par une incendie". Le texte a été signé par les mêmes signataires que le premier tract, mais il est accompagné cette fois aussi par „douze signatures de camarades étrangers" comme nous l'explique une annotation. La polémique générale dénonce une „piraterie" et un „scandaleux détournement de sens" en élargissant le sujet d'un simple accident. Pour les objets „de l'art des peuples dits primitifs" exposés dans ce pavillon („que les journalistes ne rougissent pas d'appeler le pavillon *de Hollande*") on constate:

> Il s'agissait [...] des plus rares et des plus anciens spécimens artistiques connus de ces régions, d'objets arrachés par la violence à ceux qui les avaient conçus et desquels un gouvernement d'Europe, si paradoxalement que cela puisse paraître, n'avait pas craint de se servir comme objet de réclame pour ses méthodes propres de colonisation. [...] Ce qui vient d'être détruit, malgré l'emploi que le capitalisme en faisait, était destiné à se retourner contre lui, grâce à la valeur d'étude qu'il constituait [pour l'anthropologiste, le sociologue et l'artiste].

En ajoutant dans une note le texte d'un télégramme envoyé directement après l'accident par Paul Reynaud, ministre français des Colonies, au ministre des Colonies des Pays-Bas,

> Je tiens à adresser à votre Excellence l'expression de ma vive et douloureuse sympathie à l'occasion de l'incendie du pavillon principal des Indes Néerlandaises que nous avions inauguré ensemble et qui était un magnifique témoignage de l'œuvre colonisatrice de votre pays

les surréalistes contestent ouvertement dans leur tract l'œuvre colonisatrice contre tous les avis favorables de toute une opinion publique et ne voit dans l'Exposition Coloniale qu'une „démonstration impérialiste".

Avec l'épigraphe tirée de Zola („C'est nous, les poètes, qui clouons les coupables à l'éternel pilori. Ceux que nous condamnons, les générations les méprisent et les huent"), les surréalistes s'inscrivent dans la lignée des intellectuels, des artistes et écrivains engagés.

Dans le no. 3 du LSASDLR (décembre 1931), René Crevel fustige le discours de clôture de l'Exposition Coloniale par „une vieille co-

quine moustachue et soudarde de Liautey“ où celui-ci maudit les guerres entre Européens „alors que les luttes que comporte l'action coloniale (sic) sont des luttes constructives pacifiantes et civilisatrices“. Sur la même page, Pierre Unik désigne la France comme „la plus solide forteresse de l'oppression dans le monde“, il voit la bourgeoisie comme responsable de cette „mission de paix et de concorde entre les peuples“ et demande „la libération du prolétariat mondial par la révolution“:

> Les flots de la misère qui montent sur toute la terre arrachent peu à peu à la bourgeoisie française ses vêtements démocratiques et libéraux, son corps hideux apparaît enfin nu, aux yeux des populations affamées, un corps nourri par le travail des peuples opprimés d'Europe, d'Asie, d'Afrique, et dont l'éphémère santé se dresse sur les cadavres de milliers de nègres et de jaunes.

Mais il ne suffit pas de dénoncer, il faut montrer une autre voie, et c'est ce qui s'est réalisé avec la contre-exposition „La Vérité sur les colonies“ depuis son ouverture en septembre 1931. Et le no. 4 de la revue, paru simultanément au no. 3 en décembre 1931, se termine par deux photographies de cette exposition avenue Mathurin-Moreau, dans l'ancien pavillon soviétique de l'Exposition des Arts décoratifs de 1925, qui nous donnent un aperçu de la salle organisée par Aragon, Éluard et Tanguy. La première photo nous montre des objets d'art primitif devant une affiche avec un texte de Karl Marx: „Un peuple qui en opprime d'autres ne saurait être libre“. La deuxième à côté présente des „Fétiches Européens“: un tronc formé par un petit nègre mécanique élevé par des missionnaires et qui, à chaque pièce d'argent tombant dans la boîte, répète un geste de remerciement avec sa tête; une statue de Marie avec le petit Jésus dans les bras et, comme preuve de l'exotisme de pacotille (qui était ressenti d'ailleurs „comme une insulte à la dignité des colonies et comme un élément de corruption du prolétariat français“ (Liauzu 1982: 38, note 61), une statue de femme africaine avec une grande poitrine (nue, bien-sûr!) et une simple robe d'étoffe colorée autour des hanches. La juxtaposition d'objets culturels européens avec un art indigène de pays colonisés opérait une remise en cause de l'hypothèse „about European cultural hierarchies or 'whiteness'“ (Stansell 2003: 117).[12]

Selon Claude Liauzu, cette contre-exposition organisée par la *Ligue contre l'Impérialisme et l'Oppression Coloniale*, dépendant du Komintern, mais réalisée principalement par les surréalistes (Stansell 2003: 117-118), fut un „fiasco“ avec seulement 4226 entrées et seulement quelques centaines de militants du P.C.F.:

> [...] le matériel de propagande rassemblé se réduit à un procès sommaire de la colonisation et à l'éloge de la politique des nationalités en U.R.S.S. La seule note originale est la salle réservée aux arts nègre, océanien et „peaux-rouge" (sic). (Liauzu 1982: 38 et 39)

Une description bien détaillée de cette exposition et de son histoire se retrouve dans le livre de Catherine Hodeir et Michel Pierre où on apprend que la „seule note originale" est liée à la partie organisée par Aragon, Éluard et Tanguy, à côté des autres parties qui se réfèrent à la Russie et à côté d'une première section à l'entrée du bâtiment, organisée par André Thirion et Georges Sadoul, plutôt didactique en tant que „présentation piquante" et en discussion directe avec l'Exposition Coloniale (Hodeir / Pierre 1991).[13]

Les deux photos dans LSASDLR représentent aussi les deux sections de la salle installées par les surréalistes; pour la juxtaposition des objets on peut objecter que „l'opposition est simple et le manichéisme facile" (Hodeir / Pierre 1991: 132).

La question coloniale n'a cessé par la suite d'accompagner les surréalistes qui ne se sont pas arrêtés à la seule dénonciation du système colonial: „Ils ont élaboré, au fil des ans et de leur expérience, une position anticolonialiste tout aussi ferme qu'approfondie" (Abdel-Jaouad 1996: 70) en mettant l'accent sur l'opposition contre l'hégémonie française aussi bien sur le plan politique que culturel.

Après un certain intervalle entre le no. 4 de LSASDLR (décembre 1931) et le no. 5 de la même revue (mai 1933), cet avant-dernier numéro de la revue s'ouvre (comme d'ailleurs les deux premiers numéros aussi) sur une publicité de la galerie d'art Charles Ratton qui y annonçait ses „sculptures d'Afrique et d'Océanie" et qui reprend une citation de Rabelais: „Comme assez scavez que Africque apporte tousjours quelque chose de nouveau (Gargantua, Chap. 16)".[14] Entretemps un groupe d'étudiants antillais (Gilbert Lély, René Mesnil, Jules-Marcel Monnerot, Moro, Etienne Léro, Pierre et Simone Yoyotte) avait fondé en juin 1932 la revue „Légitime Défense" qui, dans son titre, fait une allusion directe à un texte de Breton de 1926. Les étudiants des colonies s'associaient aux surréalistes, et ils reconnaissaient dans le surréalisme – comme plus tard Aimé Césaire ou Wilfredo Lam – leur allié naturel (voir p.e. Pierre 1980: 476).

Les surréalistes leur ouvrirent les pages de ce no. 5 de LSASDLR qui, pour une grande partie, se constitue de textes de ces auteurs venus des colonies, même si les textes publiés ne reprennent pas le ton anti-colonialiste de „Légitime Défense“ et visent plutôt une assimilation au surréalisme, une collaboration qui se poursuit encore dans le numéro suivant de la revue et au-delà.[15] Mais ceci est une autre histoire, qui pour avoir déjà été traitée, n'en mériterait pas moins d'être encore approfondie.

---

[1] Voir aussi Blachère 1997.

[2] On se demande d'ailleurs quels sont les trois tracts évoqués, puisqu'on n'en connaît que deux qui se réfèrent directement à l'exposition coloniale: *Ne visitez pas l'Exposition coloniale* et *Premier bilan de L'Exposition coloniale*; un troisième tract (antireligieux) de mai 1931 soutient la Révolution espagnole.

[3] Il s'agit ici de contredire des propos récents qui cherchent à comprendre le surréalisme comme une réaction contre des initiatives venant d'ailleurs et comme une tentative de défendre la position hégémoniale de la France dans le domaine culturel, voir p.e. l'article qui va dans cette direction de Hunkeler 2006.

[4] Rosse résume: „Au début, les surréalistes [...] ont rarement placé le racisme proprement dit et le colonialisme au centre de leurs préoccupations. Mais au fur et à mesure que le mouvement devient plus directement politique, la critique colonialiste apparaît épisodiquement dans ses protestations et manifestations comme une sous-partie logique de ses revendications globales, et ceci pour une triple raison: d'abord, les colonisés sont des hommes aliénés qui doivent être libérés; ensuite, la colonisation étant le propre de la bourgeoisie, comme toute autre forme d'exploitation de l'homme par l'homme, un peuple libre ne peut être colonisateur; enfin, à cause de l'opposition à la guerre.“ – On pourrait ajouter que l'anticolonialisme des surréalistes s'était lié aussi au mythe de l'orient prôné par les surréalistes, qu'il y un certain orientalisme surréaliste dirigé contre l'ethnocentrisme de la pensée européenne; voir: Bonnet 1980; voir aussi la citation suivante de Paul Éluard et le chapitre „L'Orient dans le champ culturel“ dans Liauzu 1982.

[5] Le chiffre de 33 millions billets vendus ne correspond pas à celui des visiteurs: „les organisateurs estimaient à 8 millions le nombre de visiteurs différents, soit, pensaient-ils, 4 millions de Parisiens, 3 millions de provinciaux et 1 million d'étrangers“ (selon Ageron 1984: 577).

[6] http://hypo.ge.ch/www/cliotexte/html/france.colonisation.30html

[7] „L'Exposition coloniale internationale de 1931 est tout à la fois un diaporama, un spectacle vivant, un parc de loisirs, un *zoo humain*, une exposition des technologies agricoles et industrielles, un musée des arts et traditions … et le premier musée d'Arts primitifs au monde.“ (Bancel / Blanchard / Vergès 2003: 113)

[8] Les indications des dates de l'exposition sont contradictoires: on trouve aussi „octobre 1931“ comme date d'ouverture (Hodeir / Pierre 1991: 125) et de même „février 1932“ comme date de fermeture (Stansell 2003: 116).

[9] André Thirion nous dit que les deux tracts „ont été proposés par Éluard et Breton, ce dernier en étant l'auteur principal“. (Thirion 1972: 312)

[10] Citations par la suite d'après Pierre 1980: 194/195.

[11] Citations par la suite d'après Pierre 1980: 198-205.

[12] Le texte continue par une description et une prise de position: „African masks and statues were placed in the same room with Christian iconographic objects; West Indian music was interspersed with popular French music. Jody Blake argues that the exhibit represented 'the Surrealist's conviction that asserting the artistic integrity of subjugated peoples was one of the strongest arguments against European imperialism'. Jack Spector argues the converse: the exhibit makes 'the ironic point that [both the African and French figures] are all equally cult objects'. Both scholars identify important aspects of the exhibit, yet within their opposed emphases lies the radical nature of the Surrealist's project: the circumscribed ambiguity of the presentation depicted art as culturally constructed, but did not limit the comparison to a single framework of either art or cult objects. Instead, each object encouraged the viewer to rethink their assumptions regarding the other object, a process that called for a shifting reasoning rather than one which used stable oppositional categories. For example, the Surrealist's juxtapositions required the audience to consider the role of cultural conventions in the categorization of 'art' versus 'functional' and 'religious' versus 'superstitious' objects. Through this strategy the Surrealists presented objects which were central to French bourgeois culture, such as Catholic icons and popular music, as unusual; European culture could not be uncritically equated with a broader 'human culture'. At the same time, the objects continued to refer to their original context, hinting that the cultural power of Catholic icons, for example, cannot be removed simply by exhibiting them in another place. Thus the Surrealists critiqued 'whiteness' even when no explicit racial rhetoric or image was present." (Stansell 2003, 117-118).

[13] Les auteurs se réfèrent dans ce cas aux Archives à l'Institut Maurice Thorez.

[14] Pour les relations entre l'exposition anticolonialiste et la galerie Ratton voir Mileaf 2001.

[15] Pour les mouvements nègres en France (qui, à la fin, donneront naissance au concept de la „négritude" de Senghor et de Césaire) et le surréalisme des Caraïbes voir p.e. Corzani 1978; Antoine 1978; Dewitte 1985; Antoine 1992; Lecherbonnier 1992; Richardson 1996; Michel 2000.

Bibliographie

Abdel-Jaouad, Hédi. 1996. 'Le Le Surréalisme et la question coloniale', in *Bulletin of francophone Africa* 10: 60-73.

Ageron, Charles-Robert. 1984. 'L'Exposition Coloniale de 1931. Mythe républicain ou mythe impérial?' in Nora, Pierre (éd.). *Les Lieux de mémoire*, vol. 1: La République. Paris: 561-591.

Antoine, Régis. 1978. *Les Ecrivains français et les Antilles. Des premiers pères blancs aux surréalistes noirs.* Paris: Maisonneuve et Larose.

Antoine, Régis. 1992. *La Littérature franco-antillaise*. Paris: Karthala.

Bancel, Nicola / Pascal Blanchard / Françoise Vergès. 2003. *La République coloniale. Essai sur une utopie*. Paris: A. Michel.

Blachère, Jean-Claude. 1997. 'La pensée anticolonialiste d'André Breton', in *Mélusine* XVI: 29-46.

Bonnet, Marguerite. 1980. 'L'Orient dans le surréalisme, mythe et réel', in *Revue de littérature comparée* 4.

Breton, André. 1953. *Entretiens*. Paris.

Corzani, Jacques. 1978. *La Littérature des Antilles – Guyane française*, vol. 3. Fort-de-France: Désormeaux.

Dewitte, Philippe. 1985. *Les Mouvements nègres en France (1919-1939).* Paris: L'Harmattan.

Hodeir, Catherine / Pierre, Michel. 1991. *L'Exposition coloniale*. Paris: Ed. Complexe.

Hunkeler, Thomas. 2006. 'Cultural Hegemony and Avant-Garde Rivalry', in Bru, Sascha / Martens, Gunther (éds.). *The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940).* Amsterdam: Rodopi: 203-216.

Lecherbonnier, Bernard. 1992. *Surréalisme et francophonie. La chair du verbe*. Paris: Publisud.

Liauzu, Claude. 1982. *Aux origines des Tiers-mondismes. Colonisés et anticolonialistes en France, 1919-1939*. Paris: L'Harmattan.

Lüsebrink, Hans-Jürgen. 1999. 'Die Zurschaustellung des Fremden in den Kolonialausstellungen Frankreichs', in Lenz, Bernd / Lüsebrink, Hans-Jürgen (éds.). *Fremdheitserfahrung und Fremdheitsdarstellung in okzidentalen Kulturen*. Passau: 285-301.

Michel, Jean-Claude. 2000. *The Black Surrealists*. New York: P. Lang.

Mileaf, Janine. 2001. 'Body to Politics. Surrealist Exhibition of the Tribal and the Modern at the Anti-Imperialist Exhibition and the Galerie Charles Ratton', in *Res* 40: 239-255.

Nadeau, Maurice. 1971. *Histoire du Surréalisme*. Paris: Seuil.

Naville, Pierre. 1997. *La Révolution et les Intellectuels*, cité par Dominique Rosse. 'Surréalisme, colonialisme et pensée primitive', in *Mélusine* XVI, 17.

Orsenna, Erik. 1988. *L'Exposition coloniale*. Roman. Paris: Seuil.

Pierre, José (éd.). 1980. *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1932).* Paris: Le Terrain Vague.

Reynaud Paligot, Carole. 2001. *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*. Paris: CNRS Editions.

Richardson, Michael (éd.). 1996. *Refusal of the Shadow. Surrealism and the Caribbean*. London: Verso.

Short, Robert S. 1966. 'The Politics of Surrealism, 1920-1936', in *Journal of Contemporary History* 1: 3-25.

Stansell, Amanda. 2003. 'Surrealist Racial Politics on the Borders of 'Reason'. Whiteness, Primitivism and Négritude', in Spiteri, Raymond / LaCoss, Donald (éds.). *Surrealism, Politics and Culture*. Aldershot: Ashgate: 111-127.

Thirion, André. 1972. *Révolutionnaires sans révolution*. Paris: Laffont.

„DÉPAYSER LA SENSATION“: SURRÉALISME AILLEURS – REPENSER LE POLITIQUE

Effie Rentzou

The various international occurrences of surrealism are often approached as reproductions, failed or successful, of a French archetype. A characteristic theme in this approach is the question of politics, where political engagement is said to be registered by particular political affiliations or by the presence of specific textual genres typically connected with political organizations – manifestoes, pamphlets, etc. However, surrealism's conception and image of the political surpass such narrowly focused criteria; likewise, its international diversity shows that the political investments of an avant-garde movement should not be identified with more familiar forms of mobilization. Greek surrealism's entanglement with political questions provides a telling example.

Les années trente marquent pour le surréalisme une période de propagation internationale qui a soufflé un nouveau dynamisme au mouvement. Cette propagation n'est pas sans liaison avec l'élément politique, voire l'aspiration internationaliste (communiste, socialiste ou anarchiste) en vue de la révolution prolétarienne généralisée.[1] Mais la propagation du mouvement révèle aussi une particularité d'oxymore de l'avant-garde historique dans sa totalité: sa force internationale demande une théorisation de modèle général, ses réalisations locales exigent un point de vue spécifique.

À la recherche d'un modèle qui répondrait à ces tensions, l'image de séisme a été proposée. Le surréalisme serait donc propagé en „ondes de choc“ de Paris vers le reste du monde (Béhar 1982). Cette belle image évocatrice de la force subversive du surréalisme sous-entend pourtant des préconçus axiologiques qui neutralisent les tensions au lieu de les préserver et les valoriser. La dialectique „centre-périphérie“ sous-jacente à la métaphore de l'onde sismique, accentue l'activité du premier contre la réceptivité passive de la seconde, et impose une perspective unilatérale: l'onde se déplace uniquement dans un sens, bien évidemment de l'épicentre vers des cercles progressivement plus

larges, et progressivement de plus faible intensité. Cet affaiblissement croissant évoque la domination du centre, tandis que la dimension de la „périphérie“ active fait défaut.

La métaphore de l'onde laisse aussi discerner un deuxième préconçu, très présent dans la considération du surréalisme en tant que phénomène international: l'exigence d'un archétype qui inévitablement est représenté par le surréalisme français. Déjà le schéma „centre-périphérie“ peut suggérer une axiologie négative pour le deuxième pôle: ce qui est périphérique, „provincial“, constitue souvent un retard, une bâtardise, par rapport à la pureté et l'originalité du prototype. Des questions d'authenticité, d'instance d'authentification et de pureté, se posent dès que l'on adopte une perspective pareille. Le surréalisme français remplit ainsi le rôle de l'instance d'authentification. Lorsqu'un surréalisme local ne correspond pas aux normes censées être posées par Paris, des constats de manque et d'échec sont aussitôt déduits. Cette logique peut facilement aboutir à une homogénéisation du surréalisme international, puisque les différences locales sont gommées au profit d'une image cohérente d'un mouvement qui était pourtant „le mouvement en mouvement“ par excellence. D'autre part, cette perspective uniformisant atteint aussi gravement le surréalisme en France. Afin de construire un archétype solide qui se prêterait à la comparaison, le surréalisme français est souvent figé à une phase précise de sa longue histoire qui favorise des parallélismes divers selon le cas.

Ces problèmes se dessinent sans doute avec le plus grand relief lorsqu'il est question de l'élément politique au sein du surréalisme. Le mouvement français suivit un itinéraire précis concernant ses implications politiques, qui a passé, entre autres, par l'engagement actif mais court au parti communiste.[2] Malgré sa courte durée, cet engagement a souvent posé les critères pour l'implication politique des mouvements surréalistes dans le monde. Or, l'élément politique, et plus précisément ce qui constitue l'élément révolutionnaire, présente une particularité analogue à celle de l'avant-garde: il peut être une aspiration mondiale, mais il demande des interprétations locales. De même, ce qui est perçu comme révolutionnaire et comme politique dans un mouvement non-politique, comme l'était le surréalisme, peut poser problème.

En 1935, un moment crucial pour la propagation internationale du mouvement mais aussi pour les choix politiques du surréalisme en France, André Breton esquisse les données générales de la relation

entre avant-garde artistique et avant-garde politique en parlant, justement, de l'épithète „révolutionnaire":

> Cette épithète, dit-il, qui rend hâtivement compte de la volonté non-conformiste indiscutable qui anime une telle œuvre, un tel créateur, a le défaut grave de se confondre avec celle qui tend à définir une action systématique dans le sens de la transformation du monde et qui implique la nécessité de s'en prendre concrètement à ses bases réelles. (Breton 1992a: 417)[3]

Breton dans cette importante conférence de Prague, essaie d'établir la différence entre une action systématique politique et les implications politiques et révolutionnaires de l'art, évitant les identifications à un moment de l'histoire du mouvement où la rupture avec le parti communiste est définitive. Il voit ainsi clairement le „dilemme" dans lequel l'avant-garde se trouve coincée:

> ou il leur [les écrivains et les artistes novateurs] faut renoncer à interpréter et à traduire le monde selon les moyens dont chacun d'eux trouve en lui-même et en lui seul le secret [...] ou renoncer à collaborer sur le plan de l'action pratique à la transformation du monde. (Breton 1992a: 418-419)

Presque soixante ans plus tard, Peter Bürger pose la question de la relation entre mouvements politiques et mouvements artistiques toujours en tant que „dilemme", mais d'un point de vue légèrement différent de celui de Breton:

> [...] ou bien ils [les avant-gardes] se dissolvent dans un mouvement politique auquel ils se rallient (comme les futuristes italiens durant le fascisme); ou bien, s'ils veulent à tout prix garder leur indépendance par rapport au mouvement politique, ils risquent de tomber dans un conflit insoluble (comme les surréalistes avec les communistes). (Bürger 1993: 22)

Ce que Breton probablement craint en 1935, le compromis du côté révolutionnaire soit de la forme (il parle des „techniques") soit de l'engagement social, est a posteriori mis en termes de dilemme entre assimilation du mouvement artistique par le mouvement politique, et dépolitisation du mouvement artistique résultant des conflits avec le mouvement politique. La remarque de Bürger renvoie à un point de vue qui veut que l'implication politique et le potentiel révolutionnaire de l'avant-garde soient corrélés à l'engagement – total ou avorté – à un mouvement politique. La conséquence d'une telle perspective est que, finalement, la seule relation que l'avant-garde puisse entretenir avec la politique est le plus souvent figurée en termes d'action dans un cadre précis d'activité politique. Il n'est pas donc surprenant que suivant ce fil de pensée d'aucuns parlent de l'échec de l'avant-garde selon la logique sous-jacente: la révolution sociale n'a pas eu lieu, l'avant-garde a manqué à son rôle de transformateur du monde; la

révolution artistique, en tant qu'abolition de l'autonomie de l'art, n'a pas eu lieu non plus; l'avant-garde a donc échoué dans ses deux projets.

C'est la position, par exemple, de Louis Janover (Janover 1970: 11-12). Selon son argument, l'héritage de la culture bourgeoise en France, et spécifiquement du jacobinisme a été trop fort pour le surréalisme et a eu finalement un effet destructeur. Selon Janover toujours, la conception de l'action politique en dehors d'une organisation structurée, semble impossible à Breton:

> Au cours de son évolution, le surréalisme n'a jamais tenté de remettre en question la théorie jacobine-blanquiste de la révolution sociale; et il est parfaitement logique que le retrait de Breton du Parti et de différentes organisations de gauche se soit accompagné d'un abandon progressif de toute activité révolutionnaire pratique. (Janover 1970: 11-12)

D'autre part, Janover affirme qu'à la base de „l'échec" du projet surréaliste se trouve la dichotomie établie entre politique / lutte sociale et art. Dès que les deux projets furent dissociés, le glissement vers l'un ou l'autre était inévitable. Le recours à une autorité extérieure au surréalisme – le parti communiste – exemplifie la dichotomie entre politique et art. Par ce geste d'adhésion, le Parti Communiste se présente comme lieu de réalisation du projet révolutionnaire social, et d'autre part, le surréalisme se limite au côté psychologique, individuel, esthétique. En d'autres mots, l'unicité du mouvement qui consiste en l'amalgame des deux projets, amalgame si homogène que la dualité n'est même pas articulée dans un premier temps, celui du *Manifeste* de 1924, est brisée.

Est-ce que cela montre „l'échec" du surréalisme, conforme à „l'échec" de l'avant-garde, topos de la critique de gauche? (Poggioli 1968: 167-168). Cet „échec" est-il inscrit dans l'acte de naissance même du surréalisme? Le projet révolutionnaire est-il concevable en dehors d'une organisation de lutte rigoureuse, comme un parti politique? Qu'est-ce qui constitue, finalement, le radicalisme du mouvement, si son engagement politique concret n'a pas réussi, et que, de surcroît, – avec un regard rétrospectif – le radicalisme des instances politiques dans les rangs desquelles le surréalisme a choisi de lutter n'ont pas été, en fin du compte, aussi radicales que leurs prêches le laissaient entendre?

Contrairement aux constatations d'échec qui viennent sceller le sort du surréalisme rétrospectivement, Walter Benjamin esquisse avec pertinence les enjeux révolutionnaires du surréalisme sans en avoir de distance temporelle (Benjamin 1971: 297-314). À la fin des années

vingt, il indiquait qu'à la base de l'imaginaire surréaliste du social se trouve la liberté.[4] Selon Benjamin, le surréalisme, avec sa conception radicale de la liberté, procure „à la révolution les forces d'ivresse". Pour expliquer dialectiquement l'ivresse dans la révolution et pour en révéler sa force constructive, Benjamin se tourne vers la poésie, mais la *poésie* dans un sens large, qui coïncide avec celui du *discours*. Il parle du programme des partis bourgeois comme d'un „mauvais poème" qui thématise avec des comparaisons l'optimisme. Ce que le surréalisme a à offrir est un autre discours, celui du „pessimisme absolu", „sur toute la ligne", de la méfiance „en face de tout accommodement". Benjamin continue sa pensée en parlant de la politique comme un lieu privilégié des images, un *Bildraum*, un espace-image, la tâche primordiale du surréalisme et de la révolution en général étant d'„exclure de la politique la métaphore morale" et de „découvrir l'espace des images (*Bildraum*) à 100%". En d'autres termes, la tâche du surréalisme serait de révolutionner le langage en lui ôtant la métaphore pour lui donner l'immédiateté de l'image, de l'expérience, conformément à sa conception de la liberté. L'image, l'espace-image est, selon Benjamin, le lieu où „le matérialisme politique et la création physique se partagent l'homme intérieur, la psyché, [...] selon une justice dialectique". Cette double articulation, politique et physique, est comprise et poursuivie par les surréalistes, et leur originalité et leur importance reposent justement sur cette combinaison. Cette interpénétration des „corps vivant et espace-image" dans la *phusis* articulée en technique, est la force révolutionnaire demandée par le *Manifeste Communiste*, et, selon Benjamin, il n'y a que les surréalistes qui l'ont compris. Pour gloser Benjamin, le mérite du surréalisme serait alors d'avoir su et pu orchestrer le corps même, l'individualité unique psychosomatique, avec la politique *à travers* ou *dans* l'image / imaginaire / imagination, ce qui constitue sa radicalité. En d'autres termes, il a aspiré à initier simultanément la révolution sociale / politique et la révolution intime. Ce double objectif qui est dialectiquement amené à l'unité – collectif et individuel se fondent dans la révolte[5] – nourrit alors l'imaginaire surréaliste, notamment à travers la conception du langage comme expérience qui englobe les deux.

Dans la conférence de Prague de 1935, Breton confirme ce jugement de Benjamin en disant:

> ... il me paraît évident que l'élucidation des moyens propres à l'art d'aujourd'hui, digne de ce nom, l'élaboration même du mythe personnel [...], ne peuvent finalement tourner qu'à la dénonciation des conditions dans lesquelles cet art, ce mythe, sont appelés à se développer, qu'à la défense inconditionnelle d'une seule cause, qui est celle de *l'émancipation de l'homme*. (Breton 1992a: 437)

L'émancipation de l'homme, l'idée radicale de la liberté dont parle Benjamin, se fera si on n'hésite pas, comme Breton le dit ailleurs, „à dépayser la sensation" (Breton 1992b: 481). Dépayser la sensation de l'expérience de l'objet, du poème, du langage, est alors à la base de la force révolutionnaire du surréalisme. „Dépayser la sensation" et „découvrir l'espace des images à 100%" sont finalement deux descriptions similaires de la subversion profondément politique du surréalisme.

