

**INTELLECTUEL**  
**SURRÉALISTE**  
**(après 1945)**

Collection *Les Pas perdus*  
dirigée par Henri BÉHAR

Ouvrages parus :

*Surréalisme et pratiques textuelles*, études réunies par Emmanuel RUBIO. Phénix Éditions, 2002, 14x22,5, 224 p.

Cyril BAGROS, *L'Espace surréaliste, promenade en zone interdite*, Phénix Éditions, 2003, 14x22,5, 276 p.

*L'Entrée en surréalisme*, études réunies par Emmanuel RUBIO. Phénix Éditions, 2004, 14x22,5, 272 p.

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication contraire. Le sigle *OC* suivi du tome en chiffres romains et de la page en chiffres arabes renvoie aux *Œuvres complètes* des auteurs.

**Centre de Recherches sur le Surréalisme  
UMR 7171 (Paris III-CNRS)**

**INTELLECTUEL  
SURREALISTE  
(après 1945)**

*Actes du séminaire du  
Centre de Recherches sur le Surréalisme,  
dirigé par  
Nathalie LIMAT-LETELLIER  
Maryse VASSEVIÈRE*

Études réunies par  
Maryse VASSEVIÈRE



## AVANT-PROPOS

Maryse VASSEVIÈRE

Cet avant-propos voudrait contextualiser et problématiser les analyses de détail qui suivront, exact reflet de notre séminaire du Centre de Recherches sur le Surréalisme à Paris III pendant les deux années universitaires 2004-2005 et 2005-2006.

Ce travail de contextualisation se référera aux travaux des historiens sur cette question des intellectuels au XX<sup>e</sup> siècle, et surtout à deux ouvrages de référence : de Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Armand Colin, 1992 et de Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Seuil, 1997<sup>1</sup>.

Pour analyser ces figures de surréalistes en intellectuels, il faudra faire l'archéologie d'une notion et remonter à la position du problème dans les années 30 à la lumière des analyses des historiens qui ne correspondront pas toujours aux analyses des surréalistes eux-mêmes sur leurs propres positions – ainsi que le montrera ici même Nathalie Limat, avant d'examiner les paradoxes des surréalistes en intellectuels, depuis les débuts du mouvement jusqu'à l'après-guerre.

La position du problème politique par les surréalistes dans les années 30 se résout essentiellement à la question des rapports avec le communisme sous la forme du rapport avec le PCF. Rappelons sur ce point les analyses d'un historien, Michel Winock, en forme de résumé synthétique au chapitre 23 de son livre, significativement intitulé « Au service de la Révolution » :

---

1. Sans oublier le *Dictionnaire des intellectuels français*, procuré par Jacques Julliard et Michel Winock, Seuil, 1996 et le livre de Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Fayard, 1999.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

*La révolution, que les non-conformistes jugent « nécessaire », les surréalistes la veulent plus que jamais. Pour eux, pour André Breton en tout cas, la révolution, depuis la guerre du Rif, ne peut plus être revendiquée en dehors du communisme. Cinq membres du groupe surréaliste adhèrent au PCF, au début de 1927 : Benjamin Péret, le premier inscrit, est rejoint par Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard et Pierre Unik, introduit deux ans plus tôt dans le groupe dès l'âge de quinze ans. Mais le Parti communiste, lui, qu'a-t-il à gagner à l'adhésion de cette avant-garde hostile à des écrivains aussi célèbres qu'Anatole France et Henri Barbusse, dont le ralliement lui est autrement précieux ? [...] En confiant à l'auteur du Feu la direction littéraire de L'Humanité, les dirigeants du PCF repoussaient clairement les tenants de l'avant-garde. Parallèlement, le Bureau international de liaison, fondé à Moscou en 1924, avait exprimé de son côté, par la bouche de son président, Anatole Lounatcharski, sa reconnaissance à Anatole France, le bourgeois converti à la révolution bolchevique. Cela n'était pas pour plaire aux clartéistes et aux surréalistes, qui connaissaient le glorieux compagnon de route. Mais celui-ci offrait au Parti un élément de propagande plus assuré que l'alliance, plus ou moins tumultueuse, d'une avant-garde par définition privée d'audience populaire. [...]*

*Le premier Plénum de l'Union des écrivains soviétiques préconisant l'ouverture, l'AEAR est amenée à accepter la coexistence en ses rangs de la littérature prolétarienne et de la littérature révolutionnaire. Du même coup, Breton et les surréalistes peuvent y entrer en octobre 1932. Malgré la rupture avec Aragon, le compagnonnage de route reprenait de plus belle. [...] L'acceptation de leur demande d'adhésion à l'AEAR laisse entendre que la contradiction est dépassée, moyennant la bonne volonté de Breton et des siens. Breton ne va-t-il pas jusqu'à devenir membre d'un jury de littérature prolétarienne organisé en 1933 par L'Humanité ? Ce n'est qu'un malentendu de plus. L'enjeu demeurerait la survie du surréalisme. C'est au moment où le*

## *Avant-propos*

*Parti communiste pratiquera sa politique de la main tendue, rassemblera le plus grand nombre d'intellectuels autour de lui, sur la base de l'antifascisme, en 1934-1936, que les surréalistes rompront définitivement avec les communistes.* (p. 259 sqq)

Puis pour la situation dans l'immédiat après-guerre, le point de vue des historiens est plutôt négatif ou plus précisément il prend la forme d'un constat : la disparition du surréalisme après 1939, comme déjà l'avait diagnostiqué Sartre au lendemain de la guerre dans « Situation de l'écrivain en 1947 » en associant paradoxalement le destin de Breton et celui de Drieu :

*Tous ont été victimes du désastre de 1940 : c'est que le moment de l'action était venu et qu'aucun d'eux n'était armé pour elle. Les uns se sont tués, d'autres sont en exil ; ceux qui sont revenus sont exilés parmi nous. Ils ont été les annonceurs de la catastrophe au temps des vaches grasses ; au temps des vaches maigres ils n'ont plus rien à dire<sup>2</sup>.*

Mais il faut dire que cette idée commune des historiens (la fin du surréalisme en 1939) comme un élément de l'historiographie des intellectuels au XX<sup>e</sup> siècle remonte à la tentative d'analyse historique d'un surréaliste lui-même : Maurice Nadeau dans *Histoire du surréalisme* de 1945 avec une conclusion de 1957 (repris en Points Seuil en 1970).

Ainsi quelques sondages dans les ouvrages d'historiens de l'histoire culturelle sont très instructifs. Parmi les définitions problématiques de l'intellectuel par Pascal Ory et Jean-François Sirinelli dans *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours* (Armand Colin, 1992), il n'y a rien sur les surréalistes après 1945, ni en 1968. De même Pierre Enckell dans le chapitre « Esprit » « Le groupe surréaliste » du livre *Entre deux guerres. La création française. 1919-1939*, sous la direction d'Olivier Barrot et Pascal Ory, (François Bourin, 1990) affirme à propos du surréalisme : « il prend fin en septembre 1939,

---

2. Cité par Michel Winock, *op. cit.*, p. 239.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

quand André Breton, mobilisé, rejoint son corps pour défendre la patrie. » « À l'heure où paraît cet ouvrage, le surréalisme est bien enterré. » Et il donne comme preuve bouffonne le fait que l'allée André Breton des Halles a été transformée par un passant en « Béton »...

Si l'on consulte la somme de Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, on constate qu'il y a peu d'entrées sur les surréalistes (pas d'entrée René Char par exemple), et dans l'index Breton pas d'entrée politique sauf celle sur la signature du Manifeste des 121 par les surréalistes pendant la guerre d'Algérie. Par ailleurs la périodisation de son livre est intéressante à analyser car elle part de l'analyse de Sartre dans « Situation de l'écrivain en 1947 » – via Annie Cohen-Solal – sans le dire et tout en la rectifiant. En effet Michel Winock distingue trois grandes périodes au XX<sup>e</sup> siècle : les années Barrès, les années Gide et les « années Sartre » (A. Cohen-Solal). Et Sartre, quant à lui, dans cet article des *Temps Modernes* repris dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, distingue aussi trois périodes, ou plutôt trois générations d'écrivains au XX<sup>e</sup> siècle, toutes trois d'écrivains bourgeois<sup>3</sup> : la première génération, « celle des écrivains qui ont commencé de produire avant la guerre de 1914 », génération ouvertement bourgeoise, semble regrouper les années Barrès et les années Gide de Michel Winock ; la deuxième génération, celle qui « vient à l'âge d'homme après 1918 » est la génération surréaliste, toujours une génération d'écrivains bourgeois mais contestataires<sup>4</sup>, mais c'est une génération absente du livre de Michel Winock ; la troisième génération est la génération de la

---

3. Et on se souvient de la fameuse ironie de Sartre sur les surréalistes en jeunes bourgeois : « *Ces jeunes bourgeois turbulents veulent ruiner la culture parce qu'on les a cultivés, leur ennemi principal demeure le philistin de Heine, le Prudhomme de Monnier, le bourgeois de Flaubert, bref leur papa.* » (p. 220.)

4. Sartre reconnaît que le surréalisme « *n'est qu'un des produits de l'après-guerre* » (p. 235) à côté d'autres comme Morand ou Drieu, mais qu'il est « *le plus représentatif* », ce qui implique que tous « *contiennent implicitement les mêmes traits* »... On imagine que les surréalistes ont dû apprécier cette mise au même niveau...



### *Avant-propos*

Libération, celle de Sartre lui-même (« Reste donc la troisième génération, la nôtre, qui a commencé d'écrire après la défaite ou peu avant la guerre. ») et elle correspond à ce que Michel Winock appellera les années Sartre en les faisant déborder jusqu'à l'après 68.

Le point de vue de Pascal Ory dans son article « Le temps où les surréalistes avaient raison. Quelques notes sur la respectabilisation des avant-gardes » de *Mélusine* XI « Histoire-historiographie » (1990), qui adopte la perspective de l'histoire culturelle, qui n'est pas celle de l'histoire de l'art ni celle de l'histoire littéraire mais une des branches de l'approche historique (c'est-à-dire de l'historiographie), n'est pas très différent. Sa thèse globale est l'effacement des surréalistes par intégration dans le champ littéraire et légitimation, notamment par le biais du champ des cultures premières et de l'anti-colonialisme. C'est sous cet angle-là de la décolonisation que Sophie Leclercq analysera ici l'intellectuel surréaliste. Et la chronologie historique que Pascal Ory dégage est significative : achèvement du surréalisme en 1939, hiatus historique de la Seconde Guerre mondiale, basculement des hégémonies culturelles dans l'après-guerre avec « la montée au premier rang des valeurs marxistes » et l'étrange « victoire culturelle » du surréalisme sous la forme d'une respectabilisation par intégration dans l'institution littéraire et la reconnaissance de Sade et Lautréamont comme figures majeures du Panthéon surréaliste<sup>5</sup>.

Enfin, l'article « Revues surréalistes » dans le *Dictionnaire des intellectuels*, dans la partie qui concerne l'après-guerre, note que la présentation modeste sous forme de brochures ou de feuilles imprimées des *Informations surréalistes* (1944, éditées par *La Main à la plume*), de *Néon* (1948-1949), et de *Médium* (8 n° de 1952 à 1953) est le signe de la « marginalisation du surréalisme dans le champ littéraire », même si *Le Surréalisme*

---

5. Il est à remarquer que la polémique cruelle entre Camus et Breton à propos de *L'Homme révolté* porte précisément sur les analyses plutôt négatives de Camus sur Lautréamont.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

*même* (5 n° de 1956 à 1959), *Bief* (12 n° de 1958 à 1960) et *La Brèche* (1961-1965) (avant que *L'Archibras* dirigé par Jean Schuster (7 n° de 1967 à 1969) prenne la relève à la mort de Breton) marquent le retour à une publication soignée.

Force est donc de constater que les historiens reprennent globalement les analyses de la marginalisation du surréalisme développées par Sartre dans « Situation de l'écrivain en 1947 ». Mais je rapporte seulement ici une anecdote. Sartre se moque de Bataille disant à Merleau-Ponty : « *Je fais les plus grands reproches à Breton, mais il faut nous unir contre le communisme.* » et Sartre ajoute : « *Voilà qui suffit ! Je crois faire montre de plus d'estime envers le surréalisme en me reportant au temps de sa vie ardente et en discutant son propos qu'en essayant sournoisement de l'assimiler.* »

Déjà dans les années 20 et 30, le paradoxe du « surréalisme au service de la révolution » est celui de la problématique révolutionnaire elle-même résumée plus haut par Michel Winock. Les contradictions de cette problématique révolutionnaire résident dans l'incompatibilité entre le surréalisme et l'adhésion au Parti communiste, telle que Sartre l'a analysée et que Breton lui-même l'a formulée dès *Position politique du surréalisme* de 1936 qui, à la suite des péripéties du Congrès des écrivains pour la Défense de la culture de juin 1935, marque la rupture entre le surréalisme et le communisme et qui contient la certitude sous-jacente de la finitude du surréalisme, comme le montre implicitement le titre du texte tract d'août 1935 « Du temps que les surréalistes avaient raison » qui résonne comme la fin d'un âge d'or<sup>6</sup> ou cette déclaration de Breton à Eluard dans une lettre du 9 mars 1936 au moment de la crise de mars 1936 entre eux, qui aboutira à leur rupture définitive en 1938 : « Si le surréalisme est mort, qu'on le proclame (tu sais

---

6. C'est d'ailleurs le titre de l'article déjà cité de Pascal Ory dans *Mélusine* n° XI.

### *Avant-propos*

que ça a été toujours mon désir, car il doit mourir). Mais j'aurais aimé le proclamer avec toi.<sup>7</sup> »

Une des raisons majeures de cette rupture, c'est le refus du front antifasciste et du mot d'ordre de défense du patrimoine culturel menacé par l'hitlérisme, au nom d'un certain extrémisme révolutionnaire qui place la révolution avant la patrie. Il faut noter qu'à ce congrès Breton apparaît plus sectaire et plus orthodoxe qu'Aragon lui-même, comme en témoigne par exemple le plan qu'il propose pour ce Congrès international des écrivains pour la défense de la culture avec ce dernier point : « "Plus de conscience" (Marx). "Les écrivains sont les ingénieurs des âmes" (Staline). Comment appliquer ces deux mots d'ordre. » Ce refus de la politique du front uni va marginaliser le surréalisme dans les années de la lutte antifasciste avant la guerre et pendant l'Occupation. Michel Winock analyse ainsi la marginalité des surréalistes pendant la guerre comme des autres « moralistes » ou « pacifistes » : le refus de s'allier à un totalitarisme de gauche pour lutter contre un totalitarisme de droite les a conduits à un relatif retrait par rapport au danger hitlérien. On pense à Breton écrivant à Jacqueline avant la guerre qu'« il est de toute nécessité de publier une revue consacrée à l'examen de problèmes strictement inactuels », ou même à son exil aux États-Unis sévèrement analysé par Sartre car il l'a dispensé de cette expérience existentielle d'avoir eu à craindre la torture, réelle ou potentielle, qui caractérisera la nouvelle génération mais aussi quelques-uns de l'ancienne (p. 268).

Pour la situation après 1945, il importe de donner quelques éléments de contextualisation, à la fois sur le plan politique et culturel et sur le plan idéologique. Pour ce qui concerne le contexte politique et culturel, on peut renvoyer à l'excellente analyse d'Anna Boschetti<sup>8</sup> : à l'époque du Front populaire

---

7. Cité par Marguerite Bonnet dans la Chronologie (p. XLVII) du tome 2 des *Œuvres complètes* de Breton dans la Bibliothèque de la Pléiade.

8. Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps Modernes ». Une entreprise intellectuelle*, Minuit, 1985.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

comme à la Libération, l'appui des intellectuels est recherché par les organisations politiques qui ont le plus besoin de légitimation, et notamment le PCF que la propagande adverse présente comme ennemi de la nation et de la culture<sup>9</sup>. Et à la Libération le surréalisme n'est plus associé à la révolution et au communisme. Sartre, dans la fameuse longue note 6 de « Situation de l'écrivain en 1947 », ironise sur l'éclectisme de ses défenseurs actuels : Claude Mauriac, Alquié, Michel Pastoureau, qui le présentent comme « une entreprise de connaissance du monde » alors que « dans son beau temps » le « vrai surréalisme » se pensait comme un instrument de transformation du monde. Et comme le fera Pascal Ory dans son article de *Mélusine* n° XI qui montre que le surréalisme a été phagocyté par le champ littéraire, Sartre ironise sur le surréalisme d'après-guerre que « l'on tente [d']intégrer, en douce, à l'humanisme bourgeois » (p. 360), et sur le surréalisme lui-même qui se veut maintenant « éthique et réformiste » :

*On notera au passage ce mot de « réforme » et le recours inusité à la morale. Lirons-nous quelques jours un périodique intitulé : « Le Surréalisme au service de la Réforme » ? Mais surtout ce texte [Le Surréalisme en 1947] consacre la rupture du surréalisme avec le marxisme : il est entendu, à présent, qu'on peut agir sur les superstructures sans que l'infrastructure économique soit modifiée. Un surréalisme éthique et réformiste, voulant borner son action à changer les idéologies : voilà qui sent dangereusement l'idéalisme. (p. 362)*

Le contexte idéologique de l'après-guerre est ainsi caractérisé par le triomphe de l'engagement sartrien et du réalisme politique, comme le montre Michel Winock dans la partie centrale de son livre, significativement intitulée « Les années Sartre », et aussi dans l'épilogue de son livre : « La fin des intellectuels » (p. 768-769) :

---

9. On pense par exemple aux attaques de Drieu dans le journal *L'Émancipation nationale* contre Aragon et le PC.

## *Avant-propos*

*Si cette contradiction de l'antifascisme et du pacifisme fut à l'origine de l'échec du Comité de vigilance, un autre conflit des devoirs immobilisa certains autres intellectuels : les adversaires du stalinisme, répugnant à lutter contre un totalitarisme de droite par une alliance avec un totalitarisme de gauche, dans le même temps que les communistes, par leur politique nouvelle d'union, avaient attiré à eux de nombreuses sympathies et les adhésions d'intellectuels, les réalités du régime stalinien, peu à peu découvertes, entraînaient une minorité de gauche dans un antistalinisme résolu. Le Retour de l'URSS de Gide, les révélations de Victor Serge, les grandes purges et les grands procès de Moscou, les agissements de l'Internationale communiste au sein du camp républicain espagnol, les cinq années qui précèdent la Seconde Guerre mondiale sont celles d'une première vague antistalinienne dont les conséquences ont pu être chez certains une attitude d'abstention face au danger hitlérien. [...]*

*La leçon du réalisme ne fut pas perdue. Doit-on dire qu'elle fut trop bien comprise ou mal interprétée ? Toujours est-il que la phase suivante de notre histoire intellectuelle – la guerre, la Résistance, la guerre froide... – vit se raréfier ce type d'intellectuel moraliste condamné à l'indécision, au profit d'un nouveau modèle, celui du partisan, et sa doublure aux traits atténués : le compagnon de route.*

*Dans les temps nouveaux de l'après-guerre, la philosophie de l'engagement s'impose à la conscience de beaucoup. Les moralismes de jadis sont bons pour la brocante : la guerre a démontré que l'impératif moral devait s'incarner dans une praxis, pour éviter de dégénérer en angélisme. Le combat contre le nazisme a impliqué des moyens nécessaires, et parfois douteux. Cette mobilisation doit être prolongée dans la paix, car qui ne s'engage pas positivement prend parti, en le voulant ou non, pour les injustices [...].*

*La notion de « combat douteux » n'est pas du vocabulaire des partisans, ceux qui se sont engagés corps et âmes dans le mouvement communiste. Renonçant à l'esprit critique au profit de la croyance, ils se mettent au service d'un parti, à*

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

*la périphérie duquel les compagnons de route espèrent concilier leur foi révolutionnaire et un reste de quant-à-soi. Ils acceptent les uns et les autres la dure loi – sed lex – du réalisme politique, comme le dit un des personnages de Sartre dans Les Mains sales : « On ne fait pas d'omelette sans casser des œufs. »*

On pourrait donner un exemple de ce modèle dominant de l'engagement des intellectuels, le cas Leiris : sa « conversion » (Anna Boschetti) s'accompagne d'une remise en question sévère de son passé surréaliste dans son essai « De la littérature considérée comme une tauromachie » influencé par Sartre et qui définit la forme leirissienne de l'engagement.

Telle est donc la règle dominante<sup>10</sup>, à laquelle les surréalistes

---

10. Cette règle dominante est analysée dans les mêmes termes par Pascal Ory et Jean-François Sirinelli qui constatent l'attrait du communisme pendant les Trente glorieuses, le « trend » progressiste analysé dans le chapitre de leur livre, significativement intitulé « Comment de pas être communiste » et illustré par l'exemple de l'affaire Kravchenko. On peut renvoyer à d'autres chapitres de ce livre : le chapitre VII « Au seuil des « Trente glorieuses — 1944-1947 » et la sous-partie 3 « La tentation communiste » : « même démythifié et ramené à de plus justes proportions, l'attrait du communisme sur les clercs de cette époque reste un phénomène décisif. » (p. 151), ou le chapitre VIII « La guerre froide des intellectuels. 1947-1956 » et la sous-partie 1 « La citadelle » sur les compagnons de route et « les aventures de la troisième voie » : échec de ces tentatives de refus du partage bipolaire du monde avec l'exemple du RDR (le Rassemblement démocratique révolutionnaire avec Georges Altman, Jean Rous, David Rousset qui gagnent Breton, Camus et Sartre) mais qui échoue en 1949 avec la révélation d'un financement par les syndicats américains et la CIA. Ou encore la sous-partie 2 « Comment ne pas être communiste » et la sous-partie 3 « Les moments chauds de la guerre froide intellectuelle » : une situation bipolarisée qui donne lieu à une dramaturgie « d'affaires » et de « campagnes » selon une thématique et une logique guerrières (« Duels mis en scène » : la double affaire Kravchenko et Rousset autour des *Lettres françaises* et Pierre Daix : double succès des communistes dans l'opinion et auprès des intellectuels encore prêts à serrer les rangs comme au temps du combat anti-nazi). Mais les ébranlements de 1956 (les révélations du rapport Khrouchtchev au XX<sup>e</sup> congrès du PCUS et l'invasion de la Hongrie par les Soviétiques en novembre) ne mettent pas sérieusement en cause la prédominance progressiste-marxiste du fait de la contemporanéité des guerres coloniales et

### *Avant-propos*

feront exception. Dans ce contexte dominant de l'engagement et du règne des « compagnons de route », les surréalistes de l'après-guerre font figure d'intellectuels atypiques. Pour le montrer, on pourrait s'inspirer des travaux non seulement des historiens mais aussi des sociologues de la littérature. Au regard des trois critères ou formes de l'engagement (l'engagement, l'association, le militantisme) définis par Ory et Sirinelli, on peut en déduire une position marginale des surréalistes et même une position paradoxale : l'engagement révolutionnaire est formulé comme un principe depuis les années 30 mais les surréalistes refusent les formes « séculières » de cet engagement comme l'association ou le militantisme.

De plus, cette marginalité se manifeste dans le rapport au public, ainsi que l'analysent aussi bien Anna Boschetti que Sartre, qui avait déjà constaté que les surréalistes s'adressaient à un public restreint où la classe ouvrière n'a pas de place alors que lui-même par exemple recherchait un public élargi<sup>11</sup>. Les surréalistes apparaissent comme des intellectuels atypiques par rapport à la stratégie de Sartre analysée par Anna Boschetti en termes bourdieusiens dans son livre (voir par exemple son analyse de la « Présentation des *Temps modernes* »).

Face à cette logique sartrienne de l'engagement, les surréalistes, et Breton en particulier, privilégient la singularité sur le collectif. À la prise de position, ils préfèrent la vigilance. Marginalité ou une sorte d'anticipation par rapport à aujourd'hui ?

Ainsi par exemple leur position d'avant-garde sur l'Algérie qu'analysait Henri Béhar au cours du séminaire<sup>12</sup> ou sur le stalinisme, comme le montre Nathalie Limat, est en opposition avec celle des intellectuels de gauche aveuglés sur/par le communisme mais qui sont dans l'impossibilité d'être

---

de la force durable du modèle soviétique jusqu'au premier choc pétrolier de 1973 qui marquera la fin des Trente glorieuses.

11. Voir Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 76, 81.

12. Son texte sur « Le droit à l'insoumission, le surréalisme et la guerre d'Algérie » a paru dans *Surréalisme et politique, politique du surréalisme*, dir. W. Asholt et H. T. Siepe, Rodopi, Amsterdam, 2008, p. 197-214.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

autrement<sup>13</sup>. De ce point de vue-là, les surréalistes ne sont pas des rassembleurs mais une minorité et ils agissent selon une logique de minorité<sup>14</sup>. Mais cette minorité se pense comme une avant-garde.

On pourrait donner deux exemples de cette situation paradoxale : le cas de Breton face à Sartre et à Camus qu'analysent partiellement à la fois Nathalie Limat et Carole Reynaud Paligot, et le cas de la polémique entre Breton et Aragon au sujet du réalisme socialiste.

Les surréalistes, et surtout Breton, sont donc dans une situation paradoxale : ils restent en marge quand triomphe la théorie sartrienne de l'engagement mais ils ne cessent pas d'être un modèle d'engagement révolutionnaire<sup>15</sup>. Ainsi par exemple, pendant la guerre d'Algérie, Breton signe le Manifeste des 121 : Henri Béhar et Carole Reynaud Paligot ont analysé, comme le fait ici même Sophie Leclercq, le sens d'insoumission révolutionnaire de ce refus d'aller se battre en Algérie.

Et Breton représente bien d'abord un modèle pour Sartre. Ainsi que le montre Anna Boschetti, du surréalisme et de Breton il garde l'idée de l'autonomie de la littérature par rapport au Parti :

*Sartre a toute l'autorité intellectuelle et les dispositions nécessaires pour inventer une manière d'être en règle avec la Révolution non seulement sans entrer au Parti communiste et sans rien concéder, mais en dépassant le Parti. (p. 142)*

---

13. Voir Ory et Sirinelli, *op. cit.*, p. 151.

14. Voir Anna Boschetti, p. 205 : la marginalité de *Critique* (la revue de Bataille et Blanchot), mais on pourrait aussi ajouter la marginalité de *Néon* ou de *Médium*, même pas cités par Anna Boschetti, à quoi s'oppose la large diffusion des *Temps modernes*, la revue de Sartre.

15. Ainsi Anna Boschetti n'hésite pas à dire que les deux modèles de Sartre (3<sup>e</sup> partie « La doctrine de l'engagement » du chapitre 4 « Une vision intellectuelle du monde ») sont les surréalistes et les romanciers du réalisme socialiste qui se rapprochent du PC pendant le Front populaire comme son ami Nizan. Car Sartre avec la doctrine de l'engagement veut repenser la fonction politique de la littérature dans une sorte de synthèse hardie du surréalisme au service de la révolution et du réalisme socialiste.



## Avant-propos

*S'instituer en conscience transcendante, seule capable de théoriser la réalité du prolétariat et de la révolution, ce n'est pas seulement fonder la possibilité d'être révolutionnaire sans être communiste ; c'est aussi neutraliser un des points de force de la culpabilisation que le Parti exerce sur les intellectuels : le dogme de l'action. [...] Grâce à son autorité, Sartre peut instituer un renversement magistral : il peut soutenir que la pensée, la littérature, non seulement sont action en soi, mais qu'elles sont la forme suprême de l'action. (p. 143)*

*Proclamer que la littérature est déjà intrinsèquement politique est la meilleure façon de la dispenser de la politique au sens strict où l'on voudrait l'enchaîner. (p. 144)*

C'est ce qu'elle appelle le coup de force de Sartre, que Breton avait déjà essayé mais qu'il n'a pas réussi pour s'être cantonné dans une position de retrait moral et n'avoir jamais été un compagnon de route du PCF, sauf au temps, très bref, de son adhésion à l'AEAR.

Mais ensuite vient le temps de la critique des surréalistes par Sartre<sup>16</sup> dans la Présentation des *Temps modernes* et dans l'article déjà cité, « Situation de l'écrivain en 1947 », repris dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, 1948. Il faudrait citer ici les grandes lignes de cette analyse critique de Sartre, toujours pour son effet de contextualisation.

Sartre donne du surréalisme une analyse très approfondie, littéraire, philosophique et sociologique à la fois, complétée par une très longue note où il se défend d'attaquer les surréalistes et prétend parler en historien : « Je reconnais hautement, au contraire, que le surréalisme est le seul mouvement poétique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. » (p. 368)

---

16. En même temps, Simone de Beauvoir critique Breton dans la dernière partie du *Deuxième sexe* : sur le problème de l'image qu'il donne de la femme, elle l'oppose à Stendhal qu'elle idéalise en en faisant un double indirect de Sartre lui-même pour qui Stendhal comptait aussi beaucoup. À ce propos voir l'article de Michel Contat « Pourquoi Sartre n'a pas écrit sur son écrivain préféré : Stendhal » dans *Lectures de Sartre*, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

En sociologue de la littérature, il analyse les surréalistes comme la génération qui a connu les effets négatifs de la guerre de 1914 et qui se caractérise de ce fait par le « retour de l'esprit de Négativité », et dans cette analyse d'inspiration hégélienne, l'esprit de Négativité c'est sur le plan philosophique un certain scepticisme, une dissolution de la subjectivité (par le refus du primat de la conscience et de la volonté au profit de l'inconscient et du rêve<sup>17</sup>) et un refus paradoxal du réel de la part de ceux qui prétendaient pourtant vouloir se mettre au service de la révolution<sup>18</sup>. Voici quelques-unes des formulations particulièrement éloquentes de cette thèse :

*Ces remarques sans passion ont provoqué des remous passionnés. Pourtant loin de me convaincre, défenses et attaques m'ont enfoncé dans la conviction que le surréalisme avait perdu – provisoirement peut-être – son actualité. (p. 380)*

*La peinture et la sculpture surréalistes n'ont d'autre fin que de multiplier ces éclatements locaux et imaginaires qui sont comme des trous d'évier par quoi l'univers tout entier va se vider. [...] Mais le subjectif s'effondre à son tour et laisse paraître, derrière lui, une mystérieuse objectivité. Tout cela sans qu'une destruction réelle ait été seulement amorcée. Bien au contraire : au moyen de l'annulation symbolique du moi par les sommeils et l'écriture automatique, de l'annulation symbolique des objets par production d'objectivités évanescences, de l'annulation symbolique du langage par production de sens aberrants, de la destruction de la peinture par la peinture et de la littérature par la littérature, le surréalisme poursuit cette curieuse entreprise de réaliser le néant par trop-plein d'être. [...] Ce monde, le monde de tous les jours, avec ses arbres et ses toits, se femmes, ses*

---

17. On se souvient que Sartre s'en prend particulièrement à l'écriture automatique qui « est avant tout la destruction de la subjectivité. » (p. 221)

18. Sur cette incompatibilité de l'imaginaire pur et de la praxis, Sartre « en trouve l'aveu touchant chez un surréaliste de 47 », c'est-à-dire chez Yves Bonnefoy que l'acheminement vers le réel précisément va éloigner de Breton.

### *Avant-propos*

*coquillages, ses fleurs, mais hanté par l'impossible et par le néant, c'est ce qu'on appelle le merveilleux surréaliste. »*  
(p. 222-225)

Mais surtout Sartre analyse avec une certaine pertinence les contradictions d'un mouvement littéraire qui veut se mettre au service de la révolution tout en n'ayant aucun public ouvrier et en étant confronté à la nécessaire alliance avec le parti de la classe ouvrière :

*Ainsi leurs déclarations révolutionnaires demeurent purement théoriques, puisqu'elles ne changent rien à leur attitude, ne leur font gagner un seul lecteur et ne trouvent aucun écho chez les ouvriers<sup>19</sup> ; ils demeurent les parasites de la classe qu'ils insultent, leur révolte demeure en marge de la révolution. Breton finit par le reconnaître et reprend son indépendance de clerc. [...] L'opposition s'accusera lorsque la Russie soviétique et, par conséquent, le Parti communiste français seront passés à la phase d'organisation constructrice : le surréalisme demeuré négatif par essence s'en détournera. Breton se rapprochera des trotskistes précisément parce que ceux-ci, traqués et minoritaires, en sont encore au stade de la négation critique. À leur tour les trotskistes utiliseront les surréalistes comme instrument de désagrégation : une lettre de Trotsky à Breton ne laisse pas de doute sur ce sujet. Si la IV<sup>e</sup> Internationale avait pu passer, elle aussi, à la phase constructrice, il est clair que c'eût été l'occasion d'une rupture. (p. 232-233)*

La critique du surréalisme est encore plus nette dans *L'Homme révolté* de Camus pour son nihilisme et la facticité de son engagement révolutionnaire tiré du côté du conformisme. Et Breton engage la polémique à propos des analyses de Camus plutôt critiques sur Lautréamont. Breton s'enflamme et rompt

---

19. Cette préoccupation de lier le sort de la littérature à celui de la classe ouvrière est aussi celle de Sartre (p. 304) et c'est elle qui le poussera à avoir recours à la fiction romanesque et aux techniques des mass-médias (journal, radio, cinéma).

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

avec celui qu'il considérait comme un allié dans sa lutte contre les communistes.

*L'Homme révolté* (1951) est un grand essai de Camus pour sortir de l'absurde (« Je me révolte donc nous sommes. ») et pour marquer son positionnement complexe dans la problématique de la révolution et de l'engagement : il fait le choix de la révolte et de la rupture avec le marxisme et l'idéologie révolutionnaire qui conduit au totalitarisme.

Camus adopte ainsi une position de gauche douloureusement paradoxale – d'où les malentendus à venir aussi bien de la part de Breton que de Sartre – qui témoigne d'un attachement à la révolution mais un refus des impasses tragiques des idéologies de l'histoire et un appel à « laisser l'époque et ses fureurs adolescentes » : « Ceux-là font avancer l'histoire qui savent, au moment voulu, se révolter contre elle aussi. Cela suppose une interminable tension et la sévérité crispée dont parle le poète. Mais la vraie vie est présente au cœur du déchirement. » On aura reconnu là la leçon de René Char, l'ami dont Camus se réclame en citant sa belle formule : « L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'histoire sont les deux extrémités de mon art. »

La thèse de Camus est développée dans trois grands chapitres entre une introduction (I. L'homme révolté) et une conclusion (V. La pensée de midi) d'autopositionnement : la critique de la révolte métaphysique au chapitre II (critique du nihilisme de Sade et de Nietzsche et critique de la part de conformisme contenue dans la poésie révoltée de Rimbaud, de Lautréamont et des surréalistes) et de la révolte historique au chapitre III (les nihilistes russes, la terreur d'État de Mussolini et Hitler, et la « terreur rationnelle » du communisme), suivie par l'examen des rapports de la révolte et de l'art au chapitre IV.

La critique des surréalistes, ces « nihilistes de salon », est menée dans la sous-section « Surréalisme et révolution » de la partie « La poésie révoltée » du chapitre II sur « La révolte métaphysique ». Elle suit la sous-section « Lautréamont et la banalité » qui va mettre le feu aux poudres entre Camus et Breton. Cette critique, qui s'accompagne aussi d'une recon-

### *Avant-propos*

naissance de la grandeur de la révolte et de la poésie surréalistes, repose sur l'argument de l'exaltation du suicide et du meurtre par Breton : « le mot que, depuis 1933, André Breton doit regretter, que l'acte surréaliste le plus simple consistait à descendre dans la rue, revolvers au poing, et à tirer au hasard dans la foule. » Et elle débouche sur une thèse paradoxale : cette révolte surréaliste, comme celles de Rimbaud et de Lautréamont, dont elle est l'héritière magnifique, s'accompagne d'un refus du réel et constitue une sorte de conformisme.

La polémique avec Breton s'engage à la suite de la pré-publication dans les *Cahiers du Sud* (dernier semestre 1951) de la sous-section « Lautréamont et la banalité » où Camus développe la thèse que « le conformisme est une des tentations nihilistes de la révolte qui domine une grande partie de notre histoire intellectuelle », à partir de l'exemple de Lautréamont : « Lautréamont, salué ordinairement comme le chantre de la révolte pure, annonce au contraire le goût de l'asservissement intellectuel qui s'épanouit dans notre monde. » Breton répond par un article très polémique (« une position morale et intellectuelle indéfendable ») et très ironique (Camus n'a rien compris à Lautréamont et à la poésie, à l'inverse de Blanchot porté aux nues, et comme Sartre, n'a rien compris à Baudelaire ainsi que le précise la fin de l'article...<sup>20</sup>) dans l'hebdomadaire *Arts* du 12 octobre 1951, au titre énigmatique « Sucre jaune », ironiquement inspiré d'une citation des *Poésies* de Ducasse et qui associe Camus au public analphabète des bourgeois (« Allez la musique. Oui, bonnes gens, c'est moi qui vous ordonne de brûler, sur une pelle, rougie au feu, avec un peu de sucre jaune, le canard du doute, aux lèvres de vermouth... ») :

*Il n'y aurait encore que demi-mal si l'indigence de ces vues ne se proposait d'élever la thèse la plus suspecte du monde, à savoir que la « révolte absolue » ne peut engendrer que le « goût de l'asservissement intellectuel ». C'est là une*

---

20. Toujours le souci, un peu professoral et pontifiant, des palmarès et des classements...

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

*affirmation toute gratuite, ultra-défaitiste qui doit encourir le mépris plus encore que sa fausse démonstration. » (OC III, p. 913.)*

Camus répond dans un article d'*Arts* de la semaine suivante (le 19 octobre) « Révolte et conformisme » : il ironise à son tour sur « l'argumentation sentimentale » de ce « professeur d'insoumission » mais son ton est moins polémique et il reconnaît à Breton lucidité et sens de la révolte qui le situent dans son camp à lui face à la révolution dévoyée :

*Mon livre n'a d'autre but en effet que de revaloriser une notion de la révolte qui fut trop souvent compromise par ceux-là même qui se réclamaient d'elle, et qui reste en tout cas assez chère à Breton pour qu'il lui sacrifie tout discernement et toute solidarité.*

Mais la polémique reprend après la parution de *L'Homme révolté* en novembre où Breton lira le chapitre critique sur « Surréalisme et révolution » et dont il s'entretiendra avec le philosophe Aimé Patri dans *Arts* du 16 novembre : il reprend les mêmes arguments (l'incapacité de Camus à comprendre Lautréamont et la poésie) qui seront ceux de Sartre aussi contre Camus et qui feront si mal à ce dernier si l'on en croit la transposition dans l'écriture de *La Chute* et il conclut :

*Je ne m'attendais pas à ce que Camus jugeât cette polémique opportune. On introduit ici une division entre gens qui étaient supposés pouvoir s'entendre, ne fût-ce que parce qu'ils échappent aux pires contaminations de l'époque... et qu'ils ne sont pas tant. [...] Observez que je ne nie pas la pertinence des observations de Camus touchant le culte de l'histoire aussi bien que les formes aberrantes, monstrueuses qu'a pu prendre un certain messianisme révolutionnaire. Ces observations, il n'est pas douteux qu'elles sont appelées à un grand retentissement et en cela Camus a fait œuvre salubre. Pourquoi faut-il que le reste soit gâté par des vices aussi rédhibitoires ! Et qu'est-ce que ce fantôme de révolte que Camus s'efforce d'accréditer et*

### *Avant-propos*

*derrière quoi il s'abrite : une révolte dans laquelle on aurait introduit la « mesure » ? (OC III, p. 1054)*

Camus répond encore à cet entretien par une lettre à Louis Pauwels, directeur de la revue *Arts*, à laquelle répond encore Breton pour reprocher à Camus de faire une critique de la révolution qu'on pourrait dire de droite et d'être ainsi récupéré par *Le Figaro littéraire* et par *L'Aurore* :

*Vous savez que je n'ai jamais eu dessein d'insulter Camus, non plus que – l'affreux mot et comment serait-il possible ? – de « capitaliser » la révolte. Je loue même Camus d'avoir, contre la misère morale de ce temps, entrepris de dresser une digue. Cette digue, pour qu'elle fût, je n'aurais pas été le dernier à consentir de grands sacrifices, mais je dis qu'ainsi conçue elle est un leurre et que c'est demander l'impossible que de vouloir obtenir de nous, en vue de promouvoir une révolte à rebours, des plus fallacieuses, le sabotage de tous les bâtiments battant pavillon de révolte. (OC III, p. 1056)*

Pas de front uni contre le totalitarisme donc... Car ce que ne comprend pas Breton, c'est que pour le point de vue moral ou idéologique de Camus, surréalisme et communisme sont dans le même camp ou le même champ.

