

L'APPROCHE CULTURELLE DU SURREALISME

HenriBÉHAR

Il faut bien en prendre son parti: on aura beau multiplier les études de toutes sortes, ici et là, elles manqueront toutes leur objet si elles ne tiennent pas compte de ce qui nous semble désormais évident, que le surréalisme n'est pas seulement un mouvement littéraire, artistique, philosophique, mais aussi et surtout un phénomène culturel propre à l'occident.

On en connaît bien les étapes: le refus (latent) au lendemain de la Première Guerre mondiale de tout ce qui avait conduit au grand carnage; la découverte, grâce à Freud, de ce que Breton allait nommer « l'automatisme psychique pur », qui devait non seulement nettoyer les écuries littéraires, mais aussi remettre la raison et la logique sur leurs pieds; puis la réorientation, en 1930, vers la résolution et le dépassement des antinomies; dans le même temps, l'élaboration d'un programme visant à concilier Marx et Rimbaud, à « transformer le monde » et à « changer la vie » ; enfin, dès avant la seconde guerre mondiale, la recherche d'un mythe nouveau, susceptible de galvaniser les énergies, de redonner de l'espérance en ces temps gagnés par les idéologies totalitaires. Je ne me donnerai pas le ridicule d'esquisser, dans ces pages de présentation, une histoire ou une historiographie du Mouvement largement développées ailleurs. D'autant plus que, dans un précédent volume, *Mélusine* a fourni matière à réflexion sur ce sujet¹. Pascal Ory, entre autres, y donnait un exemple d'histoire culturelle en traitant de la respectabilisation des avant-gardes.

Poursuivant ce qui est loin d'être une marotte, je souhaiterais qu'on aborde désormais le surréalisme dans sa totalité, même lorsqu'on opère une coupe synchronique, pour les besoins de la démonstration. L'approche du mouvement comme phénomène culturel est la seule qui soit suffisamment englobante, dans la mesure où elle intègre les analyses partielles et spécialisées (poétique, esthétique, philosophique, morale etc.) en vue d'en rendre compte dans toute son ampleur et sa dynamique.

Aujourd'hui, on se demande pourquoi notre intelligentsia, si prompte

¹ Voir *Mélusine* n°XI, « Histoire-historiographie », 1990.

à enfourcher les dadas de la dernière mode, ne s'est pas emparée de la sémiotique culturelle élaborée par l'École de Tartu-Moscou², pour l'appliquer à la culture surréaliste, tandis qu'on mettait Mikhaïl Bakhtine et son relevé de la culture populaire à toutes les sauces³. Je le sais d'autant mieux que je n'échappe pas, moi-même, à une telle observation. De même, pourquoi un Claude Lévi-Strauss, si disert à l'évocation de ses acquisitions de masques indiens chez les brocanteurs de la 3^e avenue, à New York, ou de ses promenades aux Puces, en compagnie d'André Breton⁴, n'a-t-il pas, ne serait-ce qu'esquissé, une analyse structurale de ce mouvement qu'il connaissait si bien, de l'intérieur, si je puis dire? Ou, sinon le maître, du moins l'un de ses disciples?

Serait-ce que le surréalisme ne constitue pas un objet digne de l'analyse structurale? Peut-être se refuse-t-on à y voir un « système », à plus forte raison un « système clos », composé d'unités discrètes, articulées entre elles de telle sorte que chacune ne prend sa signification qu'en relation avec les autres?

Ouvert ou clos, arrêté ou en évolution, reste que, pris globalement, dans ses productions littéraires et plastiques, avec les gestes, les déclarations, les manifestations des individus qui le composent, le surréalisme se présente maintenant comme un système, s'opposant, en particulier, aux systèmes précédents, élaborant sa propre conception de la vie. Pour être bref, si l'on tient que chaque époque, chaque tendance, situe sa production artistique par rapport à la vie, le romantisme en proposant une idéalisation, le réalisme sa transposition au miroir, le surréalisme (à la suite de Dada) s'efforce d'identifier l'art et la vie.