Gardons l'analyse de Benjamin et la position de Breton qui localisent la force révolutionnaire politique du surréalisme dans sa conception de l'expérience et non pas dans ses relations immédiates avec les partis politiques, et retournons à l'internationalisation du mouvement. Justement, le surréalisme peut être considéré comme le „mouvement en mouvement" par excellence, à cause de sa mobilité mondiale, mais aussi de ses transformations continues: le „dépaysement de la sensation" s'est réalise littéralement. L'essor que le surréalisme a trouvé dans des pays aussi distants que le Japon et le Mexique, les Antilles et l'Égypte, et aussi la force créatrice qu'il distilla dans chacun de ces pays avec une capacité d'adaptation magnifique, nous font penser que cette mobilité et cette adaptabilité sont des caractéristiques fondamentales du mouvement surréaliste.[6] L'adaptabilité de sa capacité de „dépayser" est sans doute plus visible quand question est de l'élément politique – un élément qui *doit* s'adapter aux conditions locales s'il se veut être effectif.

Dans les occurrences dites „périphériques" du surréalisme, souvent la morphologie, les manifestations, les implications des mouvements dans la vie locale prennent des formes inattendues. Du surréalisme portugais, dont la caractéristique la plus surréaliste selon Alexandre O'Neil serait „qu'en fin de compte, il n'a jamais existé", aux diverses formes des surréalismes latino-américains, les chemins pris pour manifester l'élément politique sont souvent obliques et différents de celui suivi par les surréalistes français. Dans des cas „atypiques" du surréalisme international on peut probablement discerner plus facilement, d'abord, des manifestations de l'élément politique en dehors du cadre des partis, et ensuite la rigidité du discours critique qui se trouve bloqué dans des dilemmes mentionnés plus haut. Le dépaysement en dehors de la France montrerait alors d'un plus grand relief les différents moyens de „dépayser la sensation", de subvertir alors les „espaces d'images". Le surréalisme grec prête ainsi un exemple caractéristique.

Le premier recueil de textes automatiques parut à Athènes en 1935. Le titre était *Haut-fourneau*, et la signature révélait au public le nom d'Andréas Embiricos. Ce qui suivit la publication était sans précédent. Un scandale qui déborda rapidement la sphère littéraire restreinte, alimenta des discussions, des analyses, des libelles, des pastiches, et même des variétés théâtrales.[7] Le débat public ne devint que plus grand avec la parution d'autres ouvrages surréalistes, surtout par le poète / peintre Nikos Engonopoulos, et continua sans relâche même pendant la période de l'Occupation allemande.[8] Le scandale s'articula autour de trois axes: d'abord, l'écriture automatique, perçue comme une insulte contre la littérature et la logique; ensuite la question de l'introduction en Grèce d'un mouvement d'avant-garde étranger sans véritables racines dans la tradition et la réalité de la nation grecque; et, enfin, la langue utilisée par les surréalistes grecs, une langue souvent mixte qui ne respectait pas les vieilles dichotomies entre langue puriste et langue populaire (cf. aussi Tziovas 1989: 122).

Il faut ouvrir ici une brève parenthèse afin de mieux comprendre les implications de ce troisième point. Depuis la fondation de l'État grec moderne au 19ème siècle, dans une Europe imbibée du romantisme, de la redécouverte des auteurs anciens et d'un nationalisme florissant, la formation d'une identité grecque fut l'objet d'une quête constante. Un des terrains principaux de la construction de l'identité nationale était, évidemment, la langue. Le choix d'une langue officielle pour le nouvel État s'avéra être très difficile. D'un côté la langue illustre et prestigieuse des ancêtres, le grec ancien, avait le grand mérite de marquer la continuité avec l'antiquité et de satisfaire l'imaginaire européen concernant cette antiquité, projeté dorénavant sur la Grèce moderne.[9] Une version simplifiée de la *koinè* antique, la *katharévousa*, a été donc adoptée comme langue officielle. À l'autre bout du spectre se trouvait la langue orale du peuple, la *démotique*, évolution historique du grec ancien, qui avait incorporé diverses influences langagières. Elle était parlée et comprise par la population, mais elle n'avait pas – ou plutôt pas encore – le rayonnement intellectuel de la *katharévousa*.

Très vite cette opposition se stabilisa en une dichotomie langagière qui allait tourmenter la vie publique grecque au moins jusqu'à 1974.[10] La „question de la langue", comme tout ce conflit fut nommé, avait, naturellement, des dimensions politiques. Au début du 20ème siècle, les partisans de *katharévousa* étaient facilement étiquetés comme conservateurs et farouchement nationalistes, tandis que ceux de la *démotique* étaient assimilés à des forces politiques plus progressistes, mais pas

pour autant moins nationalistes.[11] Pour les deux la question était de fonder *une* langue nationale, exprimant l'identité grecque et cette langue-ci serait soit la *katharévousa* soit la *démotique*. Pour les deux, les partisans de l'autre côté étaient des traîtres et des ennemies de la nation. Langue et nation étaient ainsi conçues presque comme des synonymes.

Au moment de l'éclatement du surréalisme en Grèce, la *katharevousa* est la langue officielle de l'Administration, de l'Université et de la Presse. D'autre part, la *démotique* était établie en tant que langue de la littérature, une littérature qui devait refléter la Grèce du 20ème siècle, la *grécité*. La démotique se présente comme le seul choix qui aligne-rait la littérature nationale aux forces du progrès – peuple – contre les forces réactionnaires. Or, les premiers recueils surréalistes employaient un mélange de *katharévousa* et de *démotique* qui offensa critiques et public. Il s'agissait d'une provocation non seulement envers le goût littéraire établi, mais aussi et surtout envers les valeurs, les préjugés, et l'imaginaire qui nimbait la position du poète et de l'intellectuel dans la société. Être écrivain et poète en Grèce des années trente était écrire en démotique et ainsi créer une tradition écrite égale, sinon supérieure, à celle de *katharévousa.* Écrire de la littérature en *démotique* se présenta alors comme la seule option digne de la Grèce qui cherchait une identité culturelle moderne – par opposition au passé – indigène – par opposition aux projections Européennes – et cohérente – par opposition aux dichotomies et conflits exprimés en termes de choix de langue, mais en réalité profondément politiques. Il n'est pas donc risqué d'affirmer qu'écrire en langue hybride entre *démotique* et *katharévousa* était une nette provocation envers l'idée d'une identité grecque comme discours et imaginaire[12] dominants.[13]

L'usage d'une langue mixte dans la poésie surréaliste en 1935, *transgresse* l'histoire de la langue, abolit les limites historiques, contourne les choix idéologiques qui accompagnent la dichotomie *katharévousa / démotique*, reconstruit, finalement, toute la conception de la langue grecque. Et il est évident qu'à travers une telle conception de la langue, les surréalistes prennent une certaine position face à l'histoire de la Grèce, en s'interrogeant sur le national, la culture et l'idéologie officielles. Cet idiome poétique surréaliste créa ainsi un langage qui renonçait à choisir entre deux voies qui menaient invariablement à une vision unidimensionnelle: celle empreinte d'un nationalisme qui délimitait la Grèce dans sa propre préoccupation obsédante avec son identité et, finalement, fermait l'horizon international par peur constante d'invasion culturelle. Avec l'adoption d'un idiome

mixte, les surréalistes donc se sont projetés en dehors d'une tradition culturelle dominante et, par conséquent, ils ont fait éclater l'imaginaire d'une identité nationale uniforme.

On peut ainsi mieux cerner la violence du débat autour du surréalisme en Grèce, qui, après tout, n'était que pour des textes. Pour les critiques des années trente ces textes surréalistes grecs ne sauraient pas appartenir à la littérature parce qu'ils ne partagent pas l'idéal d'une *grécité* unie. Ils sont des tentatives anti-littéraires, peut-être avant-gardistes, mais assurément en dehors du cadre littéraire, d'autant plus qu'ils ne soient pas écrits dans la langue désignée pour la littérature. Ces textes défient l'enchaînement logique, les tropes et les genres littéraires traditionnels – ce sont aussi les stratégies du surréalisme français. Mais dans la réaction violente des critiques et du public athéniens, et dans leur précipitation de ranger ces textes en dehors de la littérature, on aperçoit que ces textes vont outre du défi de la logique: avec leur hybridité entre *démotique* et *katharevousa* ils défient les fondements même de la vie culturelle et politique grecque à l'époque. Il est évident que, dans le contexte grec, ce choix langagier constitue un antagonisme à l'ordre établi au niveau aussi bien culturel que social et politique. Le texte apparaît donc comme une force *du* politique, et la ténacité du scandale surréaliste peut être expliquée en termes politiques, quoique aussi bien les attaques que les défenses aient évité soigneusement de le faire.

Cette dimension est ignorée par la critique grecque plus ou moins contemporaine, qui renouvela son intérêt pour le surréalisme à partir des années soixante-dix. Selon ces critiques, le surréalisme en Grèce ne fut qu'une tentative avortée qui produisit de beaux textes littéraires dans lesquels les choix langagiers n'ont qu'un rôle esthétique, mais qui ne saurait nullement appartenir à l'avant-garde; le surréalisme en Grèce fut une tentative inachevé, il fut „handicapé" (Argyriou 1985: 33-37). Le critère de cette non-appartenance est l'absence de l'élément politique. La critique qui se prononce ainsi considère l'élément politique selon un modèle censé être représenté par le surréalisme français: adhésion à un parti politique, action précise, publication des pamphlets, etc.

La comparaison qui prouve le manque et l'échec du surréalisme grec, a comme point de référence le surréalisme français de la première période – les années vingt – en ce qui concerne les choix esthétiques. En ce qui concerne les choix politiques, le surréalisme grec est comparé au surréalisme français des débuts des années trente, et de la prétendue „adhésion" au parti communiste. Quand une explication du „manque" ou de l'„échec" du surréalisme grec est tentée, elle est ap-

puyée uniquement sur les événements historiques: la dictature de Metaxas de 1936 imposa une censure accrue qui défendait l'action politique organisée en partis, et surtout en partis de gauche. Ainsi les surréalistes n'ont-ils pas pu manifester leur position politique par l'affiliation avec un parti, et par conséquent il n'y a pas de dimension politique dans le mouvement grec.[14] La critique cherche ainsi des correspondances point par point entre le surréalisme en Grèce et le surréalisme en France, et elle perd de vue la force locale du premier jugé comme échouant par rapport au second.

On voit que dans ces comparaisons le modèle français consiste en un „collage" des moments décousus dans l'histoire du mouvement; le surréalisme, dans sa continuité et dans son historicité, disparaît. De même, ayant comme point de départ les choix politiques du surréalisme français, on aboutit logiquement à des constatations limitées et limitatives. Une considération qui étudierait le mouvement local dans son propre contexte culturel, politique et social, et qui expliquerait les différences éventuelles avec le surréalisme français, non pas comme échecs, points aveugles ou explications déterministes, mais plutôt comme diversifications dues à des raisons internes à ladite culture fait défaut. Selon une telle perspective les implications politiques des textes surréalistes grecs, présentes dans la texture même du langage, seraient mises en valeur comme telles, comme rupture par rapport à la politique culturelle grecque, par rapport à l'ordre politique établi. Avec des cas aussi particuliers où les conflits politiques contournent les partis et les pamphlets, notre compréhension de ce qui peut constituer l'élément politique subversif et révolutionnaire dans le surréalisme s'étend considérablement. Et là on retrouve Benjamin.

Les remarques de Benjamin, selon lesquelles la radicalité du surréalisme se trouve dans la combinaison du corps même avec la politique à l'intérieur de l'image-espace – dans le cas grec à l'intérieur de la langue – retournent avec force et persuasion. Le „truc" surréaliste (parce qu'„il sied mieux de parler de truc que de méthode" comme il dit lui-même) de „politiser le regard historique sur le passé" (Benjamin 1971) est le terrain sur lequel la rencontre du surréalisme grec avec l'avant-garde se fait. Leur geste le plus osé fut justement la démolition interne de l'édifice du langage / idéologie. La coexistence de différents niveaux de la langue de différentes périodes, unit dans le présent éternel de l'écriture le passé et le présent, l'histoire avec l'expérience. La position politique d'avant-garde du surréalisme grec est l'abolition des frontières entre langage et politique, en creusant justement dans le côté fortement politisé de la diglossie grecque. Ils vont au-delà de la prise d'un parti – ce qui aboutirait complètement au

même – pour se pencher sur la complexité de la langue, lieu par excellence de l'interaction du social, du politique, du littéraire, et de la conception du soi. Comme Hans Robert Jauss le remarque, „l'œuvre littéraire peut aussi [...] renverser le rapport entre la question et la réponse et confronter le lecteur, dans la sphère de l'art, avec une nouvelle réalité 'opaque', qui ne peut plus être comprise en fonction d'un horizon d'attente donné" (Jauss 1978: 87). Le surréalisme présente effectivement une nouvelle interprétation d'une réalité opaque, comme celle de l'idéologie et de la langue en Grèce. Jauss, toujours, remarque que

> l'horizon d'attente propre à la littérature se distingue de celui de la praxis historique de la vie en ce que non seulement il conserve la trace des expériences faites, mais encore il anticipe des possibilités non encore réalisées, il élargit les limites du comportement social en suscitant des aspirations, des exigences et des buts nouveaux, et ouvre ainsi les voies de l'expérience à venir. (Jauss 1978: 83)

Le choc énorme que le surréalisme a provoqué parmi le public grec, tient justement à la perturbation des attentes littéraires qui sont intimement liées à l'expérience politique et à la praxis historique en général. L'ébranlement des certitudes implantées dès la fondation de l'État grec, la démolition des aspirations poursuivies, l'ouverture du questionnement sur la langue et l'identité au-delà des limites étriquées de la „*grécité*" et du national, font partie „des aspirations, des exigences et des buts nouveaux" sont, en fait, des facteurs de dépaysement total. Le choc provoqué dans le public, l'influence du surréalisme sur la critique avec le dialogue qu'il inaugure, et l'impact sur la littérature, sont des éléments essentiels pour évaluer l'importance du surréalisme sur la scène grecque.

Mais ce sont aussi des éléments importants pour repenser justement ce qui est *le* politique dans le surréalisme en général. Dépayser la sensation reste toujours l'objectif du surréalisme; la révolution politique, à travers des affiliations politiques précises se manifeste uniquement dans une phase précise. Il serait faux d'ôter par les phases „pré" et „post" Parti Communiste leur signification politique. La révolte que les surréalistes demandent, et jusqu'à un certain degré pratiquent, au travers de leurs activités pendant la période du premier *Manifeste* par exemple, a de fortes implications politiques. La lutte contre le rationalisme, le pragmatisme, l'introduction du subconscient et de l'imagination dans la vie quotidienne qui est ainsi changée et amplifiée, et surtout la *révolution du langage*, sa conception dans le *Bildraum*, son activation en tant qu'expérience, *sont* des propositions politiques. Ce sont des significations imaginaires sociales qui constituent

le noyau révolutionnaire du surréalisme, induisant une faille dans la pensée occidentale.[15] La subversion du surréalisme repose davantage sur cette „entreprise prométhéenne et totalisante“,[16] que dans l'engagement concret.

Avec le cas grec on voit que le déplacement du surréalisme en dehors de la France ne s'est probablement pas fait en „ondes de choc“ d'une intensité affaiblissante. Au contraire, le dépaysement du surréalisme montre d'une grande clarté les éléments qui soient les plus essentiels dans sa conception de la révolution et de son implication politique. Les occurrences „périphériques“ refléteraient-elles alors les données fondamentales mais oubliées du „centre“? Ou vaut-il mieux d'oublier complètement ces catégories quand l'internationalisation du mouvement est visée? Centre et périphéries devraient-ils être remplacés par une visualisation de la propagation internationale du surréalisme comme un continuum de liens implicites et explicites qui ensemble donnent finalement l'image complète du mouvement?

Le surréalisme aurait créé alors un internationalisme unifiant qui devint une sorte de liaison itinérante qui transgressa aussi bien les frontières que des concepts comme le centre et la périphérie. Posté d'un point de vue différent, celui de l'ethnologie, James Clifford remarque à propos du surréalisme:

> Je fus frappé du fait que plusieurs surréalistes vivaient dans des hôtels, ou dans des quasi-hôtels, dans des chambres de passage, et qu'ils entraient et sortaient de Paris. Je commençai à voir que le mouvement n'était pas nécessairement centré sur Paris, ou même sur l'Europe. [...] Cela dépendait de comment (et d'où) on considérait les résultats historiques du moment moderniste. [...] Le Surréalisme voyagea et il fut traduit en voyage.[17]

Une culture qui se traduit en voyage, le surréalisme se déchiffre peut-être plus facilement si notre perspective se décentre de Paris pour voir ailleurs. D'un dépaysement à l'autre, de la politique des partis au politique du langage / sensation, cet itinéraire pourrait aussi nous conduire au-delà de l'impasse des échecs.

---

[1] „La constitution de groupes d'artistes, formés sur des bases à la fois territoriales et culturelles, relayés ailleurs par des appuis locaux, exprime l'étonnante disponibilité d'une génération à chercher sa voie en dehors d'un cadre local, régional, national. La relation est évidente avec la dimension internationale de la pensée politique du mouvement ouvrier, avec l'idéologie sans frontières du marxisme et du socialisme: pour les artistes aussi, la croyance dans le nouveau passe par le rejet des limites anciennes.“ (Monnier/Vovelle 1994: 9)

[2] Cf. Reynaud Paligot 1995.

[3] „[...] il est hors de doute que les relations de l'avant-garde littéraire avec l'avant-garde politique sont intermittentes et hétérogènes. En tout cas, l'identification automatique est exclue." (Marino 1975: 82)

[4] „Depuis Bakounine l'Europe a manqué d'une idée radicale de la liberté. Les surréalistes ont cette idée." (Benjamin 1971: 310)

[5] Ils se fondent aussi dans la vie intense du groupe, les manifestations collectives, dans la pratique de l'écriture automatique: dans l'automatisme c'est le „moi" le plus profond qui parle, celui du subconscient, qui est pourtant dépersonnalisé pour devenir une procédure collective, une voix collective qui nie l'authenticité de l'auteur.

[6] Jacqueline Chénieux-Gendron commente cette pensée de Breton, essaie d'en déduire une „définition" du surréalisme valable pour tous les moments et lieux de son développement, et elle aboutit à une position très proche de celle exposée ici: „Le surréalisme serait donc, pour chaque époque et pour chaque lieu, la réponse apportée par quelques poètes et quelques peintres, suivant des modes et des formes spécifiques, à un état donné de la société" (Chénieux-Gendron 1993: 28).

[7] Un indice de l'acharnement sur les textes est donné par les ventes effectuées: à titre d'exemple, le tirage à 200 exemplaires de *Haut fourneau* est épuisé presque immédiatement à cause du scandale, tandis qu'en France les 500 exemplaires de *Les Animaux et leurs hommes* d'Éluard, publiés en 1920, ne s'épuisèrent que huit ans après. Le scandale surréaliste en Grèce et en France suscita peut-être des réactions similaires, mais il est d'une nature toute autre: en France, le scandale c'était l'action, en Grèce, le scandale c'était le texte. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois en Grèce que de violents incidents commencent par des textes. Pour la France cf. Guiol-Benassaya 1982.

[8] Pour la réception du surréalisme en Grèce cf. Trivizas 1996.

[9] Sur cet imaginaire et la formation de l'identité néo-hellénique cf. aussi Gourgouris 1996: 6, „[...] the story of Greece is the paradigmatic colonialist condition in the imaginary (since modern Greece is after all history's sole witness of the consequences of what I call the colonization of the ideal)".

[10] Pour une histoire de la question de la langue cf. Beaton 1994: 298-365, ch. 6, „Literature and Language: the language question"; Fragoudaki 2001: 17-24; Babiniotis 1975: 1-16; Mackridge 2000: 46-53.

[11] „This polarization reached its peak, fuelling fanaticism still further, as a result of the manifold associations and extensions that the language problem acquired during the various phases of development. [...] Thus, certain 'equations' were gradually created, often on the basis of erroneous patterns and faulty associations: Purist = conservative / right-winger / obscurantist; Demoticist = progressive / left-winger / illuminated" (Babiniotis 1975: 9); v. aussi Fragoudaki 2001: 27.

[12] Le terme „imaginaire" est ici entendu dans le sens que Cornelius Castoriadis lui donne (Castoriadias 1999: 94). De même dans Castoriadis 1975: „la puissance de création, une vis formandi" qu'il y a dans les collectivités humaines. L'imaginaire collectif ainsi que l'imagination individuelle sont reconnus comme des puissances de création, et la créativité de la vie collective est passée au tamis de la notion de „significations imaginaires sociales". Ce sont des significations „qui ne se réfèrent ni à la réalité ni à la logique", qui animent les institutions et unissent la société.

[13] „The most striking exceptions to this broad, and mostly silent, consensus were the surrealists Embiricos and Engonopoulos. [...] By mixing elements of katharevousa and demotic, of accepted poetic distinction with journalese and the language of officialdom, the Surrealists targeted the conventions of diglossia by flagrantly violating

them. This practice of juxtaposing linguistic styles conventionally seen as separate is clearly part of the Surrealist program of challenging all artificial and rational constraints on the free operation of the unconscious. There is probably no aspect of Greek Surrealism in the 1930s, and its numerous offshoots in the post war period, that has been more discussed than its stance on the Greek language." (Beaton 1994: 342-343).

[14] Cf. par exemple Trivizas 1996: 35, Loïzidi 1984: 25-26; pour les „occasions perdues" de rencontre entre le Parti Communiste grec et les surréalistes v. Abazopoulou 1980, Argyriou 1985: 33-37, Vitti 1976: 72-80, Panagiotou 1986: 18-27; pour un jugement différent de la situation, mais sans, pour autant, aucune attribution d'éléments politiques au surréalisme grec v. Voutouris 1997: 7.

[15] Chénieux-Gendron 1984 parle même d'un „anti-humanisme".

[16] Terme emprunté à Chénieux-Gendron 1984, où il est employé comme titre du deuxième chapitre, 17-42.

[17] „I was struck by how many surrealists lived in hotels, or hotel-like transient digs, and were moving in and out of Paris. I was beginning to see that the movement was not necessarily centered in Paris, or even in Europe [...] It all depended on how (and where) one saw the historical outcomes of the modernist moment. [...] I begun to imagine rewriting Paris of the twenties and thirties as travel encounters – including New World detours through the old – a place of departures, arrivals, transits. The great urban centers could be understood as specific, powerful sites of dwelling/traveling. [...] Paris as a site of cultural creation included the detour and return of people like Carpentier. He moved from Cuba to Paris and then back to the Carribean and South America, to name Lo real maravilloso, magical realism, Surrealism with a difference. Surrealism traveled, and was translated in travel." (Clifford 1997: 30)

Bibliographie

Abazopoulou, F. 1980. *Le surréalisme en tant que courant poétique en Grèce*, thèse dactylographiée. Paris III.

Argyriou, A. 1985. 'Ο ελληνικός υπερρεαλισμός υπήρξε ανάπηρος;' ('Le surréalisme grec était-il handicapé?') in *Diavazo* 120, 5 juin: 33-37.

Babiniotis, G. 1975. 'A linguistic approach to the 'language question' in *Greece', Byzantium and Modern Greek Studies*, vol. 5: 1-16.

Beaton, R. 1994. *An Introduction to Modern Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.

Béhar, H. 1982. 'Ondes de choc' in *Mélusine* 3, 'Marges non-frontières' in *Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme*. Lausanne: L'Age d'homme: 11-14.

Benjamin, W. 1971. 'Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne' in *Œuvres* I. Mythe et Violence (tr. M. de Gaudillac). Paris: Denoël Les Lettres Nouvelles.

Breton, A. 1992a. 'Position politique de l'art d'aujourd'hui' in *Œuvres Complètes*, vol. II, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade: 416-444.

Breton, A. 1992b. 'Situation surréaliste de l'objet' in Breton (1992a): 472-491

Bürger, P. 1993. 'Pour une définition de l'avant-garde' in H. Ritter et A. Schulte Nordholt (éds). *La Révolution dans les lettres*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi: 17-27.

Chénieux-Gendron, J. 1984. *Le Surréalisme*. Paris: P.U.F.

Chénieux-Gendron, J. 1993. 'De la sauvagerie comme non-savoir à la convulsion comme savoir absolu' in Chénieux-Gendron, J. (éd.). *Lire le regard: André Breton & la peinture*. Paris: Lachenal & Ritter: 9-28.

Clifford, J. 1997. *Routes. Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge Massachusetts/Londres: Harvard University Press.

Castoriadis, C. 1975. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil.

Castoriadis, C. 1999. 'Imaginaire et imagination au carrefour' in *Figures du pensable. Les Carrefours du labyrinthe VI*. Paris: Seuil: 93-114.

Fragoudaki, A. 2001. *Η γλώσσα και το έθνος. 1880-1980 Εκατό χρόνια αγώνες για την αυθεντική ελληνική γλώσσα* (*La langue et la nation. 1880-1980 Cent ans de luttes pour la langue grecque authentique*). Athènes: Alexandria.

Gourgouris, S. 1996. *Dream Nation. Enlightenment, Colonization and the Institution of Modern Greece*. Stanford California: Stanford University Press.

Guiol-Benassaya, E. 1982. *La Presse face au surréalisme de 1925 à 1938*. Paris: Editions du CNRS.

Janover, L. 1970. *Surréalisme, art et politique*. Paris: Galilée.

Jauss, H. R. 1978. *Pour une esthétique de la réception* (tr. C. Maillard). Paris: Gallimard.

Loïzidi, N. 1984. *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη, Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου* (*Le surréalisme dans l'art néo-hellénique, Le cas de Nikos Engonopoulos*). Athènes: Nephéli.

Mackridge, P. 2000. *La langue néo-hellénique* (tr. C. N. Petropoulos). Athènes: Pataki,

Marino, A. 1975. 'Essai d'une définition de l'avant-garde' in *Revue de l'Université de Bruxelles* 1: 64-120.

Monnier, G. 1994. 'Un art sans frontières. Liberté et mobilité: l'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)' in Monnier/José (1994): 9-13.

Monnier, G. et J. Vovelle (éds). 1994. *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*. Actes de la table ronde internationale réunie au Centre Malher le 23 et le 24 octobre 1992 par le Centre Inter-universitaire de Recherche en Histoire de l'Art Contemporain CIRHAC. Paris: Publications de la Sorbonne.

Panagiotou, G. 1986. 'Υπερρεαλισμός και ελληνική αριστερά' ('Le surréalisme et la gauche grecque') in *H Lexi* 51: 18-27.

Poggioli, R. 1968. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press.

Reynaud Paligot, C. 1995. *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*. Paris: CNRS

Trivizas, S. 1996. *Το Σουρρεαλιστικό σκάνδαλο, Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα* (*Le scandale surréaliste, chronique de la réception du mouvement surréaliste en Grèce*). Athènes: Kastaniotis.

Tziovas, D. 1989. *Οι Μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο* (*La métamorphose du nationisme et l'idéologème de la grécité à l'entre-deux-guerres*). Athènes: Odysseas.

Vitti, M. 1976. 'Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με 40' ('Les deux avant-gardes dans la poésie grecque 1930-40') in *O Politis* 1: 72-80.

Voutouris, P. 1997. *Η Συνοχή του τοπίου, Εισαγωγή στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου* (*La cohésion du paysage, introduction à la poésie d'Andréas Embiricos*). Athènes: Kastaniotis.

LE DROIT A L'INSOUMISSION. LE SURRÉALISME ET LA GUERRE D'ALGÉRIE

Henri Béhar

The author starts from his own memories at the time of the war of Algeria. He says how was lived, for his generation, the torture employed for „pacification". That explains why neutrality is not possible: the history of the intellectuals must be impassioned. Which position did surrealism occupy for those militating against torture? He looks at the „Declaration for the right to insubordination", also called the Manifesto of the 121, to find the part of surrealism it contains and to determine certain invariants of the movement. Why was it generally allotted to Sartre? For which reasons the surrealist weren't unanimous? Their reference to Messali Hadj against the FLN, their anti-sovietism, their constant anti-colonialism; their anarchism, their design of the role of the intellectual in the society.

Je me présente: Henri Béhar, classe 60. Ceux qui sont nés avant l'abolition du service militaire me comprendront immédiatement. Pour ceux qui appartiennent à cette classe (ou aux précédentes), la guerre d'Algérie fut la grande affaire de leur vie, qu'ils aient servi dans l'armée active ou non, tant se posait pour eux la question morale. Car tout le monde savait que l'indépendance de la colonie était inéluctable, et que la torture, dont on ne parlait qu'à voix basse, pourrissait la jeunesse du pays.

Pour ma part, je n'eus pas à objecter ni à prendre la filière Suisse, car le sort voulut que je me retrouvasse, par un matin froid d'avril 1959, au sanatorium des étudiants, suffisamment atteint par la maladie pour être, à bref délai, définitivement réformé par l'autorité militaire. Mais je puis attester que ce qu'on nommait alors pudiquement les „événements d'Algérie" était le sujet des conversations quotidiennes des étudiants. Pas un jour, pas une nuit, sans qu'il en fût question. Nous tenions des réunions autorisées ou clandestines à tout bout de champ, et nous discutions avec nos camarades d'outre-mer, les Algériens notamment. De l'autre côté, les partisans de l'Algérie française, parmi lesquels un bon nombre de pieds-noirs, s'organisaient. Ils avaient tous des exemples appropriés pour défendre ce qui me sem-

blait la barbarie. Ce n'était pas seulement, pour mes amis et moi, une banale question de sensibilité. Il y allait de la morale, d'un impératif catégorique, de notre intégrité, et de l'idée que nous nous faisions du pays. Toutefois, nous savions aussi ce qu'est la douleur de toute guerre. J'entends encore aujourd'hui les sanglots d'un de nos camarades, juif d'Algérie, dont le frère avait été assassiné dans les Aurès, et qui se réveillait dans la nuit en hurlant.