Le deuxième exemple est celui de la polémique entre Breton et Aragon au sujet du réalisme socialiste. On peut l'évoquer rapidement<sup>21</sup>. Aragon et Nizan ont été les premiers théoriciens du réalisme socialiste dans le roman dans les années 30. Sartre est familier de ce réalisme par Nizan alors que Breton s'y oppose et mène la bataille indirecte contre Aragon et le réalisme à travers un article sur la peinture soviétique<sup>22</sup> à la suite de la publication dans *Les Lettres françaises* de la traduction d'un long article « officiel » soviétique, sans signature et sans

---

21. Mais cela pourrait être l'objet d'une recherche future...

22. Dans la revue *Arts* (11 janvier 1952), « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine ? » (repris dans *La Clé des champs*, 1953).

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

illustrations, sur la peinture soviétique et les débats avec le public populaire, nourri de citations de Jdanov :

*Tout cela crie l'égarement, tout cela sue la terreur. Il y a beau temps que la publicité faite en « U.R.S.S » et hors de l'« U.R.S.S » à de périodiques débats sur l'art ne parvient plus à donner le change. [...] La vérité, soigneusement celée, est que la peinture russe contemporaine, dans les limites dérisoires où elle a licence de s'exercer, a été incapable de rien produire qui dépassât ici l'ancienne image de calendrier de grands magasins ou le chromo de village. Tout au moins les nombreux documents que j'ai pu consulter à ce jour et qu'il faut aller chercher dans les officines spécialisées m'autorisent-ils à l'inférer jusqu'à preuve du contraire – que je ne demande pas mieux qu'on m'administre, dans Les Lettres françaises par exemple. (OC III, p. 911-912)*

Ce à quoi Aragon répond par une série de treize articles dans *Les Lettres françaises* du 24 janvier 1952 au 2 mai 1952, abondamment illustrés, sur l'art soviétique (peinture, sculpture et photographie) en remontant à la grande tradition réaliste de la peinture russe du XIX<sup>e</sup> siècle avec des peintres comme Répine et surtout Lévitane, le grand peintre de la Volga contemporain des Impressionnistes. La peinture soviétique y est analysée de plus près, mais toujours avec les œillères de l'engagement communiste.

On ne peut que constater le schématisme extrême et la mauvaise foi de Breton dans son commentaire (cf. les remarques sur la présence de Matisse et Picasso dans *Les Lettres françaises* et surtout celles de la fin avec l'apostrophe aux deux peintres) :

*Ils ne peuvent aucunement se dissimuler que la parodie d'art (comme on dit parodie de justice) qui seule a l'agrément de Moscou, est la négation impérieuse et inexorable, non seulement de leur art propre, mais de tout art tel qu'ils peuvent l'entendre. Il est impossible que leurs oreilles ne bourdonnent pas des louanges effrénées que leur prodiguent*



### *Avant-propos*

*ici ceux qui là-bas les clouent au pilori. Qu'ils se disent ou non que cette situation durera bien autant qu'eux, ils n'en assument pas moins la plus lourde responsabilité lorsqu'ils cautionnent de leur nom une entreprise exigeant que soit porté le coup mortel à la conscience et la liberté artistiques, qui ont été toute la justification de leur vie. (OC III, p. 934)*

Le seul problème, c'est que Paris n'est pas Moscou, et que ceux qui sont ici ne sont pas ceux qui sont là-bas... alors que, selon une syntaxe étonnante, la phrase de Breton fait comme si c'étaient les mêmes et qu'ils avaient le don d'ubiquité, d'être à la fois ici et là... On comprend bien son raisonnement : un stalinien est le même, à Paris ou à Moscou, mais tout de même...

\*

Pour conclure encore sur une ouverture un peu théorique, je voudrais élargir la réflexion historique en la poussant du côté de la philosophie et en posant une question : quelle place accorder dans notre problématique à la réflexion critique de Jean-François Lyotard sur la notion d'intellectuel universel dans *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers* (Galilée, 1984) ? Le philosophe y analyse le deuil nécessaire de l'intellectuel universel, gardien du sens commun, auquel il faut consentir pour fonder un nouveau type d'intellectuel « post-moderne », c'est-à-dire non asservi à l'économie du Système. Mais cette critique ne signifie pas une démission de l'intellectuel face à l'histoire, elle signifie plutôt une vigilance, une veille critique, dont Breton a peut-être donné l'exemple par anticipation. Ou alors est-ce plutôt la position de Camus que Lyotard retrouverait ? La question est ouverte. Peut-être finalement est-ce là le vrai héritage Dada... à la lumière des situationnistes de Guy Debord qui critiquent les surréalistes mais reconnaissent la leçon de Dada... ainsi que le montre ici Catherine Dufour.

*Université Paris III  
Sorbonne Nouvelle*



## POSITIONS SURREALISTES DANS LE CHAMP INTELLECTUEL

**Nathalie LIMAT-LETELLIER**

Par où commencer mon survol d'une vingtaine d'années ? Impossible d'éviter les approximations et les coupes sombres. La première date-repère, la fin de la Seconde Guerre mondiale, impose de nouveaux enjeux : en 1946, le surréalisme doit, en France même, se réimplanter dans le paysage intellectuel et culturel après cette « épreuve redoutable » que Breton lui-même interprète dans « Comète surréaliste » comme une « solution de continuité » par rapport aux décennies précédentes : « Il s'agit de savoir si le surréalisme, en tant que discipline mentale choisie par un petit nombre d'êtres répandus à travers le monde, a résisté à la catastrophe et si elle a provoqué en lui de grandes perturbations ». Ainsi, de 1940 à 1944, le surréalisme aurait traversé en quelque sorte une phase d'« occultation » forcée, dans la mesure où une grande partie des « contacts intellectuels [avaient été] rompus », malgré l'activité clandestine du groupe de *La Main à plume* (« Comète surréaliste »<sup>1</sup>). « Il n'eût pas été déraisonnable en effet d'estimer que la tourmente qui allait balayer le monde emporterait le surréalisme comme un fétu », rappelle José Pierre, mais « ce fut le contraire qui se produisit<sup>2</sup> » : la dispersion des surréalistes leur aura permis d'essaimer sur le continent américain, de développer leur influence au Mexique, aux États-Unis, au Canada... Dès le retour des exilés en France, le mouvement surréaliste entreprend aussitôt avec succès de reconquérir son audience, comme en témoignent l'hommage de Breton à Artaud en juin 1946, et

---

1. *Œuvres complètes*, t. III, Bibl. de la Pléiade, p. 603. En abréviation OC III.

2. José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. II (1940-1969), Le Terrain Vague, 1982 (en abréviation TS).

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

toujours à Paris même, le retentissement de l'Exposition internationale de juillet 1947.

Néanmoins, la relance du mouvement est difficile au lendemain d'une Libération que Breton dira « avortée ». En effet, dans la presse, le surréalisme est enterré<sup>3</sup>, ou sommé de « céder la place » (« Devant le rideau », *OC* III, p. 746). Certaines tentatives de liquidation viennent de ses propres rangs : le manifeste des surréalistes belges (dont Magritte) « Le surréalisme en plein soleil », veut en finir avec le goût du « mystère » ; la minorité des « Surréalistes-Révolutionnaires », ralliée à la cause communiste, mène la fronde. En 1947, « un véritable tir de barrage » (*TS*, p. XVIII) s'organise, où trois adversaires se distinguent particulièrement : Tzara, dans une conférence à la Sorbonne, le 11 avril 1947 (« Le surréalisme et l'après-guerre »), condamne le groupe surréaliste pour son inertie sous l'Occupation ; Roger Vailland dénonce la trahison de Breton dans un pamphlet, *Le Surréalisme contre la Révolution* ; Sartre enfin, dans « Situation de l'écrivain en 1947 », attaque la dérive idéaliste de la pensée surréaliste et son affadissement dans l'éclectisme. Porte-parole d'une situation nouvelle, ce dernier a bien conscience des reconfigurations du champ intellectuel quand il déclare que le surréalisme, désormais, a « perdu [...] son actualité<sup>4</sup> » et « entre en période de repli » (*SE*, p. 304). En effet, il entend discréditer définitivement cette « chapelle littéraire, collège spirituel, église et société secrète », dont les membres seraient des « parasites de la bourgeoisie » (*SE* 188). Leur « absolu situé en dehors de l'Histoire » ne serait qu'« une fiction poétique » (*SE*, p. 191), leur « papillotement d'être et de non-être » (*SE*, p. 301) « substantifie la contradiction » (*SE*, n. 6, p. 300). La réfutation sartrienne n'est pas seulement philosophique ; elle se double d'une leçon de morale, puisqu'elle n'hésite pas à dénoncer l'irresponsabilité dont auraient abusé les poètes surréalistes,

---

3. André Breton, « Interview d'Aimé Patri » (*Paru*, mars 48), *OC* III.

4. Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 » repris dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, coll. Folio/essais, note 6, p. 296. Abréviation *SE*.

### *Positions surréalistes dans le champ intellectuel*

« enfants prodiges revenus d'exil » qui « au temps des vaches maigres n'ont plus rien à dire ».

Dans le contexte très politisé du second après-guerre, le groupe surréaliste s'expose inévitablement à l'incompréhension de nombreux intellectuels en ayant demandé la « mise au ban » de tous les partis et en ayant revendiqué son entière indépendance envers le PCF dans le tract « Rupture inaugurale » de juin 1947. Sa « survivance » ayant été remise en cause, l'un de ses objectifs désormais n'est-il pas au contraire d'en démontrer le bien-fondé ? Dans le dernier des « Entretiens » avec André Parinaud, Breton se borne à rappeler qu'en France à la Libération, « l'appareil stalinien », hégémonique dans la vie culturelle et intellectuelle, aux « postes clés dans l'édition, la presse, la radio, les galeries d'art », voulut bâillonner le mouvement surréaliste (*OC* III, p. 562), mais on pourrait ajouter que l'influence durable du surréalisme à l'avant-garde faisait aussi concurrence à la percée de l'existentialisme. Ainsi, plus que jamais, le surréalisme doit prouver qu'il n'a pas épuisé sa nécessité historique (« Entretiens avec A. Parinaud », XV). Isolé, il lutte à contre-courant de l'idéologie de la guerre froide (l'aversion de la pensée surréaliste pour cette période historique inquiétante, hostile à leurs modes de pensée, leur « incompatibilité d'humeur » me paraissent significatives). Ce n'est qu'au début des années 60<sup>5</sup> que Breton observe avec apaisement un regain d'intérêt en faveur du surréalisme, l'extension certaine de son rayonnement, par exemple lorsqu'il fait le bilan d'une quarantaine d'années, dans « Perspective cavalière », ou encore dans son « Entretien avec Guy Dumur » dans *Le Nouvel Observateur* en décembre 1964, où il énumère les signes d'une influence accrue, les preuves d'une « effervescence maintenue ».

---

5. Dans son Introduction déjà citée, José Pierre analyse sous le titre « La traversée du désert » les années 1952-1958, par opposition avec « La résurgence », pour la période suivante (1959-1965), qui s'inscrit entre deux importantes Expositions internationales du surréalisme (*TS*, II, p. XX à XXVI).

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

S'il fallait dresser leur portrait psychologique en tant qu'intellectuels, on pourrait en inférer une caractéristique des surréalistes, après 1945 : c'est qu'il leur importe au plus haut point de « résister » aux déviations et aux falsifications, afin d'assurer leur « légitime défense » ; ils donnent en effet l'impression d'avoir besoin de réagir avec une extrême susceptibilité à toutes les menaces possibles d'étouffement qui les entourent, depuis la « sourde obstruction » (OC III, p. 563) aux tentatives « d'accaparement, de confiscation » (OC III, p. 565), pour reprendre les termes de Breton. Ils emploient, certes, pour la diffusion de leur pensée, des moyens bien connus qui, loin de tout retrait, témoignent de leur incessante mobilisation : les tracts, les allocutions à divers rassemblements, les entretiens, les expositions internationales, les revues successives, même si elles sont éphémères (*NEON*, *Medium*, *Le Surréalisme*, même, *La Brèche...*), bureau d'information et de liaison, renfort de nouveaux adhérents, notamment des jeunes gens, contacts élargis avec d'autres groupes, « compagnons de route » en France et à l'étranger (Gracq, Mandiargues, Alquié, Lely...) Mais aussi, par-delà ces modalités « objectives », on pourrait analyser, dans les stratégies de l'intervention surréaliste, les traits distinctifs de leur sensibilité : l'exaspération qui s'envenime lors des crises internes peut aussi faire place au dédain ironique envers la malveillance des journalistes (« À la presse », *TS*, p. 244-252), au détachement complet, par exemple lorsque l'acharnement de leurs principaux adversaires les convainc seulement *a contrario* de l'importance effective du surréalisme dans les débats contemporains<sup>6</sup>. Ainsi, dans le XV<sup>e</sup> Entretien avec André Parinaud, Breton reproche à Maurice Nadeau d'avoir laissé croire trop hâtivement à la fin du mouvement dans son *Histoire du surréalisme* de 1945 (OC III, p. 565). Il s'y plaint aussi et surtout, on l'a dit, de la conspiration du silence dont l'appareil

---

6. « [...] cette offensive sans cesse réitérée nous est le plus sûr garant de l'insertion profonde des idées surréalistes [...] et de leur caractère vivace » (Entretien avec André Parinaud, OC III, p. 566).

### *Positions surréalistes dans le champ intellectuel*

communiste, renforcé à la Libération, a tenté de frapper le surréalisme du second après-guerre dans les divers domaines de la vie culturelle, dont l'édition, la presse, les galeries d'art (*ibidem*, p. 562-563). Dans son ouvrage salué par Breton, *Vingt ans de surréalisme, 1939-59* (Denoël, 1961), malgré les « expresses réserves » du groupe, Jean-Louis Bédouin fera état de cette offensive visant à marginaliser définitivement le surréalisme. Par ailleurs en 1964, à l'exposition organisée par Patrick Waldberg « Le surréalisme, source et histoire et affinités », le groupe riposte par le tract « Face aux liquidateurs ». Ces quelques exemples tendent à montrer que les surréalistes récusent la validité d'un regard extérieur au leur, tiennent le jugement émis par des non-surréalistes pour une imposture.

Par conséquent, à la différence de la période qui va des origines à 1939, la pensée surréaliste, à partir de 1946, me paraît être davantage axée sur sa légitimation nécessaire, en réponse à une série d'objections bien attestées, d'autant qu'il en vient à réaffirmer son existence, dans un second temps, après une « solution de continuité ». Le surréalisme entend poursuivre son activité, « fidèle à ses positions de départ », car il lui faut nier les dérives que lui reprochent ses détracteurs, et prouver que son rôle historique n'est pas révolu, mais cette relève implique aussi une exigence supplémentaire, celle de « marquer un certain dépassement<sup>7</sup> », pour se « garder du piétinement » (*OC* III, p. 746). C'est à ce double impératif (continuer, mais « plus loin », plus profondément, vers des voies nouvelles, selon la « loi imprescriptible » de la surprise) que le mouvement s'est efforcé de satisfaire. Sa hantise est de ne pas s'essouffler sur sa lancée, de garder intacte sa vitalité ; il lui importe essentiellement de défier le « processus de pétrification » dont sont atteints les systèmes de pensée (cité par Breton dans *Entretiens*, XVI).

---

7. Lettre de Breton invitant tous ceux qui se réclament du surréalisme à participer à l'Exposition de 1947, cité par J.-L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme*, p. 99. Recherche également d'un mythe nouveau à produire.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Comment les surréalistes envisagent-ils le rôle des intellectuels et selon quels critères peuvent-ils faire partie eux-mêmes de cette catégorie ? Après avoir analysé leur image ambiguë dans ce jeu de miroirs, nous nous demanderons comment, loin de battre en retraite dans le champ très encombré des idées d'avant-garde, ils ont veillé à assurer une audience durable à leur mouvement. En témoignent leur « programme », redéfini après 1945 sur quelques points significatifs, tout comme le sens aigu de la riposte à l'encontre de toutes les menaces d'« accaparement » ou d'étouffement. Morale de l'action, défense de valeurs émancipatrices, décloisonnement de la pensée, résolution des nouveaux dilemmes qu'imposent leurs adversaires ou concurrents : c'est en se faisant le garant d'une force de « dégagement », fièrement affranchie des horizons d'attente et des « doubles contraintes » érigées par d'autres modèles conceptuels contemporains que la pensée surréaliste entend démontrer son rayonnement.

#### **I. Misère et grandeur des intellectuels**

Les surréalistes présentent souvent les intellectuels de la génération d'avant 1914 comme des anti-modèles. Dans sa conférence à Yale en 1942, Breton rappelle qu'en 1914-1918 beaucoup d'intelligences ont failli, se laissant entraîner

*à l'arrière à une surenchère belliqueuse qui sonnait faux [...] c'était le cas de Bergson, de Barrès, de Claudel. Certains, comme Gide, s'étaient tus : on ne leur en voulait pas trop. [...] Valéry s'était confiné à des exercices poétiques d'un caractère inactuel très appuyé<sup>8</sup>.*

Pourtant, dix ans plus tard, dans le Premier de ses *Entretiens avec A. Parinaud* (1952), ou même vingt ans plus tard, en 1962, lorsqu'il évoque le souvenir de ses années de jeunesse et de formation, Breton rappelle le parrainage avisé et subversif d'un

---

8. Breton, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », Conférence à Yale, 10 décembre 1942, *La Clé des champs*, Livre de Poche Biblio, (abréviation : CC) p. 78.



### *Positions surréalistes dans le champ intellectuel*

intellectuel comme Valéry ; mais il n'en souligne pas moins l'impact essentiel de la Première Guerre mondiale, qui aura convaincu sa génération que la « parole écrite n'est pas seulement instrument de charme mais doit avoir prise sur la vie – faute de mieux la vie sensible – et, par rapport à tout ce qui peut être tenu pour aberrant et insupportable, marquer une volonté d'intervention. »<sup>9</sup>

Reconnu comme un intellectuel-phare, Breton estime n'avoir « jamais écrit en professionnel », il ne se sent « pas tenu d'annoncer livre sur livre » (toujours dans cet Entretien avec Madeleine Chapsal, *Perspective cavalière*, 1962). Mais « Ce envers quoi [il] ne se pardonnerait nulle déficience, c'est à l'esprit surréaliste tel que s'en poursuivent la défense et illustration, en liaison intime » avec les autres membres du groupe (*ibidem*). Il a toujours préféré « l'action collective » (*ibidem*) et refusé la gloire, les honneurs individuels, le succès public (« Ce grain de merveilleux dans l'aventure », *OC III*, p. 983-984) comme une forme de compromission des plus suspectes.

L'intellectuel surréaliste n'est pas « un clerc » parmi d'autres ; il accepte une certaine discipline exigeant son renoncement aux distinctions individuelles. Et pourtant, Breton a un statut à part, dû à son rang de fondateur, à son « ascendant » prestigieux ; l'affaire Carrouges-Pastoureau démontre l'importance de ses avis, de son soutien ou de son désaccord. D'où la difficulté de méthode que nous rencontrons pour analyser les prises de position des membres du mouvement : il ne faut pas seulement aller et venir de la pensée de Breton à celle d'autres figures du mouvement, mais aussi rendre compte de l'importance des actions et des déclarations collectives, sans négliger le fait qu'elles ne concernent souvent qu'une partie du groupe, le groupe tout entier ne les ayant pas toujours soussignées. Il faut donc à la fois distinguer entre tel ou tel

---

9. Entretien avec Madeleine Chapsal, *Perspective cavalière*, 1962, L'Imaginaire Gallimard, p. 224.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

porte-parole et mettre en évidence l'effet d'amplification que procure l'intervention du groupe dans la vie intellectuelle.

Par ailleurs, la pensée surréaliste revendique sa différence par rapport à l'exploitation du « savoir » par des professionnels... Dans son interview à Jean Duché, en 1946, Breton constate une aggravation des divergences entre artistes et non artistes, sur le plan révolutionnaire. Paradoxalement, l'intellectuel surréaliste admet que le sauvetage de l'humanité passe par la « désintellectualisation » (OC III, p. 583), il s'intéresse à la pensée irrationnelle, poétique, mythique, ana-logique, qui transgresse le fonctionnement logique et déductif de l'intellect pur. Sa sensibilité l'entraîne aussi vers des « courants d'intérêt, de curiosité, d'émotion, [...] des zones attractives » à l'écart des modes contemporaines, indépendamment des attentes du public (« Devant le rideau », 1947).

Cependant, sur le plan politique et idéologique, le groupe surréaliste ne récuse pas la dénomination, d'origine marxisante, de « travailleurs intellectuels », depuis 1925, où il signa l'« Appel aux travailleurs intellectuels » contre la guerre du Rif. En effet, de 1946 à 1966, s'il met au ban les partis et ne s'assimile à aucune doctrine, il s'est encore régulièrement associé à divers rassemblements d'intellectuels pour défendre la paix et la liberté. Ainsi, en avril 1948, Breton apporte sa totale adhésion au mouvement de Robert Sarrazac, « Front humain ». En novembre 1948, avec d'autres intellectuels (Camus, Mounier, Paulhan, Queneau, Vercors, Wright...), il manifeste sa solidarité envers Garry Davis, « Citoyen du monde », inculpé pour son action protestataire devant le siège de l'ONU à Paris. Les surréalistes défendront aussi les objecteurs de conscience emprisonnés. Par ailleurs, Breton participe en décembre 1948 à un premier meeting du Rassemblement Démocratique Révolutionnaire, aux côtés d'intellectuels refusant la politique des blocs (Camus, Gérard Rosenthal-Francis Gérard, David Rousset, Sartre, etc.). Il salue la prise de position d'Einstein contre l'arme atomique dans un article au titre révélateur « L'internationale de l'esprit est un fait d'évidence ». Il répond à une enquête de *Combat* sur « Les intellectuels devant le communisme » qu'il n'attend plus rien du parti stalinien

### *Positions surréalistes dans le champ intellectuel*

(Entretien avec Francis Dumont en mai 1950), et en juin, adresse en vain une lettre ouverte à Paul Eluard pour sauver le poète tchèque Kalandra. Avec Camus, il signe une déclaration « Pour sauver dix intellectuels grecs ». En janvier 1956, il appelle le Comité d'action des intellectuels français contre la répression en Afrique du Nord, afin de déléguer un « Comité d'action contre le fascisme et le colonialisme » ; en avril, dans son allocution au meeting « Pour la défense de la liberté », il incite encore les intellectuels présents et leurs camarades « à ralli[er] » le « Comité d'action des intellectuels français contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord » (*Perspective cavalière*, p. 131), de même qu'en mars 1957, pour aboutir à la Déclaration des 121 (écrivains, artistes, universitaires confondus) sur le Droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie, en septembre 1960, au nom de l'anticolonialisme. En novembre 1956, lors du soulèvement en Hongrie, Breton, Péret, Leiris, Schuster en appellent à la constitution du « Cercle international des intellectuels révolutionnaires », avec d'autres signataires, dont Robert Antelme, Kostas Axelos, Aimé Césaire, Edouard Glissant ; par ce texte, ils veulent rendre les intellectuels révolutionnaires à leur « tâche propre », qui est de « chercher la vérité et la dire publiquement sans tenir compte d'aucun interdit, soumettre les événements contemporains à un contrôle rigoureux, dénoncer les falsifications d'où qu'elles viennent » (*TS*, p. 162). En juin 1957, les surréalistes s'indignent contre un article de *L'Express* réhabilitant Céline, dont la « plume tremp[ée] dans la fange », la pensée est « dominée par la rage ». En avril 1959, Blanchot, Breton, Mascolo et Schuster lancent une « Enquête auprès d'intellectuels français » sur les risques du pouvoir présidentiel sous la V<sup>e</sup> République. En juin 1959, les surréalistes adressent un message aux intellectuels polonais (lors de l'exposition organisée par le groupe Phases).

Dans le mouvement révolutionnaire, le concept très usité d'intellectuel ne désigne essentiellement qu'une catégorie socio-économique. Les surréalistes l'infléchissent dans un sens beaucoup moins objectif, en l'employant en bonne ou en mauvaise part, par référence à leur système de valeurs. En effet,

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

ils n'hésitent pas à déclarer qu'il faut « *sacrer* [...] le rôle de l'artiste et de l'intellectuel » (« Seconde arche », *OC* 3, p. 763) ; contrairement à une idée répandue, ces deux figures coïncident, pourvu que l'un et l'autre s'efforcent d'« *assurer la transmission des pouvoirs sensibles* » au lieu de « se désister par avance de toutes [...] prérogatives dans l'espoir, digne de Gribouille, de se fondre dans le nombre » (*OC* III, p. 763). L'honneur des poètes et des artistes est donc de « précéd[er] l'homme dans le dédale périlleux de l'esprit » (« Comète surréaliste »). Exploration prométhéenne, libératrice, qui a pour but l'avènement d'« un nouvel humanisme » (*Arcane* 17, cité dans « Ce que pensent, ce que veulent les surréalistes... », novembre 1951, *TS*, p. 116). Par là même, l'intellectuel surréaliste tient certainement aussi du chaman, surtout quand il s'incarne mythiquement dans la figure de Breton, vu par Julien Gracq ; mais il est aussi, en même temps, un héritier des Lumières (Helvétius, Fontenelle, Bacon, Condillac, Rousseau<sup>10</sup>), qui dénonce « à haute et intelligible voix » (*OC* III, p. 1109) le pouvoir politique et idéologique, la censure, la persécution, le mensonge. Sa mission, d'ordre universel, consiste à promouvoir des idéaux, des valeurs supérieures, ces « intérêts qu'il faut bien nommer de *l'esprit* », qui « ne s'incarnent pas [...] dans une classe sociale ou dans une forme de gouvernement » (Tract « Cote d'alerte », *TS*, p. 145). Il y a lieu de rappeler à cet égard l'héritage de l'idéalisme hégélien dans la « pensée [...] agissante » (*OC* III, p. 1121) dont se réclament les surréalistes, lorsqu'ils envisagent le « terme final de l'évolution historique, celui qui marquera la fin des malheurs de l'Esprit enfin victorieux de son passé » (« Rupture inaugurale », *TS*, p. 32).

Pendant la guerre froide, devant la menace terrifiante de la destruction planétaire, l'esprit surréaliste réclame une responsabilisation de l'intellectuel, comme jamais auparavant. On peut d'ailleurs s'étonner que Breton préconise contre ce « mal » absolu le réveil de la conscience et même du « bon sens » pour

---

10. *OC* III, p. 633.

### *Positions surréalistes dans le champ intellectuel*

endiguer les « forces de déraison » dans le monde (OC III, p. 1121). La nécessité des remèdes d'urgence sous-tend cette conception éthique de l'intellectuel, clairement définie dans l'interview que Breton donne à Jean Duché (*Le Littéraire*, octobre 1946) :

*Il faut bien convenir qu'il ne nous appartient, ici, que de proposer quand d'autres disposent, mais ce n'en est pas moins le strict devoir des intellectuels que de dénoncer une folie meurtrière qui ne se connaît plus de bornes. Si peu que ce soit en apparence, c'est quelque chose de gagné chaque fois que leur fait est dit aux grands irresponsables de l'heure, chaque fois aussi que la séduction et l'espoir relèvent la tête [...]. Contre toute paresseuse habitude il lui faudra commencer par faire craquer les vieux cadres pour procéder à une refonte générale des idées aujourd'hui toutes faites [...]. (OC III, p. 589)*

À la Libération, l'auteur d'*Arcane 17* « atten[dait] du monde un sursaut qui lui rende, une fois de plus, l'équilibre vital » (OC III, p. 590). Il a cru à un mythe nouveau, de régénération, de résurrection, que la pensée de Bataille lui paraissait apte à élaborer (« Entretien avec J. Duché »). Mais il se désillusionne vite devant la course aux armes nucléaires, qui inflige un démenti à cette utopie (« Comète surréaliste »). Un sombre avenir s'annonce : « Du fond du couloir pestilentiel où se trouve engagé l'homme d'aujourd'hui, il devient moralement presque impossible de reprendre haleine » avoue-t-il au début de « La lampe dans l'horloge » en 1948 ; « l'effondrement des perspectives oblige qui veut continuer à honorer le nom d'homme à se replier sur soi-même, à s'interroger sans faiblesse sur les nouvelles conditions faites à la pensée » (*La Clé des champs*, p. 141). Mais plutôt que de céder entièrement à un pessimisme huysmansien, Breton recommande désormais une attitude de « doute éclairé » (« Comète surréaliste »). En effet, dans « un monde de plus en plus en proie aux ténèbres » (OC III, p. 1119, Cahors, 1950), « ceux qui ont pour fonction de lutter pour l'homme ont trop attendu » (*ibidem*, p. 1121). Il estime donc qu'il ne faudrait pas surestimer une intelligentsia « suspectée de

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

désertion ». Si « les peuples [...] restent désarmés et passifs, [...] n'est-ce pas parce que des éclaircissements, des explications et de grands exemples leur manquent ? » : « Ces hommes, dont la fonction en temps normal est de disposer des hautes puissances du langage [...] ne sont ni plus ni moins emportés que les autres par la tourmente. [...] Ce monde déchiré, il va sans dire que les intellectuels sont les premiers à le refléter [...] ». Ainsi, l'inquiétude de Breton dans le contexte de la guerre froide révèle, en termes pascaliens, à la fois la misère et la grandeur des intellectuels, héros de la « conscience douloureuse » (OC III, p. 1020). Il importe qu'ils présentent un « front uni », surmontent leurs divergences. À l'inverse, déclare Breton, la « culpabilité intellectuelle commence de l'instant où des êtres – j'entends : les intellectuels – dont on peut exiger fonctionnellement qu'ils soient à la fois avertis et avertisseurs se lavent les mains d'une telle situation » (dans le contexte, ici, les victimes des camps soviétiques, réplique des camps nazis) (« Allocution prévue le 30 avril 49 à un meeting du RDR, Journée Internationale de Résistance à la Dictature et à la Guerre »).

Farouchement anti-staliniens, non conformistes et contestataires dans l'âme, les vrais intellectuels, aux yeux des surréalistes, se tiennent toujours « à l'écart de l'acquiescement prosterné et de l'optimisme de commande » (« Trop pour nous ? » 14 juillet 1958). Breton a démontré de manière toujours valable pour notre époque que « plus la discipline est forte à l'intérieur d'un Parti, plus les idées qui le mènent tendent à se stéréotyper, à se scléroser. » (« Mettre au ban les partis politiques », OC III, p. 1027). Il salue le réquisitoire de Simone Weil contre le « crime de démission de l'esprit » (OC III, p. 1028). Par là même, les intellectuels dignes de ce nom se distinguent à leur « libre pensée intégrale » (« Comète surréaliste »), ce qu'on peut interpréter par référence à l'anarchisme, compte tenu d'une collaboration régulière au *Libertaire* au début des années 50.

Les surréalistes opposent leur statut d'intellectuels libres au « fanatisme » des « intellectuels embrigadés » (Allocution à Cahors en juin 1950 pour l'action mondialiste), qui prétendent

### *Positions surréalistes dans le champ intellectuel*

« monopoliser », confisquer le processus révolutionnaire, régenter l'art et la culture. C'est dire qu'ils s'insurgent essentiellement contre « l'obscurantisme » stalinien (OC III, Chronologie, XL) et son « venin », la calomnie ; ils combattent cette « entreprise de corruption générale des idées et des consciences », selon Péret dans « À l'égout ! » (1948, TS, p. 120). Plus généralement, ils vouent à l'infamie tous les « trafiquants de la vérité et les faussaires de la paix », en renvoyant dos à dos dirigeants soviétiques et américains (Péret, 1951, TS, p. 120). Mais ils stigmatisent plus particulièrement les anciens surréalistes ayant trahi, renié la cause : Aragon, Eluard, Tzara... Picasso aussi, dont l'adhésion au PC est traitée par l'ironie. Leur ressentiment atteint son paroxysme dans le cas des crises internes ou d'un renversement d'alliances ; par exemple de février à mai 1951, Henri Pastoureau ayant pris à partie Breton et Péret, avec une défiance inattendue. Ou encore, fin 1951, la brouille avec Camus, survenue aussi sous le coup d'une déception : cet intellectuel que Breton plaçait très haut dans son estime devient inexplicablement l'un des principaux détracteurs de la révolte surréaliste dans « Lautréamont et la banalité », un chapitre de *L'Homme révolté*. On peut encore citer la réintronisation de Dali qui a été reprochée à Marcel Duchamp lors de l'exposition qu'il avait organisée à New York (« We don't ear it that way », décembre 1960, TS, p. 209).

### **II. « Programme » et réévaluations du surréalisme, après 1945**

Les intellectuels ont le don ou le démon des programmes. En 1946, dans « Comète surréaliste », Breton engage les hommes à resserrer entre eux le seul pacte indivisible qui est le pacte surréaliste. « Pacte triple », comportant « trois impératifs à mener de front : aider à la libération sociale de l'homme, travailler sans répit au désencroûtement intégral des mœurs, refaire l'entendement humain ».

Ces perspectives ambitieuses se rapportent à la recherche d'une morale salubre, mettant en avant les finalités ultimes. La mise à distance du PCF permet aisément aux surréalistes de se

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

débarrasser du « vieux précepte antidialectique » de la praxis révolutionnaire : la fin justifie les moyens. En plein accord avec Trotski et Camus sur ce point, Breton en nie le bien-fondé (dans son Entretien avec Jean Duché, en 1946), par référence au *Zéro et l'infini* de Koestler. Le surréalisme s'inscrit en faux contre ce dilemme de la compromission ou de l'inefficacité, contre l'acceptation de l'inacceptable. Il reproche à une morale de l'engagement de rester très en deçà de son objectif triple et indivisible : transformer le monde (Marx), changer la vie (Rimbaud), refaire de toutes pièces l'entendement humain (Fourier)<sup>11</sup>. La morale surréaliste récusé donc l'engagement au sens réducteur du communisme ou de l'existentialisme sartrien, qui retient pourtant nombre d'intellectuels contemporains : il lui préfère les vertus libératrices d'un dégagement mental.

Par ailleurs, l'adhésion à un idéal requiert de l'esprit une aptitude à l'anticipation, résolument optimiste. Les surréalistes croient que le rocher de Sisyphe va se fendre par enchantement, ils « ne tiennent pas pour incurable la fracture observée par Camus entre le monde et l'esprit humain » (Entretien avec J. Duché). Certes, les nouvelles tendances du surréalisme peuvent laisser croire à un abandon du progressisme révolutionnaire : utopie, reine de l'imaginaire fouriériste, retour à une pensée mythique éternelle, à qui il ne faudrait pas refuser le droit de cheminer sous roche, parallèlement à la pensée rationnelle (Entretien avec Claudine Chonez), et surtout « rôle de plus en plus considérable » de la tradition initiatique. Cette idée d'une « clef hiéroglyphique du monde » (Entretien avec Cl. Chonez) est injustement méconnue et décriée selon Breton, qui justifie son intérêt dans un souci de cohérence et d'approfondissement. En effet, Breton place la démarche occulte à l'origine de celle des poètes dont le surréalisme se réclame (Baudelaire, Hugo, Jarry, Lautréamont, Nerval, Rimbaud...), de sorte qu'elle rejoindrait les conceptions modernes de l'art, de la révolution et de l'amour.

---

11. Voir l'Hommage à A. Artaud, 1946, *La Clé des champs*.



### *Positions surréalistes dans le champ intellectuel*

L'éthique surréaliste d'après guère va également susciter une vibrante apologie de la conscience, contre « l'obéissance les yeux fermés » dans des temps d'inconscience et d'oubli, notamment à l'occasion du « Gala des objecteurs de conscience » en septembre 1958. Breton y compare la conscience à un « diamant » ; c'est « cette force individualiste [...] qui nous introduit au plus secret de nous-même et nous impose de nous inscrire contre ce qui constitue pour nous le scandale : le sens de cette dignité est en nous innée [...] à condition de ne pas avoir mésusé de ses composantes [...] la liberté et l'amour. » Même l'automatisme psychique est tiré vers la conscience morale : il est plus que jamais affirmé comme garant de « l'authenticité affective » du langage et du comportement humains (Entretien avec Aimé Patri). Ainsi réinterprété au cœur de la morale surréaliste, il sert à « confondre à jamais la vanité littéraire et artistique », à « amplifier cette primauté de la passion » dans le rapport existentiel au monde. (Entretien avec Dominique Arban, Idées Gallimard, p. 263), et il sert aussi à assurer « dans la profondeur de l'esprit la communication universelle » (OC III, p. 986).

