

L'EUROPE SURREALISTE OU LA CRISE DE LA CONSCIENCE EUROPÉENNE AU XX^e SIÈCLE

Henri BÉHAR

Pascaline MÜURIER-CASILE

L'Europe surréaliste, tel est bien le titre de ce volume. Et non pas « Le (ou Les) surréalisme(s) européen(s) » ni « L'Europe des surréalistes ». À vrai dire, ce titre aurait dû comporter, au moins entre parenthèses, un point d'interrogation. Notre démarche, en effet, procède d'abord d'une affirmation, qui est aussi un constat objectif: tout comme il refusait de n'être qu'un mouvement littéraire et/ou artistique parmi d'autres, le surréalisme, gommant les frontières géographiques, politiques et culturelles, s'est manifesté à travers l'Europe entière (à l'exception, notable et significative, de la Russie soviétique). À des moments, il est vrai, différents de son histoire, et de celle de l'Europe. Selon des modalités, certes, diverses, spécifiques à tel ou tel pays, mais en maintenant son unicité et sa spécificité propres, celles de ses « données fondamentales » et fondatrices. Il a donc bien existé (et peut-être existe-t-il encore aujourd'hui) une Europe surréaliste.

Mais notre démarche procède aussi d'une interrogation, qui nous semble vitale dans le cadre actuel de l'Europe en gestation, d'une Europe *autre*, non plus tournée vers le passé frileux de ses traditions nationales, mais orientée vers la construction d'un futur commun, voire communautaire: le surréalisme, considéré non pas comme un « -isme » supplémentaire, inévitablement voué à la sclérose, mais bien comme un état d'esprit, ne peut-il pas servir à l'élaboration d'une culture, d'une civilisation européennes qui, pour être viables, nous semblent devoir être autre chose qu'une juxtaposition de cultures nationales? La prise en compte - et la

mise en actes - des valeurs (ou contre-valeurs) que le surréalisme, en son temps et dans une Europe plus encore que la nôtre déchirée par les tensions idéologiques, et mutilée par les forces de mort, a travaillé à promouvoir ou à revivifier, ne pourraient-elles pas constituer une alternative et un antidote à celles que nous proposent, ou nous ont proposés, un capitalisme toujours menaçant, des totalitarismes heureusement défailants, des nationalismes qui un peu partout redressent leur mufle ? Il ne faudrait sans doute pas beaucoup nous pousser pour que, pastichant jusque dans ses outrances une formule célèbre, nous osions affirmer que « l'Europe sera surréaliste ou ne sera pas ». Mais sans doute, ici, n'engageons-nous que nous, au risque d'être taxés d'utopistes!

Les récentes transformations intervenues à l'Est de l'Europe, comme celles, plus anciennes, au Sud, nous incitent à revoir, sinon revisiter, l'histoire du surréalisme dans sa dimension européenne, depuis sa création à Paris, en 1924, jusqu'à sa dissolution officielle en 1969, et même jusqu'à ce jour, dans la mesure où certains groupes revendiquent encore leur appartenance à ce mouvement.

En effet, nous savons que les intellectuels à tendance révolutionnaire, comme aimaient à se proclamer les surréalistes, prétendent ignorer les frontières. Mais nous savons aussi quel fut le poids de divers régimes fascistes d'une part, communistes d'autre part, ayant entravé sa marche, son rayonnement sur notre continent, ou bien, plus simplement, ayant nié son existence.

La vérité est que le surréalisme, dont l'hypocentre se situe à Paris, n'a pas manqué d'influencer les intellectuels, les artistes, les plasticiens, les poètes de tous ces pays. Certains se sont, à leur tour, proclamés surréalistes (en Belgique, en Tchécoslovaquie, en Yougoslavie, en Roumanie, en Grande-Bretagne...), d'autres ont mis en avant une étiquette moderniste (en Pologne, en Hongrie, en Espagne, au Portugal), d'autres groupes, enfin, n'ont pris aucun nom spécifique mais se sont incontestablement nourris des formes et de la substance surréalistes, qui leur parvenaient de manière indirecte.