Dans ces conditions, j'essaie de me remémorer la place que pouvait occuper le surréalisme dans nos esprits. Car nous n'étions pas coupés du reste du monde dans notre montagne magique. Le repos forcé nous donnait le loisir de lire minutieusement la presse quotidienne, hebdomadaire et mensuelle, en nous référant à Sartre et à Camus, et même de recueillir les confidences de quelques soldats qui nous arrivaient atteints par la maladie.

Ce préambule laisse entendre que mon propos ne pourra pas être celui d'un froid historien des idées. Tout en observant les faits, en analysant les textes aussi objectivement que possible, je ne puis m'empêcher d'en mesurer la valeur et le retentissement aux yeux du jeune militant que j'étais alors.

Au demeurant, l'UNEF, fortement agitée par des AG (Associations Générales), dont celle à laquelle j'appartenais, n'allait pas tarder à prendre publiquement position pour la paix en Algérie, ce qui devait entraîner un conflit ouvert avec les institutions, paradoxalement à contretemps puisqu'en somme les étudiants prônaient la paix autant que De Gaulle. Mais c'est là une tout autre histoire, que je raconterai ailleurs.

Pour l'heure, je reprendrai la question du surréalisme dans la guerre d'Algérie d'un point de vue personnel. Jean-Louis Bédouin n'en souffle mot (ou à peine, en post-scriptum), toutefois, les historiographes se sont bien rattrapés depuis, notamment Carole Reynaud Paligot, dont j'apprécie le tableau d'ensemble, visant à rétablir le rôle de l'extrême gauche, des anarchistes et des surréalistes en faveur de l'indépendance algérienne (cf. Reynaud Paligot 1995).

Remontant le cours du temps, je partirai du Manifeste des 121, devenu mythique, pour y déceler la part de surréalisme qu'il contient et ainsi déterminer certains invariants du mouvement.

I. Le Manifeste des 121

Lorsqu'il apparaît que le gouvernement, loin de conclure la paix en Algérie, laisse gangrener la morale politique, en particulier à

l'approche du procès du „réseau Jeanson" (réseau de soutien au FLN), annoncé pour septembre 1960, André Breton se joint à Maurice Blanchot, Dionys Mascolo et Jean Schuster pour rédiger ce qui deviendra la „Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie", mise au point chez lui. Le titre définitif sera ensuite donné par Maurice Blanchot, non sans réticence de la part de Breton qui réfute la notion de „droit à l'insoumission", celle-ci ne pouvant à ses yeux dépendre d'aucun droit. Diffusée à partir du 6 septembre, elle est vite connue sous le nom de „Déclaration des 121", du nombre des signataires de la première liste. Elle suscite la colère du Premier ministre Michel Debré, et un grand mouvement d'espoir chez tous les jeunes qui refusent de porter les armes contre les Algériens.

De quoi parle-t-elle et que dit-elle exactement, cette déclaration que nul de ceux à qui elle était destinée n'a pu lire sur le moment, en raison de l'interdiction faite aux journaux (et plus encore à la radio) de la publier?[1]

Nous en avions retenu la formule finale, par laquelle les signataires considéraient comme justifié le refus de porter les armes contre les Algériens dont la cause était légitime, et même de les aider. Mais il y avait bien d'autres choses dans ce texte que maintenant tout le monde analyse à loisir (je le reproduis en annexe, et il est accessible en ligne sur le site du Centre de recherche sur le surréalisme à l'adresse: http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech_sur/index.htm).

Les auteurs considéraient d'abord que l'on se trouvait en présence d'un conflit spécifique, qui se prolongeait depuis six ans. Des jeunes gens, de plus en plus nombreux, qui refusaient de participer à cette guerre, voire aidaient les combattants algériens, devaient passer en jugement. Or, leur cause était dénaturée par leurs adversaires, et leurs raisons édulcorées par leurs propres avocats. D'où la nécessité des explications suivantes.

Pour les Algériens, il s'agit très précisément d'une „guerre pour l'indépendance nationale". Mais pour les Français, on parle d'opérations de police, menées par l'armée seule, qui en vient à jouer un rôle politique en recourant même à la torture.

Dans ces circonstances, le refus de prendre les armes devient un devoir moral. Si le cas de conscience a pu se poser individuellement au début du conflit, son extension et sa durée justifient l'insoumission, la désertion, voire l'aide directe aux combattants Algériens. De telles attitudes se développent en dehors des partis, formant une véritable „résistance". D'où un double appel: aux juges pour qu'ils ne se laissent pas prendre au vocabulaire équivoque utilisé par les pouvoirs

publics et qu'ils s'en tiennent aux vraies valeurs; au public pour qu'il intervienne et se solidarise avec les inculpés.

S'agissant de l'insoumission, voici ce que je lis au dos de mon livret individuel, délivré par le ministère de la guerre: un extrait de la loi du 31 mars 1928 indiquant que, en temps de paix (c'était bien le cas en l'occurrence), les militaires et les réservistes qui, „étant rappelés à l'activité, ne rejoignent pas leur corps au jour fixé sont passibles de sanctions disciplinaires. Si, sur la notification d'un ordre de route leur réitérant l'ordre de rejoindre, ils ne se présentent pas à leur destination avant l'expiration des délais indiqués ci-dessous, ils sont considérés comme *insoumis* et passibles de sanctions judiciaires". Suit un tableau des „délais de grâce". Précisons qu'à l'époque, c'étaient les tribunaux permanents des forces armées qui traitaient de la question. Ils n'ont été abolis par le Président Mitterrand qu'en 1982.

La déclaration a d'abord été diffusée avec seulement quatre signatures surréalistes, celles de Benayoun, Breton, Legrand et Schuster, „par souci tactique" dira ce dernier.[2] Dans un premier temps elle recueille 121 signatures (dont celle d'une quinzaine de surréalistes: Jean-Louis Bédouin, Robert Benayoun, Vincent Bounoure, André Breton, Guy Cabanel, Adrien Dax, Yves Elléouët, Alain Joubert, Robert Lagarde, Gérard Legrand, Pierre de Massot, Jehan Mayoux, José Pierre, André Pieyre de Mandiargues, Jean Schuster, Jean-Claude Silbermann). Mais les noms qui ressortent le plus aux yeux du public sont ceux de Sartre, de Simone de Beauvoir et de leurs collaborateurs des *Temps modernes*, des cinéastes (Alain Resnais, Claude Sautet), dramaturges (Adamov), romanciers (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Vercors), comédiens (Alain Cuny, Simone Signoret), etc. Les sanctions prises par l'administration à l'encontre des fonctionnaires déjà connus pour leur activité intellectuelle (Jean-Louis Bory, Bernard Dort, Pierre Vidal-Naquet, Jean-Pierre Vernant) ont aussitôt entraîné de vives protestations, et, par solidarité à leur endroit, de nouvelles signatures, de telle sorte que le 27 octobre une nouvelle liste était publiée, portant 246 noms. Il s'agissait explicitement de revendiquer la même culpabilité au regard de la loi que les premiers signataires. Les communistes en délicatesse avec leur parti depuis l'invasion de la Hongrie y figurent en quantité notable.

Le retentissement de cette *Déclaration* est aujourd'hui inimaginable, à tel point que les deux autres textes publiés par *Le Monde:* l'„Appel à l'opinion" (6 octobre 1960) formulé par des syndicalistes enseignants soutenus par des personnalités de la gauche non communiste tels Jean Cassou et Jean Guéhenno (les deux anciens directeurs

de la revue *Europe*); le „Manifeste des intellectuels" (7 octobre 1960) signé par les plus conservateurs autour des Hussards et des éditions de La Table ronde, passèrent presque inaperçus. En tout cas, ils ne suscitèrent aucun mouvement sensible.

Sachant les peines encourues par les signataires de la Déclaration (29 d'entre eux sont inculpés, les fonctionnaires suspendus, les artistes interdits d'antenne...) et décidé à assumer toutes les responsabilités découlant de son geste, Breton écrit le 22 septembre au juge d'instruction: „... je me tiens donc pour un de ses co-auteurs et je spécifie qu'en la signant je me suis implicitement engagé à faire tout ce qui était en mon pouvoir pour assurer sa diffusion."

Cependant, l'unanimité du groupe surréaliste au sujet de la Déclaration n'est qu'apparente. D'une part, certains (tel Jean-Pierre Lassalle), qui n'en voyaient pas la nécessité, se sont abstenus de la signer, purement et simplement. D'autres, qui ne l'ont pas davantage signée, tel Louis Janover, l'ont critiquée du point de vue de l'internationalisme prolétarien dans un article, „La Trahison permanente" paru l'année suivante dans le premier numéro d'une nouvelle revue, *Sédition*, en octobre 1961.

En simplifiant, Breton ne verra dans leurs propos qu'un raisonnement banalement trotskyste, et non une critique du surréalisme. Lui-même insista pour que la revue *La Brèche* publie l'ensemble du dossier et reproduise les passages significatifs des textes où Louis Janover, s'opposant à Jehan Mayoux, discutait *sur le fond* cette déclaration. Le premier estimait, en effet, que le texte en était récupéré par Sartre en faveur du nationalisme algérien, alors qu'il s'agissait de trouver, avec l'Algérie, la voie vers l'internationalisme et la révolution sociale: „La victoire du FLN sur les autres fractions du mouvement insurrectionnel algérien aura été l'arrêt de mort de l'insurrection elle-même; et c'est à ce moment que la guerre a pris cet aspect de guerre étrangère, au profit de la bureaucratie frontiste, contre les masses algériennes."[3] Avec des nuances, Gérard Legrand, très pessimiste quant à l'avenir des prétendues „révolutions" des pays anciennement colonisés, n'est pas loin de le soutenir, ce qui justifie son rôle au comité directeur de la revue *Sédition*. Quant à Jean Schuster, il ne voit pas de raison de se déterminer par rapport à Sartre, quand bien même celui-ci ne ferait que récupérer le texte à son profit. Même si la révolution algérienne n'est que balbutiante, il l'approuve sans réserve et prétend devoir l'aider. Jehan Mayoux, pacifiste affirmé, défend ce texte en tant qu'il attaque son principal ennemi, le militarisme français, et ne

voit pas au nom de quel principe prolétarien on pourrait s'abstenir de soutenir l'insoumission.

La défense de Mayoux est d'autant plus importante à nos yeux qu'il fut, en tant qu'inspecteur de l'Éducation Nationale, le premier à payer son audace (et le dernier à être réintégré dans ses droits, plus de cinq ans après la paix, Briolet 2004: 97). Au Premier ministre il avait répondu: „M. Debré a prétendu récemment que les fonctionnaires avaient à l'égard de l'État des 'obligations particulières'. Faut-il croire que les hommes de ma génération, en choisissant dans les années vingt une carrière administrative, ont prêté serment de fidélité à l'État français du Maréchal ou à la V^e^ République du Général? M. Terre-noire a suggéré qu'ils n'étaient pas tenus de rester fonctionnaires. Soit. Mais si les républicains avaient quitté l'enseignement sous l'Empire, les gaullistes sous Pétain, comment aurait été instruite la jeunesse?"[4]

Avec cette *Déclaration*, le débat sur l'insoumission était, pour la première fois, porté sur la place publique. Par-delà tous les arguments politiques, elle posait la question morale: selon ses rédacteurs, non seulement les jeunes gens qui refusaient de combattre en Algérie avaient le droit pour eux, mais encore ils pouvaient légitimement soutenir les combattants algériens. En posant le débat en ces termes, les signataires ne faisaient pas que plaider pour le réseau Jeanson: ils étendaient la question à l'ensemble des appelés. Ceci explique, me semble-t-il, le retentissement du texte, autant que la réaction outragée du gouvernement.

Paradoxalement, la déclaration la plus connue de toutes celles du groupe depuis sa naissance est la moins surréaliste au regard de l'opinion publique! J'ai déjà fait état de l'explication fournie par Jean Schuster à ce sujet. Il allègue en effet l'histoire politique du mouvement, l'hostilité permanente rencontrée dans l'intelligentsia de gauche et du côté des partis, et surtout ses vingt-cinq ans d'intransigeance à l'égard du stalinisme pour justifier l'occultation du groupe dans l'affaire. Les surréalistes avaient-ils raison de se mettre ainsi en retrait, dans des circonstances impliquant tous les intellectuels? J'en doute, car, en la circonstance, ce sont Jean-Paul Sartre et la revue *les Temps modernes* qui ont focalisé l'attention publique.

II. Causes immédiates: le surréalisme et la guerre d'Algérie

Comment expliquer un tel détournement, si tant est que les surréalistes sont, comme ils le prétendent, les principaux artisans d'un placard ayant mobilisé la France intellectuelle?

Il faut, pour le comprendre, examiner l'ensemble des écrits, des prises de position du mouvement depuis le début de la guerre d'Algérie, le 1er novembre 1954. Et surtout se rendre compte que les surréalistes ont tenté de tenir une position cohérente à leurs yeux en condamnant à la fois le stalinisme partout où il sévissait et en soutenant les révolutions nationales (ce qui n'allait pas sans problème, dans la mesure où celles-ci s'aidaient de celui-là). Ainsi la revue *Le Surréalisme même* publie-t-elle en 1957 cet avis collectif:

> Les événements des derniers mois ont soumis à une épreuve décisive l'authenticité révolutionnaire en dissipant certaines équivoques et en transformant en affirmations les négations politiques sur lesquelles le surréalisme avait dû se replier. Certes, ceux qui sont sans restrictions *pour* la révolution hongroise et *pour* la révolution algérienne sont peu nombreux: en se comptant parmi eux, les surréalistes ont conscience d'être rigoureusement fidèles à leur esprit de toujours. […]
>
> I. Comité des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord:
> Une Assemblée générale a été convoquée le 15 décembre pour discuter de la motion suivante, que le Bureau avait adoptée par 12 voix contre 4 et 3 abstentions:
> Le Comité condamne l'enlèvement des chefs du FLN par le Gouvernement français et l'agression impérialiste contre l'Égypte; il condamne l'intervention soviétique en Hongrie et l'enlèvement de Nagy; il défend sans réserve et dans tous les cas le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Nous souhaitons voir les intellectuels soviétiques agir sur leur Gouvernement contre son agression. Nous exigeons du nôtre qu'il applique en Afrique du Nord les principes qu'il prétend faire appliquer en Hongrie: qu'il cesse les emprisonnements, les tortures, les massacres et la soi-disant pacification. Nous ne cesserons, nous, de lutter pour la fin de cette guerre désastreuse.[5]

Est-ce une question de génération, d'amitié, d'idéologie? Alors qu'à Paris le FLN avait tout fait pour être le seul parti insurrectionnel et le seul interlocuteur reconnu par la France, il n'est pas peu surprenant de constater que, par la voie de leurs revues, les surréalistes se révèlent des partisans constants de Messali Hadj, le précurseur du nationalisme algérien, fondateur du MNA (Mouvement national algérien), qui d'ailleurs se ralliera à De Gaulle.

Dans la même livraison du *Surréalisme même*, un article de Pierre de Massot, „Le prisonnier de la mer", illustré d'une belle photo de Messali Hadj, rend compte par le menu de sa visite au prisonnier de Belle-Île: traversée poétique depuis Quiberon, montée à la villa du détenu, dialogue avec les policiers pour obtenir le droit de visite, refus de Paris. Il s'insurge, revient à la charge. Coïncidence, il rencontre le directeur de *La Vérité* (journal trotskiste), Daniel Renard. Les policiers exigent sa carte d'identité, le fouillent, comptent son argent… Finalement, il obtient de voir le détenu qui le fait penser à un mage. Comme il a prêté serment de ne rien révéler de leur conversation (à

qui? on se le demande), nous ne saurons pas de quoi ils ont parlé. Il précise à son interlocuteur qu'il ne vient pas en tant que représentant du Parti communiste (dont il est membre) mais à titre personnel. Il le présente comme un „révolutionnaire marxiste éprouvé". Messali a droit à une sortie quotidienne d'une heure, au cours de laquelle il se rend au port suivi d'une voiture de CRS, précédé de deux policiers.

> Savez-vous la raison d'une telle sollicitude de la part du gouvernement français? me confiait-il en riant de bon cœur. Ce n'est pas qu'on ait rien à craindre de moi. Bien au contraire. Un membre du FLN pourrait m'abattre si je n'étais pas escorté. Bien mieux, si la nuit des projecteurs fouillent la baie, c'est parce qu'on redoute qu'un hydravion égyptien ne vienne amerrir et ne m'emmène comme gage du colonel Nasser.

Le propos est en effet risible, mais ce qui l'est moins, dans mon souvenir, c'est l'extermination des messalistes à Paris par les commandos du FLN!

En publiant un tel récit, les surréalistes voulaient-ils montrer leur défiance à l'égard d'un parti unique, le FLN, calquant sa pratique sur celle du régime soviétique? À la lumière de ce que nous savons aujourd'hui, je le crois volontiers, et c'est ce que je déduis des propos de Breton dans son discours du 20 avril 1956:

> la plus exemplaire prise de conscience, celle de la „cause" de tout son peuple, de tous ses frères opprimés par un homme qui y consacre toute sa vie et lui consent tous les sacrifices, cette prise de conscience exemplaire punie, comme aux plus mauvais temps de notre histoire, de toutes les persécutions: Messali Hadj pratiquement incarcéré depuis vingt-cinq ans et que – rencontre assez significative – le gouvernement Guy Mollet déporte à Belle-Île, où Napoléon III avait interné Blanqui.[6]

Ce discours de Breton au meeting „pour la défense de la liberté" met bien l'accent sur la double postulation des surréalistes: liberté pour le peuple algérien d'une part, critique du stalinisme d'autre part. Il fait référence au tract „Au tour des livrées sanglantes" sorti la semaine précédente, le 12 avril 1956. Le texte rappelle l'opposition constante des surréalistes au stalinisme et revendique „une conception *réellement* dialectique de la révolte individuelle". Il appelle vigoureusement les „camarades communistes" à se débarrasser de leurs dirigeants, exiger la libre discussion dans les cellules à partir du discours de Khroutchev au XX^{e} congrès et, pour finir, demande la réhabilitation de Trotski.

À peine quelques mois après, les événements vont leur donner une fois de plus raison: l'invasion de la Hongrie par les chars soviétiques montre que la déstalinisation annoncée par le Secrétaire général du PCUS ne s'accompagne, dans les faits, d'aucune libéralisation. Plus,

une répression sanglante s'abat sur Budapest. Le tract „Hongrie, soleil levant", en novembre 1956, analyse l'aspect nationaliste de la révolution hongroise comme un épiphénomène, résultant de la pression ultranationaliste de la Russie, et dénonce les fascistes „qui tirent sur le peuple". „La défaite du peuple hongrois est celle du prolétariat mondial."

Les surréalistes se joignent à d'autres intellectuels pour lancer un „Appel en faveur d'un cercle international des intellectuels révolutionnaires" (nov.-déc. 1956). Cet appel définit le rôle des intellectuels dans le mouvement révolutionnaire, pose le principe d'une entente, et jette les bases d'un comité d'intellectuels qui devra débattre des grands problèmes de l'heure (pouvoir, économie socialiste, parti unique, évolution du capitalisme, colonialisme, fonction sociale de l'art).

Parallèlement, à partir de décembre 1956, le Bureau du Comité des intellectuels contre la poursuite de la guerre en AFN se prononce sur l'intervention russe à Budapest et décide la constitution d'un Comité des Intellectuels révolutionnaires ayant pour objectif de lutter contre tous les impérialismes, y compris soviétique. Une note du *Surréalisme même*, n° 2 (printemps 1957), relatant les débats de ce comité, déplore les pratiques staliniennes et constate que rares sont les partisans de la révolution Hongroise et de l'indépendance algérienne en même temps, ce qui signe l'éclatement dudit comité. Ajoutons que Benjamin Péret publie dans la même livraison un „Calendrier accusateur", énumérant les crimes de Staline, d'un point de vue trotskiste.

En octobre 1958, à la suite du référendum approuvant la constitution de la V^e^ République, Jean Schuster, constatant le déplacement de 1 500 000 voix communistes vers le gaullisme, expliquait, sous le titre „Entrée des fantômes", comment le Parti communiste, la gauche française, les intellectuels, se sont toujours trompés:

> de 1944 à 1950, ils furent incapables de définir un antistalinisme qui n'aurait pas été purement et simplement un anticommunisme. De 1950 à 1956, ils se sont ralliés au parti, parce que c'était le parti de la classe ouvrière, que la classe ouvrière avait toujours raison, etc. […] De 1956 à ce jour ils ont toujours paru garder la Hongrie sur l'estomac, sans qu'on sache s'ils en voulaient aux insurgés de Budapest ou aux tanks russes d'avoir rompu l'idylle. (Schuster 1969: 15)

C'est dire que l'anticommunisme du surréalisme n'a pas faibli. Réciproquement, le Parti communiste fait en sorte que le surréalisme n'ait aucune prise sur l'opinion publique.

On se souvient que dès *Arcane 17*, avant son retour d'exil donc, André Breton s'était prononcé contre la reconstitution des partis, revenant dans les bagages des militaires sans avoir rien appris ni rien oublié. Il avait participé avec David Rousset, Sartre et Camus à la

création du RDR (Rassemblement Démocratique Révolutionnaire). Ce qui n'était alors que l'insurrection algérienne allait obliger l'ensemble du groupe surréaliste à prendre position. En 1955, Breton et ses amis souscrivent à l'appel du Comité d'action contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord, rédigé par Dionys Mascolo. Ce texte proclamait la guerre injuste et dénonçait (déjà!) la torture, exigeant l'établissement d'une „paix fraternelle dans le respect des nationalités". Signé par environ 170 personnes (dont de nombreux surréalistes), largement diffusé par les revues *Les Temps modernes*, *Les Lettres nouvelles*, *Esprit*, *Arguments*, ce texte et ce Comité auront permis, au dire de Breton, de „sortir [les surréalistes] de l'isolement politique où ils étaient confinés depuis la Libération malgré tous leurs efforts". À cet effet, Jean Schuster est désigné comme le représentant du groupe auprès du Comité des intellectuels, officiellement formé le 5 novembre 1955. Au cours d'un meeting salle Wagram, le comité dénoncera la nouvelle guerre en Afrique du Nord, injuste, honteuse et vaine. Dans le même temps, alors que les élections viennent d'envoyer 56 députés du parti de Robert Poujade à la Chambre des députés, les surréalistes lancent le tract „Cote d'alerte", le 21 janvier 1956:

> Les intérêts qu'il faut bien nommer de l'esprit ne s'incarnent pas pour nous dans une classe sociale ou dans une forme de gouvernement: il ne s'ensuit pas que nous devions contempler indifférents le massacre des populations d'Afrique du Nord par une soldatesque aux gages des bailleurs de fonds du Poujadolf. Il y a en effet d'ores et déjà un domaine où les exigences immédiates de nos néo-pétainistes sont intolérables: celui de l'Algérie.
>
> Demain, si l'on n'y prend garde, ce seront les rues de Paris qu'ils transformeront en terrain de chasse à l'homme. Nous demandons donc au Comité d'Action des Intellectuels contre la répression en Afrique du Nord, qui, selon les paroles mêmes de Jean Cassou, constitue le plus important rassemblement qu'on ait vu depuis 1936, de déléguer sans distinction d'opinions politiques ou autres un Comité d'Action contre le Fascisme et le Colonialisme, d'organiser un boycottage systématique da la finance poujadiste, et de ne pas attendre que la violence la plus basse et la plus cynique l'emporte, pour „mettre en garde" une opinion publique complètement désorientée.

En octobre 1957 les éditions de Minuit font paraître *Pour Djamila Bouhired*, de Georges Arnaud et Jacques Vergès, relatant dans le détail la torture d'une militante algérienne. Malgré son interdiction, je me souviens l'avoir lu aussitôt, et en avoir vomi de dégoût.

Survint le coup du 13 mai 1958. Il ne faisait pas de doute à nos yeux adolescents que la prise de pouvoir par De Gaulle n'annonçait rien de bon pour la démocratie. Tandis que la SFIO de Guy Mollet lui accordait son soutien, que certains de nos professeurs allaient défiler

en sa faveur, nous manifestions dans le Quartier latin, poursuivis par les CRS.

De son côté (mais nous ne le savions pas), le groupe surréaliste considérait la prise de pouvoir par De Gaulle comme un coup fasciste. Jean Schuster et Dionys Mascolo fondèrent une revue éphémère, *Le 14 juillet*, dont le titre leur avait été fourni par Breton. Elle n'eut que trois numéros. Un manifeste du 17 mai 1958 y affirme que „pour riposter au coup d'Alger" il n'est pas d'autre solution que la grève générale. „Seuls des comités de lutte antifascistes et une action populaire soutenue, fondée sur l'exigence qu'il soit immédiatement mis fin à la guerre d'Algérie, pourront briser un mouvement qui n'est, en France même, que la mesure de notre passivité."

Depuis, les zélateurs de Mascolo ont republié un „Projet pour un jugement populaire"[7] élaboré par Schuster et lui en septembre 1958, sur lequel je me tairai charitablement, tant il pousse jusqu'à la caricature les arguties intellectuelles, hors de toute pratique. Il contient une invitation à „propager l'esprit d'insoumission dans toutes les couches de la société" dans laquelle il faudrait voir les prémices de la Déclaration des 121.

Au grand jour, *Le 14 juillet* lutte contre toutes les formes du fascisme, à Varsovie comme à Alger. „Budapest, pour nous, n'est pas si lointaine. Ni dans le temps, cela fait tout juste deux ans, ni dans l'espace, c'est aussi proche qu'Alger" déclare Jean Schuster dans la deuxième livraison qui publie aussi une enquête auprès des intellectuels français (le 10 avril 1959). Il leur est demandé en cinq points qui, comme certains sondages d'opinion contiennent la réponse dans la question, si la prise de pouvoir gaulliste ne représente pas un changement d'horizon, et, dans l'affirmative, quelle explication donner au silence des écrivains. Le rôle des intellectuels étant de contester le Pouvoir, que faire avec celui-ci qui se situe hors de la démocratie, et quelle résistance peut-on organiser? Dans ces conditions, on ne s'étonne pas de lire un bilan désabusé de cette enquête sous la plume de Schuster, présentant 28 réponses dans *14 juillet*, n° 3, significativement daté du 18 juin 1959. Il est titré: „Fermeture pour travaux"!

Il faut croire que cette revue ne comblait pas le besoin d'expression des surréalistes puisque, dans le même temps, ils bâtirent *Bief*, un bulletin de „Jonction surréaliste" dirigé par Gérard Legrand, dont le premier numéro sortit le 15 novembre 1958. En tout état de cause, les prises de position publiques des surréalistes, exprimées dans la presse du groupe, ne pouvaient atteindre grand monde si elles n'étaient relayées par d'autres organes plus puissants.

III. Causes profondes

L'intervention des surréalistes dans le débat public à propos de la guerre d'Algérie trouve ses origines dans la naissance du mouvement. Bien que sa composition ait considérablement varié depuis 1924, il faut lui reconnaître un certain nombre d'invariants, tels que son anti-colonialisme, sa propension à l'anarchie, l'idée qu'il s'est toujours faite du rôle des intellectuels dans notre pays. L'entrée en scène des jeunes générations, la mise en demeure de réagir, n'ont fait que renforcer ces tendances constantes.

Depuis sa constitution, les positions anticolonialistes du mouvement surréaliste en France sont suffisamment manifestes pour qu'il soit à peine nécessaire d'y revenir ici, depuis la guerre du Maroc en 1925, véritable origine de la détermination politique du mouvement, selon Breton, jusqu'au tract „Liberté est un nom vietnamien" en avril 1947, en passant par l'organisation d'une contre-exposition coloniale en 1931. En avril 1956, Breton, je l'ai dit, prend la parole au meeting „Pour la défense de la liberté". Après avoir évoqué les personnalités et les militants incarcérés par le pouvoir, les journaux saisis (*La Vérité* et *Le Libertaire*), il observe:

> Les gens de mon âge ont déjà vu l'équivalent de tout cela aux premiers jours de la guerre de 1914 et de la guerre de 1939, mais il a été mentionné bien souvent que, mes amis surréalistes et moi, jamais nous n'avons été si profondément atteints, jamais nous n'avons éprouvé le besoin de réagir avec moins de prudence qu'en 1925, devant la guerre du Rif. Même si parmi nous, depuis lors, certains éléments se sont substitués à d'autres, je témoigne que, trente ans après, devant la guerre d'Algérie nous restons – à tout le moins – dans les mêmes dispositions. (Breton 1970: 121)[8]

Dans le même exposé, il rend hommage au *Discours sur le colonialisme* de Césaire, paru l'année précédente, dont il dit que sa diffusion autour de lui „est aujourd'hui l'arme spirituelle par excellence" (Breton 1970: 126).