On a vu que cette morale surréaliste de l'action a recours à la « sommation » salutaire contre le désespoir. Breton rappelle à Dominique Arban que « l'absence de toute préoccupation esthétique et morale ne vaut que pour l'automatisme » et que « la morale ébranlée ne veut pas dire s'accorder toute licence (de mentir, de salir, de tuer) ». Dans cette morale « post-chrétienne », le fait de se renier « équivaut à un véritable suicide spirituel » selon Jaspers. La trahison, attitude indéfendable pour un intellectuel, le fait démériter une fois pour toutes (OC III, Entretien. avec Dominique Arban, *Combat*, mai 1947). D'où encore cette définition de l'éthique, « cette fonction qui tend à faire la part de l'affectivité dans l'action ».

Ce nouveau positionnement entraîne la révision d'un point controversé du *Second Manifeste* : l'acte surréaliste le plus simple, tirer au hasard sur la foule, condamné par R. Vaillant et Camus. Breton faisant amende honorable sur des « outrances d'expression » dues au climat passionnel dans lequel s'est développé le surréalisme, et il précise que de cette aspiration

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

lyrique à la fin du monde, il n'en veut plus. Il se rétracte en particulier dans l'entretien avec Claudine Chonez et dans *La lampe dans l'horloge*.

### **III. Défense et illustration du surréalisme par lui-même**

La défense des précurseurs du surréalisme est un préalable nécessaire à la défense du surréalisme même. Une exigence de rigueur intellectuelle y est requise, même si, à l'origine, « savoir aimer suffit ».

« Telles sont les dispositions que j'oppose une fois pour toutes aux entreprises d'altération et de confiscation dont, après celles de Baudelaire, de Rimbaud, plus récemment même de Sade, à son tour la pensée surréaliste est l'objet », déclare Breton dans son Entretien avec A. Patri (*OC* III, p. 609). L'exemple le plus connu d'une tentative d'« altération » par le faux est l'affaire de « La Chasse spirituelle », où celui-ci stigmatise « l'absolue carence intellectuelle » de tel prétendu « spécialiste » de Rimbaud, l'escroquerie des éditeurs, la complicité des journalistes. De même, en 1953, l'édition des *Œuvres poétiques* de Germain Nouveau par Jacques Brenner, est condamnée pour les attributions erronées qu'elle contient. Mais il peut s'agir aussi de dénoncer des interprétations déformantes ; citons le *Baudelaire* de Sartre, la relecture chrétienne de *Sade, mon prochain*, de Pierre Klossovski, ou, en 1951, le jugement critique de Camus sur Lautréamont. Enfin, la tentative de « confiscation » peut tout simplement être l'effet de la censure ; ainsi, les surréalistes protesteront contre l'interdiction de publier ou de vendre les œuvres de Sade.

Au fond, le respect de la pensée des précurseurs vise à donner accès à leurs textes, rien qu'à leurs textes. Cette défense active permet de les restituer dans leur intégralité et dans leur intégrité, menacée par le parasitisme de l'exégèse. Toutefois, elle n'a pas seulement pour but de restaurer dans leur authenticité les sources du surréalisme, mais aussi et surtout, en prolongement, de recommander l'efficacité de leur valeur subversive, toujours d'actualité, à l'encontre des idées dominantes. Ainsi, dans « Trente ans après », à la mémoire de Jacques Vaché, pour la réédition de ses *Lettres de guerre* (1919), Breton

### *Positions surréalistes dans le champ intellectuel*

entend « promouvoir au plus haut rang, dans l'ordre de la salubrité et des soins d'urgence les très rares concentrés de résistance absolue que sont les Lettres de Jacques Vaché et *Les Jours et les nuits, journal d'un déserteur*, d'Alfred Jarry, qui gardent toute leur vigueur de contrepoison ».

Plus que jamais, à partir du second après-guerre, la constante défense et illustration de la pensée surréaliste tend à démontrer son rayonnement dans le champ des idées par la recherche d'une position fondée sur la synthèse, où la possibilité ouverte d'une troisième voie, hors des cloisonnements, l'aptitude à la totalisation permettent d'opérer une re-liaison harmonieuse. En ce sens, son apport résolutoire consiste à combattre de vieilles ou de nouvelles antinomies, à dépasser les clivages sans issue. Par exemple, le choix entre les facultés humaines entraîne un déséquilibre jugé aberrant, frustrant, en ce qu'il n'a développé exclusivement que la raison contre le rêve, l'intellect au détriment du merveilleux (« Où en est le surréalisme ? », *OC III*, p. 1093). À la manière du taoïsme chinois, le surréalisme entend au contraire « rééquilibrer la conduite de l'homme et lui rendre l'intelligence supérieure de la vie » (*ibidem*, *OC III*, p. 1095). Ou encore, dans « Flagrant délit », Breton remarque que seul le sentiment de la beauté, au-delà de l'entendement, « fait le pont » entre le moderne et l'ancestral. De même, la connaissance scientifique n'a de prix qu'à condition de rétablir « le *contact* avec la nature » par le recours à la poésie et au mythe (« Entretien avec J. Duché », 1946, *OC III*, p. 597). Pour parer au dessèchement des sources d'inspiration, causé par le rationalisme et l'utilitarisme modernes, la vision dite primitive est en effet valorisée comme étant une « synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale » (*ibidem*, *OC III*, p. 594).

Le stalinisme est dénoncé comme un obstacle majeur, parce que son pouvoir renforce les incompatibilités. Il impose des limites à l'expression artistique ou littéraire, où le Parti édicte des interdictions. Il a, de plus, « coupé le pont » entre deux nécessités qui devraient n'en faire qu'une : transformer le monde (Marx) et changer la vie (Rimbaud), la libération sociale et l'émancipation de l'esprit. Il a compromis l'intégrité de

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

l'aspiration humaine, que Breton entend bien maintenir (« Entretien avec Francis Dumont », *Entretiens*). De même, en philosophie, Breton regrette que le « matérialisme et l'idéalisme demeurent brandis comme les deux grands irréconciliables » (« La lampe dans l'horloge », *La Clé des champs*). Enfin, en politique, dans un souci d'équilibre, le surréalisme dénonce, on l'a vu, non seulement « l'antagonisme irréductible des deux "blocs", aux méthodes totalitaires » (*OC III*, p. 571), mais aussi l'antagonisme des gouvernants et des gouvernés, qui se révèle lorsque la souveraineté des peuples est aliénée par leurs dirigeants, par référence à l'ouvrage de Saint-Yves d'Alveydre (« Allocution du 30 avril 1948 », *OC III*, p. 973-974 et p. 1432, note). Son intention est là encore de rétablir un équilibre compromis...

Troisième point : à l'évidence, la défense du surréalisme fait valoir son audience sans cesse renouvelée, contrairement aux prévisions de ses détracteurs. L'intérêt ininterrompu qu'il suscite confirme « son pouvoir d'expansion », pour reprendre une expression de « Seconde arche » (1947, *CC*, p. 130). Le surréalisme exalte depuis toujours le génie de la jeunesse<sup>12</sup>, qui le lui rend bien. L'argument est repris dans *La Lampe dans l'horloge* (1948) dont je citerai cette phrase : « Le surréalisme a été amené à se définir au terme d'une ligne ascendante des plus sinueuses que la critique s'essouffle et s'impatiente quelque peu d'avoir à parcourir, mais que la sensibilité de la jeunesse innerve d'emblée d'un bout à l'autre [...]. » (*CC*, p. 151). Ces poussées de sève successives, d'une génération à l'autre, forment un trait d'union entre l'origine du mouvement et sa transmission. La longue durée historique du mouvement est attribuée à cette volonté exigeante de la jeunesse de le porter toujours en avant, plus loin. Un mythe d'éternelle jouvence lui correspond. À Dominique Arban, en 1947, Breton dira même que « la libération surréaliste [...] est loin [...] d'être restée utopique » : elle tend à se réaliser, puisqu'« objectivement [...]

---

12. Breton, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », *CC*, p. 77.

### *Positions surréalistes dans le champ intellectuel*

l'attraction, [...] la tentation surréaliste sur la jeunesse, s'exerce avec plus d'ampleur que jamais ». (*OC III*, p. 601).

Un autre mythe en formation se profile : à une « époque souillée », qui bafoue ses valeurs<sup>13</sup>, le surréalisme érige un rempart (auto)protecteur pour contrer ou conjurer les forces adverses. Il rend hommage à ceux qui ont, « contre la misère morale de ce temps, entrepris de dresser une digue. » Breton se dit prêt à consentir de grands sacrifices pour que cette digue soit élevée (*OC III*, « Lettre à L. Pauwels à propos de *L'Homme révolté* de Camus », p. 1056).

En ce sens, l'esprit surréaliste fait front en délimitant un *templum*, refuge attractif du merveilleux, de la triade poésie-amour-liberté. Sa mission, investie de spiritualité profane, est d'élever cette arche de sauvegarde, non tant pour s'isoler de la corruption que pour résister à des idéologies envahissantes. C'est à un symbole de sens voisin que Breton a recours pour exalter la « vraie insertion, la vraie incorporation du poète dans la vie sociale » : « que peut-il demander de plus que d'être cette bouée phosphorescente dans le naufrage ? » (« Entretien avec Pierre Reverdy et Francis Ponge », *OC III*, p. 1080). C'est lorsque l'avilissement systématique est porté à son comble, comme sous l'Occupation, que cette lumière irradiante, à la manière d'un « talisman » (*OC III*, p. 624), guide la sensibilité vers l'issue salutaire, et assure le sauvetage d'un monde en perdition.

Mais le point peut-être le plus délicat de cette défense et illustration du surréalisme parvenu à maturité n'est-il pas de retracer sa trajectoire ? Peut-il revenir sur le passé et le distinguer de telles ou telles préoccupations présentes ?... Breton s'estime « mal placé » pour répondre car il « manque de recul » (Interview d'Aimé Patri, 1948, *OC III*, p. 603). Il ne saurait nier les apports nouveaux, les découvertes qui jalonnent l'histoire du mouvement, mais il ne souscrit pas à un question-

---

13. Lui-même en proie à la « détestation » de son époque, Breton se sent toujours proche de Huysmans, qui « disposait des plus belles bottes d'égoutier qui furent jamais » (*Médium, informations surréalistes*, *OC III*, p. 1088).

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

nement qui conduit à reconnaître l'abandon de certaines idées. C'est pourquoi il refuse d'établir un clivage entre le périmé (la part de ce qui est mort) et le toujours actuel (la part vivante et encore valable de la pensée surréaliste). Il préfère envisager l'histoire du mouvement comme un tout organique, entièrement solidaire : « être ou ne pas être », déclare-t-il (*ibid.*). De même que le romantisme, de 1830 à 1870, transcende les courants plus limités qui en dérivent, de même le surréalisme s'impose comme un continuum (« Perspective cavalière ») ; les groupes dissidents n'ont pas entamé son unité d'ensemble, ils ne lui ajoutent que des ramifications.

Plus exactement, Breton considère que les perspectives ne changent pas foncièrement d'une décennie à l'autre (OC III, p. 632), mais que le surréalisme n'a cessé d'approfondir et d'agrandir son champ d'investigation, initialement limité au domaine poétique (« Entretien avec José Valverde », OC III, p. 624-625). Son évolution tend vers une plus grande émancipation de l'esprit<sup>14</sup>.

Plus encore, Breton lui-même s'est efforcé de « faire le point » à des dates-charnières. En témoignent plusieurs exemples après « Situation du surréalisme entre les deux guerres » : « Devant le rideau » revient sur l'Exposition de 1938, presque dix ans après, pour en analyser le sens historique (OC III, p. 741)... Le groupe fait paraître l'« Almanach surréaliste du demi-siècle », dans *La Nef*. Breton est interrogé par J.-L. Bédouin et P. Demarne sur les circonstances de l'année 1950. En 1953, dans une émission pour Radio-Canada, intitulée « Où en est le surréalisme ? », il déclare :

*Aujourd'hui, nous n'en sommes plus à ouvrir ces fenêtres, [...] et nous en sommes à empêcher seulement qu'elles se referment. Ceci ne réclame sans doute plus tout à fait la même violence ni les qualités convulsives naguère mises en avant et dont certains gardent la nostalgie. Des horizons intérieurs se sont découverts, des lieux de révolution ont été*

---

14. « Interview de José Valverde », OC III, p. 624, « Interview d'André Parinaud », OC III, p. 632, « Interview d'Alberto Rivas », OC III, p. 640-641.

### *Positions surréalistes dans le champ intellectuel*

*entrevus : l'essentiel est de se porter plus avant à leur rencontre. Si le surréalisme a été souvent expression d'intolérance, de dégoût, voire de haine, il faut bien comprendre que c'est au nom de l'amour qu'il l'a été ; je veux dire que ce contre quoi il demeure braqué, c'est contre tout ce qui se conjugue de nos jours pour que l'homme perde le pouvoir d'aimer.* (OC III, p. 1093-1094)

Entre le passé et le présent, ne s'agit-il pas plutôt de réconcilier les contraires ? L'attitude surréaliste entend se dégager des limites de l'actualité, pour « nous faire voir *au large* de la vie que nous menons » (« La Nuit du Rose-Hôtel », CC, OC III, p. 864). Breton, lui-même estime avoir « *pris le large* de bien des choses » (OC III, p. 604), et s'accorde le droit de prendre du champ par rapport aux idées contemporaines. À une question sur la situation du surréalisme en 1950, il répond par la triple énigme métaphysique qui inspire à Gauguin vers 1897 une toile célèbre : « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? » ; (OC III, p. 618-619) ; malgré les apparences, son interprétation « a tout à voir [...] » avec la guerre de Corée, entre autres » (OC III, p. 623). Ainsi, les préoccupations surréalistes ne sont pas dictées par le contexte immédiat, elles reflètent des centres d'intérêt autres et spécifiques. En faisant retour au sentiment primordial des mythes, en sauvant de l'oubli des poètes et des artistes, elles déplacent les lignes de démarcation trop connues de l'ancien et du nouveau. Sous une apparente inactualité, elles anticipent bien souvent sur les enjeux culturels. Ainsi l'Exposition centrée sur Éros, en août 1959, cristallise d'avance une libération des tabous sexuels, bientôt diluée dans l'air du temps... Une dernière exposition, en décembre 1965, placée sous le signe de Fourier, à tirer de l'oubli, va jusqu'à revendiquer « l'Écart absolu » par rapport à son époque, mais elle ironise aussi sur des mythologies contemporaines (le consommateur, le désordinateur).

\*

Le rôle des surréalistes, en tant qu'intellectuels, tient sans doute à leur vigilance pour déterminer leurs objectifs en réponse

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

à des objections, pour en éclairer eux-mêmes les enjeux historiques avec un indéniable esprit de synthèse. La mise en perspective des concepts fondateurs s'opère au nom d'une exigence éthique dont les impératifs prennent en compte les circonstances. Pour autant, la pensée surréaliste n'entend pas occuper une place dans le champ des idées, cette image déplaît à Breton parce qu'elle contient une idée de « consécration officielle » (OC III, p. 570). Se définissant plutôt comme une trajectoire, le "mouvement" surréaliste tend plutôt à résister à l'encombrement du paysage intellectuel et culturel environnant. Il insiste sur son avancée dynamique : la « longévité » dont il est fier est à ce prix. Son registre polémique contribue souvent à le singulariser, à le mettre à part. Il lui appartient de se définir comme la résultante subtilement (dé)voilée d'une incessante réflexion dialectique : la raison défend les droits de la passion, les orientations du programme visent à la plus « grande désorientation » (OC III, p. 744) provoquée par l'inconnu, la conciliation des contraires répond au respect intransigeant des principes, la pression de l'actualité est contrebalancée par l'« écart absolu »...

*Université Paris III  
Sorbonne Nouvelle*



## L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE VUE PAR ANDRÉ BRETON : LES « BALANCES ILLUSOIRES »

Marie-Paule BERRANGER

Breton n'est pas, ne veut pas être un historien de la littérature, encore moins l'auteur d'un manuel surréaliste. Sans doute faut-il préserver la distinction entre l'essai critique – qui présuppose toujours une histoire littéraire implicite – et la démarche de l'historien qui a d'autres impératifs méthodologiques. Breton du reste multiplie les dénégations :

*Mon projet n'est pas d'embrasser d'un regard impartial une plus ou moins grande étendue de l'histoire littéraire et artistique française. Les manuels, les anthologies, les ouvrages illustrés sur l'art du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle pris dans leur ensemble y pourvoient d'une manière suffisante et mon intervention n'est en rien de les doubler<sup>1</sup>.*

Il ne cesse pourtant de redessiner le canon, et la période de l'exil dote la réflexion sur le legs de la tradition française d'une nouvelle urgence politique. La conscience de vivre un moment critique implique l'abandon d'un inventaire systématique, à la manière des Histoires de la Littérature, et requiert des choix significatifs :

*Je crois du reste que nous sommes parvenus à une époque où la crise générale des valeurs est si communément ressentie que nous avons moins besoin d'un tracé analytique épuisant en tous sens et d'un trait égal les démarches divergentes de l'activité créatrice que de la mise en évidence de véritables lignes de force et de la désignation au crayon*

---

1. Deuxième conférence d'Haïti, 11 janvier [?] 1946, OC III, p. 214.

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

*rouge des incontestables génératrices valant au moins pour aujourd'hui. Je pense qu'il est grand temps de réagir contre la paresse d'un enseignement d'esprit tout académique qui ressasse des appréciations auxquelles la sensibilité moderne ne trouve plus son compte, qui prétend même, entre les œuvres, dicter un choix et une hiérarchie que le recul historique s'oppose à sanctionner. [...] ]<sup>2</sup>.*

Malgré le crayon rouge, emblème professoral, tout sépare l'écrivain de l'auteur de manuel :

*En ce qui concerne la littérature française, les ouvrages d'enseignement secondaire en particulier, demandent à être abordés avec une extrême prévention. Ce n'est pas trahir un grand secret de dire que la plupart des écrivains et artistes vivants, lorsqu'ils inventorient le patrimoine culturel de la France, sont très loin de partager l'avis de la plupart des professeurs de seconde et de première.*

La responsabilité du critique et de l'historien est tout autre que celle de l'artiste qui reste tributaire d'une logique de l'opposition générationnelle et du devoir d'originalité ; l'historien doit rendre intelligibles les mutations, faire apparaître au-delà des proclamations de rupture nécessaires à la création, des continuités occultes. Breton, justement, ne se contente pas d'être un poète de la rupture : il a un besoin vital de choisir sa lignée ; il y va de la réponse au « Qui suis-je ? » qui ne cesse pas de se poser avec l'achèvement de *Nadja* et, au-delà, de la légitimité de l'activité d'écriture. Les conférences d'Haïti se donnent une visée pédagogique ambitieuse sur fond de bilan existentiel : faire apparaître ce qu'occulte l'Histoire telle qu'on l'enseigne et qui seul peut permettre de situer le surréalisme comme résultante de forces éparses, de filiations souterraines, et lui conférer une absolue nécessité. Il s'agit bien là toujours de la question inaugurale : qu'est-ce qui peut arracher ma présence en ce monde à la pure contingence ? En même temps qu'elle constitue une alternative à l'histoire bourgeoise de la littérature, la réécriture bretonienne de l'histoire de la littérature s'oppose à

---

2. OC III, p. 214.

celle du Parti<sup>3</sup> – et cet aspect polémique explique encore que la question soit urgente au lendemain de la Seconde Guerre, à l'heure où se comptent, en très *petite* monnaie parfois, les bénéfices de la Résistance.

## **I. Le canon : Hôtel des Grands Hommes**

On n'habite pas impunément l'Hôtel des Grands Hommes en face du Panthéon. De fait, l'Histoire de la littérature revue par André Breton s'ouvre comme celle des manuels sur une galerie des grands auteurs et, même s'il met l'adjectif entre guillemets, il reconduit une conception de l'histoire littéraire identifiée à la série des grands noms. Les conférences d'Haïti récusent les vues panoramiques qui, « pour ne contrarier personne » et ne rien déranger, mentionnent au même titre les petits et les grands quand la critique est nécessairement discrimination. Le poète revendique un devoir de distinction, et s'estime en situation légitime pour l'exercer :

*Je me suis trouvé assez bien placé durant ces vingt-cinq dernières années pour pouvoir discerner, dans un assez large rayon autour de moi, quelles étaient les œuvres du passé dont la sève était épuisée, de celles dont la sève restait bouillonnante.*

---

3. « En quête d'une méthode offrant des garanties sous le rapport de la rigueur, j'ai été le premier à demander en 1929, à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires à Paris, que l'on entreprît d'établir un manuel *marxiste* d'histoire littéraire. Je dois dire que la réalisation de ce projet se heurta aux plus grands obstacles. En effet, aux yeux de Marx et Engels, qui en témoignent expressément, une œuvre comme *La Comédie humaine* de Balzac, en dépit de l'esprit foncièrement réactionnaire de son auteur, constitue sur l'esprit, les mœurs, aussi bien que l'économie d'une époque, un document de la plus haute importance, alors que telle autre œuvre, en dépit de l'esprit révolutionnaire qui l'anime – Marx et Engels en donnent pour exemple celle de Jules Vallès –, demeure du point de vue marxiste totalement négligeable. Pour atteindre cette hauteur de vue, il faut d'abord pouvoir s'élever au-dessus de toute passion partisane, et il est à craindre que bien peu d'hommes engagés dans la lutte sociale y parviennent. » (*OC III*, p. 216).

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Il partage avec Baudelaire, avec Cendrars, le goût des listes, mais il s'agit moins chez lui de projets d'œuvres à écrire, de titres à engranger, que de palmarès. La liste des précurseurs du surréalisme est fameuse dans le *Manifeste*, mais sans remonter au jeu des notations scolaires publié dans *Littérature*, il en est bien d'autres, listes des grands ascendants, des grands revenants, des fantômes les plus hantants : la liste est toujours à refaire, parce que la place respective des effigies change<sup>4</sup> ; les bustes du panthéon surréaliste restent les mêmes mais leur taille varie. Il reste significatif que dès la préhistoire du groupe, pour se situer dans un projet commun, il faille sonder la cote attribuée par chacun aux grands auteurs de la tradition littéraire et philosophique, mettre en crise l'idée d'absolue table rase. Le jeu « Ouvrez-vous ? », paru dans *Médium*<sup>5</sup> en novembre 1953 le confirme, une nouvelle histoire de la littérature implique évidemment un nouveau canon, c'est-à-dire de nouveaux bustes et quelques déboulonnages de statues :

*Non, les « grands hommes » que vous nous proposez, à de rares exceptions près, ne sont pas les nôtres. Leur ombre ne*

---

4. « L'histoire littéraire s'obstine, par ailleurs, à préciser qu'il s'agit là d'œuvres de *premier plan*, pratiquement tout ce qu'il importe de connaître pour se pénétrer de la sensibilité d'une époque. Elle a toujours l'air de ne mentionner *d'autres noms* que pour être complète, en ayant bien soin de spécifier qu'il s'agit là de *petits* romantiques, sans qu'on puisse savoir à quel critérium répond cette hiérarchie. Ceci est d'autant plus inacceptable que les œuvres qui sont aujourd'hui sujettes à investigations sans cesse reprises et dont l'influence s'exerce d'une manière croissante sur la pensée et l'art vivant sont précisément celles de la *seconde* catégorie, alors que celles de la première, Hugo à part, je le répète, ont cessé d'être interrogées en profondeur et ne fournissent pour ainsi dire aucun aliment à l'inquiétude spirituelle d'aujourd'hui. À l'origine de cette erreur d'optique, de conséquence monumentale, je crois qu'on pourrait déceler aisément la crainte qu'ont inspirée aux esprits bien pensants la révélation et la diffusion de certaines des propositions romantiques les plus extrêmes : il est bien probable que dans l'esprit de ceux qui écrivent l'histoire, il s'agit moins *d'exalter* tout ce qui répond à une aspiration nouvelle que de la *conjur*er, ici encore la routine qui veut que les ouvrages critiques s'écrivent les uns *d'après* les autres, la routine a fait le reste. » (OC III, p. 219)

5. La réponse de Breton (*Médium* nouvelle série n° 1), est publiée dans les OC III, p. 1100, avec des notes d'Etienne-Alain Hubert, p. 1466-1467.

*L'Histoire de la littérature vue par André Breton*

*couvre qu'une infime partie de la terre que nous reconnaissons. Rendez-nous compte, mais tout de suite, n'est-ce pas, de ce que vous avez fait en route de l'interrogation majeure de l'être humain. D'où vient que vous nous passez des images d'Épinal retraçant l'histoire indifférente de vos rois et, en plus pâle encore, les tribulations de votre Sorbonne de malheur ? Assez d'histoire élémentaire, que nous cachez-vous ? Le gnosticisme, en mauvaise part, c'est encore aujourd'hui si vite dit. N'allons pas même si loin, vous avez résolu de nous émouvoir au sort d'André Chénier : pas sensibles. Ce qui nous intéresserait dans le même temps est de savoir d'où venait et où allait Martinez de Pasqually. Plus près encore nous vous voyons bien vous étendre sur Renan ; pourquoi êtes-vous muets sur Saint-Yves d'Alveydre ?<sup>6</sup>*

Les listes de Breton s'infléchissent en fonction des destinataires et de l'urgence du moment. S'il s'agit pendant la guerre de faire valoir l'« imprescriptible » puissance de réveil de la littérature française à un public américain qui pourrait conclure de l'occupation nazie à son innocuité, le canon s'ouvre aux grands révolutionnaires. Aux côtés de Rousseau, d'Hugo, dans l'entretien avec Granell, apparaissent Saint Just, Delacroix, Courbet ; la même liste de noms vient en réponse à l'enquête de Pierre Mabille (New York, 16 juin 1941) réaffirmer avec force que « ce n'est pas le génie français qui est battu<sup>7</sup> » :

*Le surréalisme n'a pas attendu ce jour pour préciser sa position à l'égard du legs culturel : non seulement il a pris soin de se justifier comme aboutissement inéluctable de l'art d'hier, mais encore il n'a cessé, dans les vingt années qu'il a derrière lui en France, de marquer sa dissidence par rapport aux pouvoirs établis.*

---

6. « La lampe dans l'Horloge », février 1948, OC III, p. 784.

7. OC III, p. 176.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Au fil du temps et des lectures (celle de Viatte, de René Alleau, notamment), les « supérieurs inconnus », comme Breton les nomme en 1948, dévident le fil rouge d'un contre-canon ésotérique qui va de Nerval, Bertrand, dont la cote a considérablement monté depuis *Les Pas perdus*, Petrus Borel, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Jarry jusqu'à Roussel et Kafka. D'autre part les écrivains réformateurs, précurseurs du socialisme sont de mieux en mieux placés : Saint-Simon [1760-1825], Le Père Enfantin, « toujours actuel », Fourier – « Il est immense et son importance est loin d'être mesurée aujourd'hui » (p. 264). Notons que cet hommage vibrant à Fourier, en janvier 1946, suit l'écriture de l'*Ode à Charles Fourier*, commencée à l'été 1945, montrant, s'il était besoin, cette parfaite capillarité qui lie la création poétique et l'activité critique de Breton, contre les frontières génériques qui, selon lui, disqualifient les histoires de la littérature.

Le crayon rouge – faut-il dire le couteau – de Breton semble avoir largement redessiné le canon de la littérature au XX<sup>e</sup> siècle ; bon nombre de ses choix semblent aujourd'hui avalisés par les manuels du secondaire : le roman noir, Hugo, Nerval, Rimbaud, Lautréamont et les petits romantiques se sont frayé un chemin dans l'institution. Breton choisit également **son** XVIII<sup>e</sup> siècle : Sade est indiscutable, Rousseau aussi, il cite les Encyclopédistes, et ouvre sa porte à Diderot, aux Grands Conventionnels, « à condition de les étayer du XVIII<sup>e</sup> siècle allemand de Kant et de Goethe » ; puis, passant d'un bond en deçà du XVII<sup>e</sup> dont il ne retient que Pascal, remonte vers François Villon – on sait par ailleurs quel prix lui accordent Desnos et Tzara. Il veut bien accueillir avec Villon Maurice Scève, à condition de les « étayer du XVI<sup>e</sup> siècle anglais de Shakespeare et des élisabéthains ».

Où en est le canon scolaire, exactement quand Breton fait ses humanités ? Martine Jey<sup>8</sup> montre qu'entre 1880 et 1925, le

---

8. *La Littérature au lycée. Invention d'une discipline (1880-1925)*, Centre d'analyse de l'Université de Metz, 1998. Elle se fonde dans cet article sur un corpus d'Histoires littéraires entre 1880 et 1925, dans lequel figurent Doumic (1893), Brunetière (1898), Lanson (1895), Pellissier (1902), Mouchard

XVII<sup>e</sup> occupe 54,45 % du corpus, le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> chacun un peu plus de 15 % des textes étudiés. Elle montre que la progression du Romantisme dans les programmes se fait lentement en trois étapes : en 1880 par quelques morceaux choisis du XIX<sup>e</sup>, en 1895 Lamartine et Hugo figurent à la rubrique Chefs d'œuvres poétiques, en 1923 et 1925, Vigny, Musset puis de nombreux extraits d'historiens, d'essayistes, et enfin de grands romanciers font leur entrée. Etabli sur les classes de 3<sup>e</sup>, seconde et rhétorique, le palmarès des auteurs, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, place Hugo, *ex æquo* avec Lamartine, le premier auteur du XIX<sup>e</sup> siècle étudié – il est quand même au 16<sup>e</sup> rang. Après 1880 Hugo remonte au 10<sup>e</sup> rang, mais Doumic, Lanson, Brunetière dressent de lui un portrait au vitriol ; cela frôle chez Lanson l'exécution publique, et sa note de 1912 fait preuve d'un repentir modéré<sup>9</sup>.

---

(1905), Des Granges (1925), Nisard.

9. « L'homme moralement est assez médiocre : immensément vaniteux, toujours quêtant l'admiration du monde, toujours occupé de *l'effet*, et capable de toutes les petites choses pour se grandir, n'ayant ni crainte ni sens du ridicule, rancunier impitoyablement contre tous ceux qui ont une fois piqué son moi superbe et bouffi, point homme du monde, malgré cette politesse méticuleuse qui fut une de ses affectations, grand artiste avec une âme très bourgeoise, laborieux, rangé, serré, peuple surtout, par une certaine grossièreté de tempérament, par l'épaisse jovialité et par la colère brutale, charmé du calembour et débordant en injures : nature, somme toute, vulgaire et forte, où l'égoïsme intempérant domine. [...] Mais quelle intelligence a-t-il? Hélas ! Il faut avouer que ce très grand poète est incapable de définir et de raisonner. Il lâche d'énormes contresens quand il veut faire le critique, d'énormes contradictions quand il veut faire le théoricien. Ses idées littéraires sont vagues et troubles. Ses idées philosophiques, politiques, sociales, son déisme, son républicanisme, son "démocratisme", sont des idées moyennes, sans originalité, tout à fait imprécises et médiocrement cohérentes.[...] » Cette exécution se poursuit de la page 1050 à la page 1054. La 11<sup>e</sup> édition comporte deux additifs en note : « Ce portrait me paraît aujourd'hui avoir besoin de retouches. Il a été écrit sous l'influence du réquisitoire artificieux et fortement documenté de Biré. Les publications de documents et surtout de lettres qui ont été faites en ces dernières années, ont tourné en général à l'avantage du caractère de Victor Hugo. Je suis d'autre part de plus en plus sensible à sa poésie : soit que je m'habitue à ses défauts et outrances, soit que mon goût s'élargisse, je l'accepte mieux qu'autrefois tel quel, et j'y trouve de plus en plus de choses qui me saisissent et me touchent [...] » p. 1051. J'emprunte

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Rien d'étonnant donc à ce que la réécriture de l'Histoire de la littérature commence chez Breton par une attaque en règle de la position dominante du XVII<sup>e</sup> siècle dans les manuels<sup>10</sup> et par la réévaluation du romantisme. Breton ne cherche pas à modifier l'image du XVII<sup>e</sup> par souci d'exactitude, ni à corriger le canon qui exclut la préciosité au profit du classicisme : tout cela n'est pour lui que poésie mondaine et littérature courtesane. Il clame son indifférence à Molière comme aux virtuosités du vers racinien, son dédain de La Fontaine, – son image de La Fontaine restant celle d'Aragon dans le *Traité du style*. Se livrant à une violente diatribe contre « ce siècle de courtisans » dans lequel « la soumission obséquieuse au pouvoir absolu d'un homme » n'a d'égal que « la soumission à toute épreuve à un certain nombre de canons artistiques », Breton décrète donc « petit » ce prétendu grand siècle où « la poésie végète » et dénonce l'idéologie qui fonde sa renommée : « Non, plus on y songe, plus on se convainc que le XVII<sup>e</sup> siècle doit d'être réputé "grand siècle" à une grande part de considérations extra-culturelles » écrit-il, – ce que corrobore la lecture de Lanson<sup>11</sup>. En 1946, il expose les présupposés politiques de la valorisation du XVII<sup>e</sup> siècle dans les Histoires de la littérature française :

---

mes références à un exemplaire de Lanson en usage dans les années trente, qui n'est pas daté ; postérieur à la 12<sup>e</sup> édition (la 11<sup>ème</sup> date de 1912) dont il reconduit les notes de repentir, notamment sur Hugo, il mentionne une réédition de *Charmes* de Valéry qui date de 1926.

10. « À de très rares exceptions près je les ai [les artistes vivants] toujours vus *s'inscrire en faux* contre l'idée systématiquement répandue que le XVII<sup>e</sup> siècle français marque la période indéniable de culmination d'une courbe qui s'avèrerait en dépression foudroyante à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour ma part, je serais porté à admettre que c'est plutôt l'inverse qui est vrai. » (*OC* III, p. 214-215)

11. « Psychologie et science, art de penser et art de raisonner, c'est ce dont il (le XIX<sup>e</sup>) ne s'inquiète guère, et c'était précisément ce qui faisait l'intérêt, la valeur, l'originalité du XVII<sup>e</sup> siècle, la meilleure moitié de ce qui faisait l'intérêt, la valeur et l'originalité du XVIII<sup>e</sup> siècle. [...]. La littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle prenait pour modèle les anciens et le XVII<sup>e</sup> siècle français : le romantisme leur substitue le moyen-âge et les étrangers. » (p. 932)



*L'Histoire de la littérature vue par André Breton*

*Je dis que l'attitude de pâmoison, réclamant la démission critique, qu'il est assez couramment de règle de voir adopter à l'égard de la production littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle français, décèle beaucoup moins un goût de l'équilibre et de la mesure, comme on veut nous le faire croire, qu'elle ne cache un désir de fixation à une période de l'histoire où la revendication populaire ne pouvait se faire jour. Je dis que cette attitude, portée d'ailleurs à l'extrême par les précollaborationnistes d'Action française dans les années qui mènent à la guerre – vous vous souvenez de l'un d'eux intitulant un de ses livres : Le Stupide XIX<sup>e</sup> siècle –, constitue un des symptômes cardinaux du comportement réactionnaire<sup>12</sup>.*

Ce qui rend irréfutable ce constat : « La vérité est que l'histoire littéraire est à réécrire. » La réécriture de l'Histoire commence par la réévaluation du romantisme, la complète réécriture du siècle passé victime d'un complot idéologique :

*Je comptais vous dire que l'image scolaire qu'on nous invite à nous faire du romantisme est une image truquée. L'usage des catégories nationales et des absurdes tiroirs qui servent à séparer les genres littéraires empêche de se faire du mouvement romantique une idée d'ensemble. C'est ainsi qu'affleurent tout gratuitement à la surface des œuvres poétiques d'un intérêt tout à fait épisodique – Lamartine, Musset, Vigny, Gautier –, ceci au préjudice d'œuvres d'une tout autre classe comme celle de Nerval, ou d'œuvres-ferments comme celles d'Aloysius Bertrand, de Pétrus Borel, et que l'immense majorité des lecteurs ne se fait aucune idée des liens qui unissent les grands poètes authentiquement romantiques de France et d'Allemagne, non plus que ces mêmes grands poètes, d'une part, aux philosophes qui sont leurs contemporains – je pense surtout à Fichte, à Hegel, à Schelling –, d'autre part à la pensée ésotérique de tous les temps. De même, on évite, peut-être avec plus grand soin*

---

12. OC III, p. 216.

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

*encore, de mentionner les rapports étroits qui existent, par exemple, entre Victor Hugo, et ceux qu'on a appelés les écrivains réformateurs de son temps, relégués encore par l'histoire bourgeoise dans la catégorie tenue à distance des « précurseurs du socialisme »<sup>13</sup>.*

S'opposant au « stupide XIX<sup>e</sup> siècle » d'un Léon Daudet, le « splendide XIX<sup>e</sup> siècle » de Breton ouvre les frontières de la littérature française à l'Allemagne, à l'Angleterre à une époque où Lanson et des Granges réservent quelques allusions réticentes aux influences étrangères qui ne contribuent pas peu, selon eux, à discréditer le romantisme. La remise en cause des frontières disciplinaires, génériques et géographiques procède en fait d'un seul et même refus qui commence par celui de la périodisation en vigueur. Dans les entretiens avec Parinaud il voit, non sans acuité, l'ombre portée du XIX<sup>e</sup> siècle s'allonger sur le XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'en 1913, date de naissance réelle du XX<sup>e</sup> siècle. L'idée que chaque siècle présente « une physionomie caractéristique » lui apparaît comme une construction *a posteriori* : attaquer l'image scolaire du XIX<sup>e</sup> siècle c'est en briser la fallacieuse unité, morceler ce qui fait bloc ; réécrire le Romantisme c'est distinguer « ce qui importe et ce qui est négligeable », – Hugo, Nerval, les petits romantiques, Rimbaud, Lautréamont contre Lamartine, Vigny, Musset, « les grandes têtes molles » ; de même Breton oppose un symbolisme authentique fondé sur le merveilleux à un symbolisme frelaté par un hermétisme artificiel, qui fait du mystère une sorte de label.

