

PREFACE

Partons d'une constatation d'évidence : le texte n'existe, actualisé et présent, qu'autant qu'il est lu. C'est ce qu'en 1930 déjà Roman Ingarden nommait la « concrétisation » de l'œuvre littéraire ¹, faisant du lecteur, en quelque sorte, le co-créateur de l'œuvre, celui qui assure sa vie et sa survie.

Car, si le texte, par sa structure fondamentale, informe la lecture, l'oriente dans un sens voulu univoque par l'auteur, son statut très particulier fait qu'il suscite une polyphonie de sens. Valable pour toute œuvre littéraire, en général, cette proposition l'est, à plus forte raison, pour l'œuvre surréaliste, en fonction même de ses conditions de production, dans la mesure où l'auteur prétend s'effacer devant ce qui s'écrit de sa main.

Or le mode de lecture varie selon les circonstances socio-historiques, les lieux, les époques, conditionnant le processus d'actualisation. L'histoire littéraire, telle que je la comprends du moins, se donne pour tâche d'inventorier les différentes formes de concrétisations de l'œuvre, simultanées ou successives, et d'en expliquer les tendances.

Préoccupation singulière, qui se complique aussitôt, en l'espèce, du fait que le Surréalisme a toujours envisagé ses rapports avec le public d'une manière conflictuelle. N'est-ce pas Breton qui déclarait, superbement : « L'approbation du public est à fuir par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public *d'entrer* si l'on veut éviter la confusion ? » ².

S'il est vrai que l'œuvre, une fois publiée, échappe à son auteur, il n'en demeure pas moins que celui-ci a pu multiplier les obstacles, psychologiques et matériels, pour en rendre l'accès difficile. Tirages limités, éditions illustrées et coûteuses caractérisent souvent le livre surréaliste qui exige du lecteur, plus que tout autre, une disponibilité totale. De la même façon qu'Antonin Artaud souhaitait qu'on se rendît au théâtre avec le sentiment d'y risquer sa vie, le lecteur du Surréalisme doit s'apprêter à une transformation radicale de son être. Il se jette à l'aventure quand il aborde un texte réputé illisible, incompréhensible.

Dans les notes, le lieu d'édition n'est pas indiqué quand c'est Paris.

1. Voir : Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, trad. Philibert Secretan, Lausanne, l'Age d'Homme, 1983, p. 285 sq.

2. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, « Idées », 1967, p. 139.

L'exigence du Surréalisme à l'égard du lecteur se justifie par l'ampleur de ses ambitions éthiques et politiques, tendant à changer l'homme et à transformer le monde, plutôt qu'à frayer de nouvelles voies esthétiques. Le public a-t-il répondu à cette attente ? C'est ce que devraient nous dire les études portant sur la réception du surréalisme, quel que soit le nom dont on désigne cette catégorie de l'histoire des faits littéraires.

En bref, on définira le fait littéraire comme un phénomène de communication, résultant de la conjonction de l'œuvre et du mode de réception en un lieu et un temps donnés ; la réception de l'œuvre littéraire étant elle-même conçue comme « ensemble d'interactions entre auteur, œuvre et public, cet ensemble entrant lui-même en relation avec les normes et pratiques sociales »³. C'est dire qu'il s'agit là d'une étude globalisante, portant sur la totalité des éléments en présence dans le schéma communicationnel, selon une perspective dynamique.

Un tel énoncé souligne la gageure que constitue ce programme à propos du Surréalisme si, au lieu d'un auteur, d'un livre et d'un lecteur uniques, on envisage le mouvement surréaliste en son entier (ou plutôt la succession de groupements) et l'ensemble de sa production textuelle (à ne s'en tenir que là), ce qui implique la caractérisation du public, postulé et réel, durant plus de cinquante ans ! Avouons-le d'emblée, la tâche excède les forces d'un seul ! C'est pourquoi le Centre de Recherches sur le Surréalisme (Université Paris III, Sorbonne-Nouvelle) a tenté de répartir le travail entre plusieurs, heureux s'il peut aider à l'avènement de telles études dont l'addition devrait, virtuellement, réaliser l'analyse souhaitée⁴.