Si le surréalisme a pu être aussi constamment du côté des peuples aspirant à leur indépendance, c'est, me semble-t-il, à sa tendance à l'anarchisme qu'il le doit, manifeste depuis ses origines. Inutile d'évoquer ici le salut des fondateurs du mouvement à Germaine Berton, la meurtrière d'un Camelot du Roy, ni „La claire tour", le très beau texte d'André Breton en hommage au drapeau noir, ni même le bout de chemin récemment parcouru, dans les années cinquante, avec *Le Libertaire*. Quelles que soient les raisons pratiques de leurs divergences, reste une déférence permanente envers une anarchie de principe, dont l'allocution de Breton au Gala du secours aux objecteurs de

conscience, à la salle de la Mutualité, le 5 décembre 1958, donne le ton:

> La conscience, c'est cette force individualiste, oui, par excellence libertaire, qui, en présence de telle ou telle situation, nous introduit, pourvu que le chemin n'en soit pas saccagé par notre faute, au plus secret de nous-même et nous impose de nous inscrire contre ce qui constitue pour nous le scandale; la conscience, c'est ce qui nous unit à cette vocation de l'homme, la seule en dernière analyse qu'on puisse tenir pour sacrée: celle de nous opposer, advienne que pourra en ce qui nous concerne, à tout ce qui attente à la plus profonde dignité de la vie. Le sens de cette dignité est en nous inné, nous ne pouvons le perdre qu'en nous dépravant. À condition de n'avoir pas mésusé de ses composantes, qui sont la liberté et l'amour, c'est là tout le diamant que nous portons en nous. (Breton 1970: 164-65)

À partir de cette définition toute morale, il justifie l'objecteur de conscience et apporte une note d'optimisme en annonçant le vote prochain d'un statut spécifique sous forme de service civil. On sait qu'il en faudra davantage, notamment la longue grève de la faim de Louis Lecoin (qu'il salue au passage) pour obtenir le début d'une réalisation.

Il est clair que cette tendance anarchiste individuelle est une des composantes de la Déclaration des 121, ce en quoi elle se heurtera au Parti communiste et à ses alliés.

Dans son discours de 1956 „Pour la défense de la liberté" déjà cité, Breton se réjouit que le XX^{e} congrès du Parti communiste d'Union Soviétique rende possible le rétablissement de la vérité sur ce régime, comme, simultanément, les grèves en Espagne annoncent un affaiblissement du franquisme. Il se félicite que le Comité des Intellectuels compte déjà plus de six cents membres. Deux ans après, son article inaugural pour *Le 14 juillet*, n° 1, „Trop pour nous", constate, avec l'exécution d'Imre Nagy en Hongrie, la condamnation à mort de Yacef Saadi en Algérie, le leurre de la déstalinisation d'une part, de la réconciliation avec le peuple algérien d'autre part. Il rappelle le devoir de vigilance des intellectuels, mettant le gouvernement en garde contre l'emploi systématique de la force, doutant que l'intégration proposée par De Gaulle lors de son premier voyage en Algérie puisse aboutir, dans la mesure où elle intervient trop tard. À la formule de Malraux qui, se félicitant de la venue d'un chef charismatique, assure: „La France est la France, lorsqu'elle assume une part de la noblesse du Monde", il rétorque:

> Cette part de noblesse, avant tout et aux yeux de tous, elle l'a payée de son sang dans la quête de la liberté. Le premier devoir des intellectuels de ce pays, fondé précisément sur sa tradition propre, est de les tenir et de les faire tenir pour consubstantielles.
> Rien de „méphistophélique" dans une telle attitude, qui se réclame aussi peu de l'omniscience – les prétentions à l'omniscience sont ailleurs – qu'elle ne relève

> d'un scepticisme dissolvant et pervers. La vérité est que pour nous „il y a Mal dès que le libre essor de nos facultés tant physiques que morales et intellectuelles est entravé ou comprimé" (Charles Fourier). Il n'est en effet, de l'intérieur de ce Mal dans lequel on nous presse d'entrer, pas de promesse qu'on parvienne à faire miroiter pour nous. (Breton 1970: 160)

J'ai déjà signalé la synthèse que Schuster dressait à partir des réponses des intellectuels français au questionnaire que Blanchot, Breton, Mascolo et lui-même leur avaient adressé. Désabusé, il constatait: „La mission historique de l'intelligence française s'achève à l'instant qu'elle ne reconnaît pas *l'essence* de l'actuel pouvoir, et qu'elle ne la reconnaît pas comme intolérable." (Schuster 1969: 23).[9] Cependant une faible lueur subsistait encore à ses yeux, celle du surréalisme sans doute: „Quoi qu'il en soit, la qualité de quelques rares réponses nous fait un devoir d'attendre *activement* la fin de cette étrange nuit."

*

Après plusieurs occasions manquées, les accords d'Évian sont signés le 18 mars 1962, mettant fin à l'absurde conflit. Je ne crois pas que les surréalistes aient laissé paraître leur contentement, où que ce soit. Ce fut le moment où je regagnai Paris et le Bureau national de l'UNEF, où m'attendait une tâche délicate quoique généralement éclipsée elle aussi: aider à l'accueil des étudiants rapatriés d'Algérie, préparer les conditions d'une réconciliation nationale des jeunes. Il est vrai qu'à cette date (en mars) on n'imaginait pas encore où conduirait la politique de la terre brûlée adoptée par les ultras de l'OAS.

Cette fois non plus le surréalisme ne se trouva pas sur mon chemin. Peut-être ne l'avais-je pas assez cherché? Peut-être était-il dissimulé par les organisations puissantes que formaient encore les partis, les syndicats, les comités d'action? Le surréalisme a fait partie, très tôt, de la plupart d'entre eux. Mais qui dit comité entend collaboration de plusieurs groupements vers un même objectif, de sorte que la participation de chacun s'efface.

Par ailleurs, Carole Reynaud Paligot a recueilli le témoignage de Gérard Legrand selon lequel certains surréalistes ont contribué, à titre individuel, au soutien aux déserteurs et insoumis (Reynaud Paligot 1995: 185). La précision est de taille: elle montre bien qu'il n'a jamais été question pour le surréalisme de se mettre hors la loi. À cet égard, l'appartenance de Vera Hérold au réseau Jeanson n'entraîna nullement l'approbation du groupe, à qui, d'ailleurs, on ne l'a pas demandée.

Pour finir, je me demande si ce relatif silence ne tient pas à la discrète solidarité des surréalistes avec Messali Hadj, qui préférera mou-

rir en France, et, par voie de conséquence, à sa défiance envers le FLN, parti unique, nationaliste, directement soutenu par le Parti communiste. En d'autres termes, les réserves exprimées par les anarchistes, les trotskistes et les fondateurs de *Sédition*, ce que j'ai nommé les invariants du surréalisme, auraient fini par l'emporter.

ANNEXE

Déclaration sur le Droit à l'Insoumission dans la Guerre d'Algérie

Au début du mois de juillet dernier, sur l'initiative de quelques-uns des signataires, la déclaration suivante a été soumise à la réflexion d'écrivains, d'artistes, d'universitaires et a reçu jusqu'à ce jour l'accord de 121 d'entre eux:

Un Mouvement très important se développe en France, et il est nécessaire que l'opinion française et internationale en soit mieux informée, au moment où le nouveau tournant de la guerre d'Algérie doit nous conduire à voir, non à oublier, la profondeur de la crise qui s'est ouverte il y a six ans.

De plus en plus nombreux, des Français sont poursuivis, emprisonnés, condamnés, pour s'être refusés à participer à cette guerre ou pour être venus en aide aux combattants algériens. Dénaturées par leurs adversaires, mais aussi édulcorées par ceux-là mêmes qui auraient le devoir de les défendre, leurs raisons restent généralement incomprises. Il est pourtant insuffisant de dire que cette résistance aux pouvoirs publics est respectable. Protestation d'hommes atteints dans leur honneur et dans la juste idée qu'ils se font de la vérité, elle a une signification qui dépasse les circonstances dans lesquelles elle s'est affirmée et qu'il importe de ressaisir, quelle que soit l'issue des événements.

Pour les Algériens, la lutte, poursuivie, soit par des moyens militaires, soit par des moyens diplomatiques, ne comporte aucune équivoque. C'est une guerre d'indépendance nationale. Mais, pour les Français, quelle en est la nature? Ce n'est pas une guerre étrangère. Jamais le territoire de la France n'a été menacé. Il y a plus: elle est menée contre des hommes que l'État affecte de considérer comme Français, mais qui, eux, luttent précisément pour cesser de l'être. Il ne suffirait même pas de dire qu'il s'agit d'une guerre de conquête, guerre impérialiste, accompagnée par surcroît de racisme. Il y a de cela dans toute guerre, et l'équivoque persiste.

En fait, par une décision qui constituait un abus fondamental, l'État a d'abord mobilisé des classes entières de citoyens à seule fin d'accomplir ce qu'il désignait lui-même comme une besogne de police contre une population opprimée, laquelle ne s'est révoltée que par un souci de dignité élémentaire, puisqu'elle exige d'être enfin reconnue comme communauté indépendante.

Ni guerre de conquête, ni guerre de „défense nationale", ni guerre civile, la guerre d'Algérie est peu à peu devenue une action propre à

l'armée et à une caste qui refusent de céder devant un soulèvement dont même le pouvoir civil, se rendant compte de l'effondrement général des empires coloniaux, semble prêt à reconnaître le sens.

C'est, aujourd'hui, principalement la volonté de l'armée qui entretient ce combat criminel et absurde, et cette armée, par le rôle politique que plusieurs de ses hauts représentants lui font jouer, agissant parfois ouvertement et violemment en dehors de toute légalité, trahissant les fins que l'ensemble du pays lui confie, compromet et risque de pervertir la nation même, en forçant les citoyens sous ses ordres à se faire les complices d'une action factieuse ou avilissante. Faut-il rappeler que, quinze ans après la destruction de l'ordre hitlérien, le militarisme français, par suite des exigences d'une telle guerre, est parvenu à restaurer la torture et à en faire à nouveau comme une institution en Europe?

C'est dans ces conditions que beaucoup de Français en sont venus à remettre en cause le sens de valeurs et d'obligations traditionnelles. Qu'est-ce que le civisme, lorsque, dans certaines circonstances, il devient soumission honteuse? N'y a-t-il pas des cas où le refus de servir est un devoir sacré, où la „trahison" signifie le respect courageux du vrai? Et lorsque, par la volonté de ceux qui l'utilisent comme instrument de domination raciste ou idéologique, l'armée s'affirme en état de révolte ouverte ou latente contre les institutions démocratiques, la révolte contre l'armée ne prend-elle pas un sens nouveau?

Le cas de conscience s'est trouvé posé dès le début de la guerre. Celle-ci se prolongeant, il est normal que ce cas de conscience se soit résolu concrètement par des actes toujours plus nombreux d'insoumission, de désertion, aussi bien que de protection et d'aide aux combattants algériens. Mouvements libres qui se sont développés en marge de tous les partis officiels, sans leur aide et, à la fin, malgré leur désaveu. Encore une fois, en dehors des cadres et des mots d'ordre préétablis, une résistance est née, par une prise de conscience spontanée, cherchant et inventant des formes d'action et des moyens de lutte en rapport avec une situation nouvelle dont les groupements politiques et les journaux d'opinion se sont entendus, soit par inertie ou timidité doctrinale, soit par préjugés nationalistes ou moraux, à ne pas reconnaître le sens et les exigences véritables.

Les soussignés, considérant que chacun doit se prononcer sur des actes qu'il est désormais impossible de présenter comme des faits divers de l'aventure individuelle; considérant qu'eux-mêmes, à leur place et selon leurs moyens, ont le devoir d'intervenir, non pas pour donner des conseils aux hommes qui ont à se décider personnellement

face à des problèmes aussi graves, mais pour demander à ceux qui les jugent de ne pas se laisser prendre à l'équivoque des mots et des valeurs, déclarent:

- Nous respectons et jugeons justifié le refus de prendre les armes contre le peuple algérien.

- Nous respectons et jugeons justifiée la conduite des Français qui estiment de leur devoir d'apporter aide et protection aux Algériens opprimés au nom du peuple français.

- La cause du peuple algérien, qui contribue de façon décisive à ruiner le système colonial, est la cause de tous les hommes libres.

[1] Le PCI (trotskiste) en fit cependant circuler une version ronéotée.
[2] Voir son témoignage dans: Pierre 1982: 391.
[3] Louis Janover, lettre à Jeahan Mayoux, du 22 novembre 1961, dans Janover 1962: 69.
[4] Cité par Delbo 1961: 118.
[5] La Rédaction, *Le Surréalisme même*, n° 2, printemps 1957, 3e de couv.
[6] *Le Surréalisme même*, n° 1, 3e trim. 1956.
[7] Reproduit dans la revue *Lignes*, n° 33, mars 1998: 79-83.
[8] André Breton, Discours au meeting „Pour la défense de la liberté", salle des Horticulteurs, 20 avril 1956.
[9] Le questionnaire était daté du 10 avril 1959.

Bibliographie

Breton, André. 1970. *Perspective cavalière.* Paris, Gallimard.

Briolet, Daniel. 2004. 'Une longue traversée, Jehan Mayoux' in E. Rubio et al. *L'Entrée en surréalisme*. Villiers sur Marne: Phénix éditions.

Delbo, Charlotte. 1961. *Les Belles Lettres*. Paris: éd. de Minuit.

Janover, Louis. 1962. 'Lettre à Jeahan Mayoux, du 22 novembre 1961', in *La Brèche*, n° 2.

Pierre, José. 1982. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. II. Paris: éditions Losfeld.

Reynaud Paligot, Carole. 1995. *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*. Paris, CNRS éditions.

Schuster, Jean. 1969. *Archives 57/68 batailles pour le surréalisme*. Paris: Ed. Losfeld.

3. Positions politiques après le surréalisme

POLITIQUE ET / OU ESTHÉTIQUE DE DEUX POST-MAGRITTIENS: MARIËN ET BROODTHAERS

José Vovelle

A comparative study of Mariën, known only by Surrealism specialists, and Broodthaers, internationally famous as a Conceptualist, reveal strong similarities. Both were acquainted post-war with Brussels surrealists, whose political commitments they shared. Though Mariën remained a „Stalinist" up to the disillusionment of his Chinese experience, Broodthaers dropped Communism and surrealism early on. Their artistic activities from the sixties took the form of provocative value-denial and unpleasantness in Mariën, while Broodthaers based his approach on a sociological intuition of art-merchandize that may be deemed political. The former (a surrealist) despised all institutions, the latter (an artist) criticised them from within.

Le personnage de Broodthaers, dont la courte mais éclatante carrière s'est épanouie et achevée à Düsseldorf, a fait l'objet de nombreuses analyses dont les plus intéressantes pour notre propos (Zwirner 2001: 93-127, Labrusse 2004: 245-266) s'attachent à prendre sa mesure par le biais d'une comparaison avec Beuys, sur le thème des rapports de l'art et de la politique, dialogue évoqué d'autant plus facilement que Broodthaers l'a ébauché lui-même dans cette lettre ouverte de 1972 où il se place dans le rôle faussement mineur d'Offenbach vis-à-vis d'un Beuys-Wagner magistral mais suspect.

Pour d'autres motifs, il nous paraît pertinent de mettre la trajectoire de Broodthaers en parallèle avec celle d'un autre Marcel: Mariën. Ces deux compatriotes et contemporains, francophones bien que de pères flamands, et dont les itinéraires se sont croisés jusque dans les années 60, partagent une précoce intimité avec le milieu surréaliste en Belgique. Mais Mariën n'a pas la même fortune publique que Broodthaers. Il n'y a qu'à voir leur inégale présentation au Musée d'Art Moderne de Bruxelles: quelques objets et photos en regard des imposants entrepôts, de moules, œufs et charbon de Broodthaers sur une surface équivalente à celle de Magritte. Sylvester, biographe averti de ce dernier,

réserve un sort différent aux deux hommes malgré ce qu'il doit à la science des archives de Mariën, et même s'il absout celui-ci d'une pure méchanceté, il rappelle qu'il a „vilipendé tous les artistes de qualité cités dans ses écrits, depuis Duchamp jusqu'à Broodthaers en les accusant de s'être laissés corrompre par le capitalisme" (Sylvester 1992: 404). Mis sur le même pied que Duchamp, Broodthaers s'attire cet *in memoriam* de Mariën: „Avant de terminer sa courte existence dans la gloire du grand Larousse" (Mariën 1983a: 20), tandis qu'en 2003 une synthèse sur *L'art conceptuel* lui consacre une notice biographique ambiguë: son art souvent déroutant et contradictoire a été diversement interprété: on y a vu l'œuvre d'un poète imaginatif, d'un intellectuel blagueur ou encore d'un marxiste soucieux de corrompre les institutions (Godfrey 2003: 428); ici l'artiste s'efface devant l'écrivain ou le politique, ce qui n'est pas pour le différencier tellement de Mariën ni l'éloigner de la pratique surréaliste.

Précisons quelques convergences. Si Mariën (1920-1993) est à peine plus âgé que Broodthaers (1924-1976), il est plus tôt au contact de Magritte: dès l'âge de 17 ans, il se présente chez lui à l'été 1937 et rencontre presque aussitôt Paul Nougé, Louis Scutenaire, Irène Hamoir. Il avait ses poèmes à la main mais dès novembre il participe à l'exposition *Surrealist objects and poems* à la London Gallery de Mesens, avec l'objet fétiche, la lunette cyclopéenne *L'introuvable*. Dans l'avant-guerre et le début de la guerre les Magritte sont son port d'attache. C'est lui qui présente à Anvers en 1938 la conférence du peintre *La Ligne de vie*, lui aussi qui en 1943 est son premier biographe. Il publie essais et poèmes dans le *London Bulletin*, *L'Invention collective*, et en plaquettes séparées, subventionnées par des entreprises peu recommandables dont nous reparlerons. Cette activité surréaliste (il produit parallèlement quelques collages et objets) s'accompagne d'options politiques partagées avec Magritte (Magritte 1977: 27).

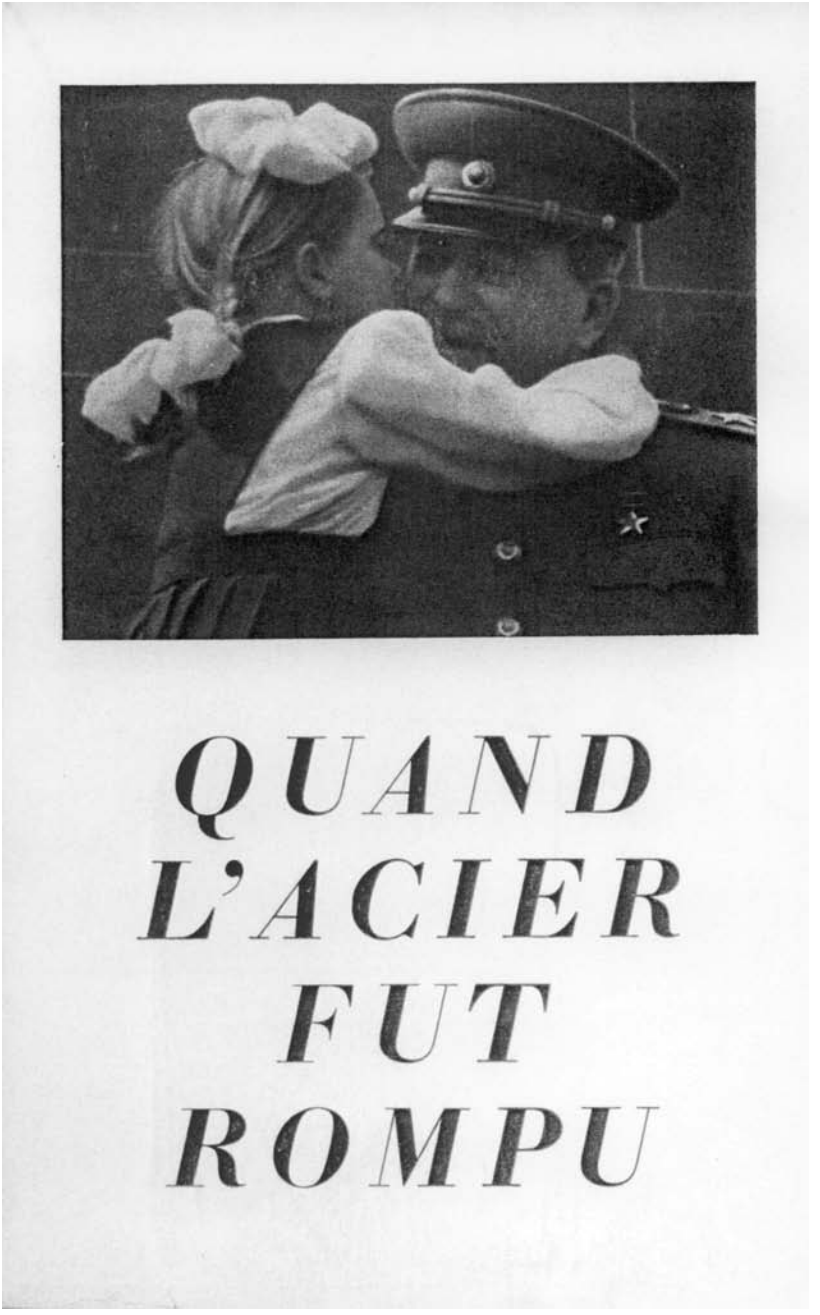
L'après-guerre marque l'entrée en scène de Broodthaers dans le cercle des surréalistes. Il participe comme Mariën à la revue *Le Ciel bleu* avec une prose poétique, symboliste dit-on. Ils collaborent tous deux à l'hebdomadaire communiste *Le Salut public* et se retrouvent à une réunion organisée par Achille Chavée en 1945 pour relancer l'activité surréaliste collective, Broodthaers étant même proposé à Magritte et Nougé absents comme co-directeur de la revue envisagée. Il rencontre Nougé et Lecomte ainsi que Magritte qui lui offre dit-on une copie du *coup de dés* de Mallarmé en l'invitant à le méditer (David 1991: 34).

Faire le point sur l'engagement politique des surréalistes en Belgique dans les premières années de l'après-guerre est nécessaire. On retrouve, aux côtés de Magritte, Nougé et Scutenaire les signatures de Mariën et Broodthaers au bas du tract *Pas de quartiers dans la révolution* (juillet 47) inspiré par Dotremont, premier acte du Surréalisme Révolutionnaire anti-bretonnien et procommuniste. En novembre une photo réunit Mariën, Magritte, Scutenaire, Nougé à l'occasion du Congrès des écrivains et artistes communistes à Anvers (Mariën 1979: 418). Cette adhésion collective, Nougé l'a annoncée au vernissage de l'exposition *Surréalisme* à Bruxelles en décembre 1945, celle de Magritte ayant déjà été saluée en fanfare par Dotremont dans *Le Drapeau rouge*. Blavier a précisé les antécédents de l'engagement du peintre avant la guerre et détaillé les étapes d'un désenchantement progressif au début des années 50 (Magritte 1979: 235-240). Scutenaire se flattera jusque très tard de convictions staliniennes (Mariën 1989a: 7) et le cas de Nougé, actif dès les années 20 dans l'ébauche du Parti communiste belge, passagèrement en rupture au moment du pacte germano-soviétique mais participant en 1951 au X^{ème} Congrès national du PCB, est autrement exemplaire. Mariën en témoigne lorsqu'il publie sa correspondance avec un prêtre sur les bases du matérialisme dialectique et qu'il le présente comme un stalinien intransigeant fidèle jusqu'à sa fin à „l'immense clameur victorieuse envolée de Stalingrad" (Nougé 1974: n.p., Mariën 1990: 4).

Qu'en est-il de Mariën et Broodthaers? Pour ce dernier des indications mal référencées le feraient adhérer au Parti en 1942 ou 43 tandis qu'on le découvre dans une attitude critique, étudiant à L'ULB en 1945, interpellant lors d'un gala au Palais des Beaux-Arts: „Louis Aragon quand cesserez-vous de compromettre la poésie française?" (Gyldemyn 2004). On le reconnaît ensuite comme un militant de la cellule St Josse, célébrant, d'après Mariën, le 70ème anniversaire de Staline (Mariën 1983a: 21), co-signataire d'un texte en faveur de l'appel de Stockholm (1950). Dans les archives de Nougé, un document nous apprend que l'aventure finit mal puisqu'il s'agit de son exclusion en juillet 1951 (Gyldemyn 2004: 41) pour un motif disciplinaire que les biographes n'ignorent pas: il aurait puisé dans la caisse de la cellule (Smolders 1995: 201, note 1), ce qui tourne la page de son engagement communiste. Soulignons, dans ces années 1948-50, l'évidente proximité de Broodthaers et Mariën qui raconte dans son *Radeau au radoub*: „Broodthaers qui battait le pavé… venait passer des journées entières (au 'Miroir d'Élisabeth' librairie d'occasion de Mariën) à jouer aux échecs… nous vidions des litrons de pousse au

crime“ (Mariën 1983a: 20). Broodthaers est alors, vers 1950, présenté comme un libraire ou un bouquiniste en officine ou au Vieux Marché (David 1991: 34; Gyldemyn 2004: 41). Dans le même texte Mariën révèle un autre point de rencontre concernant des pratiques qui ne lui ont pas été étrangères en le présentant comme un mauvais garçon. „Il avait débuté comme cambrioleur“ (Mariën 1983a: 20), il passait en fraude des diamants vers la France. D'autres sources confirment ses entreprises de joueur aventureux au casino et pour comble, d'après le témoignage de la dernière femme de Nougé, de proxénète sans scrupules (Smolders 1995: 199-200). Mariën lui rend des points lorsqu'il se vante dans le *Radeau de la mémoire* de ses „agissements illicites“ des années 40 (Mariën 1983b: 101-102). Transporteur clandestin de tableaux, vendeur de faux à Paris comme à Bruxelles (des Picasso, Braque, Chirico, Ernst fabriqués par Magritte) il compromet ce dernier dans sa dénonciation. Exhibitionnisme mythomaniaque? L'affaire est jugée plus sérieuse par Sylvester. Sans oublier la contrebande dans les années de voyage et une médiocre tricherie pour un concours de poudre à laver, on arrive à l'épisode de la fausse monnaie fabriquée par les frères Magritte, Paul et René, qu'il a la charge d'écouler. Cette auto-dénonciation se prolonge dans une vocation déterminée d'accusateur public qui ne laissera passer ni les fausses gouaches authentifiées par la veuve Magritte ni *a fortiori* les agissements du peintre collaborateur et dénonciateur Marc Eemans.

On privilégiera la réflexion politique de Mariën dans les années 50 même si elle succède à une fuite assez surréaliste, fruit du dénuement et des peines de cœur. Il navigue pendant deux ans sur un cargo suédois transporteur de fruits entre la France et les Antilles. En 1953 on le retrouve participant à la revue *Phantomas* comme Broodthaers mais surtout prêt à fonder pour son compte une nouvelle revue *Les Lèvres nues*, décidée à prendre le large par rapport à Magritte (revenu du communisme) et au surréalisme de Breton. Par contre Nougé, brouillé avec le peintre, s'impose comme un collaborateur majeur. Mariën rencontre Jane Graverol, avec laquelle il restera lié jusqu'aux années 60, à l'occasion d'une conférence sur Maiakovski qu'elle lui demande de présenter à Verviers pour *Temps mêlés*, dont elle s'occupe avec Blavier. Suivant les termes de Mariën, il s'agissait: „d'affirmer l'indépendance de la poésie et de l'art sans mettre en cause l'orthodoxie communiste“ (Mariën 1978: 11), ce qu'il exprimait alors par: „J'approuve de toute manière et sans réserve les conceptions et les applications économiques et politiques de l'URSS et des démocraties populaires“ (Mariën 1954: 19). Le texte paraît dans le n° 1 des *Lèvres*



Couverture de *Quand l'acier fut rompu*, Marcel Mariën, 1957, Les Lèvres nues.

Couverture de l'édition allemande (1989) de *Théorie de la révolution mondiale immédiate* de Marcel Mariën. Reproduite in Marcel Mariën, *À l'assaut du ciel gris*, 1990, Les Lèvres nues.