*[...] Que le ciel poétique soit alors constellé, je ne vois comment on peut y contredire sans mauvaise foi. Mais on peut débattre de la grandeur respective des astres et s'intéresser particulièrement à ceux qu'anime un mouvement de révolution. De ce point de vue encore, je ne crains pas de dire que l'histoire du romantisme, telle qu'elle s'enseigne, est à refaire de fond en comble. L'image que les*

---

13. Quatrième conférence, OC III, p. 256.

*L'Histoire de la littérature vue par André Breton*

*manuels nous proposent du romantisme est entachée d'un vice de structure fondamental : elle laisse systématiquement dans l'ombre ou éclaire mal les forces génératrices du mouvement romantique, en particulier lorsqu'il lui faudrait le découvrir hors de France, elle grossit démesurément l'apport de quelques poètes tels Lamartine, Musset, Vigny, voire Gautier dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne sont pas essentiels à ce mouvement. Hugo à part, dont l'importance ne saurait être surfaite, l'histoire littéraire fait un cas disproportionné d'œuvres poétiques qui ont été bien plus portées par le romantisme qu'elles n'ont été déterminantes du romantisme. (OC III, p. 219)*

L'histoire littéraire selon Breton fait parfois penser à un système de poulies et de machineries cachées dans les cintres qui permettent de monter et descendre de lourds bustes de marbre, d'escamoter les dieux, de mettre en lumière le spectacle de la littérature. Chaque recueil d'essais reprend inlassablement la logique secrète des affinités électives, réévalue les grands ascendants en leur demandant raison de leur œuvre à l'aune des derniers développements de l'histoire du monde. On connaît l'instabilité de la cote d'Apollinaire, de Rimbaud ; seuls Jarry, Lautréamont, Arnim restent au sommet. Rimbaud s'éclipse quand Novalis et Arnim se rencontrent autour de la notion-clé du poète-voyant, qui est, dit Breton, le dernier mot du romantisme allemand :

*[...]l'histoire littéraire prête généralement à Rimbaud l'initiative de la déclaration : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant », et fait à tort partir d'elle une façon de penser et de sentir qui lui est antérieure de plus d'un demi-siècle »[ cette remarque déjà présente en 1933 est reprise en 1946].*

« L'extraordinaire floraison du roman anglais de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle connu sous le nom de roman noir » est une valeur stable depuis le *Manifeste* de 1924, jusqu'à « Comète surréaliste » et aux *Entretiens* de 1952. Dans « Limites Non frontières du surréalisme » Breton se dit frappé du profond

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

oubli qui a englouti des œuvres qui ont connu un « si prodigieux succès » de leur temps et exercé une « très singulière fascination » sur « les esprits les plus difficiles ». Le point de vue subjectif permet de hausser dans la hiérarchie les auteurs invisibles pour le canon scolaire : en 1946 une place de choix est accordée à l'Abbé Constant – le père Enfantin – Breton énumère ses œuvres, devenues « assez rares pour qu'on puisse se demander si nulle puissante organisation n'a pu s'ingénier à les faire disparaître ».

Les aléas de la « durée de l'œuvre », et de sa reconnaissance, le portent à méditer sur le statut de Lautréamont, toujours absent des histoires littéraires les plus répandues dans les années trente auxquelles je me suis référée (Lanson, *Des Granges*). Il note en 1936 que « le passant sublime, le grand serrurier de la vie moderne, Lautréamont, n'est aperçu, de toute la génération symboliste que par Bloy et Gourmont qui le désignent expressément comme un fou » et qu'il est « à peine question de lui de nos jours ». En 1952 il continue de se demander comment un écrivain aussi considérable que Lautréamont peut rester invisible de toute une génération et apparaître brusquement tout en haut de la pyramide<sup>14</sup>. De Charles Cros, on ne mentionne, remarque-t-il que « la fleur de liseron sur laquelle devait prendre modèle son premier phonographe ». Et l'on sait que contre « Laforgue heureusement déclinant, qui sifflote », Breton joue la carte d'un « Corbière grelottant de contradictions et de rancunes, mais visité de longs pressentiments. »

Non content de distinguer le bon grain de l'ivraie, au sein d'un siècle, au sein d'un mouvement, Breton choisit à l'intérieur d'une œuvre et s'en prend à la falsification qui défigure Hugo « le plus connu de tous et en même temps le plus méconnu. » Il soupçonne même une conspiration dans le silence qui frappe « Ce que dit la bouche d'ombre ». Nul doute que le « Hugo pittoresque », « le Hugo sentimental » qui, selon Marcel Raymond est le Hugo que perçoivent ses lecteurs en 1860, n'est

---

14. *OC* III, p. 451.

*L'Histoire de la littérature vue par André Breton*

pas « le visionnaire, le prophète, le *primitif* » dont, dit-il, on s'écarterait alors ; et on a pu constater que Lanson s'en écarte encore avec véhémence. Breton constate le silence gêné qui entoure les expériences spirites de Hugo et qui expliquent selon lui l'occultation officielle de la dernière partie de l'œuvre :

*Sur ce point encore, la critique rationaliste a fort bien organisé le silence, alors que son premier devoir eût été d'homologuer cette étrange aventure, ne fût-ce que pour en tirer des éléments d'appréciation nouveaux sur la technique de l'inspiration aussi bien que sur la psychologie du poète<sup>15</sup>.*

Si l'on se reporte aux histoires littéraires qui ont cours dans les lycées, juste avant la Seconde Guerre mondiale, on est vite édifié sur le statut marginal accordé à Nerval<sup>16</sup>, Rimbaud<sup>17</sup> par Lanson et Des Granges. La comparaison avec la notule consacrée à Anna de Noailles<sup>18</sup> confirme la hiérarchie qui a

---

15. Deuxième conférence d'Haïti, p. 232.

16. Lanson lui consacre cette note appelée au nom de Béranger (qui occupe trois pages) : « Malgré mon aversion pour les énumérations de noms, je ne puis m'empêcher d'inscrire ici Gérard de Nerval (1808-1855), le traducteur de Faust (1828), romantique d'imagination et de vie, qui sombra dans la folie, délicieux écrivain pourtant, de la plus saine tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui sut trouver la couleur, sans renoncer à la finesse, à l'esprit, à l'élégance dans la prose exquise de ses récits de voyage et de ses contes (Sylvie, 1854). » [p. 968]

17. De Rimbaud, Lanson ne parle également qu'en note, note appelée au nom de Verlaine : « – Il faut nommer Jean-Arthur Rimbaud (1854-1891), *Les Illuminations*, 1886, *Œuvres*, 1898. Il fut un des ouvriers de la première heure du symbolisme ; il en demeure l'un des représentants les plus purs. Il renonça trop tôt. » [p. 1130]. Dans le manuel de Des Granges, en 1937 la cote de Rimbaud s'améliore : « [...] Talent vigoureux, Rimbaud excelle à trouver des images violentes et étranges, d'un goût parfois douteux. On sent chez lui l'influence de Baudelaire ; mais il n'a rien de vague ni de morbide : tout en lui a du relief et de la netteté, et il a su parfois allier de la façon la plus imprévue le réalisme et la poésie. S'il n'eût de bonne heure renoncé à écrire, Rimbaud fût peut-être devenu un très grand poète. » (p. 764). Dans son chapitre « La Littérature contemporaine », son influence est reconnue, même si la dernière ligne semble décocher aux surréalistes le coup de pied de l'âne.

18. « Mme de NOAILLES (1876-1933), après les recueils dont nous avons parlé plus haut, a publié *Les Forces éternelles* et *le Poème de l'amour*, où elle

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

cours dans les années trente. La conclusion de Lanson se livre à d'intéressants développements sur les « chapelles » ; justement, le mot est repris par Breton dans ses entretiens avec Parinaud, mais, par un renversement polémique, il en donne pour exemple ceux mêmes que Des Granges place au sommet de la littérature contemporaine :

*[Avant la guerre 14], la plus large audience était réservée à des versificateurs du type Rostand ou Anna de Noailles et à quelques barbouilleurs de salon. Le goût des œuvres de qualité n'excédait pas les limites d'un petit nombre de « chapelles » : Rimbaud et Mallarmé, voire Baudelaire et Nerval, étaient tenus par le public à grande distance ; lazzi sur Seurat, gorges chaudes sur le douanier Rousseau. On n'en est heureusement plus là. (OC III, p. 632)*

## **II. Critérium et critères**

Si l'activité d'évaluation qui a toujours été vitale chez Breton s'emballe à partir des années 40, c'est non seulement parce que Breton en exil se sent mis en demeure de faire connaître et défendre sa culture, et qu'il est invité à le faire, mais encore parce qu'il sent bien qu'une période vient de se clore, et que toute transformation du surréalisme implique un examen de conscience : l'idée de la responsabilité de l'écrivain devant l'histoire ne date pas de Sartre. *L'Histoire du Surréalisme* de Nadeau publiée au second semestre 1945, puis les mises en accusation de Sartre, et enfin ce que Breton ressent comme une trahison de Camus, précipitent les bilans. Or évaluer le surréalisme c'est d'abord définir des critères de jugement qui, s'ils sont valides, doivent permettre de ré-étalonner l'ensemble de la littérature des siècles passés.

---

renouvelle de la façon la plus poignante l'expression de ses regrets, de ses angoisses, et parfois de ses retours à une calme résignation. Son style s'est affermi, sans rien perdre de sa souplesse ni de sa grâce. La voilà définitivement placée parmi les premiers poètes de ce temps, et tout à fait "hors classe" comme "poétesse". (p. 905).

*L'Histoire de la littérature vue par André Breton*

Le mot-clé est celui de **critérium** : Breton, très tôt, se dit en quête du critérium, singulier, indiscutable, à partir duquel la pesée des œuvres s'effectuerait automatiquement. Il n'attend plus en 1946 que le PC fasse preuve de l'objectivité nécessaire, pour « faire primer sur les intentions politiques les critères de qualité et de valeur ». Il propose donc de réécrire l'histoire de la littérature, en attendant que les hommes soient moins partisans. Sur quels principes ?

*[...] La nécessité de faire primer sur les intentions politiques les critères de qualité, de valeur, prête de nouveau à des discussions à n'en plus finir, écarte beaucoup d'espoirs d'objectivité. Toujours est-il que nul n'a réussi encore à mener à bien une tâche de cet ordre et que si l'histoire littéraire, comme je l'affirmais, doit être réécrite, ce doit être, au moins en attendant, sur des principes moins rigoureux mais plus maniables. Il me semble que le premier de ces principes est celui qui se fait jour dans le titre même d'un ouvrage du philosophe italien Benedetto Croce : ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel. Ce qui est vivant et ce qui est mort... Cette volonté de discrimination qui ne s'applique ici qu'à une œuvre philosophique déterminée, demanderait non seulement à être étendue à d'autres œuvres de premier plan, mais encore à être généralisée à tout mouvement intellectuel nettement circonscrit, et, par-delà sans doute, à chaque siècle, puisque nous aimons que chaque siècle présente une physionomie caractéristique. Cette tâche de mise au point jamais définitive devrait être reprise à chaque génération : elle ménagerait, je crois, bien des surprises, et éviterait de lourdes bévues. [...](OC III p. 217)*

Au critérium se substituent donc les critères, chacun de ces deux termes ayant des emplois spécifiques. On trouve le mot critérium en 1937 quand il s'agit de mesurer l'impact international du surréalisme par l'exposition de Londres : elle va avoir « valeur de critérium » dit Breton, et « renseigner sur l'objectivation et l'internationalisation des idées surréalistes qui touch[ent] ici à leur point critique ». L'adjectif *critique* renvoie

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

à la fois à la discrimination évaluative et à la notion médicale de crise salutaire ou fatale, et son association à “critérium” est significative ; l’idée d’un seuil qui amène un changement radical est bien ce que Breton cherche à définir dans les œuvres auxquelles il s’intéresse. Dans « Comète surréaliste », on retrouve le terme au sens de « principe permettant de porter un jugement d’appréciation » (DHLEF). “Criterium” et “critère” se rattachent au verbe grec signifiant séparer, trier, trancher, décider, faire passer en jugement. C’est aussi, selon le dictionnaire, ce qui fait que toutes choses ne sont pas indifférentes. Justement, lorsque Breton tente d’explicitier ses critères à propos de *Cahier d’un retour au pays natal*, il note que Césaire permet de « sortir à grandes guides de l’indifférent », ce qui fait bien de son œuvre un moment critique de la poésie.

Lorsque le fil secret qui lie les auteurs du panthéon de Breton se situe plus explicitement du côté de la tradition ésotérique, vers 1946, le terme de critère, marqué encore par sa définition scientifique, se voit souvent remplacé par celui d’indice : le **critère** de valeur impliquait l’énoncé d’un décret, un geste de décision, tandis que l’**indice** suppose que la valeur soit en dépôt, latente, et non plus produite par le discours d’appropriation comme le montre le texte que Breton consacre à Fulcanelli et à ses analyses des inscriptions mystérieuses du château de Dampierre.

Les métaphores magnétiques montrent les œuvres comme des lieux hantés, vivant d’une vie énigmatique hautement symbolique que leur aura seule décèle ; le critère est en quelque sorte le Nord de cette « boussole mentale » qui cherche à établir un « aiguillage intellectuel ». Aimantée, l’œuvre se révèle par sa « puissance d’attraction, de sollicitation et même d’agitation. » Cet indice est plus fortement présent dans les conférences d’Haïti, où se conjuguent les effets du vaudou, des récents événements politiques, électrisants, et de la lecture d’Auguste Viatte. Déjà l’histoire de la littérature se présente, à la manière de l’exposition de 1947, comme un parcours mystérieux en lumière nocturne, d’autel en autel, où des figures longtemps éclipsées reviennent dispenser une lueur fuligineuse. Si le critérium se situe ainsi du côté de l’attraction magnétique,



du « champ psychologique total », les critères eux sont plus précis. Par ordre décroissant d'importance : la force de refus, le don prophétique, la valeur toujours actuelle, l'originalité, le génie de la jeunesse, l'émotion qui cède bientôt à la force dynamique de l'œuvre, à sa capacité motrice, à son rayonnement prophétique.

Je passe rapidement sur ce critère de l'émotion, qui était déjà présent chez Du Bos en 1719. Breton défend en 1937 « la fraîcheur d'émotion de l'enfance »<sup>19</sup> et s'en sert pour réhabiliter le roman gothique, mais ce critère est lui-même critiqué dans un entretien fort intéressant mené par André Parinaud entre Breton, Ponge et Reverdy<sup>20</sup> ; Breton rejette alors l'émotion au profit de l'exaltation : le signe ascendant apparaît désormais comme le critère commun de la réussite de l'œuvre et de la qualité de l'image poétique, tandis que l'émotion reste liée aux circonstances de son émergence, moins susceptible de rester « toujours actuelle ».

Le mot « génie » n'a pas disparu sous la plume de Breton. Il fait observer lors de son discours au Savoy<sup>21</sup> que le surréalisme a la foi absolue dans le génie de la jeunesse et que les œuvres de génie dont il se réclame sont comme par hasard le fait d'adolescents ou d'hommes très jeunes : Lautréamont, Jarry, Saint-Just, Novalis, Seurat, Rimbaud. Néanmoins la jeunesse n'étant pas un critère suffisant, il s'en remet à celui, plus répandu, d'originalité, en juin 1941, au lunch du Rescue Committee<sup>22</sup> ; un mois plus tard il reprend cette idée dans « Originalité et liberté » : l'originalité est le « suprême antidote au poison des temps que nous vivons », inséparable d'une absolue liberté de création qui en est la condition. » –

---

19. « Une œuvre d'art digne de ce nom est celle qui nous fait retrouver la fraîcheur d'émotion de l'enfance. Elle ne le peut qu'à la condition expresse de ne pas tabler sur l'histoire en cours, dont la résonance profonde dans le cœur de l'homme ne doit être attendue que du recours systématique à la *fiction*. » « Limites non-frontières du surréalisme », 1937 (p. 667)

20. Entretien avec P. Reverdy et F. Ponge. 19 octobre 1952, *OC* III, p. 1079.

21. *OC* III, p. 148.

22. Ed. cit., p. 181.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

déclaration stratégique en un lieu où il est suspect. Toujours prête à « bondir de l'œuvre d'art dans la vie »<sup>23</sup> elle seule semble susceptible de conférer aux œuvres « des chances exceptionnelles de durée et d'influence ». L'originalité reste, lors de la deuxième conférence d'Haïti (1946), le premier critère de valeur :

***L'originalité en art**, peut être tenue pour le principal facteur de portée. L'originalité, contrairement à ce que pense le profane, est en général bien loin de reposer sur un don inné. Beaucoup plus souvent, elle est un produit de culture. Pour s'élever à l'originalité : 1° il faut que l'artiste dispose d'un sens exceptionnel de la qualité grâce auquel il commence par faire un choix rigoureux et électif dans les œuvres de ses prédécesseurs [...] ; 2° il faut que l'artiste dispose d'une énergie exceptionnelle de refus : quitte à passer pour difficile, il doit impitoyablement rejeter ce qui se présente à lui comme déjà vu, déjà senti, déjà exprimé sous une forme approchante. Il faut braver à tout prix la crainte de l'incompréhension qui n'est jamais que provisoire. (OC III, p. 218)*

Il faut donc « s'élever à l'originalité » qui exige de l'artiste « un sens exceptionnel de la qualité ». Une « rhétorique du fait singulier » annonce dans les essais de Breton la rencontre avec les œuvres d'exception ; tout lecteur de Breton est familier de ces formules superlatives et comparatives solennelles : « Daumier est selon moi le seul artiste jusqu'à ce jour qui ait réussi à [...] », « Nul plus que », « Nul autre œuvre poétique plus que celle de... ». Ces signes d'élection soulignent la valeur absolue de la singularité qui reste depuis le fameux préambule de *Nadja* la seule justification de l'œuvre et de l'être. En 1947 dans « Comète surréaliste » il fustige la répétition avec ou sans variante : « Quel pourcentage d'œuvres d'un seul se justifie sous l'angle de la vision neuve de l'événement ? »

---

23. Ed. cit., p. 245.

*L'Histoire de la littérature vue par André Breton*

De fait, la modélisation, qui est constitutive de l'établissement d'un genre, l'idée même de paradigme, sont sapées par cette exigence d'originalité entendue radicalement. L'œuvre digne de ce nom est par définition inimitable. On reconnaît l'originalité d'une œuvre à la force des protestations qu'elle soulève, à l'incompréhension des contemporains, la haine du public étant proportionnelle à la valeur, c'est-à-dire à la force de refus. Pour illustrer ce caractère nécessairement non-consensuel de l'œuvre, et prévenir les quolibets qui pourraient accueillir certaines de ses projections, Breton cite assez stratégiquement en Haïti « notre ami Philippe Thobi-Marcellin » [1904-1975], un essayiste, poète et romancier haïtien découvreur d'Hector Hyppolite qui lui permet de rappeler que l'hostilité accompagne toute innovation en peinture, que l'œuvre neuve « irrite et soulève comme un essaim de guêpes les tenants du passé. »

D'autres critères, corollaires de ceux-ci, sanctionnaient dès les annotations de 1930 portées sur *Les Champs magnétiques* la réussite d'un énoncé, comme « le rire absolument sauvage » ; le rire reste à l'ordre du jour dans les Conférences d'Haïti et j'y insiste parce qu'il me semble qu'on intègre trop rarement ce critère quand on parle du surréalisme. « C'est une déviation de l'esprit dit "civilisé" de penser que le rire, en présence d'une œuvre d'art, doit prendre nécessairement un caractère désobligeant » constate Breton :

*L'esprit moderne est ainsi fait que le rire, lui répond au contraire du caractère de provocation de l'œuvre considérée et qu'à son tour ce caractère de provocation lui répond de l'originalité même de cette œuvre qui se caractérise extérieurement par le côté jamais vu. (p. 322-323).*

La question du critère se pose dès lors que le style, la pureté formelle, la performance verbale sont exclus des critères de jugement<sup>24</sup> : faire l'histoire des œuvres à partir de leurs qualités

---

24. « Beaucoup de ceux qui entendent parler pour la première fois du surréalisme s'inquiètent de savoir quel critérium permet de décider qu'une œuvre plastique est surréaliste ou non. Est-il besoin de répéter que ce critérium n'est pas d'ordre esthétique? » (« Comète surréaliste » 1947), *La Clé*

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

d'écriture c'est dit joliment Breton « se passionner pour la carrosserie sans s'occuper du moteur, sans s'intéresser aux ressorts<sup>25</sup> ». Le génie verbal, loin d'être un critère de qualité, devient même « un empêchement » chez Hugo, toujours susceptible de « submerger », de desservir ses idées ; c'est le genre de critère qui amène à privilégier « L'Art d'être grand-père » sur « La Fin de Satan » ; la facilité formelle implique presque toujours un relâchement de l'exigence : Musset en est disqualifié, Prévert aussi. Attentif à la facture des vers de Nerval, il récuse l'exercice ludique pur qui reste le péché majeur en poésie : le quatrain postal discrédite Mallarmé, le jeu de mots altère même parfois la valeur de Hugo, de Nerval, laissant seulement deux indiscutables : Rimbaud, Lautréamont.

La poésie s'évalue d'abord en fonction de l'attitude ontologique ; dans les *Entretiens*, Viélé-Griffin, René Ghil, Saint-Pol Roux, Valéry sont mesurés à l'aune du détachement d'un Jacques Vaché, ou encore de l'itinéraire d'un Germain Nouveau. Le critère, spécifiquement surréaliste, celui d'authenticité<sup>26</sup>, en totale cohérence avec *La Confession dédaigneuse*, de 1924, qualifie l'œuvre qui est « témoignage total, qui répond d'un total engagement », c'est-à-dire une vie qui est œuvre, indissolublement. Ce critère permet de distinguer Rimbaud de Mallarmé : « Rimbaud est rigoureusement inséparable de sa vie » tandis que la vie de Mallarmé s'efface au profit de son œuvre.

*[...] On s'aperçoit très vite que des considérants d'ordre inhabituel tendent ici à primer tous les autres : c'est ainsi que les êtres dont la vie ne saurait être séparée de l'œuvre jouissent, sous le rapport de l'attraction, d'une manifeste*

---

*des Champs*, OC III, p. 754.

25. Conférences de Haïti II, OC III, p. 228.

26. « Mon admiration ne va qu'à des hommes dont les dons (d'artiste entre autres) sont en rapport avec le caractère. C'est vous dire que je n'admire pas plus M. Céline que M. Claudel par exemple. » (« Le Procès Céline », OC III, p. 1004)

*supériorité sur les autres*<sup>27</sup>.

À la différence des histoires de la littérature qui séparent la vie et l'œuvre, Breton allègue volontiers l'anecdote biographique comme critère de l'œuvre, mesurant l'aura du poète à sa capacité à « devenir légendaire ». Il peut donc à la fois récuser de façon novatrice le jugement esthétique, et louer « le grand critique Sainte-Beuve »<sup>28</sup> pour avoir su « capter l'insolite », « se montrer sensible à l'atmosphère gothique » de l'œuvre d'Aloysius Bertrand. Breton n'hésite pas, à recourir au témoignage indirect sur l'auteur, voire à la rumeur<sup>29</sup> ; dans les Conférences d'Haïti une anecdote montre le supérieur désintéressement de Seurat<sup>30</sup> et Breton postule que cette attitude n'est pas distincte de la qualité de son œuvre picturale. Tout ceci procède de la conviction fondatrice du surréalisme dès *Les Pas perdus*, qu'être poète c'est répondre sur sa vie d'une exigence souveraine et d'une insatisfaction devant le monde tel qu'il est, qui s'exprimera indifféremment en tableau, en poème, ou bien en une trajectoire de vie. Le ciel de naissance, l'enfance et les premières traces de rébellion, la force de caractère d'un artiste suscitent l'exemplum, l'anecdote édifiante, ainsi de l'illustration de l'incorruptibilité poussée jusqu'à la mort chez Petrus Borel, alors qu'aucune phrase, aucun texte de lui ne sont finalement cités. Dans *Martinique Charmeuse de serpents* l'éloge d'Aimé Césaire est l'occasion de préciser ce qu'est l'authenticité en poésie : « L'enjeu, tout compte tenu du génie propre de Césaire, était notre conception commune de la vie. » La poésie vécue – seule authentique – se distingue ainsi de la « poésie simulée, d'espèce vénéneuse qui prolifère constamment autour d'elle » et qui est seulement virtuosité verbale.

D'autres critères, en fonction des urgences de l'histoire, mais aussi des stratégies, et des lieux où Breton prend la parole,

---

27. « Ouvrez-vous? », Notes publiées dans *Médium*, n°1, Œ.C. III, p 1101.

28. Ed. cit. p. 264.

29. Voir le « on m'assure que Flaubert », ou encore l'anecdote sur Hugo et Juliette Drouet dans *Nadja*.

30. Ed. cit. p. 245.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

fondent l'évaluation ; dans « Comète surréaliste », en 1947, et dans « Seconde arche », ils sont nombreux et flous : c'est l'esprit dans lequel [une œuvre] a été conçue, « le pouvoir visionnaire dont elle témoigne », « le sentiment de vie organique qui s'en dégage », « le secret d'une symbolique nouvelle qu'[une œuvre] porte en elle », les « signes qui attestent sa vitalité sur les plans les plus divers »<sup>31</sup>). Dans ce flou apparaît quand même une constante : l'idée de la vitalité *actuelle* de l'œuvre. Évaluer c'est faire la part – déterminer le seuil critique – entre ce qui est vivant et ce qui est mort.

### ***Revenants et prophètes***

J'ai mentionné l'enquête « Ouvrez-vous ? » qui doit permettre selon Breton d'introduire « une nouvelle dimension dans les rapports que nous entretenons avec les figures du passé »<sup>32</sup>. La petite présentation qui l'accompagne comporte des métaphores révélatrices. Faire entrer ou éconduire les fantômes qui frappent à notre porte, ces survenants, revenants, cadavres qui restent au placard, nous ramène à la question de Benedetto Croce : « qu'est-ce qui est vivant et qu'est-ce qui est mort dans l'œuvre de Hegel ? » auquel Breton emprunte son tout premier critère pour décider de la valeur actuelle d'une œuvre :

*Seuls la routine et les partis pris souvent délibérés s'opposent en effet à ce qu'on fasse la part de ce qui est vivant et de ce qui est mort, aussi bien dans une œuvre récente, disons celle de Marcel Proust, que dans un cycle ancien comme celui de la table ronde. Tant qu'on n'y sera pas venu, l'aiguillage intellectuel de chacun sera considérablement retardé. On n'y remédiera qu'en faisant*

---

31. Ed. cit., p. 755 à 760.

32. Balzac reste désormais derrière la porte en raison du Chaos, Barbey d'Aurevilly entre, « parce que difficile de faire autrement », Chateaubriand est admis, pour le bleu sombre, mais pas Mallarmé, « à cause des ronds de jambe », Marx est recalé « par fatigue » dit Breton ; Baudelaire est accueilli par un Breton « ému jusqu'aux larmes », Brisset par un Breton intrigué, Huysmans « avec les marques de la plus grande connivence, malgré », Verlaine recalé (« abject »), Stendhal est sauvé par les femmes.

*L'Histoire de la littérature vue par André Breton*

*intervenir un principe qui en dernière analyse, se ramène au précédent, principe du reste assez général pour s'appliquer à la révision de toutes les valeurs : une œuvre d'art, pas plus que toute autre production de l'esprit, ne doit être considérée en soi, c'est-à-dire pour ses mérites intrinsèques (selon des critères toujours contestables), ni même étroitement en fonction de son adéquation aux circonstances historiques qui l'ont vu naître, mais bien en fonction de ce qu'elle garde ou ne garde pas pour nous. (p. 217)*

Au critère formel, intrinsèque de la réussite esthétique de l'œuvre se substitue celui de l'impact renouvelé : l'œuvre, hantante revient, toujours présente. Mais on voit Breton exploser quand Aimé Patri lui demande d'appliquer ce critère au surréalisme :

*Mort ou vivant ? Pardonnez-moi, je trouve que c'est là une question myope, une question étroitement réglée sur l'utilité, l'efficacité. Nous mourons précisément de ne répondre qu'à de telles questions. Si je me souviens, la mode en a été lancée par Benedetto Croce : Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel. Il y aura bientôt quarante ans de cela et vous savez quelle eau rougie et quelle eau sale a passé sous ce pont. Certes en 1948, il serait encore expédient et commode de pouvoir dire ce qui est mort, ce qui est vivant chez Hegel entre autres, mais je crains que nos balances ne soient illusoires. Et que me diriez-vous de la question : Qu'est-ce qui est mort et qu'est-ce qui est vivant dans le marxisme ? Jusqu'à nouvel ordre, nous sommes, en tant qu'humains de pauvres hères tout d'une pièce menés par une passion sur laquelle, chemin faisant, la routine a toute prise. Choisir, discriminer a posteriori serait le rêve. Mais vous savez bien que la postérité ne choisit pas, ou si peu. (OC III 603)*

Pourtant c'est bien ce critère qu'il proposait deux ans auparavant de généraliser à l'évaluation de tout mouvement intellectuel, et qu'il appliquait lui-même au romantisme... Une œuvre digne de figurer dans le panthéon de Breton se reconnaît

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

à ce qu'elle manifeste une « aspiration nouvelle à son époque » porteuse de solutions pour l'avenir. Ainsi de l'œuvre de Fourier :

*Nulle œuvre n'apparaît comme celle-ci toute entière tournée vers l'avenir. Il semble véritablement qu'aucun écran opaque ne s'interpose entre l'œil de l'auteur et les temps qu'il considère en avant de lui, que ces temps soient très proches ou extrêmement reculés. Cette faculté de Fourier, qui n'est rien moins que le don prophétique porté chez lui au suprême degré, lui a, il faut bien le dire, aliéné un grand nombre d'esprits qui ne lui ont jamais pardonné d'avoir attenté au sens commun<sup>33</sup>.*

Le pouvoir de rayonnement d'une œuvre est fonction de son coefficient de liberté<sup>34</sup>. « Modeler la sensibilité d'aujourd'hui » est un critère nécessaire<sup>35</sup>, mais le don prophétique devient au fil du temps un critère supérieur. Une hiérarchie de la valeur se dessine entre les œuvres « révélatrices de notre temps » (6<sup>e</sup> conférence) et celles, plus rares, qui « par certaines implications qui sont en elles » « engagent le temps à venir »<sup>36</sup>. L'œuvre, à l'instar des livres à l'enseigne de la galerie Gradiva en 1937, participe de « ce qui peut nous faire agir non plus en arrière, mais en avant. » Il s'agit de repérer ce qui est conducteur, et le même critère vaut pour la littérature et pour l'œuvre plastique : la justification de l'œuvre est en avant d'elle-même, dans sa « force de refus ».

Si Breton continue à penser les œuvres en termes d'engendrement et de filiation, d'arbre généalogique avec des branches mortes et des branches porteuses, il superpose au modèle biologique un modèle psychanalytique : la part inconsciente de la culture, les solidarités latentes attendent pour se manifester un critique un peu psychanalyste, sensible à la logique

---

33. Quatrième conférence d'Haïti, éd.cit., p. 266.

34. Ed. cit. p. 297.

35. Sous cet angle, le surréalisme a fait ses preuves : « [...] nul ne conteste plus qu'il a été une des forces composantes de la mentalité de notre époque. » (p. 625)

36. Ed.cit., p. 295.



inconsciente qui relie les œuvres, opérant le retour du refoulé : « Un certain nombre d'œuvres longtemps étouffées reviennent et revendiquent, qu'il le sache ou non, par sa voix ». Établir des lignées de pensée en reliant des astres dispersés dans l'espace et le temps fait de l'histoire de la littérature un art de révélation. Évaluer Marcel Duchamp revient à chercher les noms qui, de place en place, s'inscrivent sur la même ligne, à se demander de quelles lignes de force il est la résultante, où conduisent les lignes qui passent par lui, quelles irradiations le traversent<sup>37</sup>. La métaphore est récurrente : trait, repère ortho-normé dans lequel se dessine une courbe ascendante, « système de coordonnées à mon usage », les œuvres sont des « forces génératrices » et des résultantes dans un système physique où s'exerce une nécessité qui ne se confond pas avec la causalité positiviste. Une ligne apparaît qui devient lignée ou lignage quand on relie les figures phares, les éclaireurs, les astres qui brillent d'une lumière particulière dans la nuit de l'esprit. Le fil rouge, la ligne ne connaissent évidemment pas les limites nationales ou linguistiques : Walpole, Radcliffe, Lewis, Mathurin, Hugo, Balzac, Baudelaire, Young, Lautréamont sont sur la même. L'oreille très subtile de Breton se guide sur des résonances. Ainsi entre *Aurélia* et une lettre de Baudelaire, il rebondit sur une expression, un mot commun, pour établir de ces liens en fil de toile d'araignée dont il a le secret, ténus mais solides. Ces mots-passerelles, ces mots magiques qui constituent le déclic révélateur d'affinités occultes, sont fils d'Ariane dans le chaos. La théorie des Correspondances reste dit Breton « le meilleur fil conducteur qui mène [à l'œuvre de Baudelaire] et qu'on doit faire repartir d'elle si l'on veut assurer la « continuité du message poétique jusqu'à nous. »<sup>38</sup>. L'idée de la « clé hiéroglyphique du monde » qui préexiste « plus ou moins consciemment à toute haute poésie, que seule peut mouvoir le principe des analogies et correspondances » lie, selon Breton, poètes,

---

37. « Témoignage 45 », p. 145.

38. Cette phrase de 1946 est confirmée deux ans plus tard dans l'entretien avec Claudine Chonez.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

érudits occultistes et « vraisemblablement la plupart des inventeurs scientifiques ». La liaison entre les œuvres s'établit sur des affinités occultes et commande une cartographie en profondeur des sous-couches géologiques qui, pour reconnaître le territoire Hugo ou le continent Rimbaud, suppose l'extraction du Père Enfantin ou d'Eliphas Lévi ; situer l'œuvre de Baudelaire c'est la replacer en contexte, pas seulement par rapport à ce qui précède, à ce à quoi elle répond, mais surtout par rapport à ce qu'elle rend possible.

Le processus de fermentation et d'engendrement qui préside au devenir d'une œuvre n'a aucune raison d'obéir à la succession générationnelle, ni à une causalité directe. Les lois de la pensée qui décident de la durée des œuvres et de « leur actualité pour nous » font subir de curieuses torsions à la chronologie. Le surréalisme se définit ainsi sans cesse comme ferment occulte qui se manifeste à travers les temps sous des formes diverses. « Il n'a pas de propriétaire et souffle où il veut » dit Breton. Comme l'esprit divin. « Pouvoir de rayonnement », « lumière irrépressible », Breton emploie lui-même les métaphores de l'ombre et de la lumière, de l'éclipse, et de la lueur, de l'ombre portée, et de la lumière nocturne. Les métaphores de l'électricité et du magnétisme font de cette Histoire des œuvres et des idées une extension de la théorie de l'image telle qu'elle s'énonce dans le *Manifeste* de 1924 : de l'une à l'autre, c'est le même modèle de la révélation lumineuse produite par des réalités distantes. L'Histoire de la littérature corrigée par Breton devient un vaste poème parcouru de correspondances, de signaux, de réponses lointaines qui, de consonances en affinités secrètes, se constitue de citations indifférentes à la nature du texte, au genre. « Booz endormi », tel sonnet de Nerval, un vers de Mallarmé, une illumination de Rimbaud, un chant de Lautréamont, un regard enchanté d'Apollinaire : la littérature selon Breton est une collection d'instantanés parfaits, un poème-collage qui se nourrit d'une lecture désœuvrante pour de décan-tation en sublimation faire surgir de l'histoire insatisfaisante des œuvres, le Grand Œuvre.

*Université de Caen*

# **LA DÉCOLONISATION D'ABORD ET TOUJOURS... L'INTELLECTUEL SURREALISTE SPECIALISTE ET DÉFENSEUR DU NON-OCCIDENTAL APRÈS 1945**

**Sophie LECLERCQ**

*L'émancipation absolue des peuples coloniaux et d'une manière générale le réveil des civilisations originales dites « de couleur » est toujours apparue aux surréalistes comme l'une des nécessités les plus impératives de l'émancipation humaine toute entière<sup>1</sup>.*

Sur ces mots, s'ouvre un long manuscrit des années 1950 de Jean Schuster annoté par André Breton, qui ne sera jamais publié. Ce texte de plusieurs pages qui dénonce les troubles en Afrique du Nord, est une réflexion sur la France coloniale et s'élargit à une introspection du surréalisme quant à sa position politique de l'heure. Comme pour les intellectuels engagés qui leur sont contemporains, avec l'après-guerre qui est aussi l'âge de la décolonisation, la question coloniale est le pivot d'une réflexion politique et d'une prise de position. Mais à la différence de la grande majorité des intellectuels, pour les surréalistes, la revendication anticoloniale n'est pas nouvelle : elle est pour eux d'un autre âge, celui du colonialisme triomphant. Certaines idées-forces des intellectuels de la gauche anticolonialiste, en particulier pendant la guerre d'Algérie, étaient déjà de celles que les surréalistes défendaient dans l'entre-deux-guerres : responsabilité de l'intellectuel, insoumis-

---

1. Manuscrit issu des archives Jean Schuster annoté par André Breton, fonds Schuster, Institut de Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC).

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

sion, illégitimité coloniale. Cet anticolonialisme renouvelé s'accompagne d'une nouvelle reconnaissance du surréalisme comme mouvement autorisé en matière de cultures non occidentales et d'arts dits primitifs. Or, ce dialogue entre l'esthétique et la politique caractérise l'appréhension du monde non européen par les surréalistes qui se sont toujours considérés comme des intellectuels anticolonialistes.

Après la Seconde Guerre mondiale, le mouvement surréaliste, en exil pendant le conflit, se reconstitue autour de ses anciens chefs, mais aussi avec une nouvelle génération qui a placé beaucoup d'espoirs en lui<sup>2</sup>. Les lendemains de guerre sont l'heure de toutes les critiques de la part des intellectuels français, de l'introspection, mais aussi des bilans. À l'intérieur du mouvement, ceux de la jeune génération dressent un état de l'apport du surréalisme<sup>3</sup>. À l'extérieur, de Marcel Aymé à Maurice Blanchot, en passant par Georges Bataille et la figure montante de la scène intellectuelle française, Jean-Paul Sartre, tous portent un regard sur ce mouvement. Alors que Sartre ou Aymé sont très critiques<sup>4</sup> et le tiennent pour mort, Maurice Blanchot ou Georges Bataille évoquent son nouvel âge, celui de l'entrée dans le « grand surréalisme », l'âge où il « est partout »<sup>5</sup>. Mais quelles que soient ces analyses, tous conviennent de son influence sur son époque et la plupart le considèrent comme un mouvement *sérieux*, ce qu'il n'était pas avant guerre. Pascal Ory a analysé l'avènement de cette nouvelle image du surréalisme entre les années 1945 et 1947, correspondant à une tendance à la « respectabilisation » des avant-gardes observable pour d'autres en d'autres époques. En un mot, le surréalisme

---

2. Pierre Mabille, lettre à André Breton de 1945 non datée, fonds Breton, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

3. Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, Corti, 1989 ; Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, 1945, Seuil, 1964.

4. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature ?*, Gallimard, 1948 ; Marcel Aymé, *Le Confort intellectuel*, Flammarion, 1949.

5. Georges Bataille, voir le tome VII de ses *Œuvres complètes*, Gallimard, 1976 ; Maurice Blanchot, « Quelques réflexions sur le surréalisme », *L'Arche* n° 8, août 1945.

*La Décolonisation d'abord et toujours...*

devient, aux lendemains de la guerre, *respectable*. Or, cette nouvelle reconnaissance va de pair avec une mise en valeur des affinités du surréalisme « avec les peuples de couleur »<sup>6</sup>. La plupart des auteurs qui dressent le bilan du mouvement l'évoquent, mais c'est surtout l'ouvrage de Jules-Marcel Monnerot, paru en 1945, qui en est le signe le plus manifeste<sup>7</sup>. Cet écrivain antillais avait participé à la revue *Légitime Défense*, dont l'unique livraison de 1932 faisait allégeance au surréalisme, et avait collaboré au *Surréalisme au service de la révolution*. Dans *La Poésie moderne et le sacré*, il aborde la réflexion du surréalisme en ce qui concerne un supposé modèle du primitif et n'élude pas son caractère politique. Ainsi, à partir de cet ouvrage, mais aussi des écrits tendant à reconsidérer le surréalisme à l'aune de l'après-guerre, il semble que le mouvement ait également acquis une nouvelle légitimité en ce qui concerne la réflexion et le discours en faveur du monde non occidental.

Cette légitimité s'affirme particulièrement en matière d'arts « primitifs ». Alors que plusieurs surréalistes multiplient les commentaires sur les arts traditionnels d'Amérique, d'Océanie et d'Afrique, leur goût est enfin reconnu comme une connaissance particulière du mouvement. Leurs efforts durant l'entre-deux-guerres pour faire reconnaître les arts « sauvages » portent leurs fruits, à l'instar de leur tentative d'associer l'image de ces cultures matérielles au surréalisme lui-même<sup>8</sup>. Les revues d'art, les galeries et même les milieux plus académiques sollicitent le « regard surréaliste » sur ces artefacts. André Breton explique sa prédilection pour l'Océanie dans le catalogue d'une exposition de la galerie Olive et s'en remet à Claude Lévi-Strauss dans un article sur les masques articulés de la Côte

---

6. André Breton, Interview de René Bélance, *Haïti-journal*, 12-13 décembre 1945.

7. Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1945.

8. Sophie Leclercq, « L'appropriation surréaliste de « l'art sauvage » dans l'entre-deux-guerres : l'objet surréaliste contre l'objet colonial », *Revue d'histoire de l'Art*, printemps 2007.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Nord-Ouest de l'Amérique<sup>9</sup>. Benjamin Péret multiplie les articles sur les arts des anciens Mexicains<sup>10</sup>. Ceux de la plus jeune génération, comme Vincent Bounoure ou Jean-Louis Bédouin, se posent également comme des connaisseurs de ces arts<sup>11</sup>. Ainsi, la visibilité des surréalistes est manifeste puisque les spécialistes, des marchands aux hommes de musées, les reconnaissent comme des personnes autorisées à parler en la matière. Aujourd'hui, la surreprésentation dont le surréalisme fait l'objet lorsqu'il s'agit d'aborder les arts non occidentaux sous l'angle de l'œuvre d'art témoigne de cette lente « respectabilisation » du mouvement dans ce champ. Dans le nouveau lieu consacré à ces cultures matérielles, au musée du quai Branly, le mouvement jouit d'une visibilité très forte. Toute œuvre ayant appartenu à un surréaliste entre nécessairement dans le parcours muséographique et un supposé « regard surréaliste » est mis à l'honneur. Les objets sont appréhendés à l'aune de ces collectionneurs jusque dans leur appellation et se « transforment » en « objets Breton » ou en « Mât Seligmann ». La redéfinition de ces objets comme de quasi objets surréalistes, voulue par ces esthètes, a duré, attestant la place qu'ils occupent depuis l'après-guerre dans le champ des arts dits primitifs.

Mais, bien que le monde contemporain l'oublie souvent, en particulier le musée, cette célébration des cultures matérielles n'est jamais strictement séparée d'une revendication en faveur des hommes qui les portent. Dans l'entre-deux-guerres, l'anti-colonialisme surréaliste est conforté et façonné par des représentations poétiques du Sauvage présentées comme des figures de la révolte vis-à-vis de l'ordre occidental. Ces repré-

---

9. André Breton, avant-propos du catalogue d'exposition *Océanie*, galerie Olive, 1948, *Œuvres complètes*, tome III, Gallimard, La Pléiade, p. 834-839 ; « Note sur les masques à transformation de la côte nord-ouest », *Neuf*, juin 1950, *OC* III, *op. cit.*, p.1029-1033.

10. Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, Tome VI, Corti, 1992.

11. Vincent Bounoure, *La Peinture américaine*, Lausanne, Rencontre, 1967 et *Visions d'Océanie*, Musée Dapper, 1992 ; Jean-Louis Bédouin, *Les Masques*, PUF, 1967 (Que sais-je ?).

sentations poétiques sont, à leur tour, portées par les objets océaniens, amérindiens et africains perçus comme des esthétiques subversives. Ce système d'interactions entre l'esthétique, la poésie et la politique se prolonge dans l'âge mûr du surréalisme. Aussi, lorsqu'ils évoquent ces objets après la Seconde Guerre mondiale, les surréalistes ne manquent pas de les considérer au prisme des peuples qui les ont créés et de leur situation de sujétion vis-à-vis de l'Occident. Cette mise en relation est parfois même déconnectée de la culture dont il est question, et le discours porté sur les arts non occidentaux peut s'avérer le prétexte à une critique anticoloniale plus large. Vincent Bounoure, qui s'imposera comme un spécialiste des arts d'Océanie, saisit cette occasion lors de l'exposition d'art amérindien présentée au centre culturel américain à Paris en 1958, qu'il commente dans la revue *Bief*<sup>12</sup>. Évoquant l'art des « derniers Indiens échappés au jeu de massacre », il dénonce « le pharisaïsme colonialiste » auquel les galeries d'arts primitifs auraient recours. Dans une France qui est en train de vivre les impasses de la guerre d'Algérie, Vincent Bounoure condamne, dans un article présenté à première vue comme le compte rendu d'une exposition d'art, les privations territoriales imposées aux derniers Miccosukee parqués dans des réserves. Non sans ironie, compte tenu de la situation politique en France, il souligne que M. Coty est « prêt à reconnaître l'intégralité des droits des Miccosukee sur la Floride, et à donner son appui aux minorités ethniques ». Vincent Bounoure n'hésite donc pas à en appeler à ces réalités coloniales, qui sont intimement liées à « l'art indien aux États-Unis » exposé rue du Dragon. De même, pour André Breton, l'un des collectionneurs d'arts « exotiques » les plus mis à l'honneur aujourd'hui, entre le sort de ces cultures et la cause des Algériens insurgés, point de hiatus. En 1957, à l'occasion du procès de l'Algérien messaliste Mohamed Maroc auquel il est appelé à témoigner, il

---

12. « Irréductibles aimés au soleil », *Bief, jonction surréaliste* n° 2, 15 décembre 1958.

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

inscrit la disparition des cultures autochtones dans le prolongement direct de la colonisation :

*Il n'y a pas d'exemple, dit-il, que la colonisation ait préservé les cultures autochtones. On sait ce qu'il est advenu des cultures indiennes d'Amérique. Ailleurs, ce n'est pas seulement la culture qui a été ruinée, c'est la population même (comme en Océanie) qui est menacée d'extinction. L'avis le plus autorisé qu'on puisse prendre en cette matière est celui des ethnologues. L'un des plus éminents d'entre eux, M. Claude Lévi-Strauss, dans son étude Race et Histoire, publiée par les soins de l'Unesco, est formel sur ce point. [...] Il soutient [...] que l'accession des peuples colonisés à l'indépendance est absolument inévitable.<sup>13</sup>*

Pour Breton, que ce soit ce militant algérien ou les Indiens d'Amérique, les uns et les autres participent d'une même logique anticoloniale, que le surréalisme n'a de cesse de revendiquer.

Dès 1925, les surréalistes se posent en détracteurs de l'Occident et en défenseurs des non-Occidentaux opprimés par l'Europe. Ils affichent, de la guerre du Rif à la crise éthiopienne, en passant par l'Exposition coloniale ou les événements de Yen Bay, un anticolonialisme total qui en appelle à l'« évacuation immédiate des colonies ». Ils se rangent bien sûr à la position du Parti communiste, qui met au point, à partir de 1925, une politique anticoloniale. Mais leur anticolonialisme ne se résume pas à cet alignement. Du fait de leur exaltation poétique du non-Occidental et leur parti pris romantique pour l'opprimé lointain, ils développent une esthétique de l'anti-colonialisme qui dépasse la seule revendication communiste. Pour eux, le colonisé est davantage qu'un simple « prolétaire exotique » : leur anticolonialisme se fonde autant sur les

---

13. Manuscrit des réponses à quatre questions dactylographiées au moment du procès de Mohamed Maroc et de ses compagnons le 24 janvier 1957. Archives Breton, CD-Rom de la vente 42, rue Fontaine, Calmelscohen, 2003, lot 2438.



*La Décolonisation d'abord et toujours...*

préceptes communistes que sur les figures poétiques du Nègre, du Kanak, de l'Oriental et, de proche en proche, du Colonisé. Après 1945, plusieurs surréalistes reviennent de l'Amérique confortés dans leur « parti pris du minoritaire »<sup>14</sup>. Ils relisent le colonialisme au prisme du discours de quelques grandes figures du monde noir américain. La rencontre avec Aimé Césaire et avec les jeunes révoltés haïtiens renforce Breton, sur un mode plus réaliste, dans l'idée que ces descendants de l'Afrique qui résistent à l'acculturation occidentale sont des modèles de la résistance. Pour lui, la revendication de l'auteur du *Cahier du retour au pays natal* est « la plus fondée du monde »<sup>15</sup>. Là encore, la reconnaissance de la négritude césairienne ou de l'indigénisme des intellectuels haïtiens se traduit chez Breton et chez Péret par une exaltation romantique du Noir comme descendant d'Africains et comme exact inverse d'une Amérique occidentale porteuse de tous les maux<sup>16</sup>.

Aux lendemains de la guerre, forts de ce passé anticolonialiste, les surréalistes poursuivent naturellement ce combat. Ils prennent vite conscience que sous l'apparence du changement, la *reconstruction* de l'après-guerre est marquée par la *restauration* de l'ancien ordre et des cadres d'avant-guerre. Si la Charte de l'Atlantique, l'adoption de la IV<sup>e</sup> République, qui conduit notamment à la fin du Code de l'indigénat et à l'amorce d'une citoyenneté pour les colonisés, ou encore la décolonisation de l'Inde britannique laissent présager de grands changements, le monde colonial est très vite rattrapé par la logique d'avant-guerre ; ce simulacre de changement n'échappe pas aux surréalistes désormais dans l'âge mûr. De plus,

---

14. Expression de Régis Debray, *L'Honneur des funambules*, L'Échoppe, septembre 2003, 47 p.

15. André Breton, « Un grand poète noir », Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris-Dakar, Présence africaine, 1983, p. 85.

16. Pour une analyse de l'anticolonialisme, notamment avant 1945, voir Sophie Leclercq, *Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale, 1919-1962*, thèse de Doctorat, Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université Versailles Saint-Quentin, soutenue en juillet 2006.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

quelques intellectuels qui vont s'imposer comme de grandes figures de l'anticolonialisme, comme Aimé Césaire ou Michel Leiris, reconnaissent l'influence du mouvement sur la formation de leur conscience anticoloniale.

À partir des années 1947-1949, en particulier pendant les guerres d'Indochine et d'Algérie, les manifestations anticoloniales des surréalistes se multiplient, que ce soit par le soutien à certaines causes, les prises de parole, les tracts ou les articles dans leurs revues collectives. Les collaborations avec *Le Libertaire* donnent également lieu à une réflexion sur la décolonisation<sup>17</sup>. La grande différence avec l'anticolonialisme d'avant-guerre est qu'il ne se réclame plus de la position communiste, mais qu'il se définit au contraire autant comme antistalinienne qu'anticapitaliste. Pour les surréalistes comme pour beaucoup d'autres intellectuels, la décolonisation est aussi une occasion de se revendiquer d'une extrême gauche antistalinienne ; à ce titre, l'année 1956 met en parallèle les événements de Hongrie et ceux d'Algérie, auxquels fait écho, dans le cas français, la crise de Suez<sup>18</sup>. L'anticolonialisme devient une manière de penser une « troisième voie » qui reste d'aspiration révolutionnaire. L'implication des surréalistes dans le mondialisme s'inscrit notamment dans cette logique et l'anticolonialisme se mue en un anti-impérialisme plus global. De retour d'exil, plus que jamais sceptiques vis-à-vis de l'Occident, farouches opposants au stalinisme, les surréalistes se retrouvent d'une certaine façon en panne de revendication politique. La critique anticoloniale, qui trouve désormais un écho croissant sur la scène intellectuelle, va leur donner une occasion de s'y réinsérer et de retrouver une position politique.

Mais la principale et grande affaire en matière coloniale dans la France de l'après-guerre reste, pour les intellectuels de gauche, la guerre d'Algérie. Cette guerre longue s'impose

---

17. Voir José Pierre, *Surréalisme et Anarchie. Les « billets surréalistes » du Libertaire, 1951-1953*, Plasma, 1983, 248 p.

18. Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Seuil, 1997, « 1956, la grande fracture », p. 623-634.

*La Décolonisation d'abord et toujours...*

comme un enjeu politique et intellectuel majeur, puisqu'elle provoque des crises gouvernementales successives et rénove la figure de l'intellectuel engagé. Les surréalistes sont bien sûr de ce combat anticolonialiste<sup>19</sup>, en particulier André Breton, Benjamin Péret, Jean Schuster et Gérard Legrand. Ils se manifestent dès 1954 par la participation aux comités, au premier rang desquels le Comité d'action des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord. Le second temps fort de leur mobilisation est leur opposition au retour du général de Gaulle, qu'ils tiennent pour un rapt politique. La dernière période (1960-1962) est celle de la rédaction du *Manifeste dit des 121*, à laquelle ils prennent une part essentielle, alors que s'amplifient les violences de l'Algérie française. Pendant toute la durée de la guerre, ils se mobilisent et expriment leur opposition dans des revues, surréalistes ou non. À chaque fois, ils prennent position dans un paysage intellectuel français qui se consolide dans le contexte de cette guerre de décolonisation singulière. En dépit de leurs divergences, ils participent aux mêmes actions que Jean-Paul Sartre. Leur pensée, très proche de celle des libertaires, rejoint à ce moment celle d'un Daniel Guérin ou d'un Dionys Mascolo, l'animateur du groupe dit de la rue Saint-Benoît.

Mais si pour la plupart des intellectuels l'anticolonialisme est d'un genre nouveau, pour les surréalistes, il n'est que la réactivation d'une pensée qui a émergé collectivement dès 1925. Dans le contexte de l'après-guerre, beaucoup de choses ont changé, à commencer par la visibilité plus forte des colonisés eux-mêmes en métropole. Les surréalistes se retrouvent noyés sur une scène intellectuelle opposée au colonialisme qui les dépasse largement et à laquelle la figure de Jean-Paul Sartre a été durablement associée. Mais parmi les revendications des collectifs intellectuels contre la guerre d'Algérie, auxquels les

---

19. Voir Carole Reynaud Paligot, « Les surréalistes et la guerre d'Algérie », *French cultural studies*, février 2002, p. 33-47, ainsi que les fonds Jean Schuster et Dionys Mascolo, de l'IMEC, les archives Benjamin Péret (BLJD) et André Breton (DVD-Rom de la vente, *op. cit.*). Pour une synthèse, voir le chap. X de la thèse de Sophie Leclercq, *op. cit.*

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

surréalistes participent, certains aspects du discours surréaliste d'avant-guerre se retrouvent. D'abord, les surréalistes mènent, comme beaucoup d'opposants, un travail de démystification du discours colonial, qu'ils avaient entrepris plus de trois décennies auparavant. En ce sens, ils entendent lever le simulacre des « événements d'Algérie » et d'une France qui reste coloniale. De plus, le discours des intellectuels contre la guerre d'Algérie se construit autour de quelques axes récurrents, comme l'appel à l'insoumission ou l'engagement de l'intellectuel. Or, pour les surréalistes, ces mots d'ordre ne sont pas nouveaux.

Dans l'entre-deux-guerres, l'anticolonialisme des surréalistes, qui s'appuie autant sur la revendication communiste que sur une série de figures poétiques, est prédisposé à prendre à revers les grands mythes de la France coloniale<sup>20</sup> : à la supériorité de l'Occident, ils opposent la violence des Mongols, à la mission civilisatrice, le cannibalisme supposé des « Primitifs », à la supériorité technique de l'Europe, la pureté de la culture des Papous ou des Indiens. De même, dans l'après-guerre, les revues surréalistes s'attachent à certaines figures de la révolte tenues pour exemplaires. Cette exaltation pour des modèles les conduit notamment à rallier le combat de Garry Davis, duquel ils reviendront. Le soutien, dans des termes parfois romantiques, à la personne de Messali Hadj, assimilé à plusieurs reprises à un grand révolutionnaire, participe également de cette recherche d'archétypes de la résistance<sup>21</sup> et se rapproche de celui apporté à Abd El-Krim pendant la guerre du Rif. Dans cette veine, les revues surréalistes déconstruisent aussi le mythe du parachutiste, héros des deux guerres coloniales, et y opposent un contre-mythe, celui du fellagha,

---

20. Mythes selon l'acception de Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, 1957.

21 « André Breton parlant au « meeting pour la défense de la liberté », salle des Horticulteurs, le 20 avril 1956 », *Le Surréalisme même*, n° 1, 1956, p. 4-5. Voir aussi le manuscrit des réponses lors du procès de Mohamed Maroc, *op. cit.* et Pierre de Massot, « Le prisonnier de la mer », *Le Surréalisme même*, n° 2, printemps 1957, p. 159-162.

*La Décolonisation d'abord et toujours...*

alors présenté dans la propagande française sous l'angle du terrorisme et donc de l'illégitimité<sup>22</sup>. Cette question de la légitimité, qui est un aspect majeur du discours de la France coloniale, traverse toute la guerre d'Algérie et s'impose comme le pivot de la revendication des intellectuels anticolonialistes. Les surréalistes martèlent l'illégitimité de la guerre, celle des gouvernements qui la mènent, et y opposent la légitimité de l'Algérien insurgé. Tout l'argumentaire de la revue *Le 14 juillet*, dans laquelle les surréalistes tiennent une place centrale, revient à démontrer l'illégitimité du gouvernement du 13 mai 1958 et de la guerre d'Algérie. Cette entreprise de démystification consiste aussi à lever le simulacre d'une guerre qui n'ose dire son nom, et dans laquelle la France s'oppose non pas à un terrorisme intérieur, mais bien à des résistants qui luttent contre un occupant. Dans les précisions que les surréalistes apportent à la copie de travail du futur *Manifeste des 121*, ils posent clairement la question de la nature de ce conflit, en le présentant comme une guerre coloniale<sup>23</sup>. À partir de là, la cause des Algériens est forcément juste et l'agresseur ne peut être que le colon, comme le souligne Benjamin Péret en 1957 dans *Le Surréalisme même*<sup>24</sup>. Cette perception d'une colonisation illégitime, qui a toujours été celle des surréalistes, ne s'impose véritablement dans l'opinion intellectuelle qu'avec l'après-guerre. À l'opposé, la cause légitime est celle de l'indépendance. Inversant la propagande officielle, un processus de « relégitimation » de l'Algérien révolté est alors à l'œuvre dans le discours des intellectuels anticolonialistes. Mais de quel Algérien s'agit-il ? Les intellectuels vont peu à peu se positionner face aux clivages de la scène politique algérienne, sur laquelle la place du FLN grandit au détriment du MNA. La

---

22. Voir au Centre des Archives d'Outre-mer les tracts et affiches de la propagande française en faveur de la « pacification » dans lesquelles la diabolisation du fellagha est une représentation récurrente.

23. Versions successives du *Manifeste des 121* : version n° 2 portant les corrections de Gérard Legrand, fonds Mascolo, IMEC. Ce passage est conservé dans la déclaration finale avec des modifications.

24. « Assez de tortures ! », *Le Surréalisme même*, n°3 automne 1957.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

légitimité des Algériens butte sur leurs divisions, mais aussi sur la question de la violence et du nationalisme. La dénonciation de la torture et des violences de l'armée française revient comme un leitmotiv dans les propos des anticolonialistes. S'ils condamnent le monopole de la violence légitime de l'armée coloniale, les surréalistes sont plus gênés vis-à-vis des violences entre Algériens. En 1957, André Breton et Benjamin Péret signent un tract qui dénonce les assassinats de leaders messalistes de l'USTA. Les signataires entendent ne pas être les complices d'actes inacceptables et en appellent avant tout au rassemblement des Algériens sous la bannière de l'indépendance<sup>25</sup>. Sur cette lutte entre FLN et MNA, les surréalistes sont relativement réservés. Cette embarrassante question les place devant les limites de leur anticolonialisme. En effet, ils ne peuvent plus proposer une vision des colonisés comme diamétralement opposés aux colons et faisant bloc à la fois dans leur oppression et dans leur résistance à l'Occident ; la situation algérienne les force à se distancer de cette perception idéalisée et quelque peu manichéenne qui caractérisait leur anticolonialisme d'avant-guerre. Dans les années 1955-1957, ils manifestent leur soutien à Messali Hadj et de ce fait au MNA, à l'instar des anarchistes et d'une partie des militants trotskistes, les lambertistes, qu'ils côtoient pour certains. Ils ne vouent pas une admiration sans bornes au FLN et sont critiques à son égard. Mais au fur et à mesure que le poids du FLN s'accroît, ils ne peuvent pas ne pas soutenir un mouvement qui se donne pour tâche de libérer les colonisés et qui incarne l'avenir du peuple algérien indépendant. La division entre MNA et FLN donne aussi matière à réfléchir au nationalisme algérien et au soutien à lui apporter en tant qu'anticolonialistes. Les surréalistes en arrivent à une position médiane de soutien critique. Il est à leurs yeux « normal que le nationalisme colonisateur engendre par opposition un nationalisme colonisé »<sup>26</sup>.

---

25. Tract sans titre dactylographié, *incipit* « Le 20 septembre 1957... » (F°delta 721/78), fonds Daniel Guérin, BDIC.

26. Jean Schuster, cahier consignant les notes lues au café à la suite des remous internes suscités par la déclaration des 121, fonds Schuster, IMEC.

*La Décolonisation d'abord et toujours...*

Les corrections que Gérard Legrand apporte au *Manifeste des 121*, au nom des surréalistes et après leur lecture, confirment leur volonté de distinguer entre cette expression nationale des Algériens et ce qui est communément appelé le nationalisme<sup>27</sup>. Un nationalisme de résistance au service de l'émancipation est tenu pour acceptable, mais doit se transmuier ultérieurement en une indépendance révolutionnaire qui prenne ses distances avec l'idéologie nationaliste, comme l'explique par exemple Benjamin Péret<sup>28</sup>. Cette vision leur permet de justifier le nationalisme algérien et correspond à celle de grands théoriciens de la décolonisation, comme par exemple Frantz Fanon. Cette concession au nationalisme algérien témoigne aussi de l'indulgence que les surréalistes sont prêts à mobiliser lorsqu'il s'agit des colonisés. Car en dépit du nationalisme et des divisions violentes entre les résistants, « l'insurrection algérienne reste *juste* »<sup>29</sup> à leurs yeux.

Outre la mise en exergue du caractère fondamentalement colonial et donc illégitime de cette guerre, l'un des grands « classiques » de l'opposition intellectuelle au moment de la guerre d'Algérie est le mot d'ordre d'insoumission. Cette revendication s'inscrit dans une réflexion sur l'objection de conscience qui parcourt la scène intellectuelle de gauche et à laquelle les surréalistes s'associent<sup>30</sup>. Dès la période des comités, ils insistent sur la revendication d'insoumission<sup>31</sup>,

---

27. Versions successives de la Déclaration dite Manifeste des 121, version 2, *op. cit.* Ce fragment ne sera pas retenu.

28. « Nationalisme ou anarchisme », *Noir et rouge*, n° 9, 1958 (revue des Groupes anarchistes d'action révolutionnaire).

29. Gérard Legrand, intervention, « La déclaration des 121 « Sédition » et les surréalistes », *La Brèche*, n° 2, mai 1962, p. 63.

30. Discours à la Mutualité d'André Breton le 14 octobre 1949 reproduit dans *Le Libertaire* en 1949 (in *O C III, op. cit.*, p. 996) ; discours « Au Gala des objecteurs de conscience, Palais de la mutualité, 5 décembre 1958, extraits de l'allocution prononcée par André Breton », *Bief*, n° 2, 15 décembre 1958 ; Gérard Legrand, « A toute épreuve », *La Brèche*, n° 3, septembre 1962, p. 78.

31. Voir Henri Béhar, « Le droit à l'insoumission, le surréalisme et la guerre d'Algérie » in *Surréalisme et politique, politique du surréalisme*, dir. W. Asholt et H. T. Siepe, Rodopi, Amsterdam, 2008, p. 197-214.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

compte tenu des agitations qui ont secoué les rangs des rappelés en 1955-1956<sup>32</sup>. Dans son manuscrit, Jean Schuster rend hommage à ceux qui refusent de partir pour l'Algérie et André Breton insiste sur cet aspect dans ses annotations<sup>33</sup>. Là encore, l'insoumission est portée aux nues comme une attitude exemplaire. La rédaction du *14 juillet* reprend cette métaphore de l'insoumission pour classer les intellectuels face à la guerre d'Algérie<sup>34</sup>. Dionys Mascolo et Jean Schuster appellent dans un même élan à « l'incivisme » à « l'esprit d'insoumission » qui doit se propager « dans toutes les couches de la société »<sup>35</sup>.

Ce mot d'ordre est celui qui marque la bien tardive *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie* du 6 septembre 1960. Pour différentes raisons, beaucoup d'intellectuels qui condamnent la guerre d'Algérie refusent l'idée d'insoumission. Elle conforte ceux qui tiennent la *Déclaration des 121* pour le manifeste de « l'anti-France »<sup>36</sup>, accusation qui a d'ailleurs toujours pesé sur les surréalistes et sur leur vision anticolonialiste. Or, cette manière « politiquement incorrecte » de prendre position correspond à leur posture générale face à l'événement. Les surréalistes ont pris une part essentielle à la mise au point de cette déclaration puisque Jean Schuster en est l'artisan avec Dionys Mascolo et que le groupe surréaliste lit, apporte des corrections et valide le texte en seconde lecture, c'est-à-dire juste après ses premiers rédacteurs<sup>37</sup>. L'un des

---

32. Voir Jean-Charles Jauffret, « Le mouvement des rappelés en 1955-1956 », in Mohamed Harbi, Benjamin Stora éd., *La guerre d'Algérie*, Robert Laffont, 2004, p. 189-228.

33. Manuscrit de Jean Schuster annoté, *op. cit.*

34. *Le 14 Juillet*, n° 1, 14 juillet 1958, p. 18.

35. Dionys Mascolo et Jean Schuster, « Projet pour un jugement populaire, et premières mesures exécutoires », *Le 14 Juillet*, 21 septembre 1958.

36. Communication de Jean-Jacques Lebel sur le thème « Arts et guerre d'Algérie », séminaire d'histoire des relations culturelles internationales dirigé par Laurence Bertrand-Dorléac et Anne-Marie Matard-Bonucci, le 23 mai 2003. Voir par exemple, l'universitaire Charles Richet, « Ils veulent détruire l'âme de la France », *Carrefour*, 12 octobre 1960.

37. Manuscrits successifs de la déclaration, *op. cit.* Voir aussi les témoignages de Dionys Mascolo (archives de l'IMEC) et celui de Jean Schuster recueilli par José Pierre, *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, Paris, Ed. du Terrain



ajouts de Gérard Legrand au nom du groupe surréaliste confirme leur adhésion au principe d'insoumission, présentée comme la réaction normale à une guerre illégitime, non seulement pour les appelés mais aussi pour tous les Français :

*L'ensemble de la communauté française est aussi, bon gré mal gré, appelée à opprimer toujours davantage le peuple algérien. Il est logique aussi bien que conforme à la morale des plus élémentaires, que certains refusent l'équivoque : dans ces conditions, le civisme n'est plus que soumission honteuse et la « trahison » devient le respect courageux du vrai.*

Largement remanié, ce propos est maintenu dans la version finale de la déclaration. On constate d'ailleurs que, au même titre que le lieu de la légitimité se trouve inversé dans cette guerre, ce passage prend la moralité à revers en ce qui concerne le civisme et la trahison. Les surréalistes sont en effet attachés, derrière cette idée d'insoumission, à celle de trahison légitime. Au titre originel de la déclaration, « Adresse à l'opinion internationale », Maurice Blanchot substituera le titre définitif qui met en exergue le droit à l'insoumission. Comme l'explique Dionys Mascolo, il rencontre la réprobation d'André Breton pour qui « il ne peut y avoir de “droit” à l'insoumission »<sup>38</sup>, celle-ci s'imposant comme une évidence. Dans son esprit, ce principe dépasse largement la question militaire et représente une attitude globale de refus de l'ordre établi souvent recherchée par les surréalistes. Les idées de passage à l'ennemi et de démoralisation de l'armée qu'elle sous-tend renvoient aux propos des années 1920, lorsque les surréalistes se considéraient comme faisant partie de ceux « qui donneront toujours la main à l'ennemi ». Ce message a nourri leur anticolonialisme lorsque, aux côtés des animateurs de la revue *Clarté*, ils appelaient les

---

vague, 1980, t. II, p. 391-392.

38. Tapuscrit de l'article d'Aliette Aimel sur Dionys Mascolo et la Déclaration, corrigé par Dionys Mascolo, fonds Mascolo, IMEC. Maurice Blanchot, au contraire, affirme sa conception de l'insoumission comme d'un droit : *Écrits politiques. Guerre d'Algérie, mai 1968 etc.*, Lignes-Léo Scheer, 2003, p. 38-39.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

militaires français à fraterniser avec les Rifains. D'ailleurs, lorsqu'il défend l'objection de conscience en 1949, André Breton ne manque pas de rappeler cette antériorité du thème de l'insoumission dans le surréalisme<sup>39</sup>. Le message d'insoumission, symbole de la mobilisation des 121 et pomme de discorde parmi les anticolonialistes, n'est donc pas un thème nouveau dans le discours anticolonial surréaliste.

Si l'appel à l'insoumission est décrié comme irresponsable, il est au contraire, pour ceux qui le défendent, de la responsabilité de l'intellectuel. Celle-ci est un autre thème-clé porté par les intellectuels mobilisés contre la guerre d'Algérie. Là encore, contrairement à l'image d'irresponsabilité qui fut la leur dans l'entre-deux-guerres, la position des surréalistes épouse ce parti pris. Ils n'adhèrent pas à l'idée d'engagement lorsque celui-ci implique un art, une littérature engagée ou une allégeance à un parti. Ils ont délaissé la catégorie de l'intellectuel engagé, préférant se penser en « poètes, c'est-à-dire révolutionnaires ». En revanche, ils se sont souvent mobilisés pour des causes ou contre une actualité. Au moment de la guerre d'Algérie, alors que cette question se pose pleinement, André Breton préfère à l'idée d'engagement celle de « responsabilité ». Si cet attachement est présent très tôt dans le surréalisme, il est plus visible dans l'après-guerre, en particulier dans les textes contre la guerre d'Algérie. Déjà en 1948, André Breton voyait dans les difficultés du monde une « crise générale de la responsabilité »<sup>40</sup>. En avril 1956, il présente le Comité d'action comme « hautement pénétré de ses responsabilités »<sup>41</sup>. Le Cercle international des intellectuels révolutionnaires, à la fondation duquel plusieurs surréalistes participent, entend placer ces intellectuels « en face de [leurs] responsabilités », parmi lesquelles celle d'éradiquer le colonialisme<sup>42</sup>. Dans les

---

39. André Breton, « Discours à la mutualité », *op. cit.*

40. André Breton, *La Lampe dans l'horloge*, OC III, *op. cit.*, p. 771.

41. « André Breton parlant au « meeting pour la défense de la liberté », *op. cit.*

42. « Appel en faveur d'un cercle international des intellectuels révolutionnaires », novembre décembre 1956, fonds Schuster, SCR 4.11, IMEC.

deux courriers qu'il prépare à l'attention des juges à propos de la *Déclaration des 121*, André Breton en appelle également à cette « responsabilité »<sup>43</sup>. Pour la défense de Mohamed Maroc, il invoque encore la « responsabilité » que ce dernier a « toujours revendiquée hautement »<sup>44</sup> et considère sa position comme « la seule qui soit digne d'un intellectuel ». En somme, l'anticolonialisme est de la responsabilité de l'intellectuel face à une situation coloniale. En 1958, face à l'arrivée au pouvoir du général de Gaulle, André Breton parle même du « devoir des intellectuels de ce pays »<sup>45</sup>, ce qui est assez inhabituel de sa part.

Aussi est-ce autour de la figure de l'intellectuel que s'opère la mobilisation contre la guerre d'Algérie, comme en témoignent les noms des comités que les surréalistes rejoignent. La mobilisation par les comités ranime d'ailleurs, sous une forme renouvelée, la mobilisation antifasciste de 1934-1935, à laquelle les surréalistes prirent une part indéniable. Ce sont encore les clercs qui sont désignés par les « 121 ». Le travail des comités contre la censure qui s'abat sur les écrivains et les journaux contestant la guerre d'Algérie, et que les surréalistes relaient par leurs actions et dans leurs revues<sup>46</sup>, participe de cette prise de position de l'intellectuel dans un champ qui est le sien, celui du discours<sup>47</sup>. Il en va de même des comparutions aux procès des militants algériens inculpés<sup>48</sup>. En ce sens, les surréalistes

---

43. Manuscrits de courriers du 18 et du 22 septembre 1960, archives Breton, DVD-Rom, *op. cit.*, lot 2486.

44. Manuscrit des réponses lors du procès de Mohamed Maroc, archives Breton, *op. cit.*

45. André Breton, « Trop pour nous ? », *Le 14 Juillet*, n° 1, 14 juillet 1958, p. 3.

46. Notamment : discours d'André Breton au meeting de la salle des Horticulteurs du 20 avril 1956, *op. cit.* ; « Déclaration » de la rédaction de *Medium, communication surréaliste*, n° 4, janvier 1955, p. 14 ; Benjamin Péret, « Contre la guerre d'Algérie devant les tribunaux. Châtiment d'un coup bas », *La Vérité*, n° 484, 16 janvier 1958 ; tract *Au tour des livrées sanglantes !*, avril 1956 ; etc.

47. Jean-François Sirinelli parle d'une « guerre de l'écrit » : « Les intellectuels dans la mêlée », in *La Guerre d'Algérie et les français*, Jean-Pierre Rioux éd., Fayard, 1990, p. 116-130.

48. Le 24 janvier 1957, André Breton et Benjamin Péret sont cités à comparaître dans le procès des messalistes Mohamed Maroc et Raymond Nait

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

endossent le rôle d'intellectuels engagés dont la dénonciation de la censure et des arrestations est une *spécialité*. La lutte contre la guerre d'Algérie se joue alors sur le terrain de cette responsabilité et chacun des camps se dispute le statut d'intellectuel. À ce titre, les signataires du « Manifeste des intellectuels français » ripostent à la *Déclaration des 121* et entendent représenter la majorité silencieuse de la France face à une minorité de l'« anti-France »<sup>49</sup>. De même, la polémique entre le Comité d'action et Jacques Soustelle se joue largement sur la revendication du statut d'intellectuel comme spécialiste compétent sur la question de l'Algérie<sup>50</sup>. Une lutte interne à la caste des intellectuels a donc lieu à propos de la légitimité à parler au nom de ce statut même. Les surréalistes participent pleinement à ce mouvement des clercs, en dépit des divergences qu'ils ont avec beaucoup d'entre eux.

La place des intellectuels s'affirme au moment de la guerre d'Algérie en ce sens que leur catégorie sociologique s'autonomise de la sphère politique. Avec l'année 1956, cette évolution procède d'une distanciation par rapport au communisme et de la recherche d'une pensée révolutionnaire d'extrême gauche. Or, si cette réflexion est celle de l'après-guerre, il

---

Nazi, au sein d'une délégation d'intellectuels. Ce soutien aux activistes s'inscrit dans le prolongement de leur adhésion au « Comité pour la libération de Messali Hadj et de toutes les victimes de la répression ». Une photographie publiée dans la presse les représente aux côtés de plusieurs membres du Comité d'action, comme Claude Bourdet ou Louis Massignon (citation à comparaître, déclaration de Breton au procès et coupures de presse, *in* archives Breton, *op. cit.*, lot 2438).

49. « Le Manifeste des intellectuels français », *Carrefour*, 13 octobre 1960. À ce propos, voir Anne-Marie Duranton-Crabol, « Appartenance et engagement politique à propos du Manifeste des intellectuels français », *Cahiers de l'IHTP* n° 20, mars 1992, p. 188-196 et Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises*, Fayard, 1990, Folio poche, p. 349 et suiv. et p. 175-177.

50. Rapports de séances du comité, fonds Mascolo, IMEC ; Jacques Soustelle, « Lettre d'un intellectuel à quelques autres à propos de l'Algérie », *Combat*, 26-27 novembre 1955, p. 1 et 9 (la version complète figure dans les archives Mascolo) ; « M. Soustelle condamne la position du mouvement « Pour la paix en Algérie » », *Combat*, 8 novembre 1955 ; Dionys Mascolo, « Intellectuel et gouverneur », *Les Lettres nouvelles*, janvier 1956, n° 34, p. 147-150.

