

**« RÉALISME/SURRÉALISME ». Études réunies par Henri Béhar, *Mélusine*, n° XXI, L'Age d'homme, 2001, 349 pages.**

Compte rendu par Nathalie LIMAT-LETELLIER, maître de conférences à l'Université de Paris 3.

Le surréalisme est-il « une sorte de surenchère du réalisme » ou son « antithèse absolue » ? (Philippe Hamon, p. 97) ? La vingt-et-unième livraison de *Mélusine* s'interroge sur la parenté, trop souvent méconnue, du radical « réalisme » et de son dérivé, « surréalisme ». La mise en perspective des deux concepts, compte tenu d'éléments de continuité et de rupture, marque le dépassement d'une opposition réductrice, par-delà de vieilles querelles. Même si chaque problématique reste tout à fait distincte historiquement, leur confrontation aboutit à en redéfinir la spécificité, dans la mesure où certains phénomènes d'intertextualité et des procédés d'écriture les rapprochent. Elle offre donc un intérêt heuristique essentiel, nouveau à ce jour.

Deux spécialistes internationaux de Zola soulignent tout d'abord cet effet de convergence qui s'écarte encore pour nous de l'horizon d'attente... Ainsi, Philippe Hamon explique pourquoi la mise à l'index de la description dans le premier *Manifeste du surréalisme* n'a pas été observée, puisqu'en fait, Lautréamont, Aragon, Gracq, et Breton lui-même décrivent avec une indéniable jubilation. Les griefs formulés par Breton sont dus à une confusion avec la prose réaliste (alors que le style descriptif se caractérise plutôt par des affinités avec le discours poétique) et à une restriction supposée à l'univers référentiel (alors que le registre du merveilleux ou de l'insolite abonde aussi en descriptions). Quant à l'esthétique du disparate que le surréalisme a portée au crédit des *Chants de Maldoror* (« beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre »), c'est aussi un topos réaliste-naturaliste que l'on trouverait chez Flaubert, chez les Goncourt, chez Zola, chez le premier Huysmans (p. 101). Pour sa part, Henri Mitterand voudrait qu'on en finisse avec un contresens sur la doctrine de Zola, et que l'on aperçoive l'écrivain tel qu'il fut, un rebelle et un « rêveur définitif » : dans *Les Rougon-Macquart*, la toute-puissance du désir, l'imaginaire très métaphorique et l'émergence des mythologies modernes peuvent se lire comme une préfiguration des valeurs surréalistes.

Dans ce prolongement, Maryse Vassevière fait état de l'importance significative de l'intertexte zolien dans *Le Paysan de Paris* (1926), avec la description de lieux parisiens et la référence-hommage à *Nana*, et elle en révèle la trace dans *La Défense de l'infini* (1923-1927) qui a joué un rôle matriciel pour les romans du « Monde réel ». Ainsi, Aragon fait figure de contre-exemple flagrant par rapport à « l'antinomie radicale » du surréalisme et du réalisme dont le *Manifeste* de 1924 a fixé « le modèle canonique » (p. 199). Qu'il se situe à la confluence de deux problématiques compatibles, c'est ce qu'il importe à l'écrivain lui-même de prouver, surtout à partir des années soixante, et qu'attestent dans son œuvre des pratiques créatrices comme le collage.

La réfutation aragonienne d'un clivage généralement admis ne pourrait-elle pas être comparée avec le point de vue de Soupault ou le cas d'Éluard en poésie, qui n'ont pas été étudiés dans le présent volume ? Néanmoins, d'autres surréalistes illustrent ici cette position dialectique difficile à tenir et parfois occultée dans la mesure où elle transgresse un interdit bretonien. Ainsi Claude Foucart analyse comment René Crevel, dans *Le Roman cassé*, se rallie finalement au réalisme zolien, pourvu qu'il ne se dilue pas dans le « bric-à-brac », mais qu'il se réclame toujours d'une visée critique et d'une « révolution de la connaissance » (p. 108). Selon Masachika Tani, Michel Leiris est partagé entre l'aspiration au merveilleux, ce défi au réel, et l'impossibilité d'une fuite hors de la réalité, qu'il a éprouvée en tant qu'ethnologue : seul l'art parvient à capter le sacré à l'état naissant, dans la vie quotidienne, ce qui exige d'affronter le réel, de lui faire violence, de lui

faire subir une transmutation (cf. Picasso, Francis Bacon) ; toujours sacrificielle, l'œuvre produit à la fois une sensation de présence immédiate et de distance, de béance. En tout cas, aucun « modèle intérieur » ne lui laisse une entière autonomie.