Il ne s'agit pas de refaire l'histoire du surréalisme dans tel ou tel pays. La question a déjà été traitée dans plusieurs ouvrages (voir la bibliographie finale) et le troisième volume de *Mélusine*, publication du Centre de Recherches sur le Surréalisme, a tenté de faire le point, en 1982, sur la question des limites à la fois de territoires et de contenus. Mais le problème doit être désormais envisagé différemment, sous l'angle de la communication des intellectuels, des littératures et des arts dans l'ensemble de l'Europe. Autrement dit, à l'examen de l'objet en soi, on doit substituer un regard comparatiste et généraliste: comment, jusqu'à quel point et sous quelle forme l'Europe, dans sa globalité, est-elle devenue surréaliste? Cela signifie que l'on fait appel à un travail interdisciplinaire, regroupant des spécialistes de l'art, de la littérature, de l'histoire culturelle, dans les divers

domaines linguistiques concernés, car nous ne croyons pas, comme cela pouvait encore se faire pour l'Europe des Lumières ou pour le romantisme, qu'une seule personne puisse appréhender le phénomène surréaliste dans sa globalité, partout où il s'est manifesté, explicitement ou non.

L'histoire de la littérature, comme celles des arts ou des mentalités, après avoir absorbé les divers structuralismes, a subi de profondes transformations ces dernières années. Par ailleurs, ce qu'on appelle communément « la chute des idéologies » laisse entrevoir un espace en friche, celui où campait justement le surréalisme, occulté par les systèmes dominants. Montrer ce qu'a été réellement ce mouvement comme critique des idées reçues et des systèmes, dégager ses aspirations latentes, tel est désormais le devoir d'une recherche internationale et interdisciplinaire.

Par-là même, on remettra en question certains travaux exécutés selon des critères idéologiques prégnants, conditionnés qu'ils étaient par l'information « officielle », seule autorisée. Ajoutons que, même dans les pays de tradition libérale et démocratique, les esprits ont pu être conditionnés par une vision manichéenne des choses, à tel point que, le rideau de fer déchiré, il convient de scruter ce passé récent avec un regard neuf et d'aérer notre esprit.

Il n'y a pas, il ne peut exister une « histoire surréaliste » de tel ou tel champ intellectuel. Mais il faut élaborer une approche historique qui ne détruise pas son objet ou qui ne l'enferme pas dans des cadres préétablis. Car, s'il est bien, comme nous le pensons, un monisme philosophique, le surréalisme n'est pas réductible à un seul langage, à une forme d'expression privilégiée, ni à la logique cartésienne qui prévaut encore dans les rencontres intellectuelles internationales.

On s'intéressera plus particulièrement à ceux que nous avons nommés les « passeurs ». Ceux qui, par les contacts qu'ils ont maintenus avec leur pays d'origine ou leur pays d'élection, ont fait en sorte que le surréalisme soit compris de part et d'autre, dans ses intentions profondes, par-delà les frontières. On pourra dénombrer les individus qui se sont faits les apôtres du mouvement, souvent en y apportant des distorsions notables. On verra surtout comment la diffusion des œuvres surréalistes, et, particulièrement, il faut en convenir, la peinture ainsi qualifiée, a contribué à la constitution de divers foyers, moins liés entre eux qu'avec le groupe parisien. Notre réévaluation va nous conduire à donner la place qu'elles méritent à des capitales de l'Europe (Prague, Berlin, Vienne, Budapest, Bucarest) qu'involontairement la génération d'après-guerre situe bien loin, dans un espace-temps brouillé par la séparation des deux « blocs » qu'on ne sait par quelle aberration de l'esprit on faisait remonter avant 1947.

C'est au moment où il a perdu ses illusions sur la révolution soviétique, et dans le même temps que la menace fasciste se précise, en France, que le surréalisme décide de son internationalisation, en 1935 donc. N'y a-t-il pas un contresens manifeste à vouloir traiter d'une Europe surréaliste en dépit

des ambitions mondiales, sinon mondialistes, du mouvement? Ne va-t-on pas, une fois de plus, borner son emprise au moment où l'on cherche à le faire échapper aux approches nationalistes ou chauvines? La suite des contributions montrera que, si l'on a déterminé un espace réduit où conduire notre réflexion, rien n'empêche d'extrapoler aux dimensions de la planète. Pour l'heure, nous justifierons notre titre, et notre découpage augural (comme le *templum* des latins) par les raisons précédemment énoncées. Comme naguère Paul Hazard mettait en évidence *La Crise de la conscience européenne* entre 1660 et 1715, qu'il situait donc entre la fin du classicisme et le début des Lumières, il nous semble que le surréalisme a contribué à la mise en crise de la même conscience restaurée, pour la rappeler à des évidences premières, encore que bafouées.