Mais la difficulté à le saisir provient du fait que, pour plagier Artaud, il se fait « une autre idée de l'art » et « une autre idée de la vie », comme l'explique Dominique Pierson, ci-après. L'approche culturelle du surréalisme devra donc montrer comment il transforme l'un et l'autre, simultanément, en revalorisant certains moments de l'existence: l'enfance, comme, par exemple dans les « Paysages totémiques » de Wolfgang Paalen, dont nous parle Amy Winter ci-après; la mort, à quoi Thierry Aubert a consacré sa thèse, dont il présente un résumé (dans la section « Variété »)...

² Voir, par exemple, Iouri Lotman et Boris Ouspenski : *Sémiotique de la culture russe*, traduit du russe et annoté par Françoise Lhoest, Lausanne, l'Age d'Homme, 1990, 520 p.

³ De Mikhaïl Bakhtine. voir en français: *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Léon Robel, Gallimard, 1970, 476 p. et *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Dora Olivier, préface de Michel Aucouturier, Gallimard, 1978. coll. « Bibliothèque des Idées ». 493 p.

⁴ Voir: Claude Lévi-Strauss. *La Voie des masques*, Genève. Albert Skira. 1975, 2 vol. de 148 et 152 p. coll. « Les sentiers de la création ».

Mais il faut envisager le travail dans sa totalité. Qu'on me permette de reproduire ci-dessous le programme que j'ai présenté, il y a deux ans, à l'une des instances chargées de fournir des subsides à notre Centre de recherche sur le surréalisme. On y trouvera des interrogations auxquelles nos collaborateurs tentent, chacun à sa manière, et tout à fait librement, d'apporter une réponse.

On connaît la célèbre formule du *Second Manifeste* du surréalisme, par laquelle André Breton assigne au mouvement qu'il dirige la tâche de déterminer « un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. » Or, pourquoi ne pas concevoir ce point suprême, fixé idéalement, comme le lieu même où le surréalisme a réalisé la fusion des multiples cultures, des tendances diverses de chacun des individus de nationalité et d'origine différente qui, à un moment ou à un autre, pour un temps plus ou moins long, ont eu le souci d'y prendre part et de le faire avancer par leur comportement ainsi que par des productions de nature variées, aux confins des disciplines artistiques reconnues?

Comment ces individus, venus de différents pays, avec leur propre culture, leurs goûts et leurs dégoûts, ont-ils pu se grouper à Paris sous une même bannière, la faire évoluer, partager les mêmes valeurs, détruire les mêmes obstacles à l'émancipation de l'esprit humain, voilà ce qu'il importe de déterminer et de comprendre. On sait le pouvoir fédérateur d'un terme magique tel que « l'École de Paris », dans le domaine pictural. Mais jamais cela n'a contraint les peintres à former une seule communauté, s'accordant sur un minimum de points communs. Et ce qui est possible avec un langage universel tel que la peinture ou la musique, ne l'est sans doute pas avec le langage verbal, de la double articulation (selon l'expression de Martinet). Ainsi tel poète, comme Tristan Tzara, né en Roumanie, de culture juive et dace, après avoir forgé l'internationalisme Dada, rejoint le groupe surréaliste entre 1929 et 1935, pour lui apporter, en langue française, ses plus belles perles, *L'Homme approximatif*, une épopée mythique de l'être, *Grains et Issues*, une solution nouvelle au service de l'écriture du rêve. Comment a-t-il assimilé la tradition littéraire classique et l'esprit nouveau, comment les a-t-il suffisamment ingérés et transformés pour proposer à Breton, Aragon, Eluard, des formules tout à fait neuves, en y greffant son propre apport, fait d'une connaissance intime de la littérature et de la philosophie roumaines et allemandes, des préoccupations théoriques des peintres de l'abstraction, des compositeurs, voire des danseurs, c'est ce qu'il faudrait pouvoir montrer explicitement, et non seulement par de simples conjectures ou