Carte postale envoyée par Mariën à l'auteure, 1970.

nues (avril 1954) qui s'ouvre sur une page de Lénine et reproduit un portrait imaginaire de Maiakovski par Graverol, favorablement agréé par Elsa Triolet. L'entreprise des *Lèvres nues* repose sur l'investissement politique, le personnage et l'œuvre de Nougé et l'association passagère avec Debord, trois arguments pour bannir le surréalisme dans les termes sinon dans les faits. Nougé est à la dérive (Smolders 1995: 193-200; de Solier 1974: 122), il a perdu son emploi de laborantin, il est marqué par le traumatisme de ses rapports avec sa deuxième femme dont la violence vient d'entraîner l'enfermement définitif. Il a tenté une démarche stérile auprès de ses relations parisiennes et rencontré à cette occasion Debord et l'Internationale lettriste. Mariën et Graverol opèrent conjointement ce qu'on a désigné comme un sauvetage; ils l'installent à Verviers où il développe une fixation platonique sur Jane tandis que Mariën prend en charge manuscrits et archives pour publier dès 1956 aux éditions des Lèvres nues son *Histoire de ne pas rire*, réunion de textes théoriques avec en 4ème de couverture l'exhortation „Exégètes pour y voir clair rayez le mot surréalisme". Mariën s'emploie à faire émerger la stature d'un Nougé théoricien et poète, reconnu comme la „tête la plus forte" du surréalisme en Belgique, au détriment de Magritte, dans la prière d'insérer de Ponge et Paulhan. La participation de Debord et de ses amis aux *Lèvres nues* s'étend sur six numéros entre 1955 et 1958 et comporte quelques images et textes notables qu'on retrouvera dans *L'Internationale situationniste* ainsi „La théorie de la dérive". Cette collaboration se marque aussi dans la mystification menée par Paris et Bruxelles à l'occasion du 60ème anniversaire de Breton et dans un tract cosigné en 1956, qui dénonce sous le titre explicite „Toutes ces dames au salon" une exposition d'artistes sponsorisés par les compagnies pétrolières. Les refus de signatures (entre autres Magritte et Scutenaire) sont stigmatisés et les lettristes hésitent à diffuser à Paris tous ces noms inconnus. Une riposte humoristique des Hennuyers, co-signée par Broodthaers, avec son titre décalé „Les curés exagèrent" et sa conclusion „trop de Shell et pas assez de poivre" vient signifier la dérision de certains combats. Correspondance, actions conjointes, rencontres n'empêcheront pas un éloignement que Mariën va traduire en 1988 par des jugements sévères sur Debord et „ses écrits abscons" (Mariën 1988: 12). À titre de réciprocité le refus des éditions Plasma de publier la préface de Mariën à une réédition des *Lèvres nues* en 1978 ne manque pas de saveur puisqu'on lui reproche de privilégier l'insignifiance d'une expérience en Chine au détriment „d'un des évènements (1968) les plus révolutionnaires de l'histoire récente depuis la

Commune, inspiré par les situationnistes“ (Mariën 1978: 20). Un an après *Histoire de ne pas rire*, le livre de Mariën *Quand l'acier fut rompu*, son titre détournant celui d'Ostrovski *Et l'acier fut trempé*, amorce son évolution politique. Il exploite des documents provenant de Debord tel le „testament de Lénine“ mais surtout répercute le rapport Kroutchev et l'invasion de la Hongrie, voire les procès de Moscou et le piolet de Trotsky. Il désignera plus tard cette œuvre paradoxale comme son „panégyrique stalinien“ (Mariën 1983a: 44) et la photo de couverture, Staline embrassé par une petite fille, signe la provocation. Indigné par le retournement de tel ex-stalinien de choc, Mariën évolue toutefois dans son texte jusqu'à la stigmatisation du monstre, comparé au Dr Petiot, même si „Il faut donc reconnaître que Staline a fait… ce qu'il était humainement possible de faire dans le pire monde possible“ (Mariën 1957: 154), mais sa condamnation d'un échec refuse toute abjuration de Marx et Lénine et redit la confiance en la disparition du capitalisme dans la perspective évoquée du rapprochement de la Russie et de la Chine et de l'éveil de celle-ci. Cette affirmation d'un espoir maintenu mais désabusé se prolonge en février 1958 dans une nouvelle publication dont le texte sera intégré dans l'ultime numéro des *Lèvres nues*. Dans les dédicaces de sa *Théorie de la révolution mondiale immédiate,* Mariën se dit „fou littéraire“ et la traduction allemande de 1989 porte un sous-titre repris du tableau de Magritte *La Tentative de l'impossible*. Même si les mêmes traumatismes sont évoqués, on n'en est plus à „prendre allègrement la défense de l'ange déchu“ (Mariën 1989). Il s'agit maintenant d'un projet de renversement du capitalisme dans tous les pays du monde où il n'est pas encore accompli, 'immédiate' signifiant un programme fixé à un an mais aussi que l'aléatoire de la contagion de la révolution prolétarienne sans prolétaires met en échec la théorie marxiste au profit d'une philosophie de l'action immédiate et du hasard favorable sollicité. D'abord une découverte surprenante: les deux blocs actuels ont une économie de même type, alors que l'exactitude scientifique de la théorie marxiste soutenant grâce aux lois de la dialectique une vision du développement infini de l'histoire explose avec la bombe d'Hiroshima. D'où une seconde partie, l'utopie d'une révolution improvisée. La 'révolution invisible' s'inspire des moyens de la publicité. Sous couvert de l'installation de 'clubs de loisirs', suivie par la fondation d'un 'parti imaginaire' et d'un 'contre parti' tout aussi fictif, une stratégie déséquilibrant le système par des hausses de salaires excessives, s'installe. Mais d'où vient l'argent? Le vice vole au secours de la vertu. De petits groupes de spécialistes de la pègre, classes dangereu-

ses, le procurent grâce à des attaques à main armée, des prises d'otages, ils sont coiffés par une centrale de 300 dirigeants (à l'instar des 13 de Balzac) et le tout découpé en tranches de trois mois permet de boucler l'affaire en 365 jours. Mariën affirme: „Notre théorie (qui n'est en somme pas pire que le réel avec son hypothèse de catastrophe atomique) est marxiste… Elle est léniniste, enfin, car elle subordonne dans tous les cas la doctrine aux conditions *immédiates* de l'action… réalisant le marxisme dans les faits… elle renonce à sa métaphysique" ce qui veut dire „abjurer… la Sainte trinité Hégélienne et le matérialisme dialectique" (Mariën 1958: 105-108). L'auteur, prudent, insiste sur le caractère fictif de la théorie, son dévoilement interdisant toute menace d'exécution. On se délecte des outrances 'fourriéristes' et de l'évidence d'une formulation qu'on n'ose dire 'Action directe' du plan avec des échos situationnistes ou de 'polar' américain, genre Westlake. Commentant sa théorie en 1983, Marien écrit: „naturellement je me fondais sur la croyance que la dite révolution était pour moitié déjà accomplie dans les pays présumés communistes" et ajoute „Je continuerais sans doute de m'y accrocher aujourd'hui – quitte à parler de bilan globalement positif… – si je n'avais pas eu l'occasion d'aller en Chine, d'y vivre et d'y travailler, pour déchanter à jamais et y voir enfin clair" (Mariën 1983a: 44). Ce séjour en Chine de 1963 à 1965 est-il déterminé par la précarité matérielle ou par la volonté de mettre à l'épreuve l'expérience maoïste? Un travail de traducteur et correcteur aux Éditions en langues étrangères lui permet „d'avoir les yeux définitivement dessillés" et il n'aura de cesse au retour de vilipender un régime social „d'avant 1789, celui de la tyrannie absolue et de la lettre de cachet" (Mariën 1978: 20). Il peinera alors à convaincre Scutenaire d'abandonner des positions „qu'il s'était forgé depuis son adolescence, au lendemain de la révolution d'octobre" (Mariën 1989: 7) témoin cette carte postale allusive (le dessin d'un soleil marqué Scut éclaire une vue de Shanghai) qu'il nous a envoyée. Pour lui le processus du désenchantement est accompli „non seulement à propos des dictatures prétendument communistes, mais aussi vis-à-vis de la doctrine" (Mariën 1989a: 7).

Revenons sur un épisode antérieur qui clôt l'aventure des *Lèvres nues* et entre davantage dans la perspective de la provocation surréaliste exprimée à travers l'anti-cléricalisme et l'érotisme, à l'instar de Buñuel. Il s'agit de la réalisation en 1959 du film scandaleux et censuré *L'Imitation du cinéma* en complicité avec Graverol et avec la participation d'un jeune acteur, le crucifié difficile Tom Gutt, disciple agité et continuateur de Mariën. Ce détour par le cinéma permet de

reprendre le fil du parcours de Broodthaers, abandonné en rupture circonstancielle avec le Parti et qui a gardé dans les années 50 des contacts suivis avec les groupes, revues ou personnalités aux alentours du surréalisme bruxellois. Il commence alors une carrière rangée, journaliste reporter, guide conférencier au Palais des Beaux-Arts dont il devient un familier au point d'y réaliser un an avant Mariën sa première production cinématographique *La Clé de l'horloge. Hommage à Schwitters:* c'est un film d'art expérimental. N'oublions pas que comme créateur c'est d'abord en poète qu'il s'est affirmé dès 1957 avec *Mon livre d'Ogre* et qu'il publie dans diverses revues. On tiendra compte d'un tournant important dans sa vie privée. D'après des données autorisées, celles du biographe de Nougé, Smolders (Smolders 1995: 199-201), il a été obligé d'épouser dès 1945 Reine Leysen, la fille de sa compagne, âgée de 15 ans, dont il s'est détaché et qui a trouvé progressivement un interlocuteur compatissant en la personne de Nougé au moment où le couple de ce dernier se déchirait. Lorsque Nougé revient à Bruxelles en 1955 après son séjour à Verviers il se rapproche de Reine qui va partager sa vie, et qu'il épousera quelques mois avant sa mort en 1967. Point de rencontre à signaler, ils ont découvert avoir tous deux vendu *Le Drapeau rouge* à la criée dans les mêmes rues de St Josse! Les rapports de Nougé avec Broodthaers, qui a entre temps rencontré une nouvelle compagne, s'en trouvent gravement altérés, d'autant que ce dernier fait intervenir la police pour établir un constat d'adultère qui lui permette de divorcer. Est-ce par contamination? Les jugements tendancieux ultérieurs de Mariën sur Broodthaers sont également alimentés par sa solidarité avec son vieil ami. Un événement majeur réoriente la trajectoire de Broodthaers, sa conversion à l'expression plastique est formulée solennellement lors de sa première exposition personnelle en avril 1964. Sans qu'il s'agisse d'une semblable mutation, Mariën, retour de Pékin, accentue son investissement dans le même sens et présente une première exposition personnelle *Rétrospective et nouveautés* en avril 1967. Rien d'étonnant si la même année l'exposition collective *Objart* d'Anvers les trouve réunis. Art de l'objet, s'agit-il d'une réminiscence ou d'un invariant surréaliste dans cette année 1967 marquée par l'hécatombe de la vieille garde (après Lecomte en novembre 1966 Magritte disparaît en août 1967 et Nougé en novembre)?

On peut discuter la pertinence de notre désignation de Mariën et Broodthaers comme post-magrittiens mais tous deux nous semblent avoir accompli, sous des formes différentes, le meurtre du père, même si Broodthaers a pu dire „Magritte était un père qui mangeait ses en-

fants“ (Dypréau 1971: 142). Mariën a la priorité, dès 1962 il est l’auteur du tract *Grande Baisse*, anonyme mais vite démasqué. Un billet de 100 francs où l’effigie du peintre remplace celle du souverain, légendé ‘Les Travaux forcés’, surmonte un texte signé Magritte qui proclame „J’ai décidé de mettre fin à cette exploitation indigne du mystère en le mettant à la portée de toutes les bourses“. Offre alléchante, une 13ème *Magie Noire* accompagne toute commande ferme de 12 exemplaires (Vovelle 1972: 73, note 91). À cette agression tenue par Sylvester comme cruellement raffinée, Breton s’est laissé prendre sans que ses félicitations fassent plaisir à l’artiste. Au-delà des arguments circonstanciels tels que la brouille avec Nougé dont il reste le fidèle et la dénonciation d’un discours métaphysique et dépolitisé un peu fumeux du peintre, on accordera à Mariën la rigueur d’une stigmatisation intransigeante, parfaitement surréaliste, de la dérive marchande de l’art. Cette exécution de Magritte intervenant après une longue route en commun n’empêchera pas une exploitation ‘filiale’ ultérieure. Les rapports de Broodthaers avec Magritte ont été plus distants, moins affectifs et dans une lettre de 1963 le peintre écrit „Je le connais sans le fréquenter“. Il précise que l’article que Broodthaers lui a consacré „Gare au défi, le Pop Art et l’influence de René Magritte“ lui a paru „très convenable“ (Magritte 1990: 327). L’année suivante il suggère même à Lecomte de faire exposer au Musée Royal des Beaux-Arts un objet de Broodthaers (Magritte 1979: 733). Admiration et amitié marquent les rapports de ce dernier avec Lecomte et c’est avec sa complicité qu’il lui dédie une installation macabre avec cercueil juste avant sa mort et qu’il lui a rendu hommage en publiant dans *Phantomas* (1967: 24) une courte interview pleine de délicatesse. L’„Interview imaginaire de René Magritte“ qu’il présente en 1967 dans le *Journal des Arts plastiques*, là encore malencontreusement bien peu avant la mort du peintre, n’est pas de la même nature. Un mauvais esprit pourrait trouver les quelques phrases attribuées à Magritte plus que banales, à la limite de la débilité, et créditer Broodthaers d’une mise en boîte moins subtile que celle de Mariën. C’est surtout l’occasion pour lui d’imposer sa vision de la démarche de son interlocuteur, plus encore de se l’approprier en perspective d’une „critique vivante de (ses) images en retraçant l’environnement disparu… pour les faire apparaître comme des témoignages de l’actualité“. D’où la réaction prêtée à Magritte „c’est un curieux langage… c’est de la sociologie, cela ne m’intéresse pas“. Et une conclusion comique sur les chapeaux boule. L’illustration de l’article comporte une photo des deux hommes qui éclaire leurs positions respectives. Prise l’année

précédente par sa femme Maria Gilissen et proche d'autres clichés publiés plus tard en cartes postales, elle évoque un sacre fantasmé, Magritte couronnant son cadet du chapeau magique. On a pu y voir un hommage au vieux maître.

Pour mener à terme, vers des images pour l'histoire bien différentes, ces deux expériences dont le dénominateur commun s'appelle art et politique, il reste à évaluer l'importance de l'empreinte magrittienne sur les deux œuvres et la spécificité, dans la nature et les circonstances, de la mutation de Broodthaers qui va l'entraîner hors du cercle magique belge …vers la gloire. On évoquera les références magrittiennes par quelques exemples. À l'encontre de Mariën, Broodthaers en fait une revendication insistante: report de la photographie du peintre, citation du nom ou des objets fétiches, la pipe ou la bouteille. Chez Mariën l'idée, bien connue, des affinités électives, se retrouve dans telle branche de ciseaux transformée en feuillage qu'il coupe, le titre *La Tour du silence,* ajoutant au dépaysement. Un troisième Marcel s'insère à côté de Magritte dans les références et Broodthaers le signifie clairement. Sa *Petite cage avec œufs* (1965-66) renvoie aussi bien à *Why not sneeze Rose Sélavy?* (Duchamp, 1921) qu'aux *Affinités électives* (Magritte, 1933) mais l'absence de titre métaphorique signifie bien que seul le réel est en cause. Mariën pratique aussi bien le ready-made assisté, avec une profusion d'objets utilitaires, bouilloires ou boîtes de sardines. Le lieu commun des mots et des images ou de *La Trahison des images* se manifeste chez Broodthaers: *L'Erreur* (1966) désigne comme moules les coquilles d'œufs**,** dans *Les Animaux de la ferme* (1974) les figures de bovidés sont associés à des marques automobiles. Broodthaers a précisé en 1974 sa volonté d'aller plus loin que Magritte dans cette direction: „Magritte n'était pas assez 'ceci n'est pas une pipe'. C'est à partir de cette pipe que j'ai tenté l'aventure" (Lebeer 1974: 64-68). À partir du *Vertige* magrittien, cette femme nue marquée 'arbre' sur le ventre, on reconnaît que Mariën a fait grand usage des inscriptions corporelles depuis *Derrière le rideau* (1953) jusqu'aux photos érotiques du vieil âge, dans un rapport ambigu du mot et de l'image. Répétons-le, à la différence de Mariën, Broodthaers à ce propos, réfute toute idée d'influence de Magritte dès 1969 „Je ne crois pas m'être servi de son langage, au contraire dans ces plaques de plastique avec des pipes et l'inscription de son nom j'ai essayé de déployer son langage" (Broodthaers 1998: 68-72) et plus tard, en 1976, on rapporte que toute réponse affirmative à sa question „cela ne te fait quand même pas penser à Magritte?" voyait l'objet aussitôt modifié ou détruit (De Decker 1976).

Broodthaers a voulu donner à la réorientation de sa carrière le caractère d'une mutation brusque, quasiment d'une révélation. Le geste symbolique de fabriquer un objet en coulant dans le plâtre les 50 exemplaires du solde de son dernier recueil poétique *Pense-bête* s'accompagne lors de cette première exposition de 1964 d'un manifeste fondateur: „Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose. L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit" (David 1991: 56). Est-ce une dénonciation ou une stratégie, cette volonté de démonstration de l'insertion de l'art dans le circuit marchand? Le texte n'a pas disparu pour autant et il sera de plus en plus inclus dans l'œuvre d'art jusqu'à en faire la seule matière en panneaux d'écriture, citations, signatures, lettres isolées, avec des pièces baptisées peintures littéraires ou poèmes industriels. De même à partir du printemps contestataire de 68 et de la mise en place du *Musée d'Art Moderne*, *Département des Aigles* dans son appartement bruxellois, qu'il fait voyager jusqu'en 1972 en Belgique et en Allemagne jusqu'aux trois sections de la Documenta de Kassel, l'intention se précise. Broodthaers utilise comme ressort de sa production l'analyse du réseau complexe qui régit le système artistique, exposition, catalogue, critique d'art elle-même, en un mot tout ce qui concourt à promouvoir un artiste, asseoir sa notoriété et faire monter sa cote. C'est la toute puissance du marché qui est en question. Ce discours est celui des dernières années de l'artiste dont la reconnaissance est assurée, particulièrement en Allemagne où il s'est installé, exposant aussi en Belgique, France, Suisse et Angleterre. Sa disparition prématurée laisse aux historiens d'art un matériau exceptionnel d'analyses et de lectures contrastées.

Mariën survit à Broodthaers plus de 20 ans. Son activité dans le domaine plastique développée à partir de 1966-67 se poursuit sous des formes diverses, collages, découpages, objets, assemblages de format modeste, photos enfin qui à partir des années 80 prolifèrent en images de sexes et en femmes nues surchargées de textes ou d'objets incongrus. Deux provocations d'essence surréaliste, l'une 'pornographique' l'autre anti-religieuse, le démarquent de Broodthaers. Nous l'avons déjà défini comme archiviste et mémorialiste, avec une production éditoriale d'une incroyable fécondité. L'ouvrage le plus connu *L'activité surréaliste en Belgique 1920-1950* paru en 1979, bilan irréprochable puisque c'est une collecte de documents, a été précédé et sera suivi par la publication d'un riche matériel dans les 135 cahiers du *Fait accompli* (1968-75), les 85 livraisons à l'enseigne des *Lèvres nues* (1979-93). Sa production personnelle n'est pas négligeable: aux

récits, poèmes, aphorismes, nouvelles, préfaces s'ajoutent les ouvrages autobiographiques qui témoignent de sa pugnacité dans la dénonciation des non-dits bien pensants ou idéologiquement inacceptables, provocant une série de procès, voire de brouilles, pour lesquels il sera assisté par cette relève déjà évoquée, Gutt et ses amis qui fournissent un repère pour un esprit surréaliste maintenu. Car de quel héritage et de quelle orthodoxie se présente-t-il comme le gardien? C'est évidemment ceux d'un surréalisme, anti-bretonnien peut-être, mais qu'il reproduit dans toutes ses valeurs fondamentales et aux limites du scandale si l'on songe par exemple au poème dédié à la reine Fabiola „Ô reine aux cheveux de court bouillon …" (Mariën 1979: 284).

Même si l'agressivité de Mariën contre Broodthaers s'est développée avec des arguments personnels et des pétitions de principe qu'on peut juger surréalistes, tel le refus de l'esthétisme, il a prêté attention à ses premiers objets. Le fémur tricolore d'homme belge (1964-65) qu'on rapprocherait malicieusement de l'œuvre plus tardive de son adversaire la carte de Belgique à queue en tire-bouchon (1970-91) lui étant apparu comme surréaliste, il rapporte en 1979 la réponse de Broodthaers „oui bien sûr mais il ne fallait pas le dire", et Mariën d'ajouter „Après quoi il devait prendre avec ses rosaces de moules et ses agrégats de coquilles d'œufs la voie décorative et de tout repos que l'on sait" (Mariën 1979: 44). Cette note critique n'est pas insérée par hasard en introduction de son gros livre rouge (1979) où il dénonce „la consternante postérité de Marcel Duchamp" … pour laquelle „l'œuvre d'art est aussi marchandise" … „Le mot prostitution [prenant] ici tout son sens, qui n'est pas nécessairement moral" (Mariën 1979: 44). C'est bien au nom d'une morale surréaliste que cette dérive est appréciée, par référence, quelques lignes plus haut, à telle citation de Breton du *Second manifeste:* „Le surréalisme n'est pas intéressé à tenir compte de ce qui se produit à côté de lui sous prétexte d'art voire d'anti-art". La critique pointait déjà en 1972 lorsque Mariën réalisait *L'étrange maladie de monsieur B.*, une coquille de moule insérée dans un cadre avec l'inscription „à n'ouvrir qu'en cas de décès". Dans le même esprit il „récuse" en 1976 „la confusion entretenue par Broodthaers entre l'objet poétique issu du surréalisme et son détournement à des fins plastiques perpétré par les esthètes" (Mariën 1976: n.p.). En 1993 il se hérisse encore d'être placé sous la même bannière que Broodthaers par Isy Brachot, avec des considérations peu louangeuses pour son concurrent: „la plaque *rue René Magritte straat* relève… d'un crétinisme opportuniste, quant au fait de vendre une casserole de moules un million de francs belges, c'est une escroquerie admirable"

(Mariën 1993: n.p.). L'incompréhension, jalouse peut-être, déborde la morale surréaliste. Dernier trait, l'archiviste Mariën qui a rendu publiques toutes les lettres du surréalisme, belge ou non, en sa possession, vend paraît-il dans les années 80 sa correspondance avec Broodthaers au lieu de l'éditer…

Ce constat recouvre-t-il une divergence sur les termes même du rapport art et politique? Il faut pour l'apprécier tenir compte de l'engagement spécifique des surréalistes belges dans l'après-guerre et de la fin du surréalisme *stricto sensu* coïncidant avec une reconversion de l'optique, du discours et de la pratique artistique. On pourrait à propos de nos figures exemplaires caricaturer en passéiste et opportuniste, deux attitudes qui répercutent ou rejettent des expériences bien partagées à l'étranger (pop art, Beuys, Manzoni, etc.) ou des démarches politiques émergentes (situationnistes, mai 68). Symptomatique à ce point de vue, en 1968, l'opinion négative de Mariën vis-à-vis de l'agitation des étudiants et des artistes bruxellois qui lui vaut une brouille passagère avec Gutt accusé de complaisance envers Broodthaers (Mariën 1968: n.p.), lequel s'est engagé avec enthousiasme dans le mouvement contestataire. Dès lors le terme politique n'a plus rien à voir avec l'engagement communiste des jeunes années. Si l'on se réfère aux propos de Broodthaers lui-même et de ses commentateurs il reste de sa dénonciation-exploitation d'un art conçu comme marchandise (qu'il choisit aussi bien de „considérer comme... inutile, apolitique et peu moral" (Broodthaers 1975)), une dimension sociologique sur laquelle il s'est arrêté. Ce qui n'empêche qu'on va le caractériser comme socialiste individualiste et anarchisant, impressionné entre autres par la stature de Willy Brandt (Broodthaers 1972). Mariën, chez lequel une volonté presque perverse de provoquer sinon de déplaire et une ironie congénitale sont consubstantielles à la vue du monde, développe en ex-stalinien déçu une autre forme d'individualisme par repli, un pessimisme fataliste qui lui fait dire: „Il n'y a pas grand chose à faire puisque chacun en naissant porte en lui les gènes de la fin du monde" (Mariën 1990: 10). Dans l'évaluation incertaine de l'avenir sinon du suivi du surréalisme Mariën trouve naturellement sa place. Quant à Broodthaers il s'en échappe dans l'affirmation même de sa prétention artistique, fut-elle issue d'une dénonciation politique.

Bibliographie

Broodthaers, Marcel. 1972. *Der Adler vom Oligozän bis heute:* Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle.

Broodthaers, Marcel. 1975. 'To be a straight thinker or not to be. To be blind' in *Le privilège de l'art*, Museum of Modern Art, Oxford, n.p (trad. française in David 1991: 268).

Broodthaers, Marcel. 1998. *Marcel Broodthaers par lui-même*. Gand / Amsterdam: Ludion / Flammarion. (Entretien avec Freddy De Vree. 1969: 68-72)

Cannone, Xavier. 2002. *L'Activité surréaliste en Belgique 1950-1993*, Thèse d'Histoire de l'art, Université de Paris I.

David, Catherine. 1991. *Marcel Broodthaers*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume.

De Decker, Anny. 1976. 'Marcel Broodthaers'*, Museumjournal,* Amsterdam, n°2.

De Solier, René. 1974. *Jane Graverol. Suivi d'un entretien avec José Vovelle*. Bruxelles: André De Rache.

Dypréau, Jean. 1971. 'l'objet dans l'art contemporain', in *Métamorphose de l'objet, Art et anti-art 1910-1970*. Catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts Bruxelles 22 Avril-9 Juin 1971. Bruxelles: La Connaissance.

Godfrey, Tony. 2003. *L'Art conceptuel*, Paris, Phaidon.

Gyldemyn, Marie-Pascale. 2004. *Marcel Broodthaers (1924-1976). Les (noms de) personnes*. Thèse d'Histoire de l'art, Université de Rennes.

Internationale situationniste1958-69, n°2, 19, Paris, Champ libre, 1975.

Journal des Arts plastiques, Bruxelles, n°30, janvier 1967.

Labrusse, Rémi. 2004. 'Histoire d'un soupçon: Marcel Broodthaers, Joseph Beuys', in Darragon, Eric (éd.): *La Provocation, une dimension de l'art contemporain*. Paris, Publications de la Sorbonne.

Lebeer, Irmeline. 1974. 'Dix mille francs de récompense', in *Marcel Broodthaers,* Catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts Bruxelles. Bruxelles: 64-68.

Les Lèvres nues, Paris, Plasma, 1978, Annexe A7, tract *Toutes ces dames au salon*, A9.

Magritte, René. 1977. 'La Destination (Lettres à Marcel Mariën 1937-1962)' in *Les Lèvres nues*.

Magritte, René. 1979. *Ecrits complets*. Paris, Flammarion.

Magritte, René. 1990. *Lettres à André Bosmans 1958-1967*. Paris: Seghers-Isy Brachot.

Mariën, Marcel. 1954. 'La Leçon de Maiakovski', in *Les Lèvres nues*, n°1: 19.

Mariën, Marcel. 1957. *Quand l'acier fut rompu*. Bruxelles: Les Lèvres nues.

Mariën, Marcel. 1958. 'Théorie de la révolution immédiate', *Les Lèvres nues*, n°10-12: 105-108.

Mariën, Marcel. 1968. Archives et musée de la littérature, fonds Mariën. Bruxelles. (Lettre à Tom Gutt)

Mariën, Marcel. 1976. Archives de l'Art contemporain en Belgique. Bruxelles. (Lettre à Jacques Van Lennep)

Mariën, Marcel. 1978. *Démêloir*. Bruxelles: Les Lèvres nues.

Mariën, Marcel. 1979. *L'Activité du surréalisme en Belgique 1920-1950*. Bruxelles: Le Fil rouge, Lebeer-Hosmann.

Mariën, Marcel. 1983a. *Le Radeau au radoub*. Bruxelles: Les Lèvres nues.

Mariën, Marcel. 1983b. *Le Radeau de la mémoire: souvenirs déterminés.* Paris: Le Pré-aux-Clercs.

Mariën, Marcel. 1988. *Les Miroirs dévisagés*. Bruxelles: Les Lèvres nues.

Mariën, Marcel. 1989a. 'Les Vertus sataniques', *Le Moment venu*, Les Lèvres nues, 1989, 7.
Mariën, Marcel. 1989b. Postface à *Weltrevolution in 365 Tagen Versuch über das Unmögliche*. Berlin: Tiamat (en version française dans Mariën 1990: 7).
Mariën, Marcel. 1990. *A l'Assaut du ciel gris*. Bruxelles: Les Lèvres nues.
Mariën, Marcel. 1993. 'La mauvaise compagnie. Lettre à Isy Brachot III', *La trotteuse*, Les Lèvres nues.
Nougé, Paul. 1974. *Correspondance avec un prêtre*, Le Fait Accompli, 114-115, Les Lèvres nues, n.p.
Phantomas, n° 68-72, juillet 1967: 84.
Smolders, Olivier. 1995. *Paul Nougé. Écriture et caractère à l'école de la ruse*. Bruxelles: Labor.
Sylvester, David. 1992. *Magritte*. Paris, Flammarion.
Vovelle, José. 1972. *Le Surréalisme en Belgique*. Bruxelles, André de Rache.
Zwirner, Dorothea. 2001. 'Beuys und Broodthaers.Dialektik der Moderne Zwischen 'Analystischer Geometrie und dem Glauben an einem unglaubichenGott', in *Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers*. Berlin, Nationalgalerie. Köln: König.

L'ART CONSIDÉRÉ COMME „ART DE LA GUÉRISON". L'AURA DE L'OBJET TROUVÉ CHEZ ANDRÉ BRETON, JOSEPH BEUYS, HERMANN NITSCH ET RUDOLF SCHWARZKOGLER

Andreas Puff-Trojan

In some way the surrealists considered the practice of art as a sort of healing power. This healing power arises in the oscillation of „objet trouvé" and „objet perdu". The idea of André Breton was, to find the unspent auratic object – beyond all religious implications – whose force would be able to cure man of the wrong consciousness and the wrong values of the bourgeoisie. In some way, Breton was a precursor of Concept Art. After 1945 some avant-garde artists as Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler and Joseph Beuys tried to designate the character of art as a sort of healing (and sometimes holy) power, too.