Car le phénomène de réception critique ne nous est pas fourni d'emblée. Il appartient au critique de le conjecturer, de le reconstruire à partir d'un ensemble de matériaux que Michel Glowinski a catégorisés⁵. Je reprends sa classification en la réduisant à quatre groupes élémentaires et en l'adaptant à mon propos :

1. Les œuvres : énoncés — littéraires ou non (pensons aux tracts et déclarations surréalistes) — fournissant le thème du processus de lecture. C'est ce que les bibliographes nomment « littérature primaire ».
2. La méta-littérature : ensemble des énoncés analytiques et critiques prenant l'œuvre pour objet. Cette « littérature secondaire », pour reprendre la terminologie bibliographique, est celle qui fournit le plus d'indications sur les modes de réception de l'œuvre littéraire. Elle constitue, à proprement parler, le témoignage tangible sur la manière dont une œuvre a été concrétisée par la lecture.

3. Définition fournie par le *Dictionnaire des littératures*, Larousse, 1986, p. 1344.

4. Voir ma présentation de ce programme dans *Mélusine* N° 1, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, pp. 17-21.

5. Michel Glowinski a fourni une excellente synthèse, en français, de ses travaux dans son article : « Les Témoignages et les styles de réception », in *Etudes littéraires en Pologne* n° IX. Wrocław, 1983, pp. 45-63.

3. Les réécritures : les diverses transformations de l'œuvre portant sur sa forme (traductions, adaptations, transpositions) ou sa substance (imitations, parodies, etc). Ce par quoi le texte, de simplement *lisible*, devient *scriptible*, selon Barthes, donnant lieu à un prolongement textuel.

4. Les enquêtes sociologiques sur la diffusion des œuvres, les attitudes des lecteurs selon leur âge, leur origine socio-professionnelle, etc.

Bien entendu, ces différents matériaux peuvent être pris en considération en même temps, dans la mesure où ils fournissent des indications de nature différente sur la perception d'une œuvre littéraire. La plus importante, du point de vue historique (et pas nécessairement esthétique) étant celle qui se retrouve dans les quatre catégories envisagées. De fait, le Surréalisme n'a donné lieu, jusqu'à ce jour, qu'à un nombre extrêmement limité d'études, en Français, sur sa réception dans le monde francophone.

C'est en Allemagne qu'on trouve les premiers travaux de ce type — et les plus importants par leur ampleur. Il y a une logique à cela : c'est le renouveau de l'histoire littéraire, impulsé par les théoriciens de l'École de Constance (Jauss, Iser, etc). Mais cette logique géographique ne rend pas compte de l'intérêt exprimé en ce pays envers le Surréalisme, et en tout cas elle ne justifie pas le relatif silence de la recherche française à l'égard d'un mouvement dont l'épicentre, quelle que soit sa portée internationale, est demeuré à Paris.

*

**

C'est le mérite de H.-R. Jauss d'avoir défini un programme précis d'étude, englobant au demeurant les perspectives plus traditionnelles concernant « l'accueil » ou la « fortune » des œuvres. Les applications qu'il a fournies de sa théorie ne portent malheureusement pas sur le Surréalisme, de sorte qu'on risque de déformer ses vues en les confrontant à cet objet si particulier. Cependant, ses thèses ont alimenté la réflexion de plusieurs chercheurs, notamment celle qui postule l'identification de l'œuvre avec son public et qui demande de reconstituer *l'horizon d'attente* du premier public à partir de l'expérience préalable du genre, de la forme et de la thématique des œuvres dont elle présuppose la connaissance, des oppositions entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ⁶. La notion d'*écart esthétique* (rapport entre l'horizon d'attente et l'horizon produit) comme critère d'analyse historique a retenu l'attention de la

6. Voir : H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1978, 307 p.

critique. Dans le présent essai, Yves Bridel y fait allusion, pour s'en démarquer : en effet, un tel critère pose de sérieux problèmes si on veut l'appliquer à la production surréaliste, toute de rupture, refusant la distinction des genres et la dichotomie entre l'art et la vie.

Tout en critiquant les conceptions de l'École de Constance par celles de l'École de Francfort (W. Benjamin, Th. W. Adorno), autrement dit en rameutant une analyse marxiste du fait esthétique que Jauss prétendait dépasser, Peter Bürger s'y réfère explicitement dans ses importants travaux, qui n'ont toujours pas été traduits en français⁷. S'appuyant sur l'étude de textes majeurs du Surréalisme (*Manifestes* de Breton, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, *Au Château d'Argol* de Gracq, etc.) et les collages principalement, il débouche sur une sociologie de l'avant-garde⁸. Prenant à parti l'esthétique métaphysique, il plaide pour une théorie matérialiste de l'art d'aujourd'hui, enracinée dans le social.