des arguments d'autorité. La même démarche vaudrait, tout aussi bien, pour Hans Arp, poète et plasticien, alsacien de naissance, unissant en lui trois cultures : l'alsacienne, la française et l'allemande, usant alternativement du langage plastique ou littéraire (en français ou en allemand) ; pour Salvador Dali, lui aussi écrivain et plasticien, mais d'origine espagnole, emprisonné dans un carcan, une tradition bourgeoise religieuse et pudibonde, se libérant par son adhésion au surréalisme, tout en lui apportant un concept de dépassement avec sa « paranoïa-critique », qu'il serait temps de comprendre sérieusement. Le paradoxe est que ces trois personnalités exemplaires, choisies au hasard, parmi tant d'autres, ont été accueillies par les surréalistes d'origine française, formés à l'école de Voltaire et de Rousseau, qu'elles ont été comprises, aidées, encouragées, promues par ce même mouvement qui, en dépit des anecdotes, leur en a été reconnaissant et, tout en les intégrant, ne s'est pas approprié leur œuvre.

Inversement, la question se pose de savoir comment le « modèle » ainsi élaboré en France, à Paris plus exactement, a pu s'exporter en divers lieux tels que Bruxelles, Prague, Londres ou Budapest ou toucher des êtres de culture, de civilisation, de tradition tout à fait autres, comme les africains de la revue *Légitime Défense*, les antillais de la revue *Tropiques*? Qu'est-ce qui, par delà les mots d'ordre émancipateurs les plus évidents a pu atteindre en profondeur une culture bien établie, la pervertir dans ses bases? Quelles étaient les conditions nécessaires et suffisantes pour que des poètes, n'ayant pas connu l'emprise du prétendu cartésianisme, éprouvent le besoin de s'écarter du chemin de velours de leur propre tradition pour adopter le principe de l'image arbitraire, pour s'ouvrir aux voies du rêve et, simultanément, décider d'entrer dans l'arène politique avec les armes d'un marxisme revu et critiqué? Quelles implications avait ce geste pour des Brésiliens, des Mexicains, des Américains? A quelles distorsions, à quelles déformations cette importation était-elle possible? Par quel cheminement le surréalisme est-il parvenu à Mexico, pour y retrouver les bases des cultures précolombiennes' à quels retournements de l'histoire a-t-il fallu procéder pour que l'un de ses plus illustres représentants, poète et critique en même temps, comme Octavio Paz, obtienne la sacralisation du Prix Nobel de Littérature? Le surréalisme a-t-il été neutralisé ou, au contraire, a-t-il aidé à promouvoir les cultures minoritaires, populaires, marginalisées avec un tel succès qu'il est devenu lui-même une institution?

Une telle réflexion portant sur le destin international du surréalisme et l'internationalisme de ses membres ne peut être conduite indépendamment des circonstances historiques qui ont présidé à sa constitution, à son

développement, à son auto-dissolution. Ce mouvement est la résultante, le reflet, de diverses tensions internationales, au plan politique bien sûr, mais aussi scientifique, philosophique, esthétique. Comment se fait-il que tant de poètes égyptiens aient rejoint ses rangs? Pourquoi tel groupement esthétique, le Poétisme tchèque, par exemple, s'est-il, du jour au lendemain, baptisé « surréaliste », après une rencontre parisienne? N'était-ce pas une manière d'affirmer, de façon latente, la confiance que tout un peuple plaçait, malencontreusement, dans la force des démocraties occidentales? D'autre part, croit-on sérieusement que des Américains des Etats-Unis, des Britanniques, des Mexicains etc. se seraient spontanément constitués en groupe s'il n'y avait eu l'exil d'André Breton et d'André Masson à New York, celui de Benjamin Péret et de Wolfgang Paalen à Mexico, d'E. L. T. Mesens et de J.-B. Brunius à Londres etc. ? La question revient à se demander comment des exilés, placés de ce fait en situation d'infériorité, ont pu transformer leur faiblesse en force, d'une manière tellement offensive qu'ils ont fait rayonner le surréalisme au-delà de ses bases naturelles. De quels germes ce mouvement était-il porteur pour s'implanter si vivement sur d'autres continents? Mais n'est-on pas victime d'une illusion? Le surréalisme a-t-il vraiment pénétré les cultures qui l'ont accueilli, ou bien n'est-il qu'un épiphénomène, un effet de mots ou de mode, ne dépassant pas les milieux « afrancesados », largement dotés culturellement ?