Que l'art puisse – et même doive – être un „art de la guérison", c'est ce que formulèrent et interprétèrent après 1945 les actionnistes viennois Hermann Nitsch et Rudolf Schwarzkogler ainsi que de son côté, et ce de manière plus accentuée encore, Joseph Beuys. Qualifier l'art d'„art de la guérison" n'est pas une astuce dialectique. Il ne s'agirait pas de créer une cohabitation pacifique entre littérature engagée et poésie pure, entre un art porté sur le social et l'art pour l'art. Le phénomène que l'on qualifiera ici d'„art de la guérison" est pourtant lié à ces deux positions. Cet art ne peut ni se défaire de ce qui le rattache à ses racines occidentales, apolliniennes et dionysiaques, ni non plus faire semblant d'ignorer ses antécédents iconographiques christologiques. Dans les Évangiles, par exemple, Jésus s'exprime par métaphores et paraboles. Sa parole, emplie de puissance symbolique, est formulée „avec art". On dit de lui qu'il guérit les malades, mais aussi qu'il chasse les démons. Ce dernier élément fait un peu de lumière sur un chapitre plus obscur de l'art de la guérison christologique. On y retrouve d'une part le guérisseur déchu, qui dans le récit populaire du *Doktor Faustus* entretient quelques affinités avec le personnage histo-

rique de Paracelse, à la fois scientifique, magicien et alchimiste. D'autre part, on y découvre que la pensée christologique, apollinienne et dionysiaque aborde un phénomène qui lui est profondément étranger: le chamanisme. Le chaman est un extatique, en quelque sorte un épileptique, saint malade et bon démon pratiquant l'art de la guérison tel le *medicine man*, le prêtre ou le passeur de morts.

Qu'André Breton fut surnommé le „pape du surréalisme" est un fait tout aussi notoire qu'outrageant, lorsque l'on sait que l'auteur conspua sa vie entière la chrétienté, aussi bien celle qui lui fut contemporaine que la chrétienté historique, et rejeta jusqu'aux premières formes de la croyance. Pendant un temps, Breton frappa même cette prononciation d'excommunication à l'origine de la pensée occidentale, l'héritage culturel gréco-romain. C'est avec une certaine jubilation que son biographe, Mark Polizzotti, rapporte de quelle manière le chef de file des surréalistes annula au milieu des années 50 un voyage en Méditerranée, en donnant comme seul motif le fait que l'on souffrait depuis plus de 2000 ans de l'occupation gréco-latine. Et c'est avec la même jubilation que Polizzoti décrit comment Breton, grand collectionneur d'objets de culte étiquetés „art primitif", attribua son blocage créatif lors de la rédaction de *L'art magique* au charme maléfique de l'une de ses poupées vaudoues (Polizzotti 1996: 847, 862). Breton avait affirmé cela sans ironie, tout comme son intérêt pour la peinture rupestre et son attention tardive portée à l'art et aux rites celtes avaient été des occupations des plus sérieuses. Pour conclure, on ne pourra pas ignorer les recherches surréalistes de Breton en matière de magie, d'alchimie, de folie extatique ou d'occultisme – même si elles furent menées avec divers degrés de persévérance et aboutirent à des résultats inégaux.

Mais il existe encore un facteur provoquant un glissement du positionnement spirituel du surréalisme tel qu'il fut voulu par Breton vers un „art de la guérison". Dès le début du Premier Manifeste Surréaliste, un des thèmes abordés est celui du malheur de vivre une „vie réelle" dans un monde réel, un monde dans lequel Breton est forcé de vivre. Dans un passage suivant, l'auteur part en guerre contre le positivisme et le rationalisme, contre la suprématie de la logique. Il appuie son argumentation en convoquant Sigmund Freud et les conceptions métaphoriques littéraires des auteurs qui agirent dans l'environnement ou dans la tradition du romantisme. Breton met ici face à face le „type humain *formé*" de son époque, qui n'est qu'une pièce sur le grand échiquier du positivisme, et le „grand Mystère", la fusion du rêve et de

la réalité dans la surréalité. Et sa définition du surréalisme, rappelant une entrée dans une encyclopédie, prend la forme suivante:

> Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. (Breton 1985: 36)

C'est à cet endroit du manifeste que s'esquisse la notion artistique du surréalisme considéré comme un „art de la guérison" qui n'accepterait pas la dissociation de l'art et de la vie. L'„art de la guérison" tel qu'il fut conçu par certains avant-gardistes du 20ème siècle a toujours possédé une dimension politique, a toujours été un art de l'engagement. Mais il a également toujours été d'une toute autre nature. Lorsque dans le cadre de cette définition du surréalisme Breton mentionne le „grand mystère" du merveilleux et du fantastique, il laisse entendre par là une aura qui doit embrasser l'objet d'art surréaliste – peu importe qu'il s'agisse d'un dessin, d'un tableau, d'un poème ou d'une œuvre de prose. Mais cette aura ne peut pas être le pâle reflet ou la simple réanimation de l'un de ces objets fétiches que Breton aimait tant à collectionner. Elle ne peut pas non plus trop s'appuyer sur les obscurs éclats de la magie et de l'occultisme des époques passées. Et il ne lui est surtout pas permis de réaliser une proximité avec les objets du culte et les rites du monde apollinien, dionysiaque et christologique. Ce que cherche Breton? C'est en fait l'objet dont l'aura serait encore intacte, un objet à l'authenticité auratique. Et c'est dans son environnement quotidien immédiat, c'est-à-dire au-delà des églises et des musées, qu'il le trouve. Breton décrit cette „trouvaille", plus proche d'une rencontre fortuite que d'une invention intentionnelle, dans *L'amour fou*.

Il est question de bien des choses, dans ce texte en prose rappelant l'essai – des arts plastiques, de la littérature, des romantiques, de l'amour et de la beauté. Et lorsque Breton en vient pour la première fois à parler de „beauté convulsive", il déclare qu'il faut imaginer par là un objet placé dans une relation de réciprocité incluant le repos et le mouvement. Il propose un exemple à son lecteur et regrette de n'avoir pas trouvé de photo qu'il puisse *tout simplement* reproduire, comme il le fit pour les autres illustrations de *L'amour fou*. L'objet qui est décrit là est loin d'être *tout simple* – „Je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge" (Breton 2003: 15). Et Breton avoue que

l'„aspect sûrement magique" de cette image l'a transporté dans un tel état d'excitation, que l'on peut l'interpréter comme une indication du lieu précis où se cache la „beauté convulsive". Si l'on prend séparément les deux éléments picturaux „locomotive" et „forêt vierge" ainsi que leur rencontre dans une seule et même image, on se rapproche de la description de la métaphore surréaliste telle que Breton l'avait formulée dans le Premier Manifeste Surréaliste: c'est la mise à distance (et la mise en relation) de deux images, de deux métaphores, qui provoque la lumière de l'association et créé l'image complète, cette „beauté de l'étincelle obtenue" (cf. Breton 1985: 48s.). Mais dans *L'amour fou*, il n'est pas principalement question d'une image linguistique; pour Breton, il s'agit effectivement de la rencontre de deux objets distincts. Imaginons qu'il soit parvenu à réaliser son idée. Une locomotive passée au rebut serait placée au milieu d'une forêt vierge. Armé d'un appareil photo ou d'une caméra vidéo, Breton observerait le processus de dégradation pendant plusieurs semaines, voire plusieurs mois. Ce qu'il parviendrait finalement à rendre à l'aide de cette documentation serait le renversement d'une notion à laquelle le quotidien nous a habitué: la locomotive, associée clairement à l'idée de mouvement, est immobile, et la nature, dont nous ne pouvons que rarement percevoir la croissance et la progression, commence à s'emparer lentement mais sûrement de la locomotive, à l'étreindre, et finit par la phagocyter complètement.

Petite mise au point: cette idée de Breton, prise comme concept artistique, n'existait alors nullement dans les années 30. Un artiste conceptuel tel que Wolf Vostell, qui travailla souvent avec des voitures et des carcasses mécaniques, aurait certainement apprécié la trouvaille. Et c'est seulement en 1997, lors de la Documenta X, que Lois Weinberger réalisa une pièce très proche de l'idée de Breton: sur une voie de chemin de fer située près d'une gare, il sema des plantes à la croissance rapide et à la propagation abondante qui, comme le constatèrent les visiteurs de l'exposition, menaçaient d'envahir toute la voie (cf. Haase 1997). On peut donc voir en André Breton une sorte de père spirituel du *concept art*. Comme il l'avait confessé à ses lecteurs, l'image d'une locomotive reposant dans une forêt vierge dévorant tout ce qui se présente à elle le transportait dans un état d'excitation singulière. Cette image, ainsi que l'excitation qu'elle provoque, sont deux éléments constitutifs de la „beauté convulsive". En l'employant, Breton était certainement conscient que le terme de „convulsion" avait une origine médicale. Ce mot définit une contraction violente et saccadée des muscles due à une affection du système nerveux. Dans les

cas de convulsion, le catholique croyant fait appel à Saint Guy (Vitus), censé apaiser tout trouble choréique – c'est pour cela que le langage populaire nomme ce trouble „danse de Saint Guy". Mais ces attaques épileptiques ou pseudo-épileptiques caractérisent également le chamane, qui s'en sert pour guérir le malade. Breton, pour sa part, ne veut pas jouer le rôle du saint malade (c'est-à-dire ni saint, ni chamane). En créant l'image d'une locomotive abandonnée dans une forêt vierge, il ne veut pas non plus provoquer chez le lecteur (ou l'observateur) une convulsion dans le sens médical du terme, mais tente de lui ouvrir les yeux à la „beauté convulsive", qui guérira le regard malade de l'homme moderne.

D'après la définition bien connue de Breton, „la beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas" (Breton 2003: 26). L'auteur de *L'amour fou* va plus loin apporter un grand nombre d'exemples – on pourrait même parler de paraboles, d'un récit parabolique – venant illustrer la troisième de ces caractéristiques, liée à la magie des circonstances. En voici une: André Breton se rend en compagnie du peintre et sculpteur Alberto Giacometti aux Puces. Tous deux sont réceptifs à la „trouvaille", brûlent même de tomber sur un „objet trouvé". Il y a des raisons à cela. Giacometti est en train de travailler à la sculpture d'une femme dont il n'arrive pas à achever le visage. Breton quant à lui n'arrive pas à se débarrasser d'un fragment de phrase, „le cendrier Cendrillon", entendu lors d'un rêve. C'est pour cela qu'il a demandé à son ami de lui modeler une petite pantoufle qui, une fois qu'elle sera moulée en verre, lui servira de cendrier. Mais Giacometti ne répond pas à sa demande. Et ainsi, lestés tous deux d'un désir qu'ils ne parviennent pas à assouvir, ils canalisent leur convoitise sur de tout autres objets. Donc, les voilà pénétrant le marché aux Puces, Sigmund Freud sous le bras. Et en effet, après les avoir suivi dans de longs allers et retours, le lecteur ne s'étonnera pas vraiment de les voir trouver deux objets. Le premier est un demi-masque de métal qui, si l'on se réfère à l'illustration de *L'amour fou*, a plutôt l'aspect d'un objet de culte que celui d'un instrument chevaleresque et militaire. Quoi qu'il en soit, le peintre l'achète. Et Breton s'empresse dans la suite de son texte de démontrer la fonction bienfaisante et presque thérapeutique de l'objet: immédiatement, et comme guidé par une main invisible, Giacometti parvient en présence et à la vue du masque à réaliser le visage de sa sculpture de femme.

L'objet trouvé de Breton, lui, est une grande cuillère en bois „d'exécution paysanne". Revenu des Puces et de nouveau seul, il ob-

serve son achat. Ses yeux se dessillent alors: la cuillère a la structure d'une chaussure – d'une pantoufle, telle que celle de Cendrillon. Le désir de Breton est donc devenu réalité! Mais ce n'est pas là la conclusion de cette histoire. Restons-en à l'objet trouvé par Giacometti. Breton reçoit bientôt une lettre, dans laquelle un officier affirme reconnaître le masque. Il l'aurait porté avec d'autres camarades pendant la guerre et, parce qu'il était lourd, gênant et irritant, il aurait précipité la mort de bien d'autres soldats. Fait intéressant, Breton omet à cet endroit d'évoquer l'onirique et surréelle action salvatrice du masque sur Giacometti, qui parvint grâce à lui à achever sa sculpture. Il l'omet, car en ce moment précis, il ramène les deux objets trouvés à la marche de son propre destin. Tandis que le masque mène à la mort, et en cela à l'immobilité et à la paralysie, la cuillère est chargée d'associations toujours plus riches et plus profondes. Il y a d'abord l'association avec la pantoufle de Cendrillon. Le long manche de la cuillère acquise par Breton débouche sur ce qui ressemble à une petite bottine de dame, lui conférant son caractère visuel exceptionnel. La cuillère rappelle également tous ces ustensiles de cuisine qu'utilisait Cendrillon dans ses tâches ménagères. De plus, pour les connaisseurs du conte, la cuillère en bois produit des associations se clivant entre d'une part le sabot de bois porté par Cendrillon lors de ses activités domestiques et d'autre part la pantoufle de vair brodée de soie et d'argent qu'elle a aux pieds lors du bal donné par le Prince. Cette série d'associations gagne en poids lorsque l'on considère que l'objet trouvé de Breton est également un „objet perdu"; la cuillère en bois se transforme en cette pantoufle de gala que Cendrillon perdra en échappant au Prince. Mais c'est grâce à cette chaussure perdue que le Prince du conte retrouvera celle qu'il cherchait. Nous avons donc bien un mouvement d'aller et retour entre objet perdu et objet trouvé, Breton interprétant comme un thème sexuel sous-jacent au conte la scène où le Prince fait essayer la pantoufle de vair à Cendrillon et découvre qu'elle seule peut y faire pénétrer son pied. Et c'est justement par cette interprétation que se manifeste (presque) toute l'intensité des associations et le système de relations qu'elles créent, c'est-à-dire la magie des circonstances de la „beauté convulsive". L'ensemble du champ analogique énoncé par Breton se développe comme suit: „le cendrier Cendrillon" – pantoufle – pénis. Puisque l'objet acquis par Breton aux Puces – tel qu'il est reproduit dans *L'amour fou* – possède également la forme d'un objet de culte archaïque renvoyant à des rites sexuels, et puisque l'analogie produite par la pantoufle et la cuillère mène à une interprétation psychanalytique du conte que l'on pourrait

presque qualifier de classique, le contenu connotatif des images linguistiques de Breton se transforme de plus en plus en une information au caractère dénotatif. Ce que décrit ici Breton, c'est une „expérience" personnelle, mais qui vise délibérément au général, à l'universel. Le vécu et le raconté se fondent en une sorte d'étude de cas entreprise dans le cadre d'une conceptualisation de la perception. Cette conceptualisation ne vise quant à elle à rien de moins que la vie entière: „Mais il s'agissait de pouvoir recommencer à aimer, non seulement de continuer à vivre!" (Breton 2003: 57). On ne peut pas le formuler autrement: Breton est guéri par l'objet trouvé et la magie des circonstances dans laquelle se fond ce dernier. Par la suite, il retrouvera la vie, et surtout, il retrouvera la force de l'amour. À cet instant, Breton ne craint pas de parler d'une communication entre les êtres humains et le monde des choses, d'„échanges mystérieux entre le matériel et le mental". Et lorsqu'il évoque une forme de „révélation", celle-ci n'est pas à comprendre dans son sens métaphysique mais se laisserait plutôt traduire par une „émotion sans égale" (Breton 2003: 60s.).

La magie des circonstances implique aussi bien objet trouvé que sujet trouveur. Le récit de Breton est à cet égard une sorte de parabole. Mais la magie des circonstances, en tant que telle, est presque une parabole de l'objet qui lui-même parle et guérit. Et comment cet objet guérit-il? Il guérit en parlant. Et comment parle l'objet? L'objet parle en s'adressant à son trouveur, c'est-à-dire en provoquant une série d'associations linguistiques – ainsi que, très certainement, extra-linguistiques – qui non seulement n'ont rien d'arbitraire, mais fournissent au sujet trouveur toute une suite d'informations le renseignant sur sa propre disposition mentale. L'objet parle et guérit en déclenchant un processus permettant au trouveur de prendre conscience de sa condition émotionnelle. La philosophie (de la langue), la psychologie ou la psychanalyse sont des instruments qui peuvent permettre une interprétation des modalités de ce processus. Mais le fait même que ce genre de processus existe est un phénomène qui relève surtout de la transcendance, de ce que Breton appelle la „révélation". Et ce qui est révélé là, c'est que l'objet trouvé possède une aura qui lui est particulière et qui ne se met à rayonner que lorsque le sujet trouveur entre en contact avec lui. L'objet trouvé de Breton, cette cuillère en bois à l'aspect rustique, n'est pas un objet d'art mais un objet artisanal. Cependant, en établissant un rapprochement entre la cuillère et cet autre objet trouvé, le demi-masque qui avait guéri Giacometti de son malaise créatif, Breton fait passer la cuillère en bois dans le domaine de l'art. Il est à peine exagéré de considérer que le concept d'objet trouvé

de Breton anticipe celui de l'œuvre d'art-objet tel qu'il fut développé à partir de 1945, lorsque l'objet quotidien devint matériau principal de l'expression artistique.

L'actionnisme viennois est sans conteste le mouvement qui, dans la seconde moitié du 20ème siècle, plaça avec le plus de virulence le corps humain au cœur de sa production. Le corps fut alors considéré comme un nouveau matériau, s'ajoutant à la gamme d'objets, de formes et de couleurs à la matérialité pleinement assumée dont faisait déjà usage le groupe viennois. Le contexte de l'actionnisme viennois est celui de l'après-guerre, après la fin des „batailles de matériel" produite par deux guerres mondiales, alors que s'établit une lente prise de conscience de la Shoah et qu'il devint impossible d'ignorer les champs de bataille, les charniers ou les chambres à gaz du national-socialisme. Pour les actionnistes, qui fabriquèrent également des sculptures à base de bric-à-brac, le corps humain est insignifiant, sans valeur – il a été entassé à des millions d'exemplaires sur la décharge de l'histoire contemporaine. Mais c'est dans l'alternance de l'objet perdu et de l'objet trouvé auparavant esquissée par Breton que se réalise un retour de l'aura. Le jeté, le rejeté prend désormais un sens dans l'art; et cela non pas parce qu'il se rattacherait à une pure esthétisation de l'objet, mais parce qu'il est lié à une pratique existentielle, à un vécu restant encore à développer. Alors que les actions corporelles d'Otto Mühl étaient encore très proches d'un jeu hédoniste incluant formes, couleurs et corps et que celles de Günter Brus allaient jusqu'à l'extrême limite de l'automutilation et s'apparentaient ainsi aux pratiques chamaniques, Hermann Nitsch et Rudolf Schwarzkogler formèrent le pôle religieux et guérisseur / rédempteur du groupe. En 1960, dans un manifeste de l'exposition de ses tableaux activistes, Nitsch écrivit qu'il cherchait une peinture existentielle et sacrale et qu'il aspirait à une „sacralisation résolue de l'art" (Nitsch 1990: 7). Ainsi, dans la conception et la réalisation de son „Théâtre de mystères orgiaques" („Orgien Mysterien Theater"), il amalgamait sur la même scène mythe, rituel, pratique chrétienne et action artistique. Au travers de ce que les psychanalystes qualifieraient d'abréaction, en l'occurrence déclanchée par la dimension orgiaque de la performance, ainsi que dans la catharsis provoquée par l'art-théâtre de Nitsch („Abreaktion"), était visé un élargissement de la perception du vécu du sujet: „L'idée de l'être humain connaît une intensification le menant à l'apollinien" (Nitsch 1970: 304s.). Nitsch reprenait donc tout ce qui au début de ce texte fut défini comme étant apollinien, dionysiaque et christologique.

Et c'est dans ce champ d'associations et d'analogies largement ouvert que les objets créés á la suite des actions acquirent leur aura.

À partir de 1968, Nitsch commença à rassembler les „reliques" de ses actions et évoqua à leur sujet une „aura d'association d'objets et d'événements" (Nitsch 1990: 113). Des toiles-reliques comme celle de 1978 présentaient des soutanes tachées de sang ou de peinture et des objets étranger au domaine religieux: du papier, des bandes de gaz, des scalpels, des ciseaux, des pincettes. Les objets trouvés, résidus des actions, étaient montés dans une composition homogène; le religieux et le médical placés sur un même niveau. Ils renvoyaient en cela à l'élément guérisseur / rédempteur commun à Jésus Christ et à Apollon, mais également à la blessure d'un corps absent. La représentation du corps humain réalisée lors d'une action n'est pas un objet trouvé au sens strict du terme. Mais le sang qui traverse la bande de gaze pour couler le long du sexe créé de nombreuses associations: c'est le coup de lance qui achève Jésus sur la croix, c'est le cycle de la vie et de la mort. Au contraire de l'objet trouvé de Breton, le pénis est la partie visible de l'objet d'art. Il implique davantage encore: il est un élément de l'évolution, du devenir, et il est un symbole du pouvoir qui entraîne la blessure voire la mort. Finalement, la bande de gaz indique également une guérison, en tout cas une probabilité de guérison. Rudolf Schwarzkogler a suivi un concept d'action très semblable, quoique les aspects médicaux, cliniques, parfois même chamaniques de ses travaux aient toujours eu plus de présence. C'est ainsi qu'il définit „l'art de peindre comme un art de la guérison" et l'art d'une manière plus générale comme un „purgatoire des sens", une définition qui devrait également s'appliquer au travail de Nitsch (Badura-Triska / Klocker 1992: 249).

Joseph Beuys est sans aucun doute l'un des artistes les plus éclectiques de la seconde moitié du 20ème siècle: peintre, dessinateur, sculpteur, performateur, enseignant à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, il fut le cofondateur du parti écologique allemand et un maître dans l'art de manier les médias – sans parler de ses discours, dont certains possédaient une indéniable qualité littéraire. Dans l'un de ceux-ci, „Parler de l'Allemagne", Beuys déclara: „Aussi bizarre cela semble-t-il être, c'est par le langage que j'ai trouvé mon chemin. Je ne l'ai pas trouvé en partant d'une prédisposition supposée pour les arts plastiques". Le langage dont il est ici question comprend un domaine externe au domaine purement linguistique – une totalité plus grande dédiée à un grand projet:

> En donnant une forme à cette langue, nous reconnaîtrions qu'au travers de son utilisation délibérée se créeraient des notions qui décriraient le monde, c'est-à-dire le donné, de telle manière à ce qu'une guérison de celui-ci, aussi malade soit-il, devienne possible. (Beuys 2002: 10)

Maladie et guérison, mort et métamorphose sont depuis toujours des thèmes récurrents dans l'œuvre de Beuys. Il est notoire que la graisse et le feutre furent les deux matériaux les plus souvent utilisés dans les actions et les objets de l'artiste. On pourrait y ajouter le miel et le soufre; et en soulignant ce dernier élément, on mettrait clairement en valeur le lien unissant Beuys à l'alchimie et à Paracelse. La mort probable ainsi que la guérison de l'artiste et sa renaissance, sont représentés dans son travail par des éléments christologiques et chamaniques. La proximité spirituelle du chamanisme se dévoile dans toute sa franchise et sa diversité dans l'œuvre beuysienne, que ce soit dans le recueil „The secret block for a secret person in Ireland" ou dans ses actions telles que „Coyote / I like America and America likes Me" (1974) ou „Comment expliquer la peinture à un lièvre mort" (1965).

C'est en incluant des objets du quotidien à ses travaux plastiques, en participant à des actions du groupe Fluxus et en prenant connaissance des activités du mouvement viennois que Beuys affinera un concept artistique imprégné d'apollinisme et de christologie, ignorant cependant presque tout du dionysiaque. Exactement comme le fit Nitsch, Beuys exposa des objets tirés de ses actions, des „reliques". Comme le montre le „Block Beuys" du Musée Hessois de Darmstadt, ces reliques constituent un réservoir volumineux et indiscernable d'objets que l'on pourrait qualifier d'objets trouvés et qui furent regroupés dans diverses vitrines par „thèmes plastiques" – objets-montages et objets-assemblages. Et bien sûr, le feutre et la graisse ne sont pas délaissés du „Block Beuys". Lorsqu'on lui demanda pourquoi il employait essentiellement des matériaux insolites dans la confection de ses objets, Beuys répondit:

> Vous connaissez certainement le phénomène de complémentarité. Si je fixe une source de lumière rouge et ferme les yeux, c'est son image inversée que je perçois, c'est-à-dire du vert [...] C'est de la myopie intellectuelle qui pousse les gens à dire: Beuys met du feutre dans tous ses objets et exprime par là quoi que ce soit concernant les camps d'extermination. Personne ne me demande si en utilisant ces éléments de feutre, je ne cherche pas plutôt à générer tout le monde coloré en négatif dans l'être humain. Pour ainsi dire, provoquer un monde lumineux, une lumière claire, le cas échéant un monde spirituel et suprasensible, en utilisant une chose qui en est l'exact contraire, c'est-à-dire en utilisant son image inversée. (Schellmann 1997: 11)

En physique, le terme de „complémentarité" implique que la lumière est considérée à la fois comme composée d'ondes et de particules. Des

physiciens de la trempe d'un Pascual Jordan, qui se sont par moments risqués à évoluer sur le terrain de la philosophie, interprétèrent ainsi les notions d'âme et de corps ou de conscient et d'inconscient comme des dualités complémentaires (P. Jordan: „Verdrängung und Komplementarität", 1947). Que le conscient et l'inconscient soient les deux faces d'une même médaille ne devrait pas uniquement lier Breton, Beuys, Nitsch et Schwarzkogler. L'image et l'image inversée de Joseph Beuys sont deux pôles extrêmes entre lesquels peut se déployer un vaste champ associatif. C'est ce que l'on constate en particulier dans les objets trouvés de l'artiste, qu'il ne remania qu'avec réserve. Dans son évaluation du matériel beuysien, Birgit Ahne fit remarquer que „ce n'est pas l'objet qui est la cible de l'interprétation, mais son champ de signification impliquant l'association" (Ahne 1989: 22). C'est un fait d'importance, car il signifie que la „notion élargie d'art" formulée par l'artiste prend dans les objets une forme absolument intentionnelle, que les objets d'art deviennent même des supports communicationnels. Le concept de sculpture de Beuys affirme que l'objet d'art doit servir d'exemple, de modèle pour la vie. „La pensée est plastique", dit-il, de même sorte que penser est égal à parler. Ce système de signes plastique mène au postulat de la „plastique sociale", qui devrait activer en fin de compte une créativité artistique et sociale grâce à laquelle les modes d'existence à l'intérieur de la société vont pouvoir être transformés (cf. Oman 1988: 84s.). Le concept artistique de Joseph Beuys se trouve donc en constante situation de mouvement, oscille entre exigence esthétique, éthique et sociale – une caractéristique que nous retrouvons également chez André Breton. „Crucifixion 1962-63", un des assemblages de Beuys, projette les objets trouvés – deux bouteilles en plastique – dans un espace topique qui leur est totalement étranger. Ce sont les scènes de crucifixion tirées des Évangiles qui sont évoquées ici. Et puisque l'on peut exclure de la part de l'artiste toute sorte d'attaque malveillante dirigée contre la religion, il faut croire que le divin et le rédempteur / guérisseur se trouvent effectivement là où on ne les attend pas, c'est-à-dire dans des objets jetés, oscillant entre objets perdus et objets trouvés. Dans le grand tableau-objet intitulé „Tombe de lièvre 1962-67", Beuys mit en mouvement divers objets trouvés en utilisant câbles et pièces de métal et contredisant par là l'idée de „tombe". Dès 1931, André Breton, bien en avance sur son époque, avait créé un assemblage dont les éléments étaient plus réduits et dont la composition semblait tout d'abord plus structurée que la pièce de Beuys, mais qui préfiguraient cette dernière: un lance-pierre tendu, une selle de vélo et une balle en bois y étaient

également mis en mouvement. Quand on lui demanda à qui se référait le lièvre revenant sous diverses formes dans son œuvre, Beuys répondit que ce n'était qu'à lui-même (citation tirée de Murken 1979: 29). Cette remarque s'applique à tous les objets composant la „tombe de lièvre": Beuys est le sujet trouveur des objets ainsi que leur arrangeur, et ceci dans la complémentarité du conscient et de l'inconscient, du réel et du surréel symbolique – un mouvement d'oscillation qui ramène bien évidemment à Breton.