Quelques acteurs du mouvement pourraient encore, de par leur rapport au monde et au langage, laisser transparaître les traits constitutifs d'une « expérience réaliste » du surréel, mais ils restent, à divers titres, plus marginaux que les précédents. Tel, par exemple, le surréaliste belge Marcel Lecomte, « écrivain de l'instantané » (p. 126), spectateur attentif aux choses et aux êtres, qu'analyse Estrella de la Torre Giménez : il s'est reconnu finalement des affinités avec le réalisme objectal de Robbe-Grillet. Ou le poète et peintre Jean Raine, qui s'est qualifié lui-même, avec une pointe d'ironie, de « subréaliste », et dont Mady Ménier nous retrace le destin tragique. Tel enfin le « tonnelier-poète » Pierre Boujut, directeur de *La Tour de Feu*, une revue qu'il a fondée et animée à Jarnac avec un constant dynamisme : son rôle nous permet de cerner plus concrètement l'efficacité des initiatives culturelles dans leur contexte, c'est-à-dire « le surréel en acte », pour reprendre le titre de l'étude de Daniel Briole.

Pourtant, comme le rappelle Dominique Combe à l'ouverture du volume, Breton lui-même s'est trouvé en sympathie constante avec les romanciers naturalistes. De la génération des Goncourt, de Zola, de Huysmans, n'a-t-il pas hérité le goût du document humain pris sur le vif et le ton de l'observation médicale ? En revanche, il jette l'anathème sur « l'attitude réaliste [...] faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance », car elle n'évoque pour lui que l'« impérieuse nécessité pratique », une soumission intolérable au sens commun, alors qu'il veut, au contraire, exalter les pouvoirs poétiques de l'imaginaire, dans la filiation de Poe, de Baudelaire, de Mallarmé. En fait, le surréalisme élargit le champ du réel, il n'en récuse que les représentations conventionnelles dans la littérature et l'art occidentaux. L'exploration de la vie mentale prend en défaut le « peu de réalité », l'insuffisance d'un rationalisme étroit. Il ne faut donc pas traiter dans l'absolu la condamnation du réalisme mais prendre en compte comment les Manifestes du surréalisme se démarquent de l'idéologie littéraire et du champ philosophique, dans les années 20-30.

Du côté de la poétique littéraire, plusieurs études du volume déterminent la spécificité du surréalisme par rapport au réalisme, et plus précisément les caractéristiques d'un traitement surréaliste du réel. Ainsi, bien qu'elle incrimine les partis pris d'Aragon, Elza Adamowicz s'intéresse au collage parce qu'il pose toujours la question du réel dans l'art d'avant-garde (cubiste, dadaïste, surréaliste...). Dina Mantchéva constate que la dramaturgie surréaliste ne renie pas un référent discursif familier du public (le dictionnaire, la presse, l'actualité, les codes du mélodrame, les œuvres célèbres...), mais que le surgissement de l'inconnu y compromet le mimétique ou le vraisemblable au point de dissoudre les traces de ce réel sémantique. Affranchie de la mimesis, l'esthétique théâtrale peut jeter un pont entre le subjectif et l'objectif ; elle ne privilégie ni le rêve ni le réel, mais leur enchevêtrement. Pour sa part, Joseph Fahey indique en quoi le statut ontologique de l'objet permet de différencier entre réalisme et surréalisme. En effet, dans les poèmes de *Clair de terre*, l'écriture de Breton ne s'emploie pas à représenter un objet préalable, « déjà tout fait », mais elle n'aboutit pas non plus, inversement, à une déréalisation, comme le

supposait Ferdinand Alquié. Elle tend plutôt à suggérer l'existence d'un certain rapport au monde, mais sur un mode radicalement différent de l'attitude positiviste. Selon un concept de la phénoménologie husserlienne, elle manifeste à des sujets percevant la *constitution* (p. 114, p. 123) encore incomplète, réversible et instable d'un objet à identifier. Ce processus confronte les lecteurs à des discordances, à des brouillages syntaxiques ou sémantiques, ou encore à une absence de retour anaphorique sur des choses ou des actants désignés dans le texte.