Chacun sait que le surréalisme n'est pas seulement un mouvement français, on le dit et le répète, mais on fait toujours comme si, les catégories intellectuelles obligeant, on était contraint d'en parler domaine par domaine, pays par pays. Notre projet voudrait mettre en évidence les lignes de force du brassage culturel auquel il a donné lieu, ses points faibles et ses acquis, loin de toute hagiographie ou de tout chauvinisme.

Le dossier qui suit n'est qu'une première esquisse de ce à quoi nous prétendons atteindre. Du moins y verra-t-on le surréalisme se confronter aux cultures dites « primitives », le lecteur pouvant, tout à loisir, prolonger le débat qui oppose, indirectement, Dominique Rosse et Jean-Claude Blachère sur les modalités, les causes profondes et les réticences de cette attention toute neuve et parfois suspecte portée aux peuples noirs. De même, à la suite de Roger Navarri, songeant aux poèmes d'un Desnos ou d'un Prévert, usant du non-sens courant dans les ritournelles enfantines, il y trouvera un écho de la prise en charge de la culture populaire par le surréalisme, agissant ici avec un respect et une considération supérieure à celle des romantiques, dans la mesure où ils intègrent, pour leur propre compte, les éléments d'une culture méprisée par la bourgeoisie dominante, sans se pencher avec condescendance vers ce qui tend à dispa-

raître. Dans le même ordre d'idées, il se plaira sans doute à généraliser la fonction ludique de la création plastique, ici mise en évidence par Nadia Sabri au sujet de Max Ernst. A travers l'exemple de Benjamin Péret, il constatera, avec Richard Spiteri, que le surréalisme, s'il s'est tourné spontanément vers les mythes et légendes des amérindiens, s'est appuyé sur les travaux des ethnologues et des savants, quitte à déléguer à certains de ses membres la fonction de « chaman », « celui qui est bouleversé, transporté », selon la définition initiale, bien entendu dépourvue de toute transcendance, comme le montre Hervé Girardin. La liaison avec la tradition ésotérique, déjà mise en avant par un certain romantisme, n'est pas pour nous étonner. Superposant *Les Ténèbres* de Robert Desnos et le tarot de Marseille, Anne-Marie Amiot met au jour le travail du texte, son ancrage dans l'ésotérisme, à l'encontre de tout le mouvement des idées prôné par le positivisme ambiant.

Récupérant d'une part un savoir traditionnel, une dimension ludique et populaire de la culture, étendant son emprise par la mise en jeu de son être, le surréalisme ouvre de nouvelles voies avec l'automatisme, dont Anne de Giry nous montre les deux versants, chez Breton et Masson. Au demeurant, le mouvement ne fait que déplacer, pour les reprendre à son compte, certaines théories nouvelles, telles que la relativité, la psychanalyse ou le marxisme. Inversement, il rendra son dû à la science, dans la mesure où, comme le démontre Paolo Scopelliti, il est à la source de la « schizo-analyse » de Deleuze et Guattari.