I. REFUS DE L'HUMANISME CLASSIQUE

Déjà, pris dans sa totalité, le mouvement Dada pouvait être tenu pour le syndrome précurseur de cette crise de la conscience européenne dans la mesure où, venant en réaction contre la Première Guerre mondiale, il rejetait les systèmes, les idéologies, les frontières et les catégories rationnelles, au nom du soulèvement de la vie. En ce sens, le surréalisme est son successeur, son héritier direct, même si, contre son propre gré, il oppose un système centralisé à ce que l'on a pu définir comme une internationale sans institution, tous les dadas étant présidents. De Dada, le surréalisme tient donc l'anti-humanisme, ou plutôt l'abhumanisme, le rejet des puissances d'établissement. Mais il ajoute deux dimensions nouvelles qui, d'une part, définissent le surréaliste comme un intellectuel organiquement lié à un groupe, d'autre part, procèdent au déplacement pratique, dans le champ culturel, des théories scientifiques élaborées à la fin du XIX^e siècle.

A. Le surréalisme contre l'héritage occidental

Il serait vain de récapituler ici les déclarations collectives par lesquelles le mouvement se fit connaître, au grand scandale de la bourgeoisie dominante, en refusant d'entériner les traités de Versailles et de Saint-Germain, en tendant la main à «l'ennemi héréditaire», en dénonçant la sacralisation des idées de Patrie, de Famille et de Religion. À travers l'étude de *La Révolution surréaliste* (1924-1929), Jeanne-Marie Baude montre quelle image péjorative les surréalistes se font de l'Europe, avilie par les vieilles antiennes humanistes, soumises à l'argent. Et c'est bien parce qu'ils privilégient les forces de vie contre toutes les images de la guerre et de la mort que les surréalistes font référence au mythe du Barbare, de l'Orient vainqueur, appelé à débarrasser notre continent de ses

débris pourrissants. Ce moment, caractéristique d'Artaud plus que tout autre (fort bien analysé autrefois par Marguerite Bonnet), est replacé dans son contexte par Viviane Barry, qui indique comment il a été dépassé, dix ans après, par un internationalisme unificateur.

B. Le rôle de l'intellectuel

Que ce soient Romain Rolland et Gorki, Derain, Paul Valéry ou Apollinaire, les surréalistes ont très vite pris la mesure des limites de certains intellectuels et de créateurs prestigieux. Aussi leur démarche fondatrice procède-t-elle, plus que tout, de l'idée de constituer un collectif, non pas pour juger de la valeur des œuvres produites, ni, plus prosaïquement, pour animer une revue, mais bien pour passer au crible toute idée nouvelle, et faire avaliser toute action par un groupe au fonctionnement démocratique. Tel est bien l'objet fondamental de ce qu'on a nommé la Centrale surréaliste, dont le fonctionnement ne tardera pas à se calquer sur celui d'un parti révolutionnaire. Rappelons aussi, pour mémoire (en nous servant de la notice de Michel Carassou dans le *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*), quelques-unes de leurs enquêtes les plus impertinentes, celles qui leur tenaient le plus à cœur et les engageaient radicalement: « Pourquoi écrivez-vous? » (*Littérature*, n° 9, novembre 1919) ; « Que faites-vous lorsque vous êtes seul? » (*Ibid*, n° 1, mars 1922) ; « Le suicide est-il une solution? » (*La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925); «Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour? », *Ibid.*, n° 12, 15 décembre 1929; «La Mâchoire de la dialectique », *Nemoguce - L'Impossible*, mai 1930 ; « L'humour est-il une attitude morale? », *Nadrealizam danas i ovde*, n° 1, juin 1931 ; «La rencontre la plus importante de votre vie », (*Minotaure*, n° 3-4, 14 décembre 1933)... Formule de caractère démocratique, l'enquête est, en quelque sorte, l'équivalent du référendum d'initiative populaire dans le domaine politique. Mais ici, il vise les mœurs et les comportements les plus fondamentalement humains.

Il est d'usage de mentionner les scandales provoqués par les surréalistes de tous pays, en se gaussant de l'opinion publique rétrograde. N'oublions pas, cependant, qu'ils procédaient d'une démarche interne, souvent difficile à coordonner, qui visait moins le public que les membres du groupe eux-mêmes, appelés à prendre position sur les orientations essentielles. Ainsi, le Banquet Saint-Pol Roux est resté célèbre dans les annales de la Closerie des Lilas pour la bagarre qui s'y déclencha entre les surréalistes et Rachilde, laquelle estimait qu'une Française ne pouvait épouser un Allemand, et les cris « A bas la France » proférés par Michel Leiris devant une foule prête à le lyncher, mais on oublie que la cause primordiale du débat provenait de la signature, par les surréalistes, de

l'appel d'Henri Barbusse « aux travailleurs intellectuels », condamnant la guerre du Maroc, publié le matin même dans *L'Humanité*.