À propos du substrat philosophique, D. Combe montre aussi que la position de Breton oscille entre une tentation de l'idéalisme absolu (Berkeley, Fichte), dans la mesure où l'exploration du monde psychique s'émancipe à l'égard de l'objet extérieur, et une volonté d'appropriation du monde sensible, en ses manifestations immédiates, qui s'apparente en effet déjà à la phénoménologie husserlienne. De même, Paule Plouvier considère que le surréalisme entreprend une quête du réel, comme telle « ambiguë et susceptible d'être reversée du côté de l'idéalisme » (voir le fameux « Discours sur le peu de réalité »), ou « transformée un peu vite en matérialisme critique » du fait de son « immanence radicale » (p. 149). Dans une approche psychanalytique, elle souligne qu'en effet la fulgurance de hasard objectif et la liberté du signifiant imagé dans l'écriture surréaliste ne sauraient représenter un réel préexistant, mais qu'elles visent à susciter le réel au moyen d'une pratique du désir où s'opère la jonction entre le sujet (le moi) et l'objet extérieur. Faut-il pour autant en inférer que la dimension magique l'emporte sur la dimension expérimentale de la quête ? Marie-Laure Missir, à propos de l'érotique surréaliste, confirme que le réel se voit recréé selon les lois du désir, mais fait observer qu'en deçà des projections subjectives, les Recherches sur la sexualité témoignent aussi d'un esprit d'observation proche du regard clinique.

Certes, les dissidences du surréalisme ajoutent d'autres facettes au débat philosophique. Le désaccord entre Breton et Caillois, explique Guillaume Bridet, vient du fait que, pour le premier, l'imagination, cette faculté émancipatrice par excellence, accorde une réalité objective au monde psychique. Caillois, en revanche, soumet à la rationalité scientifique les productions délirantes ou traumatiques de l'inconscient, comme s'il fallait s'en prémunir par l'intellectualisation. Pour sa part, Marie-Christine Lala analyse ce « défi du réel le plus bas » (p. 52) dont Breton se détourne, mais qui traverse la pensée de Georges Bataille, en haine du lyrisme : les forces déchaînées de la sexualité, agitant des ombres menaçantes pour la sublimation... Jean-Michel Heimonet donne raison au matérialisme du second parce qu'il admet l'hétérogénéité entre le sujet et l'objet, entre le langage et le monde, loin de croire à leur fusion possible dans la surréalité.

Pour autant, la deuxième section du volume, où figure la rubrique « Variété », ne saurait entièrement donner congé à ce thème majeur que sont les corrélations du réel et du surréel, au-delà même de la bipolarité entre réalisme et surréalisme. L'inépuisable problématique y fait retour. Ainsi, l'étude de Cyril Bagros, qui se réfère aux travaux de Philippe Hamon sur le réalisme-naturalisme, repère comment la topographie perturbée et fantasmée du récit surréaliste renverse le « modèle représentatif homologué » par le roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Carole Aurouet reconstitue l'histoire d'un scénario inédit de Prévert, « Le Métro fantôme », où le héros bascule du réel au surréel pour retourner finalement dans le réel. Nadia Sabri analyse, à partir d'un souvenir

d'enfance authentique, comment l'espace mystérieux de la forêt est devenu pour Max Ernst un catalyseur de son imaginaire pictural. À propos de l'hostilité de Breton envers le marché de l'art, Mohamed Aziz Daki revient sur le rôle subversif du collage et sur le modèle de pureté morale qui vaut pour la poésie. À propos des états hallucinatoires, Alain Chevrier établit de quelles sources, dans le domaine de la psychopathologie, Breton avait pris connaissance dès 1916 lors de son séjour au Centre neuro-psychiatrique de Saint-Dizier. Enfin, à l'autre bout des phénomènes de la réception, Paolo Scopelliti éclaire l'influence de deux surréalistes roumains, Ghérasim Luca et Dolfi Trost, sur la schizo-analyse anti-œdipienne de Deleuze et Guattari.

Suit la section « Documents », qui nous livre un intéressant inédit de Tristan Tzara, « Le surréalisme et la crise littéraire » (p. 307-317). Ce texte de 1946 a été retrouvé dans les Archives de la commission étrangère de l'Union des Écrivains soviétiques. Il fait un bilan éloquent du mouvement dada-surréaliste, où sont mis en évidence les enjeux historiques, et entame un dialogue avec Péret et avec Sartre dans l'intention de promouvoir un nouvel « humanisme littéraire ». Sa présentation par Éléna Galtsova (p. 295-306) nous apprend également que la censure de l'époque stalinienne en a refusé la publication, et que l'auteur en a réécrit une autre version pour sa conférence à la Sorbonne en 1947.

Enfin, dans la rubrique des « Réflexions critiques », ce volume déjà particulièrement substantiel nous propose deux comptes-rendus détaillés : le premier, dû à Joseph Fahey, précise, d'après l'ouvrage de Norbert Bandier, l'apport d'une sociologie du surréalisme dont l'orientation diffère de précédentes « approches institutionnelles ». Le second, dû à Annie Richard, porte sur *Scandaleusement d'elles* : publiée par Georgiana Colvile, cette anthologie de 34 femmes liées au mouvement surréaliste sert la cause de leur reconnaissance ; elle fait aussi le point sur l'avancée des recherches dans ce domaine.