Mais il ne procède pas, pour autant, à la reconstitution des lectures initiales, considérant la réception authentique à l'époque de référence « comme une unité (qu'il reste à concrétiser) de l'identification et de la distance »⁹. Faut-il préciser qu'en ce qui concerne le Surréalisme, ce travail reste à faire, dans la mesure où la plupart des analyses recensées traitent du lecteur virtuel ou implicite, mais ne se donnent pas les moyens de cerner le lecteur réel, et donc de reconstruire cette dialectique du texte et de la lecture.

La nécessité de constituer un nouveau modèle de réception esthétique, adapté au caractère révolutionnaire du Surréalisme, a conduit Hans T. Siepe à proposer, à ce sujet, ce qu'il nomme une esthétique de la communication impliquant la participation créatrice du récepteur. Partant des considérations de W. Iser sur le *lecteur implicite*, il caractérise le *lecteur du Surréalisme* dans un ouvrage que nous publions simultanément dans la Bibliothèque Mélusine¹⁰. Il détermine une typologie du public postulé malgré tout par les surréalistes dans leurs ouvrages, tantôt considéré comme « société secrète », tantôt comme « masse vorace ». Puis il définit la réception ambivalente, passive-active, déterminée par ces auteurs qui attendent un lecteur

7. Voir : Peter Bürger, *Der Französische Surrealismus*, Francfort, Athenäum Verlag, 1971, 207 p. et *Surrealismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, 369 p.

8. Voir, du même Peter Bürger, *Theorie der Avant-garde*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1974 et 1980 ; trad. anglaise : *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 136 p.

9. Peter Bürger, « La réception : problèmes de recherche » dans *Œuvres et critiques II*, 2. L'esthétique de la réception, Ed. J. M. Place, hiver 1977-78, p. 13.

10. De Wolfgang Iser on peut désormais lire en français *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, 405 p.

Le livre de Hans T. Siepe, *Der Leser des Surrealismus*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977, 253 p., paraît aux Editions L'Age d'Homme, Bibliothèque Mélusine, trad. Marie-Anne Coadou. Il était présenté par l'auteur lui-même dans « Le texte surréaliste et la lecture, aspects d'une esthétique de la communication », *Mélusine* n° 1, 1980, pp. 123-130.

inspiré-inspirant, producteur et créateur à son tour. Enfin, il examine les moyens par lesquels l'œuvre d'art devient interprétation du monde — à commencer par celle du lecteur lui-même, chargé de constituer la signification du texte et d'en assumer le plaisir. Toutefois les objectifs du Surréalisme prétendant échapper à la sphère artistique, ne sont pas atteints par le Mouvement, qui s'y trouve ramené par ses propres lecteurs.

*

**

Les reconstructions théoriques de Bürger et de Siepe, s'appuyant sur le texte lui-même tracent un portrait hypothétique du lecteur indifférencié. Or, nous possédons un ensemble documentaire fort important qui devrait permettre de cerner le lecteur réel du Surréalisme, et de caractériser les divers modes de lecture auxquels il a donné lieu. C'est ce que M. Glowinski appelle les « témoignages de lecture » constitués à partir de sa deuxième catégorie de matériaux envisagée ci-dessus, littérature secondaire ou méta-littérature.

Il serait naïf d'identifier les journalistes, les critiques, les essayistes, voire les historiens de la littérature, aux lecteurs réels du Surréalisme, dans leur masse — ou leur petit nombre — indéterminée. Toutefois les témoignages de lecture qu'ils nous communiquent par fonction sont le type même de concrétisation de la littérature le plus matériellement saisissable. C'est sans doute la raison pour laquelle les chercheurs francophones, formés aux méthodes les plus rationnelles et soucieux d'appréhender concrètement ce qu'ils analysent, font ici leur apparition, quoiqu'en faible quantité.

Le premier témoignage de lecture, dans l'ordre chronologique, est constitué par la presse, qu'elle soit quotidienne, hebdomadaire, mensuelle ou éphémère.