Il existe un degré de mobilité extrême dans l'objet d'art et dans la diversité de ses significations. Interrogé sur le pourquoi de la luminescence du pain présenté dans son objet „Deux demoiselles au pain lumineux", Beuys répondit qu'en sus de sa valeur nutritive substantielle, le pain tirait son origine du spirituel. Puis il ajouta:

> C'est comme la transsubstantiation, la transformation de l'hostie dans les anciens rites séculaires. On y dit: cela n'est que la partie visible; extérieurement c'est du pain, mais en réalité c'est le Christ, c'est ce que l'on appelle la transsubstantiation de matière. (Schellmann 1997: 11)

La „beauté convulsive" d'André Breton est un art en mouvement perpétuel, et les objets qu'elle créé produisent un réseau complexe d'associations et d'analogies dont on ne perçoit ni l'instigateur, ni la conclusion. Ce qui effraie peut-être là, c'est l'un des pôles de cette mobilité spirituelle et matérielle: la transsubstantiation. L'agent guérisseur / salvateur de l'art de la guérison y prend la forme du sacré. L'objet d'art cependant n'est aucunement tenu d'affirmer le caractère sacré de l'agent guérisseur, c'est-à-dire de créer entre ces deux termes une association élémentaire. Il peut tout aussi bien agir comme une force dissimulée dans le réseau des associations et des analogies. Joseph Beuys, et avec lui certainement Nitsch et Schwarzkogler, semblait avoir entrevu une telle notion. Breton, quant à lui, l'avait bien évidemment rejetée. Et pourtant, il emploiera à ce sujet le terme de „révélation". L'objet de ce mystère est l'objet trouvé. Il est révélé par la magie des circonstances qui est ancrée dans un mode du vécu particulier et tente de transformer ce dernier en agissant sur lui. Ainsi, „l'art de la guérison" peut se débarrasser aisément d'un prétendu reproche: Ce n'est pas une forme d'art correspondant à l'idée de „l'art pour l'art" et ce n'est pas non plus une esthétisation religieuse de l'art ou même un ersatz de religion. „L'art de la guérison" se trouve sur le même plan que celui de l'objet d'art défini par la notion de „plastique sociale" beuysienne. L'aura de l'objet trouvé devenu objet d'art repose sur sa fonction sémiotique: l'objet trouvé considéré comme signe renvoie à lui-même, mais renvoie également à un au-delà de lui, à un

champ sémiotique comparable à un réseau complexe d'associations et d'analogies qui se tisseraient au moment même où l'objet trouvé interpellerait le sujet-trouveur – un réseau qui cependant n'aurait rien d'arbitraire. En cela, l'aura de l'objet trouvé entretient quelques points communs avec l'objet d'art de l'art sacré. Ainsi qu'une disparité de taille: la valeur auratique de l'objet trouvé ne se légitime pas au travers de la tradition d'un vécu. Dans un monde où les modèles positivistes et rationalistes pleinement impliqués dans les tragédies du 20ème siècle dénient la valeur de toute valeur, seul l'objet d'art considéré comme objet trouvé et objet perdu peut être considéré comme un objet à l'authenticité auratique. On le trouve sur les étals des marchés aux puces, dans les décharges et dans les charniers. Objet dénué de valeur par excellence, il se recharge auratiquement grâce aux principes de l'association, de l'analogie et de la complémentarité. À vrai dire, cet objet et son aura, promesses d'une guérison dans un vécu futur sont impensables sans leur cadre occidental, imprégné d'une pensée apollinienne, dionysiaque et christologique. André Breton, qui a toujours nié ce cadre sans jamais avoir été vraiment conséquent dans cette négation, s'est ainsi refusé pas mal de choses. Par exemple de porter son attention sur les dieux orphiques, dont la nature est de se trouver en constante situation de transformation. Dans son livre intitulé „Mystères païens de la Renaissance", Edgar Wind leur a consacré une place privilégiée. Dans un passage, il fait remarquer que chaque divinité contenue par cette théologie orphique (esquissée par Pico della Mirandola) semble être habitée par une loi de l'autocontradiction, qui est également une loi de l'autotranscendance (Wind 1984: 225). Puisque l'essence de ces divinités réside dans la transformation continuelle, elles se dérobent donc aux regards humains qui ne voient que l'immobile et l'établi. On pourrait dire qu'il nous reste seulement la représentation artistique d'une transformation auratique par l'objet d'art, et que celle-ci est seulement le reflet scintillant d'une expérience vécue qui n'a pas encore été vécu! C'est vrai. Mais si l'on se retourne sur les événements de l'histoire du 20ème siècle, on pourrait également dire: Cela aurait pu être pire.

(traduit de l'allemand par Emmanuel Mir)

Bibliographie

Ahne, Birgit. 1989. *Zur Wertung des Materials* in Bleyl 1989.
Badura-Triska, Eva et Hubert Klocker. 1992. *Rudolf Schwarzkogler: Leben und Werk*. Klagenfurt.
Beuys, Joseph. 1995. *Sprechen über Deutschland: Rede vom 20. November 1985 in den Münchner Kammerspielen*. Wangen.
Bleyl, Matthias (éd.). 1989. *Joseph Beuys: Der erweiterte Kunstbegriff*. Darmstadt.
Breton, André. 1985. *Manifestes du surréalisme*. Paris.
Breton, André. 2003. *L'amour fou.* Paris.
Haase, Amine (éd.). 1997. 'Die documenta X – Ein Sommer voller Kunst' in *Kunstforum International*, 138.
Jordan, Pascual. 1947. *Verdrängung und Komplementarität. Eine philosophische Untersuchung*. Hamburg-Bergedorf.
Murken, Axel Hinrich. 1979. *Joseph Beuys und die Medizin*. Münster.
Nitsch, Hermann. 1970. 'Le texte 'Die Blutorgel'' in Weibel, Peter et Valie Export (éds). *Wien: Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*. Francfort/M.: 304s.
Nitsch, Hermann. 1990. *Das Orgien Mysterien Theater. Manifeste, Aufsätze, Vorträge*. Salzbourg, Vienne.
Oman, Hiltrud. 1988. *Die Kunst auf dem Weg zum Leben: Joseph Beuys*. Weinheim-Berlin.
Polizzotti, Mark. 1996. *Revolution des Geistes. Das Leben André Bretons*. Vienne, Munich.
Schellmann, Jörg (éd.). 1997. *Joseph Beuys: Die Multiples*. Munich.
Wind, Edgar. 1984. *Heidnische Mysterien der Renaissance*. Francfort/M.

LA „VENTE BRETON“ OU LE FANTÔME DU SURRÉALISME

Wolfgang Asholt

Taking two discussions as examples, the contribution wants to show that surrealism still influences art and literature today as „Hauptgespenst“ (Marx / Derrida). Starting from the obsessive presence of the „Unheimlich“ by Jean Clair, who discovered the invisible hand of surrealism even in the events of September 11, 2001, I will – on the basis of the statements on the „Vente Breton“ gathered on the website „remue.net“ of François Bon and on the basis of the discussions around the sale of this collection called „refuge contre tout le machinal du monde“ with which also surrealism seems to have been sold out and buried – show that surrealism „has presented and formed the problem“, what Luhmann attested to the whole avant-garde. Even today artists are still faced with the question „how to cope with this auto-challenge“. Despite or maybe because of the failure of surrealism and its necessity (Bürger), the surrealism still forms today a part of the epoch horizon.

Une des questions auxquelles ce volume veut tenter de répondre est celle de l'actualité du surréalisme; est-il toujours actuel, ou bien l'est-il à nouveau, ou peut-être de manière inattendue, ne fût-ce que comme un fantôme dans les sens des „living deaths“ de Paul Mann ou des „spectres de Marx“ de Derrida, donc un surréalisme comme fantôme de lui-même ou de qui ou quoi que ce soit? À une époque où règne une grande confusion dans l'usage des concepts, confusion contre laquelle l'imposant dictionnaire des „Concepts esthétiques de base“ coordonné par Karlheinz Barck peut aider à résister, non sans un certain succès – qui a bien sûr ses limites –, à une époque où une série de voitures Mercedes est commercialisée sous l'étiquette d'„Avantgarde“ et où, dans les annonces publicitaires de ses programmes, la Volksbühne de Berlin désigne de „Rock rétro-avantgarde“ les groupes de Wave and Punk (*Zitty*, n° 15, 2004), on constate que le surréalisme n'échappe pas non plus aux influences de notre époque actuelle post-avant-gardiste.

Il semble pourtant que le surréalisme résiste mieux à la toute puissante récupération de concepts engendrée par la commercialisation tous azimuts, que l'avant-garde dans son ensemble, qui se trouve reléguée au niveau de ces décors public-relations à la mode. Certes, il est impossible de ne pas remarquer que le concept de „surréaliste", employé comme substantif ou comme adjectif, se retrouve livré à des interprétations variées et vampirisantes. Toutefois, comme l'illustre l'exemple d'une exposition consacrée à Münster au peintre néerlandais Ruud Antonius qui a eu lieu au moment du colloque, il demeure quelque chose de ce que le surréalisme a jadis été (ou de ce qu'il pourrait être aujourd'hui), comme on peut le lire dans la plaquette de l'exposition: „Ruud Antonius a créé un fascinant effet de distanciation du surréalisme et, par son imagination, il a créé des images qui reflètent notre société moderne. On voit que le surréalisme a poursuivi sa route". On postule ainsi que le surréalisme continue à vivre, même habillé autrement et peut-être ce surréalisme d'aujourd'hui n'est-il plus en effet qu'un fantôme de lui-même? On peut douter que cette mimesis qui crée cette distanciation, ici désignée comme procédé surréaliste, soit conforme au potentiel provocateur et révolutionnaire du surréalisme, que Peter Bürger évoque avec la nécessité historique du surréalisme (et de son échec) ou qu'elle ait quoi que ce soit de commun avec *Surréalisme et terreur* de Karl Heinz Bohrer. Néanmoins, malgré sa domestication par les peintres et les écrivains actuels, ce potentiel semble ne pas avoir complètement disparu ni être terminé historiquement (ni avoir touché à sa fin historique).

*

C'est ce que Jean Clair illustre très bien (contre son gré) dans un „essai" – mais on peut tout aussi bien parler de pamphlet – qui a paru à Paris, juste au moment où la collection d'André Breton allait être mise aux enchères: *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes* (2003). Comme l'indique le texte de la quatrième de couverture, le surréalisme est pour Jean Clair „le seul mouvement d'avant-garde à avoir acquis un succès populaire et durable" comme le prouve pour lui l'exposition surréaliste de Werner Spies qui s'est tenue à Paris et à Düsseldorf. L'intention de l'historien de l'art qu'est Jean Clair, directeur de nombreuses expositions et ancien directeur du musée Picasso, n'est pas tant une appréciation de l'esthétique surréaliste – il laisse cela volontiers à Werner Spies et aux autres historiens de l'art – qu'une confrontation avec le surréalisme vu

comme symptôme, on peut dire une confrontation avec le fantôme toujours présent et dangereux du surréalisme: „C'est une généalogie de la violence au siècle dernier qu'à travers lui on tentera ici“. Derrière la violence qui a traversé tout le XX^{e} siècle jusqu'à aujourd'hui, Jean Clair voit planer le fantôme du surréalisme qu'il faut savoir identifier et combattre; le surréalisme ne saurait être plus actuel en effet!

Pour Jean Clair comme pour d'autres, le surréalisme est d'autant plus dangereux qu'il attend toujours le procès qui a déjà été fait il y a longtemps au futurisme italien, qu'on a également fait il y a quelque temps au cubo-futurisme et au constructivisme russe (par Boris Groys par exemple) ou celui qui a été fait à l'expressionnisme allemand par Jean Clair lui-même dans „La Responsabilité de l'artiste“ (1997).

> Confisquée par les universitaires et par les dévots, son historiographie est à peu près inattaquable. [...] Elle brille aujourd'hui dans les hommages, les colloques et les expositions pour le grand public. Le surréalisme, [...] dans un temps qui a fini par contester toute *doxa*, est demeuré un idéal. (Clair 2003: 17/18)

Dans cette mesure ce volume et même chacune de ses contributions font partie de cette entreprise de mystification qui, pour Jean Clair, refoule le côté inquiétant du surréalisme, le voile et le retourne en son contraire (et dans une certaine mesure, c'est d'ailleurs ce que ce livre essaie d'entreprendre). Qu'est ce qui rend le surréalisme aussi dangereux? C'est son totalitarisme car pour ce spécialiste de Picasso, la chose est claire dès le début de l'essai:

> Sa violence, son sectarisme, son intransigeance, ses procès, son apologie du meurtre, mais aussi son attrait pour l'irrationnel et la mystique des masses, reproduisaient, à l'échelle du groupuscule, le programme et les modes d'action des mouvements totalitaires du temps. (Clair 2003: 21)

CQFD ou plutôt ce qui va être démontré sur 200 pages. Il serait fastidieux d'énumérer les inexactitudes ou les insinuations sans fondement de son argumentation, comme par exemple quand il établit un lien entre la solidarisation des surréalistes avec l'Internationale communiste et avec le PC français de 1930 *et* la „terreur stalinienne“ et les „grandes purges“ de 1934 (Clair 2003: 21) sans évoquer „l'Affaire Aragon“ ni „Du temps ou les surréalistes avaient raison“ pas plus d'ailleurs que „L'Appel aux hommes“ avec sa condamnation explicite des procès de Moscou. Ce qui est plus important que ces décomptes, c'est bien sûr le présent. C'est de nos jours que Jean Clair voit son fantôme du surréalisme plus vivant que jamais. Comme il l'a déjà écrit dans son article du *Monde* daté du 22/11/2001, il accuse les surréalistes de complicité intellectuelle avec les auteurs de l'attentat du 11

septembre de cette même année et fonde cette accusation sur deux documents: la carte „Le monde au temps des surréalistes“ que la revue belge *Variétés* avait publiée en 1929 et qu'il commente ainsi:

> Les États-Unis n'existent plus [...] Et un petit pays couvre un espace démesuré, plus vaste que l'Inde: l'Afghanistan... Coïncidence? Non. L'idéologie surréaliste n'avait cessé de souhaiter la mort de l'Amérique, à ses yeux matérialiste et stérile et le triomphe d'un Orient dépositaire des valeurs de l'esprit. (Clair 2003: 118)

en quelque sorte Ossama Ben Laden représente la réincarnation du surréalisme. Cette relation entre le surréalisme et le terrorisme actuel est précisée à l'aide d'une citation d'Aragon de 1925. Aragon écrivit dans *La révolution surréaliste*: „Et que les trafiquants de drogue se jettent sur nos pays terrifiés. Que l'Amérique au loin croule de ses buildings blancs“ et Jean Clair de commenter:

> Le 11 septembre 2001, la rêverie d'Aragon quittait le surréel pour prendre forme dans la réalité. Les 'buildings blancs' des *Twin Towers* s'écroulaient dans les flammes, tandis que l'Occident incrédule découvrait sur la carte du monde un pays un peu oublié, l'Afghanistan. (Clair 2003: 119)

Pour Jean Clair, il ne s'agit pas d'une outrance verbale („l'outrance des surréalistes“), pour lui, comme il essaie de le prouver en invoquant Hannah Arendt (*Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, Seuil 1972), ces paroles participent du totalitarisme nihiliste du XX^{e} siècle: „La destruction impitoyable, le chaos et la ruine en tant que tels assumaient la dignité de valeurs suprêmes“ (Clair 2003: 120). Ce n'est pas ici le lieu pour montrer l'ineptie de l'argumentation de Jean Clair (si on peut appeler cela une argumentation), il n'en est d'ailleurs pas besoin. D'anciens surréalistes comme Annie Lebrun ou Jean Jouffroy l'ont déjà fait dans *Le Monde*, et *Die Aktion* (n° 204) a suffisamment parlé de „L'Affaire Jean Clair“ en juillet 2002. En septembre 2003 dans *Le Monde diplomatique*, Régis Debray s'est exprimé sur ce pamphlet, et y a également répondu dans sa brochure *L'Honneur des funambules. Réponse à Jean Clair sur le surréalisme* (2003). Jacqueline Chénieux-Gendron a débattu avec Jean Clair dans une discussion organisée et diffusée par *France Culture* le 19 juillet 2003 et y a montré l'insuffisance de son argumentation.

Mais Jean Clair met le doigt sur le surréalisme comme un phénomène inquiétant de nos jours, dont le retour fantomatique est visiblement une obsession réelle chez Jean Clair. En empruntant la formule à Marx / Derrida, on pourrait dire que pour lui, le surréalisme constitue un „fantôme majeur“ du XX^{e} siècle, un „Unheimliches“ dont on n'a toujours pas réussi à se débarrasser. Pour Jean Clair, ce qui visible-

ment continue de compter avant tout, c'est le bilan qu'il tire sur Breton dans la dernière phrase de son pamphlet: „Trahi par l'évolution du communisme [...], Breton resterait seul avec ses fantômes“ (Clair 2003: 204) car, tel le Breton de l'année 1938, Jean Clair lui-même reste avec son fantôme du surréalisme. Ainsi il confirme ex negativo non pas tant la vitalité du mouvement que sa persistance en tant que „fantôme majeur“ dans le sens de Breton au début de *Nadja*: „tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante?“ (I, 647)

*

C'est cependant d'une toute autre manière que surgit le „fantôme majeur“ du surréalisme sur la scène littéraire et culturelle, à l'occasion de la mise aux enchères de la collection Breton à Drouot en avril 2003, et il faut dire que le discours déclenché par cette „vente“ a été plus intéressant que la „vente“ elle-même. L'importance de cette vente a été remarquée relativement tard même si, grâce à Joseph Hanimann, un article a été publié sur ce sujet dans la *FAZ* du 9 novembre 2002. Mais ce sont les articles de Maurice Nadeau dans la *Quinzaine littéraire* du 15 décembre 2002 ou celui du *New York Times* du 20 décembre, intitulé „Surréalisme à vendre“, ou celui du *Monde* du 22 décembre 2002, accompagné d'une prise de position de Mathieu Bénézet, François Bon et Laurent Margantin appelant à protester massivement contre la vente, qui ont réussi à lancer un débat public dans les mois qui ont suivi, ce qui a eu comme conséquence, très appréciée par les commissaires de la vente, de faire de la „vente Breton“ un événement spectaculaire. Pourquoi Bon et ses amis protestent-ils? Avant tout pour deux raisons. D'abord parce qu'ils se sentent redevables au surréalisme, personnellement, c'est-à-dire de par leur projet littéraire ou leur conception de la littérature. Par son âge, Julien Gracq incarne une relation vivante au surréalisme historique et à ses fondateurs, les autres membres du mouvement d'après guerre encore en vie, exception faite d'Annie Lebrun et Alain Jouffroy, ne jouent pratiquement aucun rôle, c'est donc à une autre génération de prendre la relève. D'autre part les initiateurs de la campagne protestent, se situant ainsi dans la bonne tradition surréaliste, contre l'institution de l'art, c'est-à-dire sa commercialisation tous azimut qui, de plus en plus, inclut sa virtualisation. Pour eux, l'appartement de Breton et sa collection représentent, comme le dit Julien Gracq: „un refuge contre tout le machinal du monde“ (22/12/02) c'est-à-dire qu'elle est „une création artistique en soi“ car elle permet l'expérience physique, en quelque sorte authenti-

que, du surréalisme vécu et encore vivant. Et ce refuge doit maintenant être mis sur le marché. „Aux riches collectionneurs les œuvres arrachées à leur contexte si particulier, et au public un cédérom comme si les images devaient, dans nos sociétés modernes, remplacer toute expérience physique d'un lieu" (22/12/02).

Mais il existe une autre motivation dont on parle peu, sans doute parce que la protestation a été tardivement institutionnalisée. Le 22/12/2002, François Bon demande: „Et nous là-dedans qui avons appris à écrire par le surréalisme, en avons pratiqué les exercices, y avons éduqué ou perverti nos rêves?" et dans le premier grand appel du 8/1/2003, il dit: „Le surréalisme, parce qu'il visait à changer la vie, est une école qui a été la nôtre au premier chef. Protester contre le dépeçage marchand de cette mémoire, organiser une action symbolique forte au moment de la vente, c'est revendiquer pour ce qui tous ensemble nous soude le sens même de la littérature, ou tout simplement qu'elle soit action." Cette protestation sera faite „sans illusion mais parce que ce jeu consensuel de la domination marchande fait insulte d'une part à la mémoire de Breton, et par lui au surréalisme tout entier et à ceux qui incarnèrent ce bouleversement fondamental,

Ce matin, lisant les textes sur la vente du premier avril, m'apparaît soudain l'anagramme suivante, dans le nom d'André Breton:

„TE BRADER, NON"
Didier Daeninckx

plus de 3400 signatures au moment où commence la vente... .
sans oublier les contributions de soutien de nos amis écrivains américains

l'appel de Mathieu Bénézet (7 janvier 2003)

Ne vous inquiétez pas, surtout pas. Début avril 2003 „le fabuleux musée privé d'André Breton sera dispersé à Drouot" (la presse). Ce n'est pas très grave puisqu'on nous promet un CDROM avec visite virtuelle. Dormez en paix, braves gens! En France on n'a pas le sou pour projeter un musée André Breton. On continuera de parler du „pape" du surréalisme, comme si rien n'avait eu lieu, rue Fontaine. En France on aime les clichés et les écrivains virtuels, il resterait à animer une photo: André Breton vous parle.
Nous n'en dirons pas davantage si ce n'est notre dégoût, notre révolte, notre profonde peine.
A l'heure actuelle, seuls des écrivains américains ont réagi, cependant que des acheteurs de même nationalité font déjà offre pour l'appartement André Breton.
Nous ne laisserons pas passer pareille infamie. Nous nous réservons toutes formes de manifestations et d'interpellations aux dites „autorités culturelles françaises". Centre Pompidou, Ministère de la Culture: êtes-vous là?

plus largement à ce qui fonde notre travail, à chacun, et donne poids à qui aujourd'hui s'écrit“ (Cet appel est entre autres signé par Pierre Bergounioux, Didier Daeninckx, Dan Frank, Leslie Kaplan, Jean-Michel Maulpoix ou Valère Novarina.).

Même si le présent représente dans bien des aspects un démenti au projet surréaliste, et qu'il semble prouver l'échec de celui-ci, une partie de la littérature contemporaine continue à revendiquer de poursuivre le projet des surréalistes, c'est-à-dire qu'on demande à la littérature de reculer toujours plus ses propres limites et de dessiner les possibilités d'une toute autre vie. Si l'on voit „le sens même de la littérature“ dans le fait „tout simplement qu'elle soit action“, on proclame alors la revendication surréaliste de la reconduction de l'art dans la vie ce qui d'ailleurs constitue le défi majeur d'une grande partie de la littérature contemporaine. Certes, ceux qui postulent cela pour eux et pour la littérature en général, savent que les avant-gardes et avec eux le surréalisme sont devenus historiques. La protestation n'est cependant pas seulement un acte symbolique empreint de nostalgie qui serait un acte presque gratuit. Quand François Bon cite la prise de position de Julien Gracq: „Bien entendu, on ne peut pas voir sans mélancolie la disparition aux enchères de la collection Breton [...] Breton savait mieux qu'un autre que la loi du marché s'était abattue désormais sur le destin final de sa collection. Ainsi va le monde...“, c'est pour la commenter ainsi: „Que Julien Gracq parle de mélancolie, cela suffit de toutes façons à ce que ceux de notre génération se manifestent et proposent quelques actions, au moins symboliques, contre cette dispersion marchande“ (7/1/2003). Ainsi François Bon défend une position qui correspond à celle formulée par Breton à la fin du *Premier* et du *Deuxième Manifeste*. Quand Breton se résume ainsi dans le *Premier Manifeste*: „Ce monde dans lequel je subis ce que je subis (n'y allez pas voir), ce monde moderne, enfin, diable! Que voulez-vous que j'y fasse? La voix surréaliste se taira peut-être, je n'en suis plus à compter mes disparitions“ (I, 345), il fait un procès au monde moderne en sachant pertinemment que le projet surréaliste n'y survivra pas. Et quand, dans la dernière phrase du *Deuxième Manifeste*, il écrit de manière encore plus tragique: „un jour vaincu mais vaincu seulement *si le monde est le monde* – il [le surréalisme] accueille la décharge de ses tristes fusils comme un feu de salve“ (I, 828). Le „Ainsi va le monde“ signifie pour Breton aussi peu qu'il faille abandonner le projet surréaliste que le fait de savoir que le combat contre la vente du „refuge contre tout le machinal du monde“ était perdu d'avance aurait signifié pour François Bon et les signatai-

res de renoncer à lancer leur appel. Si le surréalisme incarne véritablement – et aujourd'hui encore – le „sens même de la littérature", le silence vis-à-vis d'une telle „vente" n'est pas de mise. Pour Bon et les autres, la protestation provient d'un projet auquel ils tiennent et elle est un témoignage que le surréalisme est encore quelque chose comme un „fantôme majeur" de la littérature ou du moins pour une certaine littérature contemporaine.

*

Les phases du mouvement de protestation contre la vente aux enchères pourraient faire le sujet d'un colloque particulier. En mettant aux enchères Breton et le surréalisme, on enterre de manière spectaculaire et semble-t-il définitive l'impetus anti-institutionnel de ce mouvement. Au début du XXI^{e} siècle, le surréalisme déjà devenu historique grâce au discours théorique qui le prolonge, va ainsi se retrouver sur le devant de la scène. Ses illusions d'abolir les frontières entre l'art et la littérature en direction de la vie se retrouvent sous le marteau d'un maître priseur institutionnel. Le problème du discours sur la „vente" consiste dans le fait qu'il faut trouver des solutions à l'intérieur des possibilités institutionnelles, ce qui signifie, étant donné le marché privé de l'art, à l'intérieur des structures nationales; et ainsi on se fait accuser d'exclusivité nationale, mais aussi de nationalisation et de muséification, même si les noms des membres du „Comité de vigilance", comme Alain Absire (en tant que Président de la „Société des gens de Lettres"), Michel Deguy, Jacques Derrida, Alain Jouffroy ou André Velter apportent en fait un démenti aux intentions ou tentations d'institutionnaliser le mouvement contre la vente. Il semble cependant que rien ne puisse marcher sans un tel comité.

Mais ce qui est plus intéressant que ces structures, ce sont les prises de position personnelles. Il en est venu de la part de politiciens, d'écrivains, de lectrices et de lecteurs, de syndicalistes, de bibliothécaires, d'étudiantes ou d'étudiants, comme de la part des participants du séminaire de Hans T. Siepe (24/11/2003). Aux yeux de Maurice Nadeau pour qui le surréalisme est devenu historique dès 1945, le „fin mot de l'histoire" de la vente aux enchères apporte un démenti à tout ce que le surréalisme voulait être: „On ne pensait tout de même pas que cela finirait comme ça" (19/1/2003, mais aussi 15/12/2002). Et si Yves Bonnefoy n'est pas trop étonné de la „vulgarité de l'entreprise", il y voit surtout la réalisation d'une intention idéologique: „Ce que veut le plus la spéculation commerciale, c'est éradiquer jusqu'au sou-

venir de tout ce qui est aimant et libre“ (*Le Monde*, 4/2/2003), ce qui veut dire que l'institution de l'art et de la littérature ne peut accepter que ses frontières soient remises en question même à l'intérieur d'une collection privée qu'il caractérise ainsi: „Cette collection, – mais faut-il la nommer ainsi? – était de ce fait la poésie, radicalement“. C'est comme poésie ainsi définie que la collection du 42, rue Fontaine représente un avant-goût de ce que serait l'abolition des frontières entre l'art et la vie, en réduit et aussi en privé: „une communauté vivante dans le miroir courbe de laquelle se dessinait la société à laquelle Breton rêvait pour l'avenir (ib.). Ce qui devait arriver à cette collection, et ce qui est en effet arrivé, c'est, comme l'affirme Bonnefoy, „la preuve par l'absurde que Breton avait raison, en tous cas souvent“ (ib.). Et pour André Velter qui a fait le discours d'ouverture du printemps des poètes le 10 mars 2003 à la Mutualité, il se dégageait de cette collection une „tension violente qui se donnait d'emblée pour la porte d'accès au merveilleux“. Donc pour lui aussi, cette collection, parce qu'elle représente le „surréalisme vécu“, abolit les frontières entre l'art et la vie et c'est pour cela qu'il a en tête avec la Réécriture d'Apollinaire „À la fin tu es las de ce monde nouveau“ car ce nouveau monde ne tient pas les promesses auxquelles Apollinaire pouvait encore croire dans „Zone“. Des écrivains et des poètes comme Bonnefoy et Velter attestent ainsi que le projet surréaliste est toujours d'actualité et peut-être la „preuve par l'absurde que Breton avait raison“ est-elle la meilleure preuve que le surréalisme représente encore ou à nouveau un des „fantômes majeurs“ de notre époque et que le „temps que les surréalistes avaient raison“ est peut-être encore à l'ordre du jour. Le critique d'art du *Monde*, Philippe Dagen aboutit à la même conclusion. Après avoir montré le risque d'être perverti pour devenir une simple mode, comme le font craindre les expositions sur le surréalisme de Paris et de Düsseldorf, celle de la Modern Tate ou l'exposition Magritte au jeu de Paume, il insiste pourtant sur le caractère historique exceptionnel du surréalisme (et du dadaïsme) et de son actualité: „Breton, Picasso, Magritte, Miro, Ernst, Picabia sont [...] d'excellents stimulateurs, auxquels bien des artistes d'aujourd'hui – peintres, photographes, cinéastes – se réfèrent, non pour les imiter, mais pour se dégager de la pesanteur actuelle“ (21/2/2003). Dagen voit bien sûr que le combat est perdu face à l'alternative réservée à la collection: ou bien elle sera commercialisée ou bien elle sera muséifié. Mais le mouvement mis en marche par cette vente est pour lui l'indice de la vitalité du surréalisme: „La passion qu'elle [la collection] suscite a, pour l'heure, quelque chose de réconfortant: l'aliénation et l'amné-

sie n'ont pas gagné la partie. Pas encore". Ici aussi, les circonstances de la „Vente Breton" fournissent une „preuve par l'absurde" et montrent, par la vente de ce patrimoine concret, combien le surréalisme reste d'actualité et comporte encore de potentiel de provocation.