Comme l'indiquent Nicole Racine et Michel Trébitsch, le point commun à tous les groupes surréalistes fut de miser l'avant-garde culturelle au politique, d'intervenir dans le champ politique, soit en adoptant la forme d'un parti, soit en se liant à un parti, quitte à le contester en permanence, soit enfin, en jouant le rôle d'un parti, par ses mots d'ordre et ses initiatives, tel l'appel à la lutte du 10 février 1934. Davantage, le surréalisme européen produit une idéologie, sur le plan historique, en se situant par rapport à la guerre, au déclin supposé de l'Europe et à la crise du capitalisme, en proposant une révolution totale, enfin, en visant à transformer l'homme et le monde d'un même mouvement, et non seulement les rapports de production.

C. Emprunts et déplacements théoriques

Cette idéologie, cette ambition d'une civilisation surréaliste, à quoi aboutiront les divers groupes après de nombreux tâtonnements, marches et contre-marches, ne résulte pas d'une production *sui generis* mais d'un emprunt aux sciences sociales du moment, avec tout ce que cela implique de distorsions.

Finissons-en avec le mythe de la neutralité du poète, impassible dans sa tour d'ivoire, seulement préoccupé de son art. Tous les créateurs se sont toujours situés par rapport au pouvoir de leur temps, dont ils épousaient ou critiquaient les thèses, en leur for intérieur. Mais alors que l'un était républicain, l'autre monarchiste, et que tous deux pouvaient fort bien œuvrer artistiquement dans le même sens, tandis que certains groupements d'artistes se laissaient gagner au mirage du politique, c'est exactement l'inverse qui se produit avec le surréalisme. Celui-ci, qui n'ignore rien des ouvertures sur le rêve, pratiquées par Nerval, Apollinaire et, surtout, les romantiques allemands, décide délibérément de la pensée créatrice (et non pas dans un contexte pathologique), en posant comme postulat que tout individu est naturellement un créateur et qu'il ne saurait y avoir de spécialisation à ce niveau-là, comme dans le domaine du travail.

Dans le même ordre d'idées, après avoir rendu à Hegel l'hommage qu'il méritait, on se tourne vers la théorie marxiste, pour en faire un outil d'analyse, non pas de la structure économique de la société, mais de ce qu'il n'a jamais abordé que latéralement: les superstructures, autrement dit la production culturelle.

Comme la psychanalyse et le marxisme se déclarent ennemis, on va chercher à les fusionner (ce sera la phase freudo-marxiste du mouvement) dans l'analyse des œuvres de l'esprit, et surtout dans la perspective d'une transformation des rapports sociaux par une meilleure connaissance des forces inconscientes agissant dans les divers groupes humains.

Après la Seconde Guerre mondiale (mais la démarche est bien antérieure), on ira plus loin, en interrogeant les mythes archaïques aussi bien que ceux conçus par les civilisations modernes, pour trouver le ciment de la société en construction. Par un mouvement familier à l'esprit humain, on se portera le plus avant possible, et l'on rencontrera les mythes antérieurs à la civilisation gréco-latine, accusée de tous les maux. De là certaines curiosités pour la pensée ésotérique en général (dont on oubliera ce qu'elle doit aux pythagoriciens) et, plus spécifiquement, pour une certitude mythique, issue des grandes forgeries romantiques, de la pensée allemande en particulier.

II. DIFFUSION EUROPÉENNE

On connaît cette planisphère-provocation, intitulée « Le monde au temps des surréalistes », publiée dans *Variétés*, numéro hors série, juin 1929. L'hémisphère Nord y est démesurément agrandi, au profit de la Russie, de la Chine, de l'Alaska et du Labrador. Quant au Sud, n'y sont quasiment représentées que les sources d'art primitif. On pourrait s'interroger longuement sur la signification d'une telle représentation, et lui opposer, comme l'a fait José Pierre dans son édition des *Tracts surréalistes* (1980), celle qui aurait pu intervenir vingt ans après. L'important, pour ce qui concerne notre propos, est de noter que seules l'Irlande, l'Allemagne (capitale Paris ?), l'Autriche-Hongrie (capitale Constantinople?) et la Russie peuvent, si l'on ose dire, figurer l'Europe. Carte-charge, au rebours de l'histoire et de la géopolitique, où ne sont même pas consignées les places actives du surréalisme (il est vrai que nous sommes à ce moment-là avant l'internationalisation officielle du mouvement). Représentation mentale par conséquent, dont on ne peut tirer le moindre parti pour ou contre notre hypothèse, tant le surréalisme s'est peu soucié de fournir des documents pour l'historien.