Encore celle-ci doit-elle être abordée différemment selon sa périodicité, son importance et sa diffusion. C'est en partant de la méthodologie spécifique des analyses de presse qu'Elyette Guiol-Benassaya a publié, avec notre concours, son livre : *La Presse face au surréalisme de 1925 à 1933*¹¹. Son enquête porte sur les articles publiés par dix journaux parisiens représentatifs de l'éventail politique national, à propos de quatre événements surréalistes (Banquet Saint-Pol Roux, scandale de *l'Age d'or*, suicide de Crevel et le premier Congrès des Ecrivains, Exposition de 1938). Le rôle des médias dans la diffusion du Surréalisme y est mis en lumière par une analyse

11. Elyette Guiol-Benassaya, *La Presse face au Surréalisme de 1925 à 1938*, C.N.R.S., 1982, 269 p. L'auteur a présenté elle-même son travail dans l'article « Le Surréalisme face à la presse ». *Mélusine* n° 1, 1980, pp. 131-150.

de position tranchées, sinon en nettoyant les écuries d'Augias littéraires, comme il le souhaitait ¹⁶.

*
**

Se présentant, modestement, comme une analyse de l'accueil du Surréalisme, l'ouvrage d'Yves Bridel s'insère parfaitement dans le vaste champ de la réception critique à un double titre :

- comme étude et démontage de l'attitude de la presse spécialisée à l'égard du Surréalisme,
- comme inventaire des témoignages de lecture d'œuvres surréalistes et caractérisation de leur style.

Bien qu'il prétende n'avoir pas la tête à la théorie de la littérature, notre ami la connaît fort bien. Il sait s'en servir pour organiser son travail et en rendre compte en ménageant quelques vues sur les principes essentiels de l'histoire littéraire quand elle se préoccupe de la réception des œuvres, c'est-à-dire de la lecture concrète par un public déterminé. Mais il a le bon goût de ne pas le faire sentir, se bornant à livrer des informations et des éléments de réflexion, proposant des hypothèses en guise de conclusion, appelant lui-même à des vérifications, à des enquêtes complémentaires.

Or les sondages qu'il effectue dans ce qui est forcément un échantillon de revues littéraires — écartant les périodiques d'information générale et l'abondante presse politico-littéraire — pourraient bien se révéler définitifs, si l'on en croit nos premières investigations, auxquelles j'ai fait référence ci-dessus, parmi les périodiques français de l'entre-deux-guerres.

Considérant que Paris n'est pas la France, il conduit une enquête en expansion, de St Germain des Prés vers la Province puis, au-delà des frontières, en Suisse francophone. Et la première chose qu'il démontre est que, sur le plan culturel, il n'y a pas la capitale d'une part, le désert français de l'autre. C'était évident, dira-t-on, pour qui connaît un tant soit peu notre passé récent. Encore fallait-il le prouver, à propos d'un sujet comme le Surréalisme, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ne « passe » pas *a priori* dans la presse. Rappelons, à cet égard, la consigne de silence lancée par Rachilde envers Dada ; par *L'Action Française* en 1925 envers le Surréalisme aussitôt reprise par *Le Figaro* (7 juillet 1925) et *Candide* (16 juillet 1925), qui ne peuvent faire autrement que d'en parler... à tel point qu'Emmanuel Berl, pourtant peu suspect de sympathie outrancière, se sentira le devoir de réagir

16. Dans la même perspective on peut ajouter le recueil présenté par Marguerite Bonnet, « *Les critiques de notre temps et Breton* », Garnier, 1974, 190 p. ; ainsi que les orientations bibliographiques de Wolfgang Babilas, « *Le Libertinage d'Aragon devant ses critiques* » et de Renée Riese-Hubert, « *Nadja depuis la mort de Breton* » in *Œuvres et critiques*, II, 1, printemps 1977.

dans sa revue *Les Derniers Jours* (n° 1, février 1927) rappelant ses confrères à une certaine déontologie professionnelle.

La même démonstration vaut pour la Suisse, où la quantité et surtout la qualité des articles traitant du Surréalisme sont loin d'être négligeables, surtout si on les rapporte à l'effectif de la population.

La périodisation de la réception du Surréalisme que nous propose Yves Bridel après examen des revues confirme, à quelques détails près, celle des historiens du Mouvement. Ce qui établit un rapport de cause à effet entre les différentes phases du Surréalisme et la teneur des propos qui se tiennent sur lui dans le corpus des revues. A la « période d'élaboration » correspond une phase plus timide d'accueil des auteurs présurréalistes et d'explication de leur quête¹⁷. La « période héroïque » (1922-1925) se traduit par une relative irruption des surréalistes (37 contributions dans l'ensemble du corpus) et une audience correspondante (58 articles à son propos). Durant le même délai la « période raisonnée » (1926-1929) voit à peu près doubler ces nombres respectifs (76 et 111), *Les Cahiers du Sud* prennent quasiment le relais de *La Nouvelle Revue Française* pour les contributions surréalistes, et les comptes rendus de livres prennent le pas sur les articles.