*La Décolonisation d'abord et toujours...*

apparaît que les surréalistes la mènent depuis les années 1930. Plusieurs intellectuels, à l'instar de Sartre, rejettent définitivement le Parti communiste à la suite des événements de Hongrie. De même, dès 1935, les surréalistes récusent le communisme dans le contexte des procès de Moscou. Depuis lors, ils n'ont cessé de réfléchir à la manière de mener un combat politique en tant qu'intellectuels révolutionnaires autonomes. Avant cela, au sein du PCF, ils se qualifiaient de « travailleurs intellectuels », comme ils l'énoncent de manière récurrente dans les années 1920 à propos de la guerre du Rif. De même que les intellectuels du Comité d'action s'opposent en 1956 aux signataires de l'*Appel « pour le salut et le renouveau de l'Algérie française »*, de même que les 121 sont critiqués par ceux qui se proclament les « intellectuels français », les surréalistes et leurs amis étaient déjà, dès 1925 à propos de la guerre du Rif, les adversaires des « intellectuels aux côtés de la Patrie »<sup>51</sup>. Ainsi, la vision claire des responsabilités de l'intellectuel, héritage de l'affaire Dreyfus et de l'opposition de Romain Rolland à la guerre de 1914-1918, est-elle présente dès les années 1920 chez les surréalistes, précisément à l'occasion d'une guerre coloniale. Ces expériences peuvent donc être perçues comme une préfiguration de la responsabilité de l'intellectuel qui sera clairement énoncée et reprise par d'autres au moment de la guerre d'Algérie.

Interrogé bien plus tard sur la mobilisation contre la guerre d'Algérie, Dionys Mascolo reconnaît sa prise de conscience tardive en matière anticoloniale, tout en mentionnant le surréalisme comme la seule tentative du XX<sup>e</sup> siècle de mise en commun de la pensée<sup>52</sup>. Même Jean-Paul Sartre, le théoricien majeur du colonialisme, formule l'essentiel de son propos dans la seconde moitié des années 1950<sup>53</sup>. Des intellectuels de la

---

51. Appel collectif paru dans *Le Figaro* le 7 juillet 1925.

52. Dionys Mascolo, « Entretien avec Jane Winston », 29 octobre 1991, manuscrit, fonds Mascolo, IMEC.

53. Articles parus dans *Les Temps modernes* repris dans *Situations V, colonialisme, néocolonialisme*, Gallimard, 1964.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

même génération que Breton qui contestent la guerre d'Algérie ne rejettent pas la France coloniale dans l'entre-deux-guerres, comme c'est le cas de François Mauriac qui figure parmi les militants de premier ordre du Comité d'action, mais qui avait signé le manifeste des « intellectuels aux côtés de la patrie » en 1925<sup>54</sup>. En matière de contestation anticoloniale, l'acquis des surréalistes les prédispose à entrer d'emblée dans cette mobilisation. Briser le simulacre de la légitimité coloniale avait déjà été leur combat lors de l'Exposition coloniale ou de la guerre du Rif, alors que bien peu d'écrivains avaient entendu le mot d'ordre du Congrès de Bakou. Appeler à l'insoumission et à la fraternisation avec l'ennemi, mobiliser les intellectuels, étaient devenus en 1925 des lignes directrices de leur opposition à la guerre au Maroc. Après la Seconde Guerre mondiale, le contexte est très différent, le changement majeur en la matière étant que la question de l'indépendance se pose. De ce fait, ces « armes » apparaissent de manière différente et sont approfondies. Mais fondamentalement, pour les surréalistes, elles ne sont pas nouvelles. Au moment de la guerre d'Algérie, ils ne manquent pas de rappeler que, par leur anticolonialisme, ils « ont conscience d'être rigoureusement fidèles à leur esprit de toujours. »<sup>55</sup> Lorsqu'il prend la parole en 1956 au meeting du Comité d'action, André Breton rappelle la continuité de l'anticolonialisme surréaliste depuis 1925<sup>56</sup>. La plus jeune génération reprend aussi cet acquis du mouvement. Un manuscrit écrit à deux mains retrouvé dans les archives de Jean Schuster renvoie point par point au texte collectif bien connu d'août 1925, *La Révolution d'abord et toujours* et en propose une version provocatrice, sous le titre *La Guerre d'abord et toujours*<sup>57</sup>. Par l'ironie de son procédé et son titre paradoxal, ce manuscrit, daté

---

54. *Op. cit.* Voir Michel Winock, « Le bel automne de François Mauriac », in *Le Siècle des intellectuels*, *op. cit.*, p. 635-650.

55. *Le surréalisme même*, printemps 1957, 3<sup>e</sup> de couverture.

56. « André Breton parlant au meeting « pour la défense de la liberté » », *op. cit.*

57. *La Guerre d'abord et toujours*, manuscrit en plusieurs versions écrit à deux mains, 1956, « projet pour une déclaration démagogique sur la guerre d'Algérie », SCR 4.10, Fonds Jean Schuster, IMEC.

*La Décolonisation d'abord et toujours...*

du 14 juillet 1956, condamne la guerre d'Algérie et le colonialisme qui en est à l'origine. En reprenant le tract de l'entre-deux-guerres, ses auteurs établissent délibérément un pont entre l'engagement surréaliste de cette époque et la contestation de la guerre d'Algérie qui leur est contemporaine. Ils se réclament alors du premier anticolonialisme du mouvement auquel ils appartiennent, le titre même renvoyant à cette permanence.

Ainsi, l'anticolonialisme que les surréalistes affichent après la Seconde Guerre mondiale, en particulier pendant la guerre d'Algérie, n'apparaît pas comme le plus systématique, mais renvoie à des fondements présents dès les années 1920. Leur refus de la guerre d'Algérie est le prolongement d'un rejet absolu du colonialisme issu d'une époque où la question de la décolonisation n'apparaissait pas comme une affaire sérieuse. Cette antériorité les singularise parmi les nombreuses voix contre la guerre d'Algérie, faisant de leur anticolonialisme une avant-garde politique. En condamnant la France coloniale, les surréalistes se sont toujours pensés comme des intellectuels auxquels incombait une responsabilité. Mais ils ne concevaient leur action que comme la fusion du poétique et du politique, leur anticolonialisme allant de pair avec une célébration du monde non européen. De ce fait, ils ont toujours éprouvé des difficultés à « cadrer » avec la catégorie de l'intellectuel engagé, à laquelle ils appartiennent pourtant. Comme d'autres intellectuels, les surréalistes de l'après-guerre, déçus de la révolution prolétarienne, voient même dans les colonisés qui luttent pour leur indépendance, un nouvel horizon politique ; Jean Schuster, corrigé ici par Breton, écrit dans son manuscrit :

*À l'Occident sénile qui, de son lit de mâchefer, prétend encore régenter moralement la planète, nous ne cesserons pas de sitôt d'opposer ces témoins à charge que sont les Peaux-Rouges des deux Amériques, crépuscule muet et terrible, ou la révolte qui, des Mau-Mau du Kenya devrait demain s'étendre au Congo et au Cameroun [Et Breton de préciser : « Et l'Afrique du Nord ? »]. Le moindre sursaut des peuples opprimés par le colonialisme est a priori de*

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

*nature à nous exalter davantage que la prétendue « destruction de l'exploitation capitaliste », depuis que cette destruction ne vise plus, à travers tous les compromis imaginables, qu'à faire passer les cordons de la bourse des mains molles aux mains à outils.<sup>58</sup>*

C'est dire si, pour ces intellectuels, le « Primitif » et le Colonisé sont des modèles.

*Université de Versailles  
Saint-Quentin en Yvelines  
et Musée du quai Branly*

---

58. Manuscrit annoté de Jean Schuster, *op. cit.*



## **AUTOUR DU « SURREALISME RÉVOLUTIONNAIRE » : DOTREMONT ET BONNEFOY**

**Arnaud BUCHS**

Comment le surréalisme peut-il être « révolutionnaire » ? Lancinante depuis les années 1920<sup>1</sup>, cette question va prendre un tour nouveau dans les mois qui ont suivi la Libération, en particulier pour deux jeunes poètes, Yves Bonnefoy et Christian Dotremont, qui vont se déchirer autour de cette problématique dans un numéro de la Revue *Les Deux Sœurs*. C'est à cette occasion que Dotremont va poser, dans un éditorial à valeur de manifeste, les fondements du « Surréalisme révolutionnaire », où il va tenter de concilier à sa manière les positions antagonistes des surréalistes et des communistes. La réponse que lui apportera Bonnefoy mettra en relief l'incompatibilité fondamentale du surréalisme et de la révolution entendue au sens politique, et elle renverra le surréalisme au seul domaine où il peut se prévaloir d'une quelconque efficacité : l'esthétique. Politique et esthétique vont donc tenter de se rencontrer autour de la notion de « révolution », et si le malentendu persistera, l'échange entre Bonnefoy et Dotremont aura toutefois au moins le mérite de montrer que les mots, que l'écriture ou le langage, loin d'être innocents ou transparents, sont en fait porteurs d'une vision du monde.

Il y a indéniablement un paradoxe à vouloir s'appuyer sur ces deux auteurs pour aborder la question de la révolution surréaliste – le paradoxe est même triple : tout d'abord parce que Dotremont, et plus encore Bonnefoy, sont au moment des

---

1. Voir entre autres Henri Béhar (dir.), *Mélusine V, Politique – Polémique*, L'Âge d'Homme, 1983, et Louis Janover, *Surréalisme, art et politique*, Galilée, 1980.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

faits (1947) au seuil de leur œuvre respective, ils incarnent cette nouvelle génération issue de la guerre qui doit encore se faire un nom et une place dans le champ littéraire de l'époque<sup>2</sup> ; ensuite parce que Dotremont comme Bonnefoy sont, en 1947, l'un et l'autre déjà sur le point de prendre leurs distances avec le mouvement de Breton ; et enfin parce que leur querelle, aussi virulente fût-elle, ne va cependant jamais réussir à briser la profonde amitié qui les liera jusqu'à la mort de l'artiste belge.

Mais il ne faut pas se méprendre, le passage éclair de Dotremont et de Bonnefoy dans les rangs surréalistes ne saurait nullement remettre en question la sincérité ni la profondeur de leur *engagement* au sein du mouvement – et c'est à dessein que j'emploie ici cette notion complexe d'« engagement », qui va nous introduire au cœur de ce que fut le surréalisme dans la seconde partie des années 1940 et indiquer en même temps son point aveugle, cette faille ou cet impensé qui incitera bientôt les deux poètes à remettre en question l'esthétique de Breton, l'un pour se lancer dans l'aventure collective de COBRA puis des logogrammes, l'autre pour fonder une œuvre plaçant le langage au fondement de notre vision du monde.

### **Retour amont I : Bonnefoy et *La Révolution la Nuit***

Aussi brève soit-elle, l'inscription de Bonnefoy et de Dotremont dans les rangs surréalistes a été profondément marquée par le contexte très particulier de l'immédiat après-guerre, qu'il faut donc commencer par rappeler. Au moment de la Libération, le mouvement surréaliste était moribond, il paraissait même encore en exil, à l'image de Breton<sup>3</sup> ; le surréalisme était alors entre la vie et la mort, et la récente *Histoire*

---

2. La situation de Dotremont est toutefois plus établie que celle de Bonnefoy, il a déjà publié quelques plaquettes (*Ancienne éternité* (1940), *Souvenirs d'un jeune bagnard* (1941) et *La mathématique du ténu* (1946)). Pour une analyse de la période surréaliste de Bonnefoy, et son influence sur l'œuvre encore à venir, voir mon *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, précédé de « Le carrefour dans l'image », par Yves Bonnefoy, Galilée, 2005.

3. Breton rentre de son exil américain et d'une tournée de conférences dans le courant du mois de mai 1946.

### *Autour du « surréalisme révolutionnaire »*

*du surréalisme* de Maurice Nadeau avait fortement marqué les esprits, qui affirmait que « le comportement surréaliste est éternel » pour mieux enterrer le surréalisme en tant que mouvement<sup>4</sup>. Les différents groupuscules qui fleurissaient à l'époque étaient d'ailleurs autant de signes d'un éclatement du mouvement ; les luttes internes entravaient gravement l'action révolutionnaire que les surréalistes entendaient toujours mener à bien<sup>5</sup>. Mais au-delà du surréalisme, c'est en fait, tout le champ littéraire de la Libération qui était à reconstruire, et les tiraillements internes au mouvement faisaient en l'occurrence le jeu des existentialistes et du Parti communiste, alors hégémonique. La question de l'*action*, en partie récupérée par Sartre au travers de la notion d'« engagement », se trouvait alors au centre des débats littéraires<sup>6</sup>. C'était finalement l'époque qui le voulait : pas de poétique sans politique, pas d'esthétique sans éthique.

C'est donc dans un contexte très instable que le jeune Bonnefoy fonde en 1946 avec quelques amis un « groupuscule d'action surréaliste » et une revue intitulée *La Révolution la Nuit*<sup>7</sup>. Dès les premiers pas du jeune poète dans le surréalisme (il a 23 ans), « action » et « révolution » sont ainsi des valeurs essentielles, et le court manifeste que le groupuscule publie sous la forme d'un tract à l'occasion de la parution du premier numéro de la revue renforce encore ce sentiment, dans la mesure où Bonnefoy et ses amis reprennent en exergue la fameuse injonction de Breton : « “Transformer le monde” a dit Marx ; “changer la vie” a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un »<sup>8</sup>. Et comme l'heure est aux mots

---

4. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1945, p. 11.

5. Voir Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris, La Table ronde, 1982, et le témoignage de Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme (1939-1959)*, Denoël, 1962.

6. Voir Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Fayard, 1999, et Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps modernes »*. Une entreprise intellectuelle, Minuit, 1985.

7. José Pierre écrit que ce groupuscule fut le plus ardent de l'époque (*Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome II, Le Terrain vague, 1982, p. XV).

8. Cité dans José Pierre (dir.), *ibid.*, p. 21-22. La phrase de Breton est reprise

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

d'ordre, Bonnefoy et ses amis préconisent alors une poésie « utile » et surtout le recours à une image déclarée « militante »<sup>9</sup> : ces deux adjectifs traduisent bien la volonté du groupuscule de ne pas dissocier esthétique et politique et de se positionner au contraire d'emblée là où Nadeau, parmi d'autres, avait précisément cru déceler la faille, sinon l'échec du surréalisme. De plus, la déclaration collective ouvrant le premier numéro de *La Révolution la Nuit* laisse clairement entendre que les signataires désirent se placer dans le sillage de Breton (parrainage peu encombrant tant que l'auteur de *Nadja* n'est pas physiquement présent à Paris...), tout en prônant par ailleurs une certaine forme de rupture vis-à-vis de ce que le surréalisme est devenu :

*[...] Aussi ne pouvons-nous que marquer l'écart qui nous sépare de tous ceux qui, se réclamant du surréalisme, ne tendraient qu'à ramener leur révolte à la seule exploitation d'expériences que l'on s'accorde à placer sur le plan littéraire ou artistique. Nous ne pouvons concevoir l'exercice de cette critique isolé de notre solidarité totale avec les partis de la révolution ; nous savons qu'il n'est pas d'homme libre dans une société où des hommes sont asservis, et que c'est dans la vie quotidienne en proie au déterminisme économique que la liberté a ses racines. Et nous pensons que l'aide la plus efficace que le surréalisme peut apporter à la cause de la révolution est de reprendre en 1946 le procès des valeurs fondamentales de notre société, dont notre seul regret est de voir les militants révolutionnaires insuffisamment dégagés.*<sup>10</sup>

C'est à un véritable retour aux origines révolutionnaires du surréalisme que le groupuscule en appelle. Or, un tel mouvement implique nécessairement, aux yeux de Bonnefoy et des autres signataires, de prendre position par rapport à toutes

---

du *Discours* prononcé en 1935 au congrès des écrivains révolutionnaires (*Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1962, p. 275-276).

9. José Pierre, *op. cit.*, p. 22.

10. *La Révolution la Nuit* n° 1, 1946.

*Autour du « surréalisme révolutionnaire »*

les formes que les « militants révolutionnaires » ont pu adopter, à commencer par le communisme, ou les « partis de la révolution »<sup>11</sup>. De manière assez adroite, dans la mesure où leur marge de manœuvre est des plus réduites, entre l'immobilisme du mouvement surréaliste « officiel » et les positions nettement marquées des communistes et de Sartre, les signataires réussissent à renvoyer dos à dos ce que le communisme et le surréalisme sont devenus, au profit d'un retour amont devant déboucher sur une voie médiane, entre l'action politique et l'expérience artistique, afin de concilier marxisme *révolutionnaire* et surréalisme *révolutionnaire* – le premier apportant sa caution à une entreprise qui sort ainsi du champ strictement artistique, le second empêchant le premier de s'immobiliser dans la glu stalinienne. Les signataires se livrent donc à un exercice périlleux, rejetant le stalinisme au nom du marxisme, et rompant avec le surréalisme « artistique » au nom d'une attitude plus critique et plus efficace. Surtout, en rejetant l'histoire (récente) du mouvement au profit d'un retour aux origines, ils retournent à leur avantage les problèmes soulevés par une double inscription *dans* le surréalisme et *contre* le monde « externe ».

Mais le problème essentiel demeure, au-delà des déclarations d'intention : comment concilier esthétique et éthique, poétique et politique ? Autrement dit, comment éviter le piège d'une simple esthétisation de la révolution, comment l'image peut-elle se faire « utile » et « militante », puisque c'est sur le plan pratique que les surréalistes seront attendus par les communistes ainsi que par les collaborateurs des tout nouveaux *Temps modernes* ? Autant de questions qui renvoient le surréalisme à ses vieux démons, et qu'un tract de 1947, *Liberté est un mot vietnamien*, reprendra à son compte, sans toutefois y répondre. Or, ce tract mérite néanmoins de retenir l'attention,

---

11. Un peu plus haut, les signataires assènent sans détour que « Ce n'est pas notre confiance dans le marxisme qui nous cachera que la révolution n'a pas fait un pas depuis 1919, et que sous ses apparences se masquent souvent les pires conformismes où risquent de s'engluier les meilleures volontés révolutionnaires » (*ibid.*).

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

dans la mesure où il « officialise » en quelque sorte la présence des jeunes membres de *La Révolution la Nuit* dans le giron du surréalisme « officiel », puisque Breton, Mabillet et Péret, entre autres, l'ont également signé<sup>12</sup>. Et cette union, ou du moins cette unité apparente des surréalistes, se fait contre le PCF, alors au gouvernement (Maurice Thorez, secrétaire général du PCF, était vice-président du Conseil au moment des faits) : la guerre menée par la France en Indochine « prouve que les élus de la classe ouvrière, au mépris de la tradition anticolonialiste qui fut un des plus fermes vecteurs du mouvement ouvrier, en flagrante violation du droit maintes fois proclamé des peuples à disposer d'eux-mêmes, acceptent [...] d'assumer la responsabilité de l'oppression ou de s'en faire, en dépit d'une certaine ambivalence de comportement, les complices »<sup>13</sup>. La charge est sans équivoque, et le rejet du PCF a au moins le mérite de fédérer les différents groupuscules autour des « anciens », parmi lesquels Breton ; mais les signataires, s'ils finissent par déclarer que le surréalisme « n'a renoncé à aucune de ses revendications et, moins qu'à toute autre, à la volonté de transformation radicale de la société »<sup>14</sup>, restent à nouveau étrangement allusif sur les *moyens* à mettre en œuvre pour parvenir à cette transformation.

### **Retour amont II : Dotremont et *Les Deux Sœurs***

Au moment de la publication du tract *Liberté est un mot vietnamien*, Dotremont se situe déjà dans les marges du mouvement surréaliste, et cela dans un double sens. Au sens géographique tout d'abord, Dotremont vient au surréalisme, en 1940, par l'entremise du groupe belge<sup>15</sup>, avec ce que cela

---

12. Voir mon *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, *op. cit.*, p. 196-202.

13. José Pierre (dir.), *Tracts...*, *op. cit.*, p. 27-28.

14. *Ibid.*

15. Pour une approche des spécificités du surréalisme belge, voir les ouvrages de Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, PUF, 1984, ainsi que *Le Surréalisme et le roman, 1922-1950*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 ; de Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de Surréalisme, 1939-1959*, *op. cit.* ; de Daniel Acke, « Surréalisme en Belgique », in *Œuvres et critiques* n° 8 (1-2) (Treize ans d'études sur le surréalisme), Revue internationale d'étude de la réception

signifie d'indépendance et parfois de méfiance vis-à-vis de ce que l'on pourrait appeler « l'orthodoxie parisienne ». Mais en 1947, Dotremont se situe aussi et peut-être surtout dans les marges plus strictement esthétiques du mouvement ; comme l'a montré Michel Dragnet, son rapport à l'image<sup>16</sup>, par exemple, tranche quelque peu avec les vues « classiques » des surréalistes (celles du premier *Manifeste*, pour faire vite) : vues dont Bonnefoy et *La Révolution la Nuit* sont en quelque sorte les héritiers<sup>17</sup>. Si le parcours de Dotremont, des années 1940 au début des années 1950, est relativement bien connu<sup>18</sup>, il vaut toutefois la peine de revenir sur quelques éléments qui seront à mes yeux significatifs, au moment du surréalisme révolutionnaire.

En avril 1941, Dotremont se rend à Paris, muni de recommandations des surréalistes belges (notamment Achille Chavée) ; il y rencontre Eluard, Cocteau, Giacometti, Picasso, Ubac, d'autres encore, et surtout participe aux activités de « La Main à Plume », groupe dirigé par Noël Arnaud et Jean-François Chabrun. Ce groupe proposait une conception de l'image sensiblement différente de celle que Breton avait mise en avant dans le premier *Manifeste* : plus spontanée peut-être, moins esthétisée et davantage collective. Comme Bonnefoy pour *La Révolution la Nuit*, Dotremont tenait semble-t-il le rôle de théoricien du groupe. Rapidement, il fait le lien entre les surréalistes belges et parisiens ; de retour à Bruxelles, en 1943, il fonde les éditions Le Serpent de mer puis la revue *Les Deux Sœurs* et radicalise sa pensée en l'inclinant de plus en plus vers

---

critique des œuvres littéraires de langue française, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, pp. 229-238 ; et enfin le numéro *Europe* n° 912, avril 2005.

16. Michel Dragnet, « Christian Dotremont face à l'image », dans Michel Dragnet (dir.), *Christian Dotremont : les développements de l'œil*, Hazan, 2004, p. 35-43.

17. Voir Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme, *op. cit.*, notamment les première et deuxième parties.

18. Voir entre autres Françoise Lalande, *Christian Dotremont, inventeur de Cobra*, Stock, 2001, et Michel Dragnet (dir.), *Christian Dotremont : les développements de l'œil*, *op. cit.*

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

le « dogmatisme marxiste »<sup>19</sup> et en tournant le dos à l'image. Mais confronté aux réticences des anciens (Paul Nougé et René Magritte)<sup>20</sup>, Dotremont repart à Paris, au printemps 1946, et c'est à cette occasion qu'il rencontre Yves Bonnefoy<sup>21</sup>. Commence alors une longue amitié qui se traduira dans l'immédiat par une invitation à publier dans leurs revues respectives.

Ainsi, en mai 1947, Bonnefoy publiera « L'éclairage objectif » dans le troisième et dernier numéro des *Deux Sœurs* – numéro au sommaire duquel Dotremont fait paraître son fameux éditorial-manifeste « Le surréalisme révolutionnaire ». Ce texte important, qui « sert de base de départ au regroupement des surréalistes entrepris en Belgique »<sup>22</sup>, va exacerber les dissensions politico-esthétiques du groupe surréaliste et notamment conduire Breton à une rupture, alors qu'il figure pourtant au sommaire de ce numéro, en compagnie d'autres surréalistes de la première heure (Brauner, Henein, Hérold, Pastoureau, Tanguy).

#### **« Le surréalisme révolutionnaire »**

Dès les premières lignes de son éditorial-manifeste, Dotremont dresse sans complaisance un état des lieux du surréalisme :

##### *Le surréalisme révolutionnaire*

*Il semble aujourd'hui qu'il n'y ait plus de surréalisme si même il semble y avoir tant de surréalistes. Le surréalisme,*

---

19. Michel Draguet, « Christian Dotremont face à l'image », *art. cit.*, p. 40.

20. *Ibid.*

21. Voir Edouard Jaguer, « Le corsage des Deux Sœurs », préface à l'édition facsimilée des trois numéros des *Deux Sœurs*, Paris, Jean-Michel Place, 1985, pp. XVIII-XIX, ainsi que le témoignage de Bonnefoy dans sa Préface aux *Œuvres poétiques complètes* de Christian Dotremont (Mercure de France, 1998).

22. *Les Deux Sœurs* n° 3, p. 37 de l'édition facsimilée parue chez Jean-Michel Place, déjà citée, et à laquelle reverront dorénavant les pages données dans le texte.



*Autour du « surréalisme révolutionnaire »*

*pourtant, a sa statue, ses dieux et sa mythologie, ses croix-de-feu et sa légende, ses recettes et ses dogmes, son patois, et rien n'est plus facile, pour les collectionneurs, que de le mesurer à un centimètre près : les statues sont les plus dociles des cadavres. Mais, précisément, c'est à ce surréalisme-là que s'en réfèrent la plupart des surréalistes qui courent les boulevards de la littérature, les ruelles « ésotériques » [...]. Il faut d'abord réduire la statue en poussière, parce qu'elle fait de l'ombre sur nous, l'ombre crapuleuse de la lumière publicitaire, et voir que nous-mêmes, les nouveaux venus, l'avons, pour la plupart, dressée. (p. 3)*

Il s'agit là, à n'en pas douter, d'une critique radicale en ceci qu'elle n'épargne pas les propres tentatives du Dotremont (« nous-mêmes l'avons dressée... », un peu plus bas, Dotremont parle du « surréalisme édenté de “La main à plume” » (p. 4)). Ce texte dénonce ce pastiche de lui-même qu'est devenu le surréalisme, « jusqu'à confondre avec l'écriture automatique une certaine diarrhée verbale » (p. 5). De plus, les allusions claires aux « ruelles “ésotériques” » et à la « mythologie » surréaliste signifient sans équivoque le rejet du tournant qu'a pu prendre la pensée de Breton dès les années 1940. Mais plus généralement, c'est presque « tout le surréalisme depuis 8 ou 10 ans » que Dotremont met à l'index (p. 6), au nom d'un « collectivisme » qui va sans doute dans le sens du mot d'ordre de Lautréamont maintes fois repris : la poésie doit être faite par tous, non pas un seul. Puis Dotremont en vient au point central de son argumentation, à ce qu'il appelle le « problème politique » (p. 9) : il entend d'une certaine manière juger le surréalisme à l'aune de la question politique. Cette tâche revient alors à « d'abord définir la position naturelle du surréalisme devant le communisme » (p. 11) ; dès lors que les valeurs (politiques) défendues par le PC serviront de référence, la perspective sera biaisée et Dotremont aura beau jeu de stigmatiser l'inefficacité, voire l'inanité de la démarche surréaliste. En plaçant de la sorte le surréalisme sous

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

la coupe d'une rhétorique de type marxiste, Dotremont n'aura en effet aucune difficulté à l'assujettir sous la direction du PC :

*Il y a entre l'un et l'autre un abîme, qu'il serait contre-révolutionnaire de vouloir combler, et un lien qu'il serait contre-révolutionnaire de vouloir défaire – ainsi peut-on consciemment schématiser. Un abîme : le communisme couvre une action, une action politique, une action politique nécessairement rationaliste, et nécessairement attachée à une fin de relais : la libération économique du prolétariat ; le surréalisme couvre une expérience (c'est-à-dire une entreprise dont les « moyens » mêmes sont les « fins de relais »), une expérience intellectuelle-morale, anti-rationaliste (et pro-rationaliste dans le sens générique du mot « rationaliste »), attachée déjà à la fin qu'il est dialectiquement permis d'assigner à la révolution : la libération totale, maximum de l'individu (sa libération aussi du carcan politique). Un lien, parce que l'action politique n'a de sens que si elle a conscience de sa nécessité, de sa nature de « moyen », de la nécessité d'une fin de relais, comme le surréalisme n'a de sens que s'il a conscience des conditions a-historiques qu'il parvient, dans la mesure du possible, à entretenir au sein de son activité expérimentale, et de la nécessité d'abattre le premier obstacle à la libération totale de l'individu : l'obstacle économique, et de l'abattre par des moyens politiques surtout. (p. 11-12)*

Dotremont paraît certes vouloir penser le communisme et le surréalisme dans la différence (« l'abîme qui les sépare »), mais ne nous leurrions pas : c'est bien le communisme, et en particulier l'*action* qui le caractérise, qui prend le pas, du point de vue politique – c'est-à-dire du point de vue de l'éditorial –, sur l'*expérience*. En d'autres termes, le surréalisme agit au niveau de l'individu (« libération totale, maximum de l'individu »), alors que le communisme agit au niveau plus général de la société. Or, la libération « totale » de l'individu n'a de sens que dans une société au préalable libérée de « l'obstacle économique ». L'expérience n'a de valeur que si elle débouche sur une action concrète et trouve « dès main-

tenant une solution de continuité avec [l']action politique » (p. 12). L'expérience n'est donc utile que dans le cadre plus général – moins individuel, voire individualiste – d'une action de type politique. Et Dotremont d'ajouter : « Certes, l'expérience surréaliste ne peut être révolutionnaire que si, sur son plan, elle est libre absolument. Elle ne peut souffrir, sur son plan, la moindre perte de liberté. Mais : sur son plan. Une telle proposition [...] n'est acceptable que si elle se dédouble : le Surréalisme ne peut être révolutionnaire que s'il excède le plan expérimental, – et il l'excède naturellement » (p. 13).

Tout semble se passer comme si les surréalistes, pour vivre pleinement leur liberté artistique, avaient besoin d'y renoncer au profit d'une autre liberté, plus « sociale » ou « collectiviste », qui seule donnerait un sens à la création artistique. Il ne peut donc y avoir de véritable révolution que sur le plan de l'action ; sans l'aide des communistes, le surréalisme ne sera jamais qu'un mouvement expérimental, c'est-à-dire artistique, abstrait. Or, quitter ce plan expérimental, c'est renoncer à cette liberté à laquelle les surréalistes tenaient par-dessus tout, et Dotremont le sait mieux que quiconque. De même, en critiquant un peu plus bas le recours à « l'imagination »<sup>23</sup>, Dotremont attaque un autre pilier sur lequel Breton, dès le premier *Manifeste*, avait élaboré l'essentiel de l'esthétique surréaliste.

Parvenu en ce point, il n'est peut-être pas inutile de dresser le bilan provisoire du texte de Dotremont. En attaquant le surréalisme pour son idéalisme (son caractère expérimental), son inefficacité sociale, son aveuglement devant une imagination assimilée à une illusion (p. 14), Dotremont ne fait certes pas œuvre de pionnier ni de visionnaire. Maurice Nadeau et Georges Bataille, pour ne citer que ces deux compagnons de route du surréalisme, avaient déjà formulé de telles critiques ; dès les événements de 1926, les surréalistes avaient été placés devant le dilemme de l'esthétique ou de la politique, et c'est

---

23. « La ressemblance est frappante, à une certaine hauteur, entre un ouvrier qui se gave d'alcool le samedi soir et le surréaliste qui tous les jours se gave d'imagination » (p. 14-15).

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

d'ailleurs sans surprise cette faille que Sartre met en lumière à son tour dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), en parlant de l'incompatibilité de « l'imaginaire pur et [de] la praxis »<sup>24</sup>. Mieux, nous avons vu que le tract annonçant la création de *La Révolution la Nuit* ne craignait pas de viser précisément ce point où les mots d'ordre de Marx et de Rimbaud se rejoignent. Bref, l'argumentation de Dotremont n'est, jusqu'à ici, pas des plus originales, elle relève de ces attaques à la fois lucides et sans retenue qui sont le plus souvent le fait d'anciens surréalistes.

Sauf que, dans le cas présent, Dotremont se veut, se déclare même, comme le titre de son éditorial l'indique, *surréaliste*, et qui plus est surréaliste *révolutionnaire*. On peut d'ailleurs relever qu'à plus d'un endroit désormais, Dotremont utilisera le « nous » pour évoquer les surréalistes – mais les surréalistes en tant qu'ils ont fait ce qui pourrait s'appeler leur examen de conscience révolutionnaire (p. 16-17). Après avoir dénoncé sans retenue les « errances » des surréalistes, Dotremont va donc entreprendre de montrer en quoi le surréalisme peut bel et bien se montrer « révolutionnaire ». Et là, son argumentation semble plus originale, voire curieuse, en certains points.

En effet, pour légitimer un surréalisme *révolutionnaire* – aux yeux du PC évidemment –, Dotremont va rappeler que toute véritable pensée révolutionnaire a « ses brouillons » (p. 19), qu'il appelle, un peu plus bas, ses « déchets ». Or, pour Dotremont, et nous voici arrivés au cœur de son argumentation, c'est au communisme qu'il convient d'historiciser, c'est-à-dire d'organiser historiquement, *d'actualiser* ces déchets, ces ébauches ou encore ces brouillons, pour leur donner un sens<sup>25</sup>. C'est uniquement à ce prix que ces ébauches, que les expériences surréalistes peuvent avoir une valeur révolutionnaire.

---

24. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, dans *Situations II*, Gallimard, 1948, p. 324.

25. « Il est marxiste de dire que la pensée la plus radicalement sauvage n'est révolutionnaire que dans la mesure où elle est historiquement organisée, où elle est "dégradée" par l'histoire, après avoir été "dégradée" dans des pensées de plus en plus "immédiatement" révolutionnaires » (p. 22).

### *Autour du « surréalisme révolutionnaire »*

Du coup, le surréalisme apparaît comme une sorte de prémisse à la révolution, car la révolution surréaliste ne peut viser qu'à la libération intérieure, individuelle ; comme telle, cette révolution n'a pas de sens si elle n'est doublée d'une action sociale, que Dotremont qualifie d'« objective », et qui relève du domaine politique – donc du communisme.

Dans ces conditions, Dotremont a beau jeu de soumettre en définitive le surréalisme à ce qu'il appelle « l'administration marxiste » : « Il est clair que quand le surréalisme perd son efficacité propre pour avoir une efficacité immédiate, sociale, bref quand il débouche sur le plan nettement public, où il risque d'avoir même une efficacité *politique*, il doit être régi, je dirais : administrativement, selon les conditions historiques : selon le marxisme » (p. 27). On imagine toutefois sans peine que la teneur de ces propos, qui ne visent rien moins que la mise sous tutelle communiste des surréalistes, eut largement de quoi ulcérer Breton, qui avait à de nombreuses reprises rappelé qu'il tenait par-dessus tout à l'indépendance du mouvement, et *a fortiori* vis-à-vis des staliniens<sup>26</sup>. L'entreprise de Dotremont fut donc vouée à l'échec, au cours d'événements complexes que Paul Aron a bien mis en relief<sup>27</sup>, et sans doute faut-il y voir un signe supplémentaire de l'insolubilité définitive du surréalisme dans la politique ou dans l'action de type sociale.

### **En guise de réponse (Bonnefoy)**

Aussi extrême et provocatrice soit-elle, du point de vue surréaliste, la position exprimée par Dotremont avait au moins le mérite d'être claire et de mettre ainsi un terme aux ambiguïtés abondamment dénoncées. La réaction de Bonnefoy à l'éditorial de son ami permet, par contraste, d'en mesurer mieux encore la portée ; cette réaction prit la forme d'une

---

26. Voir, parmi d'autres textes, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, dans *Œuvres complètes II*, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1992, p. 246-247 et 260-262.

27. Paul Aron, « Christian Dotremont et le surréalisme révolutionnaire », dans Michel Draguet (dir.), *Christian Dotremont...*, *op. cit.*, p. 59-66.

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

longue lettre adressée au « Groupe Surréaliste Révolutionnaire », alors composé de membres du Parti (parmi lesquels Christian Dotremont)<sup>28</sup>.

Voici le début de la lettre de Bonnefoy, que l'on peut lire comme une réponse à la position des Belges telle que Dotremont la clarifie dans son éditorial :

*Chers Camarades,  
J'avais cru que vous tentiez de conjurer la « liberté expérimentale et la pratique révolutionnaire ». Vous vous en défendez. « Il ne peut y avoir de surréalisme politique, dites-vous, la synthèse du surréalisme et du communisme est impossible... » Vous estimez cependant que la communauté de buts du surréalisme et du mouvement ouvrier doit se traduire par un soutien « inconditionnel » du parti communiste par les surréalistes. S'il vous est difficile de dire par avance en quelles circonstances ce soutien doit effectivement jouer, il est clair que c'est au cas de divergence, de conflit que son principe s'applique : aux cas, précisément, où le surréalisme met en jeu, au sein de la révolution, ce qu'il peut avoir de spécifique. En un mot, vous reconnaissez le parti communiste comme la seule instance révolutionnaire, vous demandez aux surréalistes, en période révolutionnaire, d'abdiquer en sa faveur des méthodes, des points de vue qui leur sont propres.  
Supposez-vous que le surréalisme puisse, à certains moments, être contraire à la révolution ? Je ne le pense pas, je ne puis vous suivre sur cette voie. J'ai conscience, autant que vous, de l'urgence qu'il y a pour nous tous à définir, à*

---

28. Pour plus de détails, voir Daniel Lançon, « Yves Bonnefoy (1946-1950), surréalisme & périphérie », dans Nathalie Piégay-Gros (dir.), *Territoires de la poésie contemporaine. Mélanges offerts à Marie-Claire Dumas*, Champion, 2001, pp. 89 ss. Bonnefoy était explicitement pris à partie par Dotremont, à la fin de son manifeste : « Le “droit à l'hérésie” que l'on (Bonnefoy, par exemple) revendique vis-à-vis des Partis communistes, c'est vis-à-vis du surréalisme qu'il faut que nous le prenions » (p. 33).