Il nous appartient donc d'établir le réseau par lequel les surréalistes européens sont entrés en relation, de marquer les foyers les plus vivants, et de tenter une explication des refus ou des résistances en raison des idéologies, des régimes politiques, des substrats culturels triomphants à un moment donné.

A. Les réseaux

La problématique énoncée par Anne-Marie Amiot montre bien comment André Breton a pu être tenu pour le fédérateur d'un surréalisme européen. À l'origine, se trouvent tous ces mouvements d'avant-garde où il plonge ses racines, et particulièrement Dada, dont le caractère international est incontestable, tant par sa composition que par son emprise. De

façon provocante, afin de redonner à Dada son autonomie, Michel Sanouillet a pu soutenir que le surréalisme avait procédé à l'épuration de Dada, lui donnant des caractéristiques intégrables par l'esprit français. Thèse évidemment choquante, dans la mesure où la question n'a pu se poser en ces termes pour Éluard, l'éternel mari de la Russe Gala; ni Aragon «< j'ai bien l'honneur, chez moi, dans ce livre, à cette place, de dire que, très consciemment, je conchie l'armée française dans sa totalité »); ni même Breton accueillant tour à tour Max Ernst, Joan Miro, Buiiuel, Dali, Nezval, Toyen, etc. Le fait est qu'il n'avait pas le don des langues et que, à la différence de Tzara, européen véritable, il ne pouvait entretenir une correspondance qu'avec des émules écrivant en français (quelle que fut la qualité de l'expression, comme en témoigne la désopilante graphie de Salvador Dali). De sorte que les premiers foyers autonomes du surréalisme seront en Yougoslavie, dans la mesure où les rescapés de l'armée serbe avaient poursuivi leurs études en France et contacté les surréalistes avant leur retour au pays; en Tchécoslovaquie, à la suite d'une visite en France de Nezval et Teige... De fait, si, à un moment ou un autre, Eluard, Crevel, Char, Masson, lui font connaître un camarade étranger, c'est bien par Breton, et à son initiative, que passe la phase d'internationalisation du mouvement. Pour des raisons faciles à comprendre, elle est d'abord d'ordre plastique. Puisque Breton lui-même en a tenu la comptabilité, voici reconstituée la liste des onze expositions internationales du surréalisme auxquelles il a accordé son label et prêté la main:

1. 1935 : «Exposition internationale du surréalisme », à l'Ateneo de Santa Cruz de Tenerife (Canaries).
2. 1936: «Deuxième Exposition internationale du surréalisme », Londres, galerie Burlington.
3. 1937 : «Exposition internationale du surréalisme », Tokyo, galerie Mizué.
4. 1938: «Exposition internationale du surréalisme », Paris, galerie des Beaux-Arts (avec Marcel Duchamp et Paul Eluard).
5. 1940: «Exposition internationale du surréalisme », Mexico.
6. 1942: «First papers of surrealism », New York, Whitelaw Reid Mansion (avec M. Duchamp).
7. 1947: «Le surréalisme en 1947 », Paris, galerie Maeght.
8. Déc. 1959-fév. 1960: «Huitième Exposition internationale du surréalisme (Eros) », Paris, galerie Daniel Cordier (avec Marcel Duchamp).
9. 1960: «Surrealist in the enchanter's domain », New York, galeries d'Arcy (M. Duchamp).
10. 1961 : «Mostra internazionale dei surrealismo », Milan, galerie Schwarz (avec José Pierre et A. Schwarz).
11. Déc. 1965 : « Onzième Exposition internationale du surréalisme, "L'Écart absolu" », Paris, galerie de l'Œil.

Il aurait fallu y inclure l'exposition internationale « Kubism-Surréalisme » de Copenhague, organisée par Breton et Bjerke Petersen, du 15 au 28 janvier 1935, qui donna le départ, de fait, à cette internationalisation ; paradoxalement, elle n'a pas été prise en compte par Breton, qui trouvait sans doute le cubisme de trop. Néanmoins, ce tableau montre assez le va-et-vient des hommes et des œuvres dans l'espace mondial, et plus particulièrement en Europe. Il faudrait nommer chacun des exposants pour établir ce dont nous sommes persuadés : qu'en dépit des obstacles de tous genres, la communication passait entre les individus, de sorte que le surréaliste n'était jamais un homme isolé. Et même plus, son œuvre se répand à travers l'Europe, par contagion, assurant l'hégémonie d'un modèle surréaliste, comme le prouve l'impeccable démonstration de José Vovelle.