La phase dite d'autonomie du Surréalisme (1930-1939) voit accentuer cette tendance : les comptes rendus abondent, et les contributions surréalistes sont en très nette décline : 55 pour les dix années considérées. C'est dire que les surréalistes devront produire leur propre revue (*Le Surréalisme au Service de la Révolution*) ou bien en investir d'autres, qui ne figurent pas dans le corpus analysé, comme *Documents* ou *Minotaure*, s'ils veulent s'exprimer périodiquement. On a bien l'impression que la courbe ne ferait que s'accroître si l'on prolongeait l'enquête, dans les mêmes conditions, jusqu'à l'extinction officielle du Mouvement en 1969, tandis que les commentaires ne cessent de croître.

Yves Bridel considère que la lecture du Surréalisme (considéré dans son ensemble) proposée par ces revues est conduite selon trois axes : esthétique, philosophico-moral, politique. Et ceci correspond en effet aux trois directions vers lesquelles le Mouvement entendait se déployer. Si chaque critique le juge, parfois avec nuance, selon sa propre sensibilité ou ses partis-pris idéologiques, on constatera que la lecture des œuvres surréalistes donne lieu unanimement à une approche esthétisante. C'est-à-dire que le plus favorable des critiques, celui qui a bien saisi l'ambition globale du Mouvement, ne sait pas lire *Nadja* ou *Le Paysan de Paris* autrement qu'il ne lit *Les Thibault* ou *Les Conquérants*.

En dépit de sa discrétion, Yves Bridel atteste la difficulté qu'il y a à travailler sur la réception du Surréalisme dans les revues francophones.

17. Je reprends ici les dénominations de Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme* (1945), Le Seuil, coll. Points, 1970, 192 p.

D'abord parce qu'il faut s'accorder sur la notion même de Surréalisme. Doit-on envisager la geste du Mouvement, son entreprise totale placée sous le signe de la révolution, ou bien seulement ses livres, individuellement signés ? Dans le premier cas, les revues considérées sont globalement réservées, voire hostiles. Dans le second, le jugement est nettement plus nuancé, voire favorable. Mais c'est au prix de l'élimination des textes les plus rebelles à la lecture traditionnelle (*Babylone* de Crevel, *La Liberté ou l'amour* de Desnos, *Le Grand jeu* de Benjamin Péret, *Grains et issues* de Tzara...) ou bien de leur mise en conformité avec le modèle générique dans lequel on les range de force, en écartant leur appartenance surréaliste.

Dès lors on conçoit que le degré d'adhésion d'un auteur au Mouvement soit difficile à déterminer à travers ces témoignages de lecture. Il est sûr que des critères externes, purement historiques, feraient considérer Artaud, Delteil, Soupault, Vitrac comme des auteurs indépendants du Surréalisme dès 1926, Aragon dès 1932, Eluard dès 1938. Cependant, il apparaît que la critique ne reprenait pas à son compte les exclusions prononcées par Breton dans le *Second Manifeste du Surréalisme* : ainsi *Les Nuits de Paris* de Philippe Soupault seront-elles tenues pour un texte surréaliste par le chroniqueur du *Mercur de France*.

S'agissant de revues littéraires, il est difficile de délimiter ce qui relève de la ligne générale de l'organe de presse, ce qui appartient en propre au critique. Sommairement, on pourrait considérer que tout ce que publie une revue agréée à ses dirigeants. C'est compter sans l'usage qui veut, en l'occurrence, que les propos tenus n'engagent que leurs auteurs ! D'où certaines divergences, finement notées par Yves Bridel, entre ce que l'on attribue à la revue et à ses porte-paroles attitrés (André Gide, Jacques Rivière, Jean Paulhan, Albert Thibaudet pour *La NRF*) et ses chroniqueurs permanents. Il semble que les revues n'aient pas établi de doctrine à l'égard du Surréalisme, laissant faire les personnalités qui les produisent. Mais, là encore, on ne peut trancher car un directeur, un secrétaire de rédaction sont toujours à même de refuser tel article, telle note de lecture. S'il ne le fait pas, c'est qu'il assume, en quelque sorte, ce qui s'imprime sous sa marque, au nom de la liberté d'expression, quitte à ne plus solliciter ledit collaborateur par la suite. Ainsi la disparition progressive des signatures surréalistes, le silence fait sur certaines œuvres sont-ils encore plus éloquentes que les chroniques élogieuses.