*Autour du « surréalisme révolutionnaire »*

*préciser, à amplifier nos moyens, notre efficacité révolutionnaires. Que sommes-nous sans la révolution ?*<sup>29</sup>

La première phrase, où il est question de « liberté expérimentale » opposée à une « pratique révolutionnaire », reprend de manière explicite la distinction opérée par Dotremont entre expérience et action révolutionnaires, cette dernière, par sa discipline, échappant à la stérilité qui frappe la liberté des surréalistes. Partant de ce constat, Bonnefoy relève que le PC tend à l'hégémonie et veut soumettre le mouvement surréaliste à sa loi : c'est la légitimité *révolutionnaire* du mouvement qui lui est refusée (deuxième paragraphe). Or sur ce point-là, Bonnefoy sait que le terrain est très instable, et qu'il a tout à perdre à s'aventurer dans le domaine de l'action strictement sociale, et *a fortiori* de se laisser empiéger dans la rhétorique marxiste<sup>30</sup>. Il s'ensuit alors une défense du caractère révolutionnaire du surréalisme fondée sur une argumentation plus esthétisante que politique :

*Mais la révolution n'a pas qu'un visage. De vouloir en affirmer un aux dépens de tous les autres vous risquez de la méconnaître. En définitive, de la retarder. [...] Mais le surréalisme, volonté d'accroissement sur la base du matérialisme dialectique, du champ de conscience, de réalité, est, objectivement, révolutionnaire. Et ceci exige autre chose qu'une sous-estimation arbitraire de ses démarches aux approches d'une révolution qui est aussi la sienne. Je m'élève contre toute tentative visant à le limiter ou l'assujettir, contre toutes consignes, ces consignes*

---

29. « Pour déséquivoquer l'action des surréalistes en France », in Daniel Lançon, « Yves Bonnefoy (1946-1950), surréalisme & périphérie », *art. cit.*, p. 100. Les citations renverront dorénavant à cette édition.

30. Il ajoute ainsi presque aussitôt : « Je n'oublie pas que la révolution sociale ne peut être réalisée que par le communisme. En tant que surréaliste, je veux cette révolution, je sais que le sort du poète est lié à la lutte de classes, et que la première tâche à mener à bien en toute hâte, est la libération économique de l'homme » (p. 100-101).

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

*naîtraient-elles de la bouche même d'un Lénine. (p. 100-101)*

Bonnefoy met donc en avant, à côté de la révolution sociale (champ d'action clairement communiste), une autre révolution possible, qu'il faudrait qualifier de culturelle ou d'esthétique, qui touche au « champ » de la conscience, de la « réalité ». Le surréalisme pourrait alors se prévaloir de fonder non seulement une esthétique révolutionnaire, mais aussi quelque chose comme une esthétique de la révolution.

*Tout parti marxiste tend à porter la pratique révolutionnaire à l'échelle de l'histoire, envisage statistiquement le rôle de l'individu. L'attitude surréaliste est radicalement différente : elle maintient à tout prix cette pratique à l'échelle de la vie, de toute vie, elle affirme l'importance dramatique de la vie du révolutionnaire dans le cours de la révolution. C'est même là que réside son efficacité propre, c'est autour de cette volonté : « changer la vie », que se stratifie le surréalisme révolutionnaire. Les conséquences en vont loin. Elles entraînent sur toutes les questions pratiques un conflit essentiel avec le parti révolutionnaire, le pas étant donné par nous, sur la discipline du parti, aux exigences de la révolte, aux impératifs du désir, à la lucidité de l'intuition. (p. 101)*

Bonnefoy oppose à la révolution sociale et collective prônée par le PC une révolution plus individuelle, celle du « désir », de « l'intuition », et il va même jusqu'à avancer que le « conflit vital toujours ranimé par le surréalisme contre quelque discipline que ce soit » est « une frange ineffaçable de la révolution » (idem). Du coup, retournant l'argumentation avancée par Dotremont pour les « surréalistes révolutionnaires », Bonnefoy fait du surréalisme le gardien de la conscience révolutionnaire, louant au passage la « vigilance » dont le mouvement fait preuve<sup>31</sup>.

---

31. Bonnefoy ne se prive d'ailleurs pas de dénoncer, un peu plus haut, « les vicissitudes du mouvement ouvrier, ses défaites, ses erreurs (les unes et les



Mais Bonnefoy ne va pas se dérober longtemps à sa tâche de jeune théoricien du surréalisme, puisqu'il publie, dans ce même troisième numéro des *Deux Sœurs*, un essai intitulé « L'éclairage objectif » qui, à sa manière, comble très largement cette « lacune » et surtout apporte une lumière nouvelle sur les moyens à mettre en œuvre pour mener l'action surréaliste. Dans cet essai ardu, Bonnefoy montre en effet que ce que nous appelons la « réalité » n'est à vrai dire qu'une projection de notre subjectivité, et qu'il ne peut du coup y avoir de véritable action que sur ce plan-là<sup>32</sup>. À l'action sociale prônée par Dotremont et les communistes, que l'on peut dire « extérieure », le jeune Bonnefoy oppose ainsi une action « intérieure », celle que livre le surréaliste contre la raison en objectivant sa subjectivité dans le poème. Or, cette nouvelle opposition ne se contente pas de reprendre sous d'autres termes l'opposition individu-société, elle va en fait beaucoup plus loin puisqu'elle introduit implicitement le langage au cœur de notre relation au monde. Bonnefoy rejette alors la rhétorique marxiste parce qu'il sait que la vision du monde dont elle est porteuse demeure fondamentalement aveugle au travail esthétique de la subjectivité ; ce ne sont donc pas seulement deux rhétoriques qui s'affrontent, mais deux visions du monde, et bientôt le moment viendra où Bonnefoy (comme Dotremont, par d'autres voies) prendra conscience que la rhétorique surréaliste, si elle nous révèle bien certains éléments essentiels de notre habitation du monde, si elle nous montre bien une image *différente* de la réalité, sans doute plus attentive au travail de l'inconscient, du désir – cette rhétorique nous empêche par le même geste de voir que nous sommes là toujours face à une *image* de la réalité.

Cela posé, il n'en demeure pas moins que le jeune surréaliste, s'il est pleinement persuadé que le surréalisme peut et doit jouer sa partition dans le concert révolutionnaire, reste tout de même très discret quant aux moyens qui devraient permettre à « l'expérience surréaliste » de devenir une action

---

autres nous ont été ces dernières années particulièrement pénibles) » (p. 101).

32. Voir mon *Yves Bonnefoy...*, *op. cit.*, p. 209 ss.

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

révolutionnaire, alors qu'il avoue pourtant, dans la première partie de la lettre (premier extrait cité), « l'urgence qu'il y a [pour les surréalistes] à définir, à préciser, à amplifier nos moyens, notre efficacité révolutionnaires ». On chercherait cependant en vain dans cette lettre de telles précisions ou définitions.

*Université de Lausanne*

## L'ESCROC, LE GROSSISTE ET L'ÉPICIER – TOUTE POÉSIE RENIÉE

**Pascale ROUX**

En 1936, au cours d'une émission radiodiffusée au Caire, Georges Henein, faisant un état des lieux de la littérature française contemporaine, constate le changement de statut de l'écrivain et, plus généralement, de l'intellectuel :

*Nous voyons se rénover entièrement le climat de la création littéraire et artistique. L'orgueilleuse solitude de l'intellectuel fait place progressivement à une solidarité fraternelle le rattachant à tous les vivants, comme lui en péril. Il ne s'agit plus d'un petit jeu d'appartement sans lendemain véritables, mais au contraire d'une sorte de mission essentielle dont chaque penseur, chaque homme d'esprit, devient responsable.*

L'intellectuel moderne est engagé dans un destin collectif, et il y joue un rôle actif. Il est celui qui, tout à la fois, participe à l'histoire et la construit, la subit et la fait. Plus conscient du devenir historique que les autres hommes, ou plus sensible à celui-ci, l'intellectuel est *en avant* de l'histoire : « les hommes sont harcelés aujourd'hui par un besoin ardent, de changer, de modifier les structures qui les encasernent. Les hommes, – et avant tous les autres parce que plus sensibles que les autres aux appels confus de la destinée collective, les intellectuels. »

En janvier 1939, trois ans plus tard donc, alors qu'il vient de fonder, une semaine plus tôt, le premier groupe surréaliste égyptien, Art et Liberté, Henein prononce une autre conférence, intitulée « L'art dans la mêlée », dans laquelle il affirme à nouveau le lien qui unit l'intellectuel à l'histoire. Il y explicite quel type particulier d'intellectuel est l'artiste et de quelle

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

manière spécifique, par son œuvre, il se trouve lui aussi en avant de l'histoire :

*Engagé à fond dans cette mêlée générale d'où risque de sortir la transformation matérielle du monde, cette transformation qu'il a devancée par son rêve, qu'il a interprété par son œuvre, l'artiste est, qu'il le veuille ou non – et il affirme qu'il le veut de plus en plus ! –, solidaire de tous les gestes créateurs de progrès comme de tous les gestes négateurs d'imposture et d'oppression. (p. 271)*

On perçoit quelle peut être, pour Georges Henein, la mission spécifique de l'artiste en tant qu'intellectuel mais aussi plus spécialement du surréaliste : libérer les forces du désir, du rêve et de l'inconscient, seules à même d'opérer une transformation du monde bénéfique à l'homme : « La vieille et mensongère antinomie du rêve et de l'action a beaucoup trop duré, Aux artistes et aux écrivains de lutter pour que les hommes aient le droit de vivre *toujours* selon leur cœur<sup>1</sup>. »

À peine fondé, le groupe surréaliste égyptien se trouve isolé : le déclenchement de la guerre met en effet un terme aux échanges culturels internationaux – du moins avec l'Europe. Georges Henein, qui avait choisi de partager son temps entre Le Caire et Paris et s'était constitué un réseau de connaissances et d'amis dans le monde littéraire français, souffre particulièrement de cet isolement. Dans cette Égypte coupée d'un monde occidental qui se déchire, Georges Henein voudrait que la voix surréaliste et internationaliste survive à la guerre. Animer un foyer surréaliste au Caire signifie, pour l'auteur, maintenir une connexion vivante et effective entre l'art et l'action politique. Les artistes d'Art et liberté qui se revendiquent de la IV<sup>e</sup> Internationale s'engagent dans une action politique visant à entretenir l'agitation populaire : ils animent diverses revues de la gauche égyptienne<sup>2</sup>, fondent une

---

1. Henein commente ici une phrase de *L'Espoir* (« du moins ces hommes ont-ils vécu un jour selon leur cœur ») « L'intellectuel dans la mêlée », *Art et liberté*, n° 2, mai 1939.

2. *Don Quichotte* francophone, *Al Majalla al jadida* et *Al Tatawor*

### *L'Escroc, le grossiste et l'épicier*

maison d'édition diffusant des pamphlets politiques, font circuler des tracts, présentent même un candidat aux élections législatives de 1944-1945. Alors que la guerre oppose les nations, Henein s'efforce d'alimenter au Caire un foyer internationaliste et pacifiste, en lien avec les bureaux anglais de la IV<sup>e</sup> Internationale, avec qui il communique par l'intermédiaire des soldats britanniques postés en Égypte. Pour les artistes d'Art et liberté, et tout particulièrement pour Henein, l'action politique ne doit pas être coupée de la poésie ou, plus précisément, l'action politique ne doit jamais se faire au détriment de l'exigence poétique. Si le poète a le pouvoir de transformer le monde, c'est précisément parce qu'il possède une voix spécifique, ancrée non pas dans l'ici et maintenant mais tendue vers l'ailleurs du rêve.

Georges Henein a attendu avec impatience la fin de la guerre pour pouvoir à nouveau participer à la vie littéraire française. À la Libération, la question de l'articulation entre l'esthétique et le politique se pose en France avec une acuité particulière et, surtout, elle se pose de manière nouvelle. Le rôle de l'intellectuel, éveillé de conscience et accélérateur d'histoire, est alors largement reconnu. Depuis le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes aux poètes résistants, les années trente et le début des années quarante ont prouvé que l'intellectuel avait un rôle à jouer dans l'histoire. Mais avec la fin du conflit, la scène littéraire doit se reconstituer en tenant compte de ce que la littérature a ou n'a pas été pendant la guerre, des choix que les uns et les autres ont faits face à une histoire sanglante. Georges Henein qui, d'une certaine manière, reste *étranger* à ce qui se joue sur la scène littéraire française, tente, en vain, de faire entendre une voix poétique intacte, non pas détachée de l'action politique mais non corrompue par elle. Il fait ainsi la critique de tous ceux qui, promoteurs ou victimes d'un engagement devenu l'enjeu central de la production artistique de l'immédiat après-guerre, renient la poésie. Parmi eux, trois figures emblématiques qui, chacune à sa manière, sacrifient

---

arabophones.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

l'exigence poétique à l'efficacité de l'action : Aragon, le militant dont la pratique poétique représente une nouvelle forme de d'« escroquerie sentimentale » et de « résistance à la poésie », Breton qui, à force de vouloir reconquérir son public, devient un « grossiste du verbe » et Sartre, le « petit épiciériste existentialiste ». Les critiques que Henein, qui reste fondamentalement surréaliste, adresse aux trois auteurs ne sont pas les mêmes et ne sont pas d'une égale sévérité. Mais toutes se fondent sur un unique constat, révolté et attristé : on a renié la poésie au nom de l'action, de l'efficacité, de l'engagement.

#### **Aragon l'escroc**

À la Libération, la popularité d'Aragon est au plus haut : combattant et résistant pendant la guerre, poète national avec quelques autres, il bénéficie du prestige du P.C.F., qui, fort du rôle qu'il a joué dans la résistance intérieure française, est devenu l'une des principales forces politiques françaises.

Avec la fin du conflit, les intellectuels francophones égyptiens assistent à la progressive reconstruction du champ littéraire français et, dans ce contexte, le débat sur la question de la responsabilité de l'intellectuel et le rôle qu'il peut ou doit jouer dans la guerre, le rôle qu'il a ou n'a pas su jouer, prend toute son ampleur. Déjà, fin 1942, la question de l'engagement de l'écrivain suscitait en Égypte de nombreuses polémiques dans la presse<sup>3</sup>. On peut ainsi lire, en 1943, dans *Le Progrès égyptien* : « Les beaux vers, la belle musique ne perdent pas de leur valeur parce que les choux-fleurs sont introuvables ou que les avions bombardent la ville<sup>4</sup>. » En 1945, dans un billet qu'il signe dans le même quotidien, Henein affirme la nécessaire indépendance de l'art par rapport aux partis politiques :

*Les moyens poétiques ne sauraient, sous peine de déchéance, être manipulés à des fins étrangères à la poésie.*

---

3. Cf. D. Lançon, *Jabès l'Égyptien*, Jean-Michel Place, 1998, p. 180-184 (« Engagement politique ou littéraire ? »).

4. *Le Progrès égyptien*, n° 51, dimanche 28 février 1943, p. 2. Cité par D. Lançon, *Jabès l'Égyptien*, op. cit., p. 180.

### *L'Escroc, le grossiste et l'épicier*

*Ce qui compte chez un Rimbaud, chez un Lautréamont, ce n'est pas la part qu'ils ont pu prendre à la Commune de Paris, c'est la part qu'ils ont prise effectivement à la libération de la conscience humaine, à l'affranchissement du langage et de la pensée. Tout poète qui se chercherait d'autres raisons d'écrire, se vouerait par là même, tôt ou tard, à la condition de chansonnier ou de propagandiste<sup>5</sup>...*

Dans l'art, la valeur esthétique prime et elle est, en soi, un facteur de libération politique. La même année, le catalogue de la cinquième exposition de l'Art indépendant, organisée par le groupe Art et liberté, a pour titre « La séance continue ». Il s'ouvre sur un texte collectif qui évoque les années de guerre comme une épreuve dont l'art indépendant est sorti vainqueur, échappant à la fois à l'emprise des pouvoirs totalitaires et à la tentation de l'art militant :

*Sans doute Aragon et Eluard s'affaissaient-ils, toute poésie reniée, avec un bruit mou qui est comme l'écho renversé des clameurs de leur jeunesse. Sans doute quelques poètes ont-ils trouvé leur voie de garage dans ce qu'il est convenu de nommer la "poésie de la résistance", cette forme toute récente de résistance à la poésie<sup>6</sup>.*

Aragon, doublement militant (poète résistant et poète communiste), est la cible privilégiée de Henein. Dès fin 1944-début 1945, sous le pseudonyme de Jean Damien, Henein fait paraître *Qui est Monsieur Aragon ?*, pamphlet qui exprime très clairement sa position, en tant qu'intellectuel surréaliste, sur l'un des grands débats de l'après-guerre : la question de l'engagement et de la poésie militante. Le texte attaque les poètes qui mettent leur écriture au service d'un parti, aux premiers rangs desquels l'Aragon d'après 1932, désigné comme

---

5. « Il y a quinze ans Mayakovsky ». *Le Progrès égyptien*, n° 89, 14 avril 1945.

6. « L'art indépendant à l'épreuve », *La Séance continue* [Catalogue de la V<sup>e</sup> Exposition de l'Art indépendant], Le Caire, Masses, 1945.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

un piètre écrivain, un opportuniste mettant son art au service de la propagande stalinienne.

*Aragon, à l'heure actuelle, n'en appelle à notre attention ni comme poète, ni comme militant. Mais essentiellement comme phénomène social. Aragon marque l'apogée du bluff contemporain, de la grande escroquerie sentimentale qui gagne chaque jour un terrain précieux à la fois sur la sincérité du cœur et sur l'indépendance du jugement critique. Exhibitionniste de l'amour [...] exhibitionniste de la ferveur patriotique [...] exhibitionniste de l'espoir ou de la haine, peu importe, mais toujours là pour couvrir d'un vernis de pathétique les impostures, les faillites, les trahisons*<sup>7</sup>.

Pour Henein, Aragon n'est pas un poète dans la mesure où sa poésie n'est pas une expression individuelle mais un relais du collectif. Il ne fait, dit-il, qu'« illustrer en termes plus ou moins lyriques, la ligne politique du parti » auquel il se rattache ; ses poèmes servent de « *surimpression lyrique* » à toutes les démarches du parti. Par ailleurs, en se mettant au service d'une organisation qui n'a d'autre but que « l'apprivoisement » et la « mise au pas » de ses membres, Aragon œuvre contre l'indépendance critique que l'intellectuel a pour mission d'éveiller ou de maintenir alerte. En 1947, à l'occasion de l'exposition « Le surréalisme et 1947 », Henein écrit un texte intitulé « Séance tenante ». Il y affirme la nécessaire indépendance de l'artiste et, une fois de plus, proclame le refus de toute compromission avec les forces d'oppression :

*Le surréalisme se dresse contre les attendrissements de circonstance – liberté, ton nom n'est pas à écrire n'importe où ! – et contre ces trocs hideux à quoi certains aimeraient réduire le mouvement de l'esprit. Un poème n'est pas échangeable contre une usine. Une cause qui a besoin qu'on lui sacrifie un poème étendra bientôt sa rage dévorante à l'ensemble de l'homme. (p. 93)*

---

7. *Qui est monsieur Aragon ?*, Le Caire, Masses, 1944, p. 9-10.



Henein, on le constate, prend très clairement position dans le débat qui agite la France de la Libération. En tant qu'intellectuel, l'artiste surréaliste est engagé dans le débat politique : il a pour mission d'œuvrer à la libération de la conscience humaine et prend position en dehors de toute appartenance dogmatique. Dans la continuité de ce qui était dit dans *Pour un art révolutionnaire indépendant*, Henein refuse d'inféoder la poésie, l'art à un parti ou à un pouvoir : la poésie, par opposition à la propagande, est par essence indépendante, elle émane d'un individu irréductible à quelque appartenance que ce soit. L'intellectuel indépendant s'oppose, dans cette vision, à l'intellectuel militant comme l'art indépendant s'oppose à la propagande.

#### **Breton le « grossiste du verbe<sup>8</sup> »**

L'indépendance de l'intellectuel, à laquelle Henein montre un indéfectible attachement tout au long de son parcours littéraire, ne se définit pas seulement par rapport au champ politique. Le poète doit également se défendre contre la tentation de se compromettre avec son public. C'est précisément sur ce point que Henein s'oppose à Breton, dans ces années d'après-guerre où, comme le souligne Henri Pastoureau, le surréalisme se trouve « à un tournant dangereux de son histoire » :

*Il va être bien difficile de ne pas décevoir des exigences qu'exacerbent différents facteurs : une vulgarisation malencontreuse de l'esthétique surréaliste (le merveilleux convulsif) dans la mode et le style d'époque [...], la concurrence de l'existentialisme [...], enfin le climat tropical des après-guerres<sup>9</sup>.*

---

8. Cette expression n'est pas utilisée par Henein pour parler de Breton spécifiquement mais, plus généralement, de ceux « pour qui l'adhésion de la foule suffit à valider une pensée » (« L'apport d'Albert Cosseray », *Calligrammes*, 1956).

9. H. Pastoureau, *Ma vie surréaliste suivi de André Breton, les femmes et l'amour*, M. Nadeau, 1992, p. 164.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

En effet, Breton, qui revient en 1946 à Paris après cinq ans d'absence, doit faire face aux difficultés du « *repayement*<sup>10</sup> » et à la nécessité de reconstituer le groupe surréaliste. Ce repositionnement dans le champ littéraire ne peut se faire sans que soit pris en compte ce qui s'est passé pendant les années de guerre. Le conflit entre Breton et Aragon, qui remonte au début des années trente, prend alors une autre dimension. L'opposition entre le militant et le défenseur de l'indépendance de l'art est exacerbée par le fait que l'un a combattu tandis que l'autre a quitté le champ de bataille. La question est, dès lors, pour l'intellectuel surréaliste, de trouver un nouvel équilibre entre valeurs esthétiques, valeurs politiques et position dans le champ littéraire. La première difficulté consiste, pour Breton, à gérer l'équilibre entre les forces de renouvellement du surréalisme (constituées en particulier par les nouvelles recrues du groupe) et la nécessaire continuité avec les orientations du groupe, faute de quoi le surréalisme risquerait de perdre son identité. Elle consiste également à prouver que le surréalisme n'a pas épuisé sa nécessité historique, comme mouvement esthétique mais aussi comme force politique. Les surréalistes doivent prouver qu'ils ont encore un rôle à jouer en tant qu'intellectuels. Pour Breton, il est nécessaire, dans cette optique, de reconquérir à la fois un public et une légitimité – ce qui ne va pas de soi dans une France de l'après-guerre où l'attitude des uns et des autres pendant le conflit a une si grande importance. Pour reconquérir public et légitimité, deux priorités : se repositionner dans le champ intellectuel – littéraire et politique (par rapport notamment à la littérature de l'engagement, à la poésie militante et au surréalisme révolutionnaire) –, reconstruire un groupe, c'est-à-dire générer une unité, une unanimité autour de valeurs communes à même de fédérer les individus et d'instaurer une dynamique collective.

Pour Henein, prouver que le surréalisme n'a pas épuisé sa nécessité historique, qu'il a encore quelque chose à dire et à

---

10. Lettre datée du 1<sup>er</sup> novembre 1947, citée par S. Alexandrian, *Georges Henein*, Seghers, 1981, p. 40-41.

faire, cela signifie avant tout montrer qu'il n'est pas corrompu, c'est-à-dire que, contrairement à d'autres mouvements, il ne vit pas de compromis : au niveau politique, il ne se compromet avec aucune force oppressive (ni fascisme, ni stalinisme) et au niveau esthétique, il refuse tout prosélytisme (il rejette toutes les démarches visant à faire de l'audience).

En 1947, Georges Henein participe activement aux premières manifestations surréalistes publiques d'après-guerre, dans le contexte du conflit opposant surréalistes révolutionnaires et partisans de Breton. Mais les deux hommes s'opposent de plus en plus nettement sur la question des modalités de la présence surréaliste sur la scène publique et sur celle des moyens d'assurer au mouvement une nouvelle légitimité.

Ce désaccord apparaît notamment lors de la rédaction du tract *Rupture inaugurale*, qui paraît en 1947. En mai, Breton décide de fonder un secrétariat international du surréalisme afin d'établir la liaison avec les différents groupes étrangers et de coordonner les nouvelles adhésions. Le secrétariat, « Cause », dirigé par Georges Henein, Henri Pastoureau et Sarane Alexandrian, décide de publier un manifeste qui voudrait, pour reprendre les termes de Henein dans une lettre à Yves Bonnefoy, fixer « pour un temps les positions théoriques du surréalisme, et répondre [...] à la fois aux manœuvres des staliniens et aux récentes attaques de Sartre<sup>11</sup> ». Henein et son ami Ramsès Younane, lui aussi signataire du tract, demandent en vain que soient « passées au crible » des notions telles que « dictature du prolétariat », « révolution permanente », « conscience de classe », « déjà sérieusement malmenées par l'histoire<sup>12</sup> ». Le refus du groupe de « passer au crible » ces

---

11. Lettre de Henein à Bonnefoy citée par D. Lançon, « Georges Henein et Yves Bonnefoy : l'exemplarité de l'amitié », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle* / textes réunis par M. Finck, D. Lançon, M. Staiber à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire d'Yves Bonnefoy, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 460.

12. « En 1947, lors de la rédaction de « Rupture inaugurale », nous avons insisté, Ramsès Younane et moi, pour que l'on passe au crible des notions telles que “dictature du prolétariat”, “révolution permanente”, “conscience de

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

notions héritées du marxisme correspond sans aucun doute à la volonté de créer un consensus autour de valeurs fondamentales du surréalisme d'avant-guerre et au désir de ne pas perdre des recrues et un public de gauche susceptibles de se tourner vers les « déséquivoqueurs<sup>13</sup> ». Première compromission, donc, aux yeux de Georges Henein : le surréalisme se compromet politiquement avec un public qu'il veut reconquérir, fût-ce au prix de l'intégrité politique dont le mouvement a toujours fait preuve avant-guerre.

Seconde compromission, sans doute plus grave aux yeux du poète : celle qui touche l'esthétique surréaliste. En 1947 toujours, une autre manifestation marque la réapparition publique du mouvement surréaliste après la guerre : l'exposition « Le surréalisme en 1947 ». Contrairement à Breton, qui semble en être satisfait<sup>14</sup>, Georges Henein est profondément déçu par cette manifestation, qu'il qualifie d'« exposition de parade<sup>15</sup> ». Henein a le sentiment que le surréalisme se compromet en cherchant à élargir son public, c'est du moins ce qu'il écrit à Nicolas Calas en janvier 1948 :

*Échec de conception plus encore que d'exécution. Nous avons commis une erreur grave en considérant le mystère*

---

classe", etc., déjà sérieusement malmenées par l'histoire. Ce fut en vain... » (Lettre à N. Calas, 16 août 1949, *Hommage à Georges Henein*, Dernier cahier de littérature appliquée / Yves Bonnefoy, Henri Michaux, Michel Fardoulis-Lagrange, Claude Moënis Taha-Hussein *et al.*, Le Caire, La Part du sable, 1974, p. 44-45).

13. En 1947, un groupe de jeunes surréalistes parisiens inscrits au Parti communiste (en particulier Noël Arnaud, Édouard Jaguer, Yves Battistini et Raymond Daussy) et associés aux « surréalistes révolutionnaires » belges se réunit et convient d'un projet pour « déséquivoquer » le surréalisme français. Ils proposent aux surréalistes français de signer une déclaration assurant le Parti communiste de leur aide totale et inconditionnelle, le reconnaissant comme seul parti révolutionnaire tout en conservant une totale liberté artistique.

14. « Je crois que l'exposition a été bonne (comme m'écrit Duchamp : c'est merveilleux d'être autant méprisés à notre âge). Et *Cause* a déjà produit un grand effet. » Lettre de Breton citée par H. Pastoureau, *Ma vie surréaliste*, *op. cit.*, p. 184.

15. Lettre à N. Calas, 16 août 1949 (*Hommage à Georges Henein*, p. 45).

*L'Escroc, le grossiste et l'épicier*

*comme partageable et, en fait, comme vulgarisable. Si le surréalisme doit se perdre, il m'en coûterait de le voir se perdre dans des recettes à la Flammarion pour maisons hantées sur commande. J'estime que le surréalisme doit se dégager du "domaine public" surtout lorsque ce domaine public se situe à Paris et se complaît dans une funeste mixture de morbide et de superficiel*<sup>16</sup>...

Le 26 juillet 1948, Henein, qui est à Paris, écrit une longue lettre de rupture à Breton. Sa décision de se séparer du groupe auquel il appartient depuis douze ans est motivée par un désaccord non sur les principes fondateurs du surréalisme mais sur la nature des manifestations collectives qui ont eu lieu depuis la fin de la guerre et ont toutes abouti, selon lui, « au plus cruel échec ». Henein est manifestement déçu par ce surréalisme de l'après-guerre qui, sous prétexte de reconquérir un large public et de faire de nouveaux adhérents, vit sur des compromis artistiques et politiques ainsi que sur des formules toutes faites, sacrifiant son intégrité politique et poétique, composant avec le « mieux que rien » : « Lorsqu'on en arrive au "mieux que rien", écrit-il à Breton, vous conviendrez que tous les découragements sont permis<sup>17</sup>. » L'auteur accuse le

---

16. Lettre à N. Calas, 10 janvier 1948 (*Hommage à Georges Henein, op. cit.*, p. 42-43). Il fait référence à la publication, en juin 1948, du tract intitulé *A la niche les glapisseurs de Dieu*. Le tract s'en prend aux diverses tentatives de récupération du surréalisme par des chrétiens et est, en même temps, une réponse à ceux qui accusent le surréalisme de glisser vers le religieux. C'est sans enthousiasme que Henein signe le tract (Cf. Lettre à N. Calas, 11 juillet 1948 (*Hommage à Georges Henein*, p. 45, p. 43-44)). Ramsès Younane, quant à lui, refuse de le signer « arguant que la critique surréaliste de la religion avait été faite une fois pour toutes en son temps par Benjamin Péret », rapporte Abdel Kader El Janabi (« Le Nil du surréalisme : le groupe Art et liberté (1938-1952) », *Entre Nil et sable*, Ecrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960) / sous la direction de Marc Kober avec Irène Fenoglio et Daniel Lançon, Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 1999, p. 58). La réponse de Breton à Younane, affirmant que le manifeste en question était « mieux que rien », s'ajoute aux causes de mécontentement de Henein.

17. Lettre de Henein à Breton, citée d'après le brouillon retrouvé dans les papiers de Georges Henein par S. Alexandrian, *Georges Henein*, p. 53.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

groupe de se soucier davantage du nombre de signatures que de la « signification de ces signatures », de céder à un « besoin panique de nouveauté » menant à des « innovations de bazar », et de se compromettre : « depuis deux ans, trop d'initiatives ont été prises "faute de mieux", c'est-à-dire au détriment et au défi de l'exigence fondamentale sur quoi le surréalisme s'est toujours fondé. » Citant la dernière exposition et la nouvelle revue surréaliste, il clôt ainsi sa lettre : « Laissez-moi vous dire que rien est préférable à "Comme", que rien est préférable à "Néon", et tant qu'il n'existera rien de supérieur à cela, le silence restera la manifestation surréaliste la plus recommandable<sup>18</sup>. » Pour l'auteur, l'intellectuel surréaliste ne doit se compromettre ni avec un parti, ni avec un public qu'il voudrait conquérir – quand bien même il s'agirait de sa survie. « Avec quelques planches de salut, on finit toujours par fabriquer un cercueil<sup>19</sup> », écrira-t-il un peu plus tard.

Dans les années qui suivent sa rupture avec le groupe parisien, Henein continue à animer les avant-gardes artistiques au Caire, où il est toujours considéré comme chef de file surréaliste. En France, il participe pour l'essentiel à des revues animées par des artistes qui, tout en critiquant le surréalisme, en sont les héritiers (citons notamment *Rixes* et *Phases*, animées par Édouard Jaguer). La rupture de Henein n'implique pas en effet de modification notable de sa position esthétique. Finalement, Henein reproche au groupe rassemblé autour de Breton de n'avoir pas su échapper au « mauvais réveil » de la Libération, de n'avoir pas su, dans une France habitée par le soupçon, réglant ses comptes avec ceux qui ne l'avaient pas défendue, incarner une autre voie pour la poésie. Voici comment, dix ans plus tard, en 1958, il évoque les années de l'après-guerre littéraire :

*Au risque de choquer beaucoup de monde, je dirai ici que la France s'est enfin délivrée du mauvais réveil de sa libération de 1945, dans laquelle elle a, d'ailleurs, toujours*

---

18. Lettre à Breton citée par S. Alexandrian, *Georges Henein*, p. 53-55.

19. « L'âge de pierre », *Le Dernier salon*, n° 1, octobre-novembre 1976.

### *L'Escroc, le grossiste et l'épicier*

*hésité à se reconnaître. Ce pays étrange aime le talent même lorsqu'il ne le consacre pas. Or, la libération, à demi provoquée, à demi-spontanée, n'avait rien qui pût satisfaire ce goût. Ce fut le temps de la lettre anonyme, de la vengeance facile, de la femme tondue sur la place publique, ce fut aussi le temps des publicités frauduleuses et des gloires sans objet. L'affreux « Crève-cœur » d'Aragon – aujourd'hui justement oublié – paraissait conçu à dessein pour servir de fronton à ce renouveau où la défroque du jacobin camouflait mal la déroute de l'inspiration. Pressés de capitaliser leurs mérites, les écrivains faisaient la chasse aux bons appartements d'où ils pourraient déloger d'anciens « collaborateurs ». Toute l'affaire ressemblait à un film mal doublé, dont les images épiques ne sont plus soutenues que par un vocabulaire de vente aux enchères. Temps de peu de qualité où Jean Marais et Madeleine Sologne se prenaient pour Tristan et Yseult, où Prévert se récitait dans les boîtes du marché noir, où l'on s'amusait de l'agonie d'Artaud, où Eluard écrivait ses plus mauvais poèmes, où Cocteau ridiculisait le destin en nous dépêchant les motocyclistes d'Orphée, où les intelligences de "gauche", enfin, se complaisaient dans une verbologie dérisoire qui devait très vite aboutir à la saturation mentale des masses<sup>20</sup>.*

#### **Sartre, le « petit épicier existentialiste »**

Les écritures de l'engagement, pas plus que les poèmes de circonstance de l'Aragon tant vilipendé, ne semblent intéresser un auteur qui, finalement, regrette le « magnifique tumulte » des années 1930 – « Entre Gide qui croyait à l'URSS et Céline qui ne croyait à rien, l'esprit faisait la navette et s'engageait de mille façons bien avant que Sartre ne découvrit l'engagement<sup>21</sup>. » Ce dernier est l'objet de toutes les critiques,

---

20. « De Baudelaire à Bonnefoy », *Le Progrès égyptien*, 7 décembre 1958.

21. *Lettres Georges Henein – Henri Calet, Grandes largeurs*, n° 2-3, automne-hiver 1981, lettre 158, 9 décembre 1953, p. 191.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

littéraires et *ad hominem*. Dès 1945, Henein le qualifie de « petit épicier existentialiste qui excelle à fournir aux bourgeois des thèmes d'énervement et des raccourcis de frissons » et écrit : « Je commence à haïr Sartre. J'ai lu avec horreur ses deux pièces (*les Mouches* + *Huis-clos*) où l'inutile vulgarité de l'expression le dispute à l'impropriété des sentiments<sup>22</sup>. » Il participe activement, entre 1945 et 1951, à la revue de Michel Fardoulis-Lagrange et Jean Maquet, *Troisième Convoi*, qui se positionne contre l'existentialisme de Sartre et la thématique de l'engagement. « En fait nous tentions de nous distancer d'un certain conformisme », écrit Fardoulis-Lagrange dans la préface qu'il donne à la réédition de la revue, et il ajoute : « Nous réagissions contre l'existentialisme sartrien et l'importance accordée à l'œuvre de Camus. Il a fallu que nous nous opposions à la rhétorique de l'histoire engagée<sup>23</sup>. »

Henein, quoique des plus circonspects vis-à-vis de la philosophie camusienne, prend partie, dans le conflit qui oppose les deux intellectuels, pour le plus méditerranéen des deux :

*J'ai suivi d'un œil un peu mou la polémique Sartre-Camus. On a l'impression que Sartre en veut surtout à Camus d'écrire lisiblement et non sans parfois une certaine recherche d'élégance. Le style "cactus" est décidément le seul à trouver grâce auprès de ces bas-bretons post-hégéliens para-marxistes crypto-merdeux<sup>24</sup>.*

Si l'auteur prend parti pour Camus, c'est que ce dernier est finalement moins éloigné que Sartre de ce que Henein appelle, dans une acception large, la poésie. D'abord parce que Camus demeure « fidèle à l'individu et comme lié à sa fragilité<sup>25</sup> ».

---

22. *Idem*, lettre 47, 24 août 1945, p. 72.

23. M. Fardoulis-Lagrange, « Préface », p. 5 dans la réédition de *Troisième convoi*, collection complète / édition préparée et annotée par Philippe Blanc, Tours, Éditions Farrago, 1998. La préface est datée de 1992.

24. *Lettres Georges Henein – Henri Calet*, op. cit., lettre 143, 6 octobre 1952, p. 177.

25. « Albert Camus ou les grandes espérances », *La Bourse égyptienne*, 5 janvier 1960, p. 3.



*L'Escroc, le grossiste et l'épicier*

Ensuite, parce que ses écrits témoignent d'une recherche esthétique (Camus écrit « lisiblement et non sans parfois une certaine recherche d'élégance »), ce qui n'est pas le cas de Sartre : « Il est vrai que Sartre procède un peu comme Picasso. Il se sert de tout ce qui lui tombe sous la main. Quand il n'a pas du jaune, il flanque du vert. Il crée des vocables, les tord, les écrase, les presse les uns contre les autres dans une folle et ruineuse équipée<sup>26</sup>. »

La conception sartrienne de la littérature, qui s'exprime par exemple, en 1947, dans « Qu'est-ce que la littérature ? », est tout à fait incompatible avec celle de Henein. Sartre oppose un langage poétique, formaliste et intransitif, coupé du monde et des hommes, et un langage prosaïque, lieu de la signification et de la communication, lieu de l'engagement. Pour Henein, comme d'ailleurs pour tous les surréalistes, poésie et engagement politique ne sont pas incompatibles, bien au contraire : ils l'ont abondamment montré dans les années 1930 et le montrent encore après la guerre.