B. Relais

Dès lors que le surréalisme s'entend d'abord comme un groupe constitué rassemblant une quinzaine de personnes en moyenne, et non la simple adhésion d'un individu à des idées, à une pratique donnée, il convient d'identifier les foyers d'où le mouvement a pu rayonner. Certains, en dehors de Paris, sont bien connus pour l'activité qui s'y déploya. Mais en France même, on ignore le rôle joué par une ville comme Strasbourg, berceau de Jean-Hans Arp, de Denise Lévy (qui épousera Pierre Naville), et de ses amis Maxime Alexandre ou Marcel Noll. D'une certaine façon, c'est par elle et sa cousine Simone Kahn, la femme d'André Breton, que le surréalisme aura certaines couleurs dont nous entretient Aimée Bleikasten, et surtout qu'il puisera à la bonne source les composantes allemandes de sa pensée. Si nous poussons plus loin vers l'Est, là où René Crevel pensait trouver le remède à son mal-être congénital, et Paul Eluard s'approvisionnait en fétiches d'Océanie et de Guinée, nous voyons que Berlin s'est ouverte au surréalisme, jusqu'à une date très récente, comme l'indique Karlheinz Barck ; que, dès les années 20, certains de ses écrivains ont été les premiers critiques attentifs du mouvement, qu'ils ont ensuite côtoyé à Paris, à l'heure de l'exil ; que des échanges ont pu se formaliser grâce à des revues ; qu'enfin, le surréalisme a imprégné, de manière discrète, la culture allemande d'après-guerre.

Si une telle pénétration s'est faite très tardivement en Autriche, comme le signale Jean-Marie Valentin, ouvrant le pays à des perspectives esthétiquement révolutionnaires, renouant, par-delà l'épisode fasciste, avec les curiosités et les inventions de la Vienne 1900, ce n'est pas seulement pour importer de l'étranger une bouffée d'intellectualisme frais, mais encore, et plus durablement, pour approfondir les données essentielles du mouvement dans une voie ésotérique peu frayée.

Le cas de Bucarest, dont traite Ion Pop, est certainement plus

complexe. Traditionnellement tournée vers Paris, cette ville a vu se former deux des principaux fondateurs de Dada, Marcel Janco et Tristan Tzara, ce dernier étant, ne l'oublions pas, un des membres les plus influents du surréalisme de 1929 à 1935. Par les contacts maintenus avec ses amis roumains, par l'activité éditoriale de Saça Pana, le surréalisme s'est diffusé dans la Roumanie des années 30. De puissants créateurs, comme Victor Brauner, Jacques Hérold, Jules Perahim, sont venus renforcer le noyau parisien. Puis, après la guerre, la spéculation théorique ira bon train, dans un dialogue permanent avec Paris, chez Gherasim Luca, Dolfi Trost, Gellu Naum, dans la mesure où ils avaient le mérite de s'exprimer en français.

Quoique dans un contexte culturellement différent, même s'il n'est pas très éloigné sur le plan politique, le cas de la Hongrie, dont traite Judith Karafiath, n'est guère éloigné. Séjours parisiens de quelques jeunes de talent, contacts épisodiques avec certains surréalistes et surtout interprétation personnelle des créations littéraires et plastiques. Cela suffit pour qu'à leur retour à Budapest, Gyula Illyès, Tibor Déry et quelques autres, élaborent une production de caractère nettement surréaliste, dont nous n'aurons la révélation, à Paris, que dans les années 80.

C. Résistances et refus

On aura observé, au passage, combien le régime de la Garde de fer en Roumanie, celui de l'amiral Horthy, furent des obstacles majeurs à la diffusion d'idées et de productions subversives par essence. Il en fut, hélas, de même avec les régimes prétendument communistes, selon un processus complexe, qu'analyse Vladimir Fisera pour la Yougoslavie et la Tchécoslovaquie, qui n'empêcha cependant pas la constitution de groupes originaux. Ils furent contraints de se démarquer du stalinisme, comme avait fait le groupe parisien dans les années 30, moins par un pressentiment de ce qui allait advenir, des procès de Moscou au pacte germano-soviétique et au goulag, que pour des raisons morales, tenant aux préoccupations générales du surréalisme, « qui s'est toujours refusé à séparer, sans les identifier pour autant, le mouvement d'émancipation sociale et le mouvement d'émancipation de l'esprit », comme le rappelle Gérard Roche.