Ce n'est pas un hasard si les responsables du forum Internet publient aussi des textes „historiques" comme par ex. l'„Adieu à Breton", le discours nécrologique de Blanchot: „Le Demain joueur" (d'abord dans *NRF* n° 172, avril 1967). Dès 1949 Blanchot dans ses *Réflexions sur le surréalisme*, avait constaté une omniprésence du surréalisme, invisible pour beaucoup: „C'est qu'il n'est plus ici ou là, il est partout. C'est un fantôme, une brillante hantise" (Blanchot 1993: 90). On pourrait y voir une ignorance rétrograde de ce qui a véritablement marqué l'après-guerre, c'est-à-dire l'existentialisme et, plus tard, le Nouveau Roman; toutefois Blanchot, près de 20 ans plus tard, montre dans son discours pourquoi le surréalisme vit encore, et ceci semble actuel encore en 2003:

> Le surréalisme fut unique en Breton, dans la mesure où celui-ci le produisit au jour, lui prêta la vérité passionnée d'une existence, le fit commencer sans origine, d'une manière vivante [...] En ce sens seulement, le surréalisme est un phénomène d'époque. Par lui, quelque chose s'est interrompu. Il y eut un hiatus, une césure d'histoire: le désarrangement en tout sens, le désarroi, que la négation est incapable de définir [...] et qui cependant ne s'accorde avec aucune affirmation prête à devenir loi, institution, fermeté proférable. (27/2/2003)

*

Si les organisateurs de la protestation contre „la vente Breton" se sont identifiés avec ce texte de Blanchot, il s'agissait de parer au reproche qui n'allait pas manquer de leur être fait, celui de rendre un mauvais service à Breton et au surréalisme en les enterrant dans un musée. Même s'il est vrai, comme il est formulé dans le premier appel, que la maison et la collection de Breton représentent, comme celle de Victor Hugo pour le XIX^{e} siècle „un grand lieu du XX^{e} siècle [...] une création artistique en soi", il ne s'agissait pas de viser à créer une „maison André Breton", rue Fontaine ou ailleurs. D'anciens surréalistes comme François-René Simon reprochent à l'action de contribuer, qu'elle le veuille ou non, à faire une „dégradation du surréalisme en monument institutionnel" (18/1/2002) de sorte que François Bon se voit obligé de répondre „On va avoir à mener une action politique [...] pour que les institutions publiques aient une réelle action de préemption [...] et non pas pour proposer une simple momification muséographique [...] mais un geste novateur quant à la mémoire du surréalisme

et ce qu'il symbolise“ (18/1/2003). Mais ce qui demeure, et que même l'argumentation de Bon ne peut effacer, c'est que toute tentative de sauvetage est dépendante des „institutions publiques“ sans parler de la présentation de la collection qui se situera nécessairement dans un cadre institutionnel.

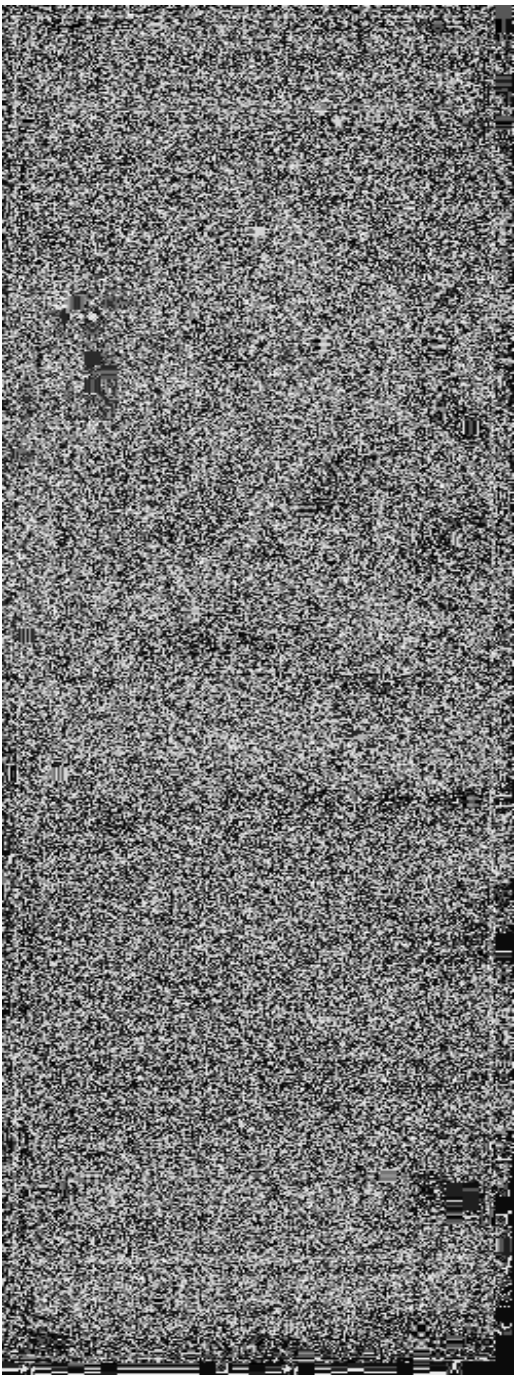
La proposition sans doute la plus intéressante vient d'Edgar Morin, et il l'avait déjà présentée au Président Mitterrand dans les années 1980, sans que cela soulève un grand intérêt. Comme on sait, ce dernier privilégiait ses Grands Projets à lui. Le 17/4/2003, donc trop tard pour un effet concret, Morin publie dans *Le Monde* un article intitulé „Pour un palais du surréalisme“ dans lequel il dit:

> Quel beau palais que celui où l'on pourrait contempler peintures et sculptures, où l'on pourrait consulter revues, poèmes et livres, où l'on pourrait voir et revoir des films, où se régénèrerait pour chaque visiteur l'ardent message, où l'on pourrait puiser l'encouragement à ne pas subir le déferlement de prose que produit notre civilisation, dont le surréalisme est le meilleur antidote.

Le charme de cette idée provient de la ressemblance du palais avec le „château“ du *Premier Manifeste* dans lequel Breton rassemble les surréalistes et le surréalisme. Et de la même façon qu'on pouvait faire à Breton, à cause de son „château“, le reproche de faire „un mensonge poétique“, „chacun s'en ira répétant que j'habite rue Fontaine et qu'il ne boira pas de cette eau“, Morin pourrait répondre avec le Breton du *Premier Manifeste*: „Mais ce château dont je lui fais les honneurs, est-il sûr que ce soit une image? Si ce palais [!] existait pourtant! [...] C'est vraiment à notre fantaisie que nous vivons, *quand nous y vivions*“ (I, 322). Morin sait probablement pourquoi il lance si tard, trop tard, cet appel à reconstruire le „château“. Ce qu'il désigne comme étant „l'événement le plus important du XX^{e} siècle dans l'ordre de l'esprit“, trouverait dans un tel „palais“ un honneur à sa mesure, mais il devrait en même temps le craindre. Le „château“ de Breton est imaginaire, c'est pourquoi il peut être présent encore aujourd'hui, et il semble que ce soit un tel „palais“ que Morin souhaite pour le surréalisme, un palais imaginaire et en même temps réel; sa virtualité fait peut-être plus sens que sa réalité ne le ferait.

Dans le „palais“ de Morin comme dans le „château“ de Breton, le surréalisme est censé vivre mais, comme le montre la citation du *Manifeste*, grâce au „mensonge poétique“, il hante plus le lieu qu'il n'y habite. Dans cette mesure, il n'est pas surprenant que Breton réapparaisse en personnification fantomatique du surréalisme. Dans son édition du 4/3/2003, *Libération* publie un dialogue entre le „revenant“

André Breton et le Ministre de la Culture sous le titre: „La voix des spectres“. Malheureusement, le fantôme de Breton n'a rien d'étrange („unheimlich“) tant il apparaît en porte-parole des opposants à la vente aux enchères et les lieux communs du surréalisme sont trop visiblement instrumentalisés pour qu'une situation à la Hamlet puisse en sortir: „Encore que nous nous répugnions à porter témoignage, comme tant croient pouvoir le faire, au procès que le monde réel intente à cette part de rêve qui embrase nos crépuscules, il ne nous a pas semblé outrecuidant de vous demander raison d'un comportement délibérément démissionnaire“ (4/3/2003). Grâce à de telles invectives, auxquelles le ministre de l'époque, Aillagon, „répond“ avec la langue de bois du discours officiel, le côté fantomatique de la situation se trouve toutefois un peu mieux mis en valeur, c'est-à-dire que le surréalisme doit être refoulé ou mieux encore éliminé pour devenir le représentant du surnatur- surnaturel: „Vous poursuivez avec une haine secrète les traces gênantes



d'un siècle rebelle [...] il vous fallait [...] boucher la moindre fuite par laquelle pourrait fuser un rêve [...]“ (ib.).

*

Pour Breton, les fantômes et les apparitions font partie de l'arsenal du surréalisme. Non seulement ils figurent dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (avec un texte de Salvador Dalí) mais ils traversent également l'œuvre de Breton. Ceci vaut autant pour le premier texte du *Poisson soluble* („Le fantôme entre sur la pointe de pieds“) (I, 349) que pour l'apparition au début de *Nadja* („la représentation que j'ai du „fantôme“ avec ce qu'il offre de conventionnel aussi bien dans son aspect que dans son aveugle soumission à certaines contingences d'heure et de lieu vont avant tout, pour moi, comme image finie d'un tourment qui peut être éternel“ (I, 647). Quand Breton met en équivalence sa propre vie avec celle d'un fantôme, il se peut bien que l'anamnèse qui le conduisit à cela („essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître“) soit aussi celle de notre présent post avant-gardiste ou postmoderne, en ce qui concerne le surréalisme. Dans ce contexte, Jacques Derrida s'inspire, dans les *Spectres de Marx* de „l'étrange“ („unheimlich“) chez Freud. Freud parle, au sujet des apparitions „des esprits et des fantômes“ d'„exemple peut-être le plus fort de l'étrange“, et ici l'étrange et le familier se fondent „car l'étrange n'est vraiment pas ce qui est nouveau ou étranger, c'est au contraire quelque chose de très familier à la vie de l'âme, devenu étranger par le seul processus de refoulement“ (Freud 2000: 264). Derrida ne considère pas cet „exemple fort“ qu'est l'apparition seulement comme un exemple tout à fait particulier: „Et si c'était la chose même, la cause de cela même qu'on recherche et qui fait chercher? La cause du savoir et de la recherche, le motif de l'histoire ou de l'*épistémè*?“ (Derrida 1993: 275). Et il déconstruit la constellation où „cela apparaît“, dépassant magistralement les *Spectres de Marx*: „Or tout *ça*, *cela* dont nous avons échoué à dire quoi que ce soit logiquement déterminable, *cela* qui vient si difficilement au langage, *cela* qui semble ne rien vouloir dire, *cela* qui met en déroute notre vouloir-dire, nous faisant régulièrement parler depuis le lieu où nous ne voulons rien dire, où nous savons clairement que ce que nous ne voulons pas dire mais ne savons pas ce que nous voudrions dire, comme si cela n'était plus ni de l'ordre du savoir ni de l'ordre du vouloir ou du vouloir-dire, eh bien *cela* revient, *cela* fait retour, cela insiste dans l'urgence, et cela donne à penser, mais *cela*, qui est chaque fois irré-

sistible, assez singulier pour engendrer autant d'angoisse que l'avenir et la mort, *cela* relève moins d'un „automatisme de répétition" (celui des automates qui tournent devant nous depuis longtemps) qu'il ne nous donne à penser tout cela, *tout autre*, dont relève une compulsion de répétition: que tout autre est tout autre" (Derrida 1993: 273). Et c'est justement cela qui, pour Derrida, est la situation du marxisme, juste au moment (1993) où le monde entier s'accorde pour constater son échec: „Marx n'a pas encore été reçu. Le sous-titre de cette adresse aurait donc pu être: „*Marx – das Unheimliche*" (Derrida 1993: 276) et il reproche à Marx d'avoir, dans *L'Idéologie allemande*, fait une chasse sans relâche aux fantômes (en particulier dans les parties dédiées à „Sankt Max" Stirner; „Die Besessenen (Unreine Geistergeschichte)") (Marx / Engels 1973: 136-146) et il voit le marxisme à nouveau dans la situation du *Manifeste du parti communiste*, celle d'un fantôme donc. Est-ce que ceci ne serait pas la situation actuelle du surréalisme à un moment où le monde entier s'accorde pour constater son échec, que celui-ci soit post-moderne ou post-critique et nostalgique? Le surréalisme n'est-il pas aussi „*cela* qui semble ne rien vouloir dire, *cela* qui met en déroute notre vouloir dire, […] *cela* [qui] revient, *cela* [qui] fait retour"? Pour Derrida, Marx représente l'étrange présent-absent parce qu'il fait partie d'un, ou de notre „*time out of joint*" à la Hamlet: „On s'imagine laborieusement, douloureusement, tragiquement, une nouvelle pensée des frontières, une nouvelle expérience de la maison, du chez soi et de l'économie" (Derrida 1993: 276/77). Si c'est cela qui est la situation sociale, économique, idéologique de notre temps, alors on peut dire que Breton et le surréalisme y constituent sans aucun doute un „fantôme majeur" pour l'institution de l'art et de la littérature, ils sont ce „tout autre" qui continue aujourd'hui encore de confronter l'institution avec son „étrange", quelque chose de très familier (chez Freud), et dans ce cas il s'agit du début du XX^{e} siècle révolutionnaire, devenu étranger au présent par suite de maints processus de refoulement institutionnel (industrie de la culture, médiatisation, virtualisation). Si le surréalisme a voulu effacer ou même abolir les frontières entre l'art et la vie, son projet reste – malgré tous ces processus de distanciation, un défi permanent pour l'institution de l'art. Si le surréalisme veut rendre perméables les frontières établies entre l'art et la vie, voire les dissoudre, ce programme reste malgré tous les procédés de commercialisation intervenus depuis un challenge pour l'institution artistique et littéraire, et pour cette commercialisation généralisée, contre laquelle au cours des actions autour de la vente de la collection Breton fut protesté in-

lassablement; la conception même du surréalisme représente une provocation qu'on refoule volontiers comme anachronique.

Malheureusement, les protestations, surtout de la part d'intervenants institutionnels, donc du côté universitaire, politique, bibliothécaire, muséal etc., se servent souvent d'arguments comme celui de la sauvegarde du patrimoine national, qui sont en contradiction avec la pensée surréaliste, dans ce cas son internationalisme déclaré. La collection de Breton ne peut pas et ne doit pas être muséifiée. On dit que Heiner Müller a déclaré que la fin de la perspective socialiste en Russie avait commencé avec la décision d'embaumer Lénine, et avec le transfert de la collection Breton dans un musée, on domestiquerait de la même manière le caractère spécifique du surréalisme, qui représente un démenti vis-à-vis de toute conception traditionnelle de la culture; ce caractère serait détruit par la vente prévue. Peut-être un „Palais du surréalisme“ comme un phalanstère du XX^{e} siècle aurait-il pu devenir le lieu d'une utopie concrète, inévitablement institutionnalisée – mais malgré le „Livre des Passages“ un phalanstère du XIX^{e} siècle n'existe pas non plus. Le surréalisme reste donc exposé au dilemme que Paul Mann, sous le titre du chapitre „Night of the living Death“ décrit de la manière suivante: „Nevertheless even as discourse absorbs and annihilates the avant-garde precisely by historicising it [...] something like the avant-garde continues to be produced and defended. Ghostly apparitions keep appearing“ (Mann 1991: 40/41).

*

Le débat public autour de la „Vente Breton“ offre l'avantage que le spectre du surréalisme, au moins pour un certain temps, fait (de nouveau) tant d'apparitions en France, que nombre de gens se voient obligés de se confronter avec son étrangeté („unheimlich“) et de déclarer celle-ci comme étant une nécessité pour notre époque. Si ce sont avant tout de jeunes écrivains qui ont lancé cette campagne, ce n'est pas parce qu'ils auraient l'illusion de pouvoir réellement empêcher cette vente. Eux aussi savent (évidemment), que le surréalisme vivant de la collection et de l'appartement de Breton peut être dissolu et détruit, mais avec une telle action, l'étrange („unheimlich“) du surréalisme ne peut être définitivement refoulé, il reste plutôt, et peut-être de manière obsessionnelle, plus présent que jamais. Si ces jeunes écrivains se réfèrent individuellement au surréalisme, c'est „parce qu'il visait à changer la vie“, et c'est cette intention qui en a fait ce „basculement fondamental […] qui fonde notre travail, à chacun, et donne poids à

qui aujourd'hui s'écrit" (8/1/2003). Ce qui donne son unité à toutes ces déclarations, c'est une „attente sans horizon d'attente" (Derrida 1993: 267), c'est, comme Peter Bürger commente à juste titre Derrida: „l'événement immédiat qui se déplace constamment, sur lequel se dirige l'attente des surréalistes" (Bürger 2000: 167). Le projet ou la promesse du surréalisme représentent un tel événement, dont l'attente pour nombre d'auteurs et de lecteurs d'aujourd'hui semble encore ou de nouveau quelque chose à laquelle on ne veut pas renoncer: et à cause de cette attente, le spectre du surréalisme déambule peut être encore en Europe.

Bibliographie

Barck, Karlheinz e.a. (éds.). 2000. *Ästhetische Grundbegriffe*. 7 vol. Stuttgart, Weimar: Metzler. 2000-2005.

Blanchot, Maurice. 1993. 'Réflexions sur le surreálisme', in ib. *La part du feu*. Paris: Gallimard.

Bohrer, Karl Heinz. 1970. Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror. München: Hanser.

Breton, André. 1992. *Œuvres complètes*, I. Paris: Gallimard, Pléiade.

Bürger, Peter. 2000. *Ursprung des postmodernen Denkens*. Weilerswist: Velbrück.

Clair, Jean. 1997. *La responsabilité de l'artiste*. Paris: Gallimard.

Clair, Jean. 2003. *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*. Paris: Fayard.

Debray, Régis. 2003. *L'Honneur des funambules. Réponse à Jean Clair sur le surréalisme*. Paris: L'Échoppe.

Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail de deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.

Freud, Sigmund. 2000. 'Das Unheimliche', in ib.: *Studienausgabe*, vol. IV. Frankfurt/M.: Fischer.

Mann, Paul. 1991. *The theory-death of the avant-garde*. Bloomington: Indiana UP.

Marx, Karl / Engels, Friedrich. 1973. *Werke*, Bd. 3. Bonn: Dietz.

ADRESSES DES AUTEURS

Wolfgang Asholt, Universität Osnabrück, Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft, D-49069 Osnabrück, washolt@uos.de

Henri Béhar, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 17, rue de la Sorbonne, F-75005 Paris, hbehar@univ-paris3.fr

Karl Heinz Bohrer (Univ. Bielefeld/Stanfort), Merkur Redaktion, Mommsenstr. 27, 10629 Berlin, merkur.zeitschrift@snafu.de

Claude Bommertz, 34, rue du Parc, L-4771 Pétange, claude.bommertz@education.lu

Peter Bürger (Univ. Bremen), Hans-Thoma-Str. 25, D-28209 Bremen

Jacqueline Chénieux-Gendron, EHESS – Paris, CNRS, 54, boulevard Raspail, F-75006 Paris, gendron.chenieux@wanadoo.fr

Élena Galtsova (Univ. Moscou RGGU), 16-2-134, rue Garibaldi, RUS-117393 Moscou, e-galtsova@newmail.ru

Sjef Houppermans, Universiteit Leiden, Inst. for Historical Arts and Literary Studies, Postbus 9515, NL-2300 RA Leiden, J.M.M.Houppermans@let.leidenuniv.nl

Irène Kuhn (Univ. Strasbourg), 5, rue Goethe, F-67000 Strasbourg, casimir.mistral@wanadoo.fr

Andreas Puff-Trojan, Gabriel-Max-Straße 24, D-81545 München, AndreasTrojan@t-online.de

Effie Rentzou, Princeton University, Department of French and Italian, Program in Hellenic Studies, 133 East Pyne, Princeton, NJ 08544, USA, erentzou@princeton.edu

Carole Reynaud Paligot (CNRS Grenoble), 4 rue Chardonnet, F-21000 Dijon, carole.reynaud.paligot@libertysurf.fr

Michael Sheringham, University of Oxford, 41 Wellington Square, GB- Oxford, OX1 2JF, michael.sheringham@modern-languages.oxford.ac.uk

Hans T. Siepe, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Romanistik III, Universitätsstr. 1, D-40225 Düsseldorf, siepe@phil-fak.uni-duesseldorf.de

Sven Spieker, Univ. of California, Santa Barbara, Dept. of German, Slavic, Semitic Studies, Comparative Literature Program, Santa Barbara, California 93106, USA, spieker@gss.ucsb.edu

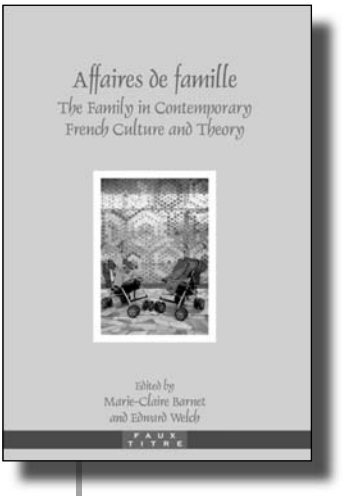
José Vovelle (Univ. Paris I), 43, rue du Moulin Vert, F-75014 Paris, jose.vovelle@wanadoo.fr

rodopi
Orders@rodopi.nl—www.rodopi.nl

Affaires de famille

The Family in Contemporary French Culture and Theory

Edited by Marie-Claire Barnet and Edward Welch



'Famille, je vous ai (encore et toujours à l'esprit?), je vous aime un peu, beaucoup, ou je vous hais énormément?' What are families like in contemporary France? And what begins to emerge when we consider them from the point of view of recent theoretical perspectives: (faulty) cohesion, (fake) coherence, (carefully planned or subversive) deconstruction, loss (of love, confidence or credibility), or, even (utter) chaos and (alarming) confusion? Which media revamp old stereotypes, generate alternative reinterpretations, and imply more ambiguous answers? What images, scenes or frames stand out in contemporary representations of the family? Uneasy contradictions and ambiguities emerge in this bilingual collection of approaches and genre studies. The family plot seems to thicken as family ties appear to loosen. Has 'the family' been lost from sight, or is it being reinvented in our collective imaginary? This book proposes a new series of perspectives and questions on an old and 'familiar' topic, exploring the state and status of the family in contemporary literature, culture, critical and psychoanalytic theory and sociology.

Amsterdam/New York, NY,
2007 347 pp.
(Faux Titre 292)
Paper € 70 / US$ 95
ISBN-13: 9789042021709

USA/Canada:
295 North Michigan Avenue - Suite 1B, Kenilworth, NJ 07033,
USA. Call Toll-free (US only): 1-800-225-3998
All other countries:
Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands
Tel. +31-20-611 48 21 Fax +31-20-447 29 79
Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

Rodopi

rodopi
Orders@rodopi.nl—www.rodopi.nl

La création en acte

Devenir de la critique génétique

Sous la direction de
Paul Gifford et Marion Schmid

À l'aube de notre jeune XXI^e siècle, la critique génétique se trouve enfin en mesure de faire le point sur son passé et de tracer les grandes lignes de son avenir: qu'est-elle susceptible d'apporter à d'autres approches critiques telles que la sociologie, l'intertextualité et l'herméneutique? Comment modifie-t-elle notre compréhension des œuvres littéraires, ainsi que notre conception du texte? Pourquoi, trente ans après son émergence dans le paysage critique, continue-t-elle à susciter la méfiance, voire l'hostilité dans les milieux universitaires? Quelles seront ses pistes d'investigation et problématiques futures? Quelles nouvelles voies les technologies comme l'hypertexte et les hypermédias ouvrent-elles en matière d'édition et de pédagogie? Voilà quelques-unes des questions que se sont posées les auteurs du présent volume, spécialistes en critique génétique et en critique littéraire de part et d'autre de la Manche et de l'Atlantique.

Illustrant l'activité courante du généticien et soulevant d'importantes questions théoriques, cet ouvrage se veut bilan de la discipline autant que panorama de ses possibles. Dans cette double perspective, il se propose d'évaluer l'état présent des études génétiques, de déterminer leur spécificité parmi les différentes approches critiques du texte, ainsi que d'apprécier l'aptitude de la génétique à réorienter, voire à renouveler la critique littéraire. Résolument interdisciplinaires, les travaux présentés examinent les grands débats qui ont eu lieu à l'intérieur de la discipline et à ses frontières, comparent des cas de genèse s'échelonnant du XVI^e au XX^e siècle, et tentent d'évaluer les acquis de la critique génétique et son impact sur la théorie et la pratique littéraires.

Amsterdam/New York, NY,
2007 VI-309 pp.
(Faux Titre 289)
Paper € 64 / US$ 86
ISBN-13: 9789042020931

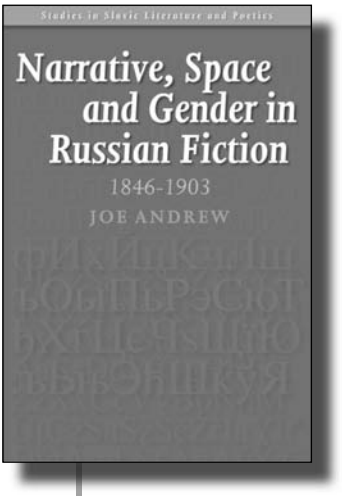
USA/Canada:
295 North Michigan Avenue - Suite 1B, Kenilworth, NJ 07033,
USA. Call Toll-free (US only): 1-800-225-3998
All other countries:
Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands
Tel. +31-20-611 48 21 Fax +31-20-447 29 79
Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

Rodopi

rodopi
Orders@rodopi.nl—www.rodopi.nl

Narrative, Space and Gender in Russian Fiction: 1846-1903

Joe Andrew



The present volume has as its primary aim readings, from a feminist perspective, of a number of works from Russian literature published over the period in which the 'woman question' rose to the fore and reached its peak. All the works considered here were produced in, or hark back to, a fairly narrowly defined period of not quite 20 years (1846–1864) in which issues of gender, of male and female roles were discussed much more keenly than in perhaps any other period in Russian literature.

The overall project is summed up by the three key words of this book's title, narrative, space and gender, and, especially, the interconnections between them. That is, what do the way these stories were told tell us about gender identities in mid-nineteenth-century Russia? Which spaces were central to these fictional worlds? Which spaces suggested which gender identities? The discussions therefore focus on issues of narrative and space, and how they acted as 'technologies of gender'.

This volume will be of interest to all interested in nineteenth-century Russian literature, as well as students of gender, and of the semiotics of narrative space.

Amsterdam/New York, NY,
2007 VII-195 pp.
(Studies in Slavic Literature and Poetics 47)
Paper € 40 / US$ 54
ISBN-13: 9789042021860

USA/Canada:
295 North Michigan Avenue - Suite 1B, Kenilworth, NJ 07033,
USA. Call Toll-free (US only): 1-800-225-3998
All other countries:
Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands
Tel. +31-20-611 48 21 Fax +31-20-447 29 79
Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

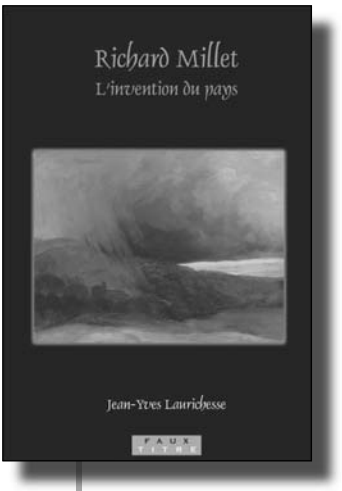
Rodopi

rodopi
Orders@rodopi.nl—www.rodopi.nl

Richard Millet

L'invention du pays

Jean-Yves Laurichesse



L'œuvre de Richard Millet, né en 1953, s'impose aujourd'hui comme l'une des plus importantes de ces vingt dernières années. L'objet de ce livre, le premier qui lui soit exclusivement consacré, est d'en éclairer la profondeur singulière, en montrant comment elle dépasse à la fois la géographie et l'autobiographie dans une véritable *invention du pays*, au double sens de création littéraire et de mise au jour d'un territoire secret. Pour en établir la genèse, il était indispensable de remonter aux livres brefs de la première période, trop souvent négligés au profit des grands romans publiés à partir de *La Gloire des Pythre*. On suivra donc d'abord le cheminement obstiné d'une écriture entre « matière de Corrèze » (Viam et le plateau de Millevaches) et « matière d'Orient » (les années d'enfance au Liban), dans un dialogue du natal et du lointain qui rend possible le passage au roman. Puis, l'étude du territoire de « Siom », tel que le fondent et l'explorent les cinq romans publiés de *La Gloire des Pythre à Ma vie parmi les ombres*, sera conçue comme celle d'un « pays apocryphe » (selon Faulkner), nourri des souvenirs et de l'imaginaire du romancier, entre restitution et légende, dans la riche polyphonie des voix narratives.

Amsterdam/New York, NY,
2007 277 pp.
(Faux Titre 293)
Paper € 55 / US$ 74
ISBN-13: 9789042021853

USA/Canada:
295 North Michigan Avenue - Suite 1B, Kenilworth, NJ 07033,
USA. Call Toll-free (US only): 1-800-225-3998
All other countries:
Tijnmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands
Tel. +31-20-611 48 21 Fax +31-20-447 29 79
Please note that the exchange rate is subject to fluctuations

Rodopi