Sans établir pour autant un lien de cause à effet (Yves Bridel s'en garde bien) il faudrait aussi marquer les rapports complexes que la *NRF* et *Les Cahiers du Sud* entretiennent avec les éditions du même nom. Il y a de fortes présomptions pour qu'un auteur sans succès passe à la trappe de la revue.

On peut donc, à bon droit, qualifier l'attitude d'ensemble des revues, et faire un sort particulier à certains chroniqueurs. A cet égard il convient d'insister sur ces remarquables témoins de lecture que furent Gabriel Bounoure, André Rolland de Renévill, L.G. Gros, André Gaillard, Joë

Bousquet, Daniel Rops, Albert Béguin, Marcel Raymond, Denis de Rougemont. Quelques-uns s'étaient approchés très près du Mouvement, il est vrai, et lui conservaient toute leur sympathie. Tous jouèrent un rôle déterminant en faveur de la compréhension du Surréalisme par le public. En l'état actuel des travaux, il est bien malaisé de dire quel est l'effet réel d'une chronique sur ledit public : les réactions de la presse ont souvent plus de valeur aux yeux des éditeurs que des lecteurs. Néanmoins les critiques que je viens de citer ont influencé les surréalistes eux-mêmes, qui ont dialogué avec eux parfois dans la revue, parfois épistolairement ou encore à travers leurs œuvres. Cet effet de rétroaction, encore mal cerné, montrerait que les surréalistes étaient moins indifférents à leur public qu'il ne semblait, en voulant mettre leur production « à la portée de tous », et qu'ils avaient souci de ne pas briser la chaîne de la communication.

Encore faut-il ne pas trop s'obnubiler sur la notion de public : celui-ci ne constitue pas un tout indifférencié. Au contraire même, la multiplicité des revues rendant compte peu ou prou du Surréalisme, en province et en Suisse francophone (voir la bibliographie p. 181 sqq.) tendrait à prouver qu'il est dispersé sur toute l'aire géographique considérée, si du moins on nous accorde que les critiques font partie du public et ne constituent pas une caste à part. Tout au plus peut-on les rassembler en une communauté culturelle, aux traits sociaux voisins. Parlent-ils au nom de leurs propres lecteurs ? Nul ne saurait le dire. A travers eux se devinent les cadres socio-idéologiques de la lecture, qu'Yves Bridel trace prudemment en conclusion, en relevant les paradoxes qu'on soulève à trop vouloir généraliser.

Le fait est que certains critiques se distinguent de la masse de leurs confrères par l'écoute particulière qu'ils ont prêtée au Mouvement surréaliste et à ses œuvres. Peut-être avaient-ils bénéficié d'expériences particulières les prédisposant à chercher du nouveau en accueillant une avant-garde pour le moins rebelle ? Mais la réduction du Surréalisme à laquelle ils procèdent collectivement en le ramenant à ses seules productions livresques montre leurs limites ou celles de leurs médias. A cela s'ajoute une question de langage. Dans la mesure où ces textes sont radicalement nouveaux, il faudrait pouvoir en parler sur le même ton. A supposer que ces critiques-là fussent à même de forger le vocabulaire nécessaire à leurs discours, ils ne pouvaient le faire qu'en se coupant de leurs lecteurs. On ne peut expliquer le Surréalisme en des termes surréalistes, sous peine d'incompréhension totale. Les dadaïstes en avaient fait l'expérience à leur détriment, et les surréalistes y ont d'emblée renoncé dès lors qu'ils se sont accordés sur le *Manifeste* d'André Breton, formulé en clair pour les besoins de la cause. De la même façon les critiques parlent de leur lecture sur un mode conventionnel. Entre la lecture concrète à laquelle ils procèdent et leurs comptes rendus s'interpose une grille, de caractère didactique, informatif, moral. Ainsi, pour précieux qu'il soit, leur témoignage nous renvoie autant aux normes de la presse qu'à une expérience vécue.

Au moment où l'on est près de croire que toute tentative de reconstitution de la réception du Surréalisme à l'aide de ces témoignages de lecture est condamnée à l'impasse théorique, ces *Miroirs du Surréalisme* nous sauvent en nous montrant la complexité de la lecture réelle, en décomposant le jeu des reflets.

Henri BEHAR