Cela posé, il faudrait pouvoir expliquer pourquoi ce qui a pu trouver des raisons d'être, malgré tous les obstacles que l'on vient d'évoquer, dans certains pays d'Europe, n'a pas eu l'ombre d'un commencement dans d'autres. Ce n'est pas faute de liaisons ni d'interprètes que la Hollande de l'entre-deux-guerres, qui pourtant avait accueilli De Stijl et Dada, ne s'est pas montrée réceptive au surréalisme. Fernand Drijckoningen explique les raisons de ce refus par le substrat socio-culturel, l'absence de tradition révolutionnaire, et l'absence aussi d'un milieu intellectuel. Quant à l'Espagne, qui n'a suscité de groupes surréalistes qu'à sa périphérie, et dans un temps très limité, on y verra soit la trop grande attraction et proximité de

la France, soit la spécificité des régions, aux réalités socio-culturelles contrastées. À l'instar de Max Weber, on serait tenté de tracer une ligne de démarcation entre les pays de tradition catholique, qui ont entraîné des réactions vivaces de la part de leurs intellectuels, et ceux de tradition protestante, où la contestation serait restée plus feutrée, moins violente et moins explicite. Nous ne doutons pas qu'une telle hypothèse soulève de vifs débats et qu'il ne faille la nuancer par d'autres paramètres, plus esthétiques ceux-là.

III. POUVOIRS DE L'IMAGINATION

Car ce que le surréalisme met en question et en jeu, tout à la fois, c'est bien l'homme dans sa totalité, en tant qu'individu créateur et producteur, être pensant, parlant, rêvant et agissant, mais aussi être social, héritier, quoi qu'il en ait, d'un tissu culturel souvent contradictoire, œuvrant pour une transformation collective de ses conditions d'expression, la satisfaction de ses désirs comme de ses plaisirs. Si, dans le cadre de la communauté européenne, il est devenu banal (et inquiétant) d'entendre dire que tel événement, telle situation sont surréalistes, il faut se réjouir de la diffusion du concept, et se lamenter de sa dilution dans un magma indifférencié, qui ne signifie plus rien que le vide de la pensée.

Prenons pourtant le phénomène pour ce qu'il est: le signe d'une transformation des modes de penser, sinon d'existence, de nos contemporains. Aujourd'hui, l'Européen ne peut plus ignorer le surréalisme, dont les catégories orientent son existence. S'il ne se réfère plus à un mouvement organisé, précisément situé dans le temps et dans l'espace, c'est qu'il a intégré ce qu'André Breton nommait le « surréalisme éternel », dont nous allons suivre les traces dans quelques situations exemplaires.

A. L'image

Dans la mesure où les langues nationales n'ont pas évolué, dans la mesure aussi où, à la différence du cubo-futurisme russe, le surréalisme n'a pas cherché à créer une langue transmentale, il est impossible de montrer, cas par cas, le traitement que les divers groupes surréalistes ont fait subir au langage pour lui redonner de son efficacité originelle. S'en tenir aux langues dites naturelles (de la double articulation) serait d'ailleurs tomber dans le piège dualiste. C'est pourquoi il nous paraît plus important de montrer comment le surréalisme a révolutionné notre perception de l'image, qu'elle soit poétique ou plastique, statique ou dynamique. On ne reprendra pas ici la célèbre définition du *Manifeste du surréalisme* qui pose le principe de l'arbitraire absolu. Postulat justifié ensuite par le principe d'universelle analogie, la correspondance du microcosme et du macrocosme, donnant