Enfin, s'il s'érige en contre-culture, s'opposant au classicisme, par exemple, le surréalisme agit de manière complexe, détruisant parfois, détournant plus souvent, pastichant encore plus. Mais la déconstruction, la décomposition, le retournement, ne sont-ils pas, simultanément, signe de reconnaissance et de déférence envers ce que l'on manipule avec ivresse? C'est ce que tend à prouver l'étude d'Éliane Tonnet-Lacroix, de même que l'analyse des avant-textes surréalistes et de leur intertexte culturel dans certains passages du dernier Aragon par Maryse Vassevière.

Comme je sollicitais un de nos savants biologistes, grand connaisseur du surréalisme de surcroît, de nous confier une étude sur le rôle de la science dans le développement du surréalisme, celui-ci, trop occupé, déclina mon invitation en s'excusant ainsi:

« Aussi bien, mon champ d'intervention dans votre domaine est trop limité... même si la biologie rôde dans tous les placards d'un surréalisme qui se réclame d'une logique de la totalité. Le seul point concrètement exploitable qui m'ait fait rêver dans l'immédiat de votre proposition se ramène hélas à une curiosité insatisfaite. Il s'agit de la conférence de H. Sykes Davies pour l'Exposition surréaliste internationale de Londres

(vendredi 3 juin 1936), intitulée "Biology and surrealism" et dont le *Bulletin international du surréalisme* ne publie que quelques extraits. Il m'apparaît que Michel Remy dans sa thèse n'en a pas trouvé davantage et le personnage de Sykes Davies, lui-même non biologiste et dont l'investissement surréaliste va assez vite s'infléchir vers d'autres engagements, est peut-être exemplaire d'une certaine réflexion du moment. Pourquoi a-t-il voulu démontrer une connivence entre surréalisme et biologie en recherchant une base matérielle de la psychanalyse freudienne dans les travaux du hollandais Lodewijk Bolk (mort en 1930) et dans son concept de « foetalisation » qui interprète l'individu humain comme un bébé singe demeuré? Cet avatar de la poedogenèse et de la néoténie (chère aux axolotls), avec laquelle les spécialistes se gardent de faire la confusion, est utilisée comme un des contre-arguments traditionnels de la célèbre "loi de récapitulation" du Pr Haeckel, qui a laissé des traces dans la vue du monde de Freud, Engels et Breton... Pour ma part, je pense que le versant matérialiste de l'idéologie surréaliste a pu inspirer une démarche et un intérêt de Sykes Davies acceptés par Breton, et que la publication en 1935 d'un best-seller de mon bon maître Marcel Prenant, *Biologie et Marxisme*, (j'en possède une édition de 1937 en hollandais, il a dû être traduit en anglais, et Scutenaire en parlait avec chaleur), a peut-être joué un rôle pour déterminer cette démonstration. C'était un ouvrage matérialiste sans doute, mais que chacun se rassure, à l'époque pas du tout Lyssenkiste !... »⁵ Le chantier est ouvert.

Aussi est-on conduit à constater qu'il n'y a pas seulement une culture surréaliste, mais un conglomérat de cultures, plusieurs strates discontinues, les unes récupérées dans le passé antérieur, les autres procédant par transformation et appropriation, les autres enfin provenant d'une création absolue. Que l'ensemble apparaisse d'abord, pour les contemporains, comme une contre-culture, ou comme une anti-culture, cela n'est que trop évident. On en verra des exemples ci-dessous, et il suffit de se reporter à la réception critique du mouvement, telle qu'elle a été analysée par Elyette Benassaya dans les premières livraisons de *Mélusine* pour s'en convaincre⁶. Reste qu'aujourd'hui le surréalisme appelle une nouvelle alliance des sciences humaines, unies dans l'approche culturelle, pour être compris dans sa totalité.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

⁵ Extrait d'une lettre de Jean Vovelle à Henri Béhar. 8 novembre 1992.

⁶ Voir « Le surréalisme face à la presse ». *Mélusine* nO1. pp. 131-150; « La réception du surréalisme par la presse en 1930 ». *Mélusine* nO111, pp. 233-243.