cohérence à la rencontre sur un même plan de deux réalités incompatibles. La composition de l'image, dans l'ensemble de la production surréaliste, fait l'objet de l'attention d'Albert Mingelgrün, qui distingue les « rencontres fortuites » (issues du modèle de Lautréamont), des images par hybridation, enfin des inventions proprement dites. La notion d'hybridation mérite un examen particulier, dans le cas d'écrivains s'exprimant dans deux langues, ou bien dans deux langages privilégiés (la peinture et la littérature), ce qui conduit à des interférences productives. Dans quelle mesure les techniques surréalistes favorisant l'expression de l'inconscient ont-elles pu tirer parti de cette double compétence linguistique et culturelle, forçant l'obstacle des grammaires locales, érigeant un nouvel ensemble cohérent, un mixte de plusieurs cultures, reconnaissable entre tous, au point de former un nouvel œcuménisme ? C'est la question que nous aurions aimé voir traitée en la centrant sur l'imaginaire culturel (mais ce serait l'objet d'un autre livre). Imaginaire dont nous aurons une illustration vivante et pittoresque avec les vampires surréalistes, variation sur le fantastique européen, dont traite Claude Maillard-Chary, avec l'humour froid qui convient. On l'aura compris avec ce dernier exemple, la structure de l'image surréaliste fait que le niveau latent est aussi important que le niveau explicite. C'est pourquoi on ne saurait trop s'attarder sur elle, indépendamment des étiquettes apposées par la critique ou par les créateurs eux-mêmes. Le fil rouge de l'inconscient permet à Jan-Gunnar Sjölin de déceler une influence du surréalisme chez des artistes suédois contemporains, indifférents, voire hostiles au mouvement. Le même raisonnement vaudrait pour bien des productions dans toutes les régions de l'Europe, ce qui nous conduira à parler d'une *Civilisation surréaliste* comme faisaient Vincent Bounoure et Vratislav Effenberger en 1976.

B. L'automatisme

Sans vouloir réduire le surréalisme à quelques recettes formulées dans les *Manifestes* d'André Breton, ressassées jusqu'à l'écœurement par les cuistres qui n'en ont jamais perçu l'évolution, la constante recherche qu'elles indiquaient, il nous faut bien suivre une ligne de force, une de ces « données fondamentales du surréalisme », selon l'expression de Michel Carrouges, pour s'orienter dans la masse des activités contemporaines. Soit l'automatisme et son aspect le plus mécanique, la photographie. Édouard Jaguer illustre la façon dont la technique employée par les surréalistes, en écho à l'automatisme pictural, à la quête du hasard « objectif » (c'est le cas de le dire), constitue un lieu commun, une chambre noire pour notre continent. Réagissant contre la thèse convenue selon laquelle le surréalisme n'aurait donné lieu qu'à un nouvel académisme, Marina Vanci-Perahim dégage les potentialités cognitives du même automatisme, conjugué au

hasard, ouvrant sur le monde inconnu de nos rêves, mais non moins réel que l'autre, prétendu tel.

C. Liberté

Le programme des surréalistes, les directives qui les ont fait se mouvoir, ce qu'ils ont découvert de l'homme au cours de leur action, pourraient se résumer en un seul mot: liberté. Liberté physique, liberté de penser, liberté de parole, liberté du désir. .. On n'en finirait pas de décliner toutes les formes de la liberté, par définition illimitée. Le surréalisme n'aurait pas peu contribué à l'intelligence de l'Europe, s'il n'avait constamment et obstinément rappelé cette exigence inaliénable. Mais il a fait plus que s'ériger en gardien vigilant, en Cassandre de notre tragédie. Œuvrant pour une émancipation sociale et spirituelle, conjointement, il a essaimé ce ferment jusqu'aux confins du continent, faisant lever la pâte qui, désormais, relie nos nations en une entité supérieure.

Même si nous avons la naïveté, à force de nous pencher sur un sujet qui nous est cher, de croire que toute l'Europe est acquise aux thèses surréalistes, ou même de penser que le phénomène est en puissance dans les limites (mais lesquelles?) de notre continent, les communications qui suivent ne se font pas faute de nous ramener à quelques évidences premières. Prenant exemple de la situation du surréalisme en Angleterre, Robert Short cerne les difficultés d'un groupe tiraillé entre les valeurs universalistes prônées par leurs amis d'outre-Manche et le souci d'instaurer une manière d'être et de penser qui sera perçue comme une importation illicite. Mais, ce qui vaut pour les sujets de Sa Majesté très Britannique n'est-il pas vécu de la même façon ailleurs, en Belgique ou en Italie, chaque fois qu'on se heurte au chauvinisme local? Allant plus loin, on peut se demander si la crise de la conscience européenne n'est pas désormais une crise internationale. Crise intellectuelle, crise de l'expression, crise de la sensibilité et du plaisir, le surréalisme est-il un produit ou un symptôme de ce qui, chaque jour, sous nos yeux, se transforme radicalement? Une chose est certaine : pris dans les convulsions de nos sociétés, le surréalisme les aura accompagnées en s'efforçant de garder la tête au-dessus de l'eau, tout en forgeant des instruments susceptibles de nous faire concevoir, ici et maintenant, un autre monde, à la mesure de l'homme.

*Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle*

*Université
de Poitiers*