La morale de l'engagement, qui fait en France couler tant d'encre, paraît à Henein bien peu adaptée au monde de l'après-guerre, où l'intellectuel se trouve face à une aporie que rien ne semble pouvoir résoudre, où se répand « ce mal qui, pareil à une essence maléfique, imprègne l'intelligence moderne et, la détournant des voies créatrices, l'achemine tantôt vers le cynisme, tantôt vers le point mort de l'attente du pire<sup>27</sup> » :

*Les traités médicaux mentionnent ce qu'ils appellent la « crampe de l'écrivain », cet engourdissement de la main qui ne parvient plus à gouverner la plume. Aujourd'hui, c'est d'autre chose qu'il s'agit. Il conviendrait d'étudier longuement la crampe de conscience de l'intellectuel infiniment séduit par l'Alchimie du devenir à laquelle il brûle de contribuer de quelque manière et, d'autre part, inhibé devant l'action dont il appréhende qu'elle soit, elle aussi,*

---

26. « Sartre ou l'anti-logos », *La Bourse égyptienne*, 16 juin 1960, p. 3.

27. « Le temps de la raison distante », *La Bourse égyptienne*, n° 19, 22 janvier 1954.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

*ingouvernable et appelée à déboucher fatalement dans le Mal. Mais, objectera-t-on, pourquoi l'écrivain se laisse-t-il si volontiers projeter hors de son cabinet de travail, pourquoi renonce-t-il à se distinguer par le seul exercice de la pensée et cherche-t-il, loin de ses disciplines familières, des querelles qui ne sauraient être que fâcheuses ? Outre qu'il est trop tard pour poser cette question, la trajectoire de presque tous les grands écrivains de notre époque – Gide, Malraux, Camus, Breton, Sartre – nous apprend que, pour eux, écrire c'est d'abord s'inter-roger sur le sens de l'Histoire. Interrogation gratuite dans le cas de Gide, mais déjà singulièrement intéressée dans celui de Sartre. Ce dernier va jusqu'à prêter quelque agrément au fait d'être écrasé par l'Histoire, et à représenter cet écrasement en termes de participation à des desseins nécessaires. L'aventure faustienne qui se poursuit depuis deux siècles et dont nous vivons apparemment la phase la plus dramatique, conduit l'homme à se nier et à s'humilier au nom d'un système de savoir conçu, à l'origine, pour sa seule grandeur. Les systèmes englobants et voraces où le moindre geste individuel suffit à mobiliser quand ce n'est pas à détraquer, le destin, devaient aboutir à cette morale de "l'engagement" que beaucoup proposent et que d'aucuns imposent. On peut se demander si cette morale n'est pas une simple réaction de désespoir de l'homme qui tremble de rester seul devant son tableau noir. Faust a vendu son âme pour un peu de science. Son adhésion d'un instant à ce miracle l'a "engagé" à tout jamais. Il lui faut vaincre sa solitude, élargir le pacte, trouver des complices. Tout système de pensée tendant à l'organisation totale du monde est jaloux de la fantaisie des êtres. Il lui importe de récupérer les rêves, de broyer les caprices, de bannir ce qu'il tient pour futile, c'est-à-dire l'originalité souveraine de chaque individu et sa faculté de choisir ses propres lendemains.*

La conception moderne de l'engagement s'oppose à tout ce qui, pour Henein, fait la poésie : solitude, originalité souveraine

*L'Escroc, le grossiste et l'épicier*

de l'individu – fantaisie, rêves, caprices – et liberté. Et l'auteur de conclure, un peu plus loin :

*Aux différentes morales de l'engagement, il serait souhaitable d'opposer une esthétique du détachement qui aurait du moins le mérite de préserver les éternelles friandises de l'esprit. Celles-là mêmes qui donnent du goût à la vie.*

*Que daigne pour un temps la raison ardente céder le pas à son altière jumelle, la raison distante.*

\*

Le monde de l'après-guerre déçoit Henein qui, une fois abandonné l'espoir d'une implication forte au sein du sur-réalisme international, ne parvient pas à se positionner sur la scène littéraire contemporaine. Hostile à Sartre, moins à Camus, l'auteur ne saisit pas les enjeux de cette morale de l'engagement à la mode, lui qui, depuis plus de quinze ans, s'est jeté à corps perdu dans la grande « mêlée sociale », rêvant de « changer la vie » et « transformer le monde », selon le mot d'ordre surréaliste. Dans un monde qui ne laisse plus place aux révoltes poétiques et politiques des années d'avant-guerre, Georges Henein choisit de se *désengager* – de se « détacher », de se « déprendre », comme il le dit –, tout en continuant à faire entendre sa voix. Pour lui, le rôle de l'intellectuel et sa manière de se faire entendre ne sauraient, après-guerre, être inchangés : l'intellectuel n'est plus face à un monde où se déchaînent des idéologies rivales mais où la violence est organisée par l'État. L'écrivain doit s'adapter à ce nouveau dialogue qui s'instaure « entre la voix d'un intellectuel solitaire et le fracas d'un marteau-pilon<sup>28</sup> ».

Dans cette société usant constamment de violence à l'encontre de l'individu, ne tolérant que le collectif, la poésie

---

28. « Camus ou les mains propres », *Études méditerranéennes*, n° 7, printemps 1960.

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

reste, malgré tout, « pour quelques-uns une chance de solitude<sup>29</sup> » :

*Si l'homme de demain accepte de disparaître dans un destin collectif, alors la poésie sera pour quelques-uns une chance de solitude. La poésie a, sur les grandes doctrines, l'avantage de ne pas proposer de salut. C'est une voix dans la nuit, et le déplacement qu'elle suggère recoupe tous les chemins sans se confondre avec aucun. C'est l'Exode de l'esprit, la Diaspora créatrice qui n'est plus ressentie comme dispersion, mais comme autorité. On ne s'unit pas au poète ; on devient seul à son contact.*

*L'avenir aura besoin d'un port franc de l'intelligence. Des hommes de toutes provenances y feront, à leur aise, le procès de la pensée mal acquise. Des mots nouveaux surgiront, dans un généreux déni d'inutilité. La poésie sera la force de ceux qui n'auront point part aux vérités communes.*

*Université Paris III  
Sorbonne Nouvelle*

---

29. « Sur l'avenir de la poésie », *La Bourse égyptienne*, 10 mars 1960.

## MICHEL CARROUGES : VERS UN SURREALISME ANALOGUE

Richard SPITERI

En 1945, Michel Carrouges a trente-cinq ans. Un retour en arrière est important pour comprendre l'itinéraire intellectuel de cet écrivain. Bien sûr, en ce qui concerne le surréalisme, la partie la plus intéressante de son œuvre est celle de la fin des années 1940 et du début des années 1950. Par la suite, Carrouges publiera également – parmi d'autres livres – deux romans dont un, en particulier, retiendra notre attention.

### Un autre engagement dans le mouvement surréaliste

Michel Carrouges a été membre du mouvement surréaliste pendant une année à peine. Jean-Pierre Clébert dit que, juste après la publication d'*André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, le chef surréaliste l'invita à assister aux réunions du groupe<sup>1</sup>. L'ouvrage fut imprimé pendant le premier trimestre 1950. L'affaire Carrouges-Pastoureau éclate le 12 février 1951. Le 19 mars suivant, Breton expulse du mouvement Pastoureau et en même temps se désolidarise de Carrouges<sup>2</sup>. Durant cette brève période, Carrouges donne un article sur Kafka à *l'Almanach surréaliste du demi-siècle*<sup>3</sup>. Ensuite il insère « Le Cœur surréaliste » dans une revue des

---

1. Art. « Michel Carrouges », J. P. Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, Seuil, 1996.

2. Nous renvoyons le lecteur au dossier sur cette affaire inclus dans José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives* 2 vol., éd. Eric Losfeld, 1982, vol. 2, *passim*.

3. M. Carrouges, « Signal d'alerte », *Almanach surréaliste du demi-siècle*, n° spécial de La Nef, éd. du Sagittaire [numéros 63/64, mars/avril 1950].

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

carmes<sup>4</sup>. La distribution de tirages à part de l'article au cours d'une réunion du groupe surréaliste est considérée par quelques-uns comme une provocation. Durant l'automne 1950, Carrouges voyage jusqu'au Hoggar afin de préparer le retour en France des cendres de Charles de Foucauld. Au cours de cette mission, dans une lettre qu'il adresse à Breton, il dit que le désert le fait penser aux peintures de Ernst, de Tanguy, de Dali et de Chirico<sup>5</sup>.

Malgré la brièveté de cette appartenance au surréalisme, on peut dire que pendant longtemps Carrouges gravite autour du mouvement. Nous relevons un article de lui des années 1930 sur « L'Écriture automatique » dans les *Cahiers G.L.M.*, revue qui accueille les textes des surréalistes<sup>6</sup>. En effet le numéro en question inclut également des contributions de Gisèle Prassinos, de Valentine Penrose et de Hans Bellmer. De plus Carrouges adhère à la F.I.A.R.I. (Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant)<sup>7</sup>. Mais ce n'est pas tout. Une révélation intéressante se fait jour dans la correspondance avec Breton. Dans une lettre de 1948, Carrouges avoue que Breton est son guide intellectuel depuis vingt ans, autrement dit au lendemain de *Nadja*<sup>8</sup>. Après l'éloignement de Carrouges du mouvement surréaliste, la correspondance reprend. En 1952, il se félicite de la cordialité qui caractérise ses relations avec le chef surréaliste. Il considère Breton comme son ami depuis la publication de *Nadja*<sup>9</sup>. Mais alors pourquoi Carrouges ne devint-il pas membre du mouvement dès 1928 ? C'est qu'il faisait partie plutôt des intellectuels ou littérateurs qui, de

---

4. *Id.*, « Le Cœur surréaliste », *Études carmélitaines* : Le Cœur, Desclée de Brouwer, 29<sup>e</sup> année 1950.

5. Voir lettre manuscrite de Carrouges à Breton du 01.12.1950, Archives A. Breton, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BLJD).

6. Voir *id.*, « L'Écriture automatique », *Cahiers G.L.M.*, n°1 mai 1936, p. 31-39.

7. Voir *Clé*, bulletin mensuel de la F.I.A.R.I., n°1, janvier 1939, p. 6 C.

8. Voir la lettre manuscrite de Carrouges à Breton du 16.3.1948, Archives A. Breton, BLJD.

9. Voir la lettre manuscrite de Carrouges à Breton du 09.10.1952, Archives A. Breton, BLJD.

l'extérieur, regardaient les activités des surréalistes avec autant d'admiration que de crainte. Durant les années trente, Carrouges a préféré tenir le haut du pavé en observant abasourdi le chaos agitant le groupe et les défections à répétition qui le minaient<sup>10</sup>.

Dès le début de l'Occupation, Carrouges commence à insérer plus ou moins régulièrement des articles dans des revues. « La Tragédie du surréalisme », rédigé en janvier 1941, paraît le premier dans la revue des dominicains, *Rencontres*. Carrouges y constate la mort du surréalisme, fait un bilan passionnant de la vie du mouvement de 1920 à 1940 et, se sentant obligé de décider entre « poésie » et « absolu », prend parti pour ce dernier<sup>11</sup>. À Paris, le 12 février 1942, Raymond Queneau présente Carrouges à Jean Lescure, directeur de *Messages*, revue à laquelle il contribuera par trois articles<sup>12</sup>. « Le Silence et l'action », qui paraît dans *Messages* n° 6 de 1942, date en fait de décembre 1940<sup>13</sup>. L'article, de caractère mystique, convie le lecteur à la contemplation. Il est typique de la première période de l'Occupation où une ferveur religieuse accrue consola les Français de l'abattement général qui fit suite au désastre militaire. Au cours de ces mois sombres, le futur rival de Carrouges, Henri Pastoureau – qui en 1951 se posera comme un champion de l'athéisme – tout en languissant dans une prison allemande, rédige un texte d'inspiration pascalienne. Plus tard il reniera ce livre qui aura pour titre *La Blessure de l'homme*, mais Breton et Péret lui reprocheront de mentionner Dieu plusieurs fois par page<sup>14</sup>. De sa part, Carrouges ne tarde pas à revenir à son centre d'intérêt : le surréalisme. « La Face

---

10. Voir M. Carrouges, « La Tragédie du surréalisme », *Rencontres : chroniques de la vie intellectuelle*, éd. du Cerf, nov. 1941, p. 104-120, p. 107.

11. Voir *ibid.*, p. 120.

12. Voir Jean Lescure, *Poésie et liberté : histoire de Messages 1939-1946*, éd. de l'IMEC, 1998, 471 p. 133.

13. Voir M. Carrouges, « Le Silence et l'action », *Messages n°6 : Exercice du silence*, 1942, s. p. [ 11 p.]

14. Voir José Pierre, *op. cit.*, vol. 2, p. 69.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

noire de la poésie » paraît dans *Messages* n° 2 de 1942<sup>15</sup>. L'article très opportun traite un réseau de thèmes allant de l'humour noir à la folie du poète en passant par le dérèglement des sens. L'année d'après, Carrouges consacre à Paul Eluard son troisième et dernier article dans *Messages* <sup>16</sup>.

1945 est une année charnière dans la vie d'écrivain de Carrouges. D'abord il publie son premier livre qui consiste en une étude comparatiste sur l'imaginaire de Paul Eluard et de Paul Claudel<sup>17</sup>. Le critique privilégie la « transfiguration », concept qui est cher à Claudel comme l'on peut constater dans le tout dernier verset de la pièce de théâtre *Partage de midi* : « L'homme dans la splendeur de l'août, L'Esprit/vainqueur dans la transfiguration de Midi<sup>18</sup> ! » Dans la merveilleuse luminosité qui baigne souvent l'espace éluardien se font quand même entendre des cris de douleur. De l'autre côté, le cosmos claudelien traversé souvent par des expériences tragiques, nous laisse entrevoir quelquefois une issue triomphante<sup>19</sup>. Somme toute, les deux poètes croient en les « promesses de la transfiguration céleste<sup>20</sup>. »

En cette année 1945 aussi, Carrouges insère dans la revue des dominicains, *La Vie intellectuelle* – de laquelle il est rédacteur en chef – « Le Passé et l'avenir du surréalisme », compte rendu de trois livres sur le surréalisme, dont *L'Anthologie de l'humour noir* de Breton qui paraît, enfin, en librairie avec quelques années de retard. Carrouges y déclare que le surréalisme va bientôt renaître « plus fort et plus efficace<sup>21</sup>. »

---

15. Voir M. Carrouges, « La Face noire de la poésie », *Messages* n°2 : *Dramatique de l'espoir*, 1942, p. 44-54.

16. *Id.*, « Paul Eluard ou l'homme miroir et soleil du vide », *Messages* n°7 : *Domaine français*, 1943, p. 427-431.

17. Voir *id.*, *Eluard et Claudel*, éd. du Seuil, coll. Pierres vives, 1945, 152 p.

18. Paul Claudel, *Partage de Midi*, éd. de Gérard Antoine, Gallimard coll. Folio théâtre, 2004, 320 p., p. 158.

19. Voir *ibid.*, p. 71, 75 et 144.

20. *Ibid.*, p. 99.

21. *Id.*, « Le Passé et l'avenir du surréalisme », *La Vie intellectuelle*, nov. 1945, tome 13 n°10, p. 125-135, p. 125.



Dans l'article, l'auteur oppose l'existentialisme au surréalisme en soulignant la révolte suicidaire et « l'absurde définitif<sup>22</sup> » de celui-la. Par contre si les surréalistes nient la logique, c'est qu'en fait ils visent une « logique supérieure » et une « signification plus haute. » En insistant sur cette distinction, Carrouges semble anticiper sur l'attaque féroce que Sartre lancera contre le surréalisme en 1947<sup>23</sup>. Rendons-lui hommage de sa lucidité, alors que Breton, quelques semaines seulement avant cette attaque, continue à adresser des compliments au philosophe existentialiste<sup>24</sup>. Plus tard, dans son *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Carrouges revient à Sartre et, notamment, aux préjugés qu'il entretient contre la poésie. L'en-soi ne s'opposerait pas radicalement au pour-soi comme le voudrait le philosophe. Au contraire, la plongée dans l'inconscient qu'implique la poésie aboutit à un « dévoilement supérieur du monde<sup>25</sup> », car, au fond, l'homme et l'univers jouissent d'une « unité harmonique. »

Pour que Carrouges s'embarque dans l'exposition et la défense du surréalisme, force est d'induire qu'il éprouve de l'insatisfaction touchant la situation générale de la religion. Déjà, dans l'article « Le Silence et l'action », il fait observer que « la plus pernicieuse forme du laïcisme et de l'irréligion n'est pas celle de la masse des incroyants mais celle de ce nombre scandaleux de croyants [superficiels]<sup>26</sup>. »

Une déception particulière ressentie et qui concerne les auteurs catholiques se fait jour dans *Le Laïcat : mythe et réalité*. Un chapitre de cet ouvrage de 1964 trace l'histoire de la pensée et de la littérature chrétienne à travers les âges. Des auteurs de

---

22. *Ibid.*, p. 135.

23. Voir J-P. Sartre, « La Situation de l'écrivain en 1947 », *Situations II*, Gallimard coll. NRF, 1999, p. 201-210.

24. A. Breton, « Interview de Dominique Arban », *Œuvres complètes* vol. 3, introduction, chronologie et bibliographique d'É.-A. Hubert, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 602.

25. M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard coll. NRF, 1950, p. 295.

26. *Id.*, « Le Silence et l'action », *art. cit.*.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

la période de la Troisième République comme Léon Bloy, Huysmans, Péguy, Bernanos et Claudel, tout en constituant une grande tradition, s'attardent trop « dans la nostalgie de la vieille chrétienté<sup>27</sup>. » Carrouges est de l'avis qu'ils présentent une « perspective anachronique » et parfois ne s'avèrent pas aux prises avec la réalité moderne. D'où l'impératif d'explorer le surréalisme.

### **Une mystique prométhéenne**

Au vrai, l'affaire Carrouges-Pastoureau s'avère une crise grave qui éclate à deux temps (elle a été la plus grave du mouvement surréaliste après la Seconde Guerre mondiale.) Après avoir publié l'article « Surréalisme et occultisme » dans *Cahiers d'Hermès* de novembre 1947, Carrouges est louangé publiquement par Breton<sup>28</sup>. Début 1948 paraît son ouvrage qui fait date, *La Mystique du surhomme*, chez Gallimard<sup>29</sup>. Or, depuis la fin de la guerre, l'entourage de Breton prend note de l'avis favorable au surréalisme émis par un prêtre et également par des intellectuels catholiques. En outre, trois ouvrages de ces années-là, qui sont *La Symbolique de Rimbaud* de Jacques Gengoux, *Sade mon prochain* de Pierre Klossowski et le livre de Carrouges abordent une aire culturelle où se complaisent normalement les surréalistes. Le résultat en est *À la niche les glapisseurs de Dieu*, tract qui, tout en avertissant les intellectuels catholiques de garder leurs distances, souligne

---

27. *Id.*, *Le Laïc : mythe et réalité*, éd. du Centurion, 1964, p. 118.

28. Dans un interview avec Aimé Patri inséré dans le n° de la revue *Paru* de mars 1948, Breton dit ceci : « [...] une étude de Michel Carrouges : « Surréalisme et occultisme », fait justice des accusations que vous releviez contre moi. Cette étude montre que je suis resté non seulement fidèle à ma pensée de toujours, mais encore pleinement conséquent avec ce que toute pensée véritable et qui se veut autonome comporte *d'arrière-pensées*, qui attendent peut-être la maturité de l'âge pour se porter quelque peu en avant » (Breton, *OC* III, *op. cit.*, p. 608). Voir aussi la lettre manuscrite de Carrouges à Breton du 16.3.1948, Archives A. Breton, BLJD.

29. M. Carrouges, *La Mystique du surhomme*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1948, 436 p.

l'essence athée du surréalisme<sup>30</sup>. À remarquer que le rédacteur principal du tract, qui recueille non moins de cinquante-deux signatures, est Henri Pastoureau. Le tract formule le reproche suivant qui s'adresse à Carrouges parmi d'autres : « L'escroquerie [...] est dans l'utilisation de la protestation surréaliste [...] dans un but apologétique ». Qu'y a-t-il de surprenant dans le fait que *La Mystique du surhomme* expose une apologétique à un moment où, en France, l'existentialisme athée domine le débat intellectuel ? Par contre, l'esprit loyal avec lequel Carrouges réalise simultanément l'analyse littéraire reste incontestable à tel point que jamais le tract *À la niche les glapisseurs de Dieu* n'ose l'accuser de falsifier la pensée surréaliste. Dans l'ouvrage qui suit, c'est-à-dire *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Carrouges finira par développer à fond les nombreuses remarques déjà exprimées, dans *La Mystique du surhomme*, à propos du surréalisme. Examinons quelques idées clés contenues dans ces deux livres qui, tout en ne convaincant pas tous les membres du mouvement à cent pour cent, en conquièrent néanmoins la plus grande majorité.

Dans *La Mystique du surhomme*, l'auteur se donne pour tâche l'étude d'une certaine littérature exaltée d'inspiration prométhéenne qui, depuis le romantisme jusqu'au surréalisme, se signale par son ambition de faire précipiter le ciel sur terre. Carrouges diagnostique une crise morale grave dans la civilisation occidentale dont il croit repérer le premier symptôme chez Hegel et son panthéisme. Le philosophe allemand bâtit trois arguments en faveur de l'existence de Dieu. Le panthéisme découle du premier argument qui est celui cosmologique. Carrouges reconnaît que le panthéisme peut tout simplement indiquer une préparation insuffisante pour comprendre la nature de Dieu, comme cela était le cas dans l'Antiquité. Pourtant, dans une Europe de traditions chrétiennes, la régression vers le panthéisme – et ici l'inférence de Carrouges est par trop hâtive – équivaldrait au credo athée. Le

---

30. *À la niche les glapisseurs de Dieu*, José Pierre, *op. cit.*, p. 38-41.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

vrai problème serait plutôt que Hegel professait la foi luthérienne. On se demande à quel point, dans le Paris du lendemain de la Seconde Guerre mondiale, on pouvait bien comprendre les complexités du débat théologique de cette dénomination et auquel Hegel participait avec vigueur<sup>31</sup>.

Un autre philosophe qui, cette fois, incarne le bouleversement des mentalités et la rébellion à outrance contre la culture dominante est Friedrich Nietzsche avec sa formule célèbre de « la mort de Dieu. » Il est possible que la manière dont Carrouges considère Nietzsche soit influencée par l'ouvrage *Le Drame de l'humanisme athée* publié en 1944 par Henri de Lubac. Le théologien constate l'empire toujours grandissant que le philosophe allemand prenait sur les intellectuels français. Au cours des mois où l'on assistait à l'effondrement du nazisme, de Lubac rappelle que Nietzsche avait prophétisé le déclenchement de guerres titanesques sur une Europe enveloppée de ténèbres<sup>32</sup>. *Le Drame de l'humanisme athée* contient un récit méticuleux de l'épisode du *Gai savoir* où une personne qui proclame la « mort de Dieu » est traitée de folle<sup>33</sup>. L'énormité de l'événement est bien prise en compte. Mais de Lubac préfère se replier sur des arguments théologiques. Le Dieu qu'attaque Nietzsche ne serait qu'une caricature. L'adepte de Zarathoustra, tout en méconnaissant la nature du miracle, s'avère, en outre, incapable de distinguer entre mythe païen et mystère chrétien<sup>34</sup>. De Lubac tire profit du cas Nietzsche pour critiquer le magistère ecclésiastique. Cet antichristianisme acharné a pu seulement se développer sur un terreau de « christianisme clérical », « formaliste », « éteint » et « durci<sup>35</sup>. » Carrouges aussi adoptera une telle position.

---

31. Voir Marcel Régner, « Hegel », *Histoire de la philosophie* vol. 2, dir. Yvon Belaval, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1973, p. 853-892 *passim*.

32. Voir Henri de Lubac, *Le Drame de l'humanisme athée*, éd. Spes, 1945, 414 p., p. 63.

33. Voir *ibid.*, p. 49-50.

34. Voir *ibid.*, p. 70, 90 et 93.

35. *Ibid.*, p. 131.

Revenons au panthéisme – qui comporte la divinisation de l'essence de l'étendue. On peut en donner des exemples dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Citons le sonnet « Vers dorés » de Gérard de Nerval : « Et comme un œil naissant couvert par des paupières,/ Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres » ou bien la phrase de Lautréamont : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant<sup>36</sup>. » Carrouges affirme déceler le thème de la mort de Dieu dans des poèmes de Baudelaire comme « *De Profundis clamavi* », « Quand le ciel bas et lourd [...] » et « L'Irrémédiable » ainsi que dans la pièce de théâtre de Jarry, *César-Antechrist*<sup>37</sup>. Pourtant la revendication tout court de l'athéisme comme point de départ de l'exploration de l'univers psychique revient surtout au surréalisme.

Au fur et à mesure que, sur la scène littéraire, Dieu perd sa capacité de demiurge, le poète tend à assumer le rôle de surhomme. Il lui incombe maintenant la responsabilité de sonder les mystères du monde et d'annoncer une ère nouvelle à l'humanité. En abordant les poètes modernes, Carrouges n'hésite pas à employer à leur égard des termes religieux. Il dit qu'ils méritent le nom de prophètes autant que les grands inspirés du Premier Testament. De plus, de façon étonnante, la poésie a aujourd'hui les caractéristiques d'une vraie rivale de la religion<sup>38</sup>.

Jusqu'ici les réflexions de Carrouges sur l'histoire littéraire moderne ne soulèveraient pas les objections des surréalistes. Mais le critique ne tarde pas à franchir le Rubicon. En juxtaposant religion, poésie et magie, il affirme que les images

---

36. Gérard de Nerval, *Œuvres complètes* vol. III, dir Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 442 et Isidore Ducasse comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II*, édition établie par Jean-Luc Steinmetz, Flammarion coll. GF, p. 217.

37. Voir Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* vol. I, texte établi par Claude Pichois, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 32-33, 74-75 et 79-80 et Alfred Jarry, *César-Antechrist*, *Œuvres complètes* vol. I, texte établi par Michel Arrivé, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 271-344.

38. Voir M. Carrouges, *La Mystique du surhomme*, *op. cit.*, p. 7 et 8.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

que suscitent ces trois activités humaines relèvent d'une origine commune, c'est-à-dire l'inconscient collectif<sup>39</sup>. Sur la base de cette prémisse, Carrouges se permettra d'analyser ce phénomène qu'est le surréalisme en recourant souvent à des confrontations avec les mystères chrétiens. Par exemple, l'auteur d'*André Breton et les données fondamentales du surréalisme* reproduit deux textes, l'un de *Point du Jour* et l'autre de la *Situation du surréalisme entre les deux guerres* traitant des facultés mentales dont sont dotés le « primitif » et « l'enfant<sup>40</sup>. » À vrai dire, les textes de Breton, tout en étant de caractère psychologique, contiennent déjà des mots comme « état de grâce » et « salut. » Dans sa présentation des deux textes, Carrouges en ajoute d'autres aux connotations religieuses : « paradis » et « état originel ».

Carrouges est fort attentif à ces moments où Breton frôle, mais non tout à fait, la transcendance. Par exemple, il apprécie particulièrement le *Second manifeste* qui définit le surréalisme comme une « promenade perpétuelle en pleine zone interdite<sup>41</sup>. » L'être humain pressent que les arcanes de la vie se trouvent à portée de main, néanmoins un obstacle lui en défend l'accès, obstacle qui se cacherait en nous-mêmes et non en dehors de nous-mêmes. En outre, Carrouges s'attarde sur le concept des « grands transparents » – qui d'ailleurs agaçaient Henri Pastoureau et ses amis<sup>42</sup>. Leur hypothétique existence ouvrirait une spirale à nos spéculations. Une fois leur existence admise, on se poserait la question de ce qu'il y a derrière eux. Puisque Breton évoque aussi les « grands transparents » dans un contexte de sort aveugle et de terreur internationale, Carrouges se demande si ces phénomènes n'appartiennent pas aussi au « domaine du psychique extra-humain ». Un autre mot dans le surréalisme qui dit beaucoup plus qu'il ne paraît est le mot « fantôme », si bien que Carrouges établit un parallèle entre l'inquiétude que le mot

---

39. Voir *ibid.*, p. 242.

40. Voir *id.*, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, *op.cit.*, p. 37.

41. Cité *ibid.*, p. 34. Voir aussi *ibid.*, p. 33.

42. Voir *ibid.*, p. 55-58.

inspire chez Breton et la vie spirituelle. Sur la base de la déclaration de Nadja : « Je suis l'âme errante », Carrouges en infère que c'est l'homme qui recèle un fantôme. Ici le vocabulaire qu'il emploie ressortit franchement à la métaphysique. L'homme recelant un fantôme se convaincrail beaucoup plus de l'existence d'un « au-delà<sup>43</sup> ». Ces présences obsédantes chez les surréalistes seraient analogues au « monde sacré<sup>44</sup> » que les croyants invoquent. Carrouges en vient à la notion du « point sublime » exposé dans le *Second manifeste* au moyen duquel tous les contraires s'abolissent. Il explique que cette notion a des origines ésotériques israélites ainsi que chrétiennes<sup>45</sup>. (Pour apporter de l'eau à son moulin, nous nous permettons de citer la phrase de l'*Apocalypse* de saint Jean, ch. I, 8 : « Je suis l'Alpha et l'Oméga. ») Enfin le poète surréaliste a toujours à l'esprit la transfiguration, autrement dit la poésie devrait l'amener à sa propre déification<sup>46</sup>. Carrouges est en désaccord avec une telle ambition, car selon lui, on ne peut pas atteindre la déification tout seul et dans l'immédiat.

Carrouges insiste à vouloir montrer l'existence dans la pensée surréaliste d'un soubassement religieux. En fait son dessein s'avère singulier. Grand admirateur des surréalistes, il croit que leurs poèmes et autres écrits qu'il appelle prophétiques pourraient secouer ses propres coreligionnaires. « Quand aucune voix prophétique ne peut se faire entendre dans l'Église, le rap-pel à l'ordre divin se fera entendre en dehors de l'Église<sup>47</sup> ».

### **Les dilemmes d'une machine célibataire**

Le tract « Haute fréquence » du 21 mai 1951, qui constitue un des derniers rebondissements de l'affaire Carrouges-Pastoureau, affirme le point important que le mouvement

---

43. *Ibid.*, p. 48.

44. *Ibid.*, p. 49.

45. Voir *ibid.*, p. 20-29.

46. Voir *id.*, *La Mystique du surhomme*, *op. cit.*, p. 342 et *passim*.

47. *Id.*, *Le Laïcisme : mythe et réalité*, *op. cit.*, p. 161.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

surréaliste ne doit pas recourir, de manière caricaturale, à des positions qu'il avait prises dans le passé<sup>48</sup>. Cette riposte vise Pastoureau qui, en apportant l'argument de la perturbation par Breton, en 1932, d'une conférence dans une salle paroissiale de l'église Saint-François-Xavier, prétend que le chef surréaliste aurait dû agir pareillement en 1951<sup>49</sup>.

Nous nous demandons si, en quelque façon, le surréalisme continue à se manifester dans l'œuvre de Carrouges après son départ du mouvement. Carrouges est auteur d'hagiographies. Il collabore à la publication d'un petit livre sur Jean-Marie Vianey, curé d'Ars, où il est responsable pour la partie biographique<sup>50</sup>. Malgré le fait que cette personnalité religieuse a été un maître de cardiognosie, thaumaturge, et recevait chaque nuit la visite du Malin pendant une trentaine d'années, Carrouges n'est pas tenté de l'examiner selon des critères surréalistes<sup>51</sup>. Le saint qui le passionne est sans doute Charles de Foucauld à qui il consacre non moins de cinq ouvrages. Carrouges établit un parallèle entre la vie de vagabondage de Foucauld et celle d'un poète très admiré par Breton, c'est-à-dire Germain Nouveau<sup>52</sup>. Cette grande admiration vouée à Foucauld constitue pour Carrouges sa façon de vivre la tourmente que fut la guerre d'Algérie, étant donné que le célèbre trappiste quitta le monastère de Notre-Dame des Neiges pour aller dans le Hoggar vivre parmi les Touaregs. Foucauld opte pour « la pauvreté prolétarienne et coloniale<sup>53</sup> ». Carrouges attribue également à Foucauld des dons de prophète, car, dès avant la Première Guerre mondiale, il aurait prédit l'indépendance politique des

---

48. Voir « Haute fréquence », José Pierre, *op. cit.*, p. 107-108, p. 107.

49. Voir José Pierre, *op. cit.*, p. 51.

50. Voir Bernard Bro et Michel Carrouges, *Jean-Marie Vianey curé d'Ars*, éd. Cerf, coll. Epiphanie, 1986, 136 p.

51. Voir art. « Jean-Marie Vianey », *Dictionnaire des miracles et de l'extraordinaire chrétiens*, dir. Patrick Sbalchiero, Fayard, 2002, 880 p.

52. Voir, M. Carrouges, *Charles de Foucauld, explorateur mystique*, éd. 10/18, 1963 (1<sup>re</sup> éd. 1954), p. 141.

53. *Id.*, *Foucauld devant l'Afrique du Nord*, éd. du Cerf, 1961, 256 p., carte, p. 236.



États maghrébins<sup>54</sup>.

En 1952, la revue *Monde nouveau-Paru* offre à Carrouges et à Pastoureau l'occasion de polémiquer pour la dernière fois. Dans son article « Pastoureau enterre le phénix », Carrouges y dévoile son intention de poursuivre sa réflexion sur le surréalisme, en particulier sur les problèmes de morale et de politique<sup>55</sup>. S'il est possible que Carrouges aborde les deux thèmes dans de futurs articles, jamais il ne leur consacrerait un ouvrage entier. Par contre, en 1963, il confirmera son engouement pour la science-fiction en publiant *Les Apparitions de martiens*, une étude sur le mythe des soucoupes volantes. Après une enquête scientifique qu'il mène sur ce sujet, Carrouges n'exclut pas une éventuelle rencontre des humains avec des extraterrestres<sup>56</sup>.

Toujours dans l'article « Pastoureau enterre le phénix », Carrouges annonce la publication dans un avenir proche des *Machines célibataires*, un essai sur la mythologie moderne de l'érotisme qui concerne directement le surréalisme<sup>57</sup>. L'auteur rehausse le caractère sacré de l'amour. Il n'est pas impossible de reconnaître, dans tel argument qu'il avance, un accent surréaliste : « [...] la femme est l'unique fragment de paradis que l'homme ait emporté hors de l'Eden<sup>58</sup>. » Mais, en fait, l'amour s'oppose à l'érotisme comme nous apprenons déjà dans *La Mystique du surhomme* : « alors que l'amour participe à l'autre comme à un sujet, l'érotisme en fait un objet [...] »<sup>59</sup>. Carrouges attire l'attention sur les créatures mi-humaines mi-artificielles, tels Frankenstein de Mary Shelley et « l'homme invisible » de H.G.Wells, qui émaillent la littérature moderne. Ces créatures, ces machines célibataires symbolisent l'homme

---

54. Voir *ibid.*, p. 102.

55. Voir *id.*, « Pastoureau enterre le phénix », *Monde nouveau-Paru*, dir. Denis de Rougement, Aimé Patri et alii, n° 55, 1952, p. 141.

56. Voir *id.*, *Les Apparitions de martiens*, Fayard, 1963, 287 p., p. 271.

57. *Id.*, *Les Machines célibataires*, éd. Chêne, rev. et augm., 183 p. (1<sup>re</sup> éd., Arcanes, 1954).

58. *Ibid.*, p. 47.

59. *Id.*, *La Mystique du surhomme*, p. 214.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

moderne enfermé dans une tragique solitude<sup>60</sup>. Pour développer sa thèse, Carrouges analyse l'œuvre plastique *La Mariée* de Marcel Duchamp, *La Métamorphose* de Franz Kafka, *Le Surmâle* d'Alfred Jarry, etc.. Non content de publier, sur cette matière, seulement un ouvrage de critique, Carrouges rédige un roman où lui-même crée d'autres machines célibataires, d'après nous, avec beaucoup de succès. Attardons-nous sur *Les Grands-pères prodiges* de 1957 qui appartient à la même catégorie de romans contemporains que *Globalia* de Jean-Christophe Ruffin et *Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq.

*Les Grands-pères prodiges* est un roman d'anticipation sur l'élixir de jouvence<sup>61</sup>. Carrouges situe la fable dans l'Algérie du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Au moment de la publication du roman, la guerre d'Algérie se fait plus atroce que jamais. En 1956, le FLN perpète une série d'attentats dans la ville d'Alger contre les civils. Le général Massu, qui a sous ses ordres des régiments de paras et des forces de police considérables, peut mettre en pratique des interrogatoires de masse. Dans les circonstances, l'emploi de la torture devient inévitable<sup>62</sup>. Aucun écho de cette guerre ne se fait entendre dans le roman. L'Algérie reste ce qu'elle est restée jusque-là, c'est-à-dire une extension de la France. Ses habitants de l'an 2015 s'intéressent beaucoup aux voyages interplanétaires. Un médecin, le Dr Youssef Lamrani, découvre à Uppsala des manuscrits alchimiques contenant le secret de l'élixir de jouvence. Désormais il est capable de faire rajeunir des personnes âgées en les soumettant à un traitement à l'intérieur d'un cylindre spécial. Mathias Temple, le protagoniste du roman et le deuxième candidat heureux de ce traitement, tire les inférences métaphysiques de son rajeunissement : « Nous avons dompté la nature et supprimé la mort. C'est le Serpent qui avait raison. Vive la morale du Serpent. » Plus tard il ajoute : « C'est nous les vrais athées, les vrais matérialistes, car nous avons rendu la vie humaine, éternelle et

---

60. Voir *id.*, *Les Machines célibataires*, p. 8.

61. Voir *id.*, *Les Grands-pères prodiges*, Plon, 1957, 310 p.

62. Voir *La Guerre d'Algérie 1954-1962*, préface Général Gallois et Pierre Dimech, Trésor du Patrimoine coll. Reportages de guerre, 2001, p. 72.

indestructible<sup>63</sup>. » Ces affirmations provoquent une réplique de la part de Frère Étienne de l'ordre de saint Lazare. N'empêche, déclare le moine, qu'il y aura la fin du monde qui sera « le signal de la résurrection universelle ». « Je crois à la résurrection de la chair<sup>64</sup> », ajoute-t-il.

Parfois *Les Grands-pères prodiges* font penser au théâtre de boulevard. En effet, Mathias rajeuni réussit à gagner l'amour de Lucie, la fiancée de son propre petit-fils ! Entre-temps, Émilie, la cousine de Mathias, une fois rajeunie elle aussi, tente à son tour d'attirer celui-ci. Mais bientôt la vieillesse conjugée à la jeunesse commence à semer un malaise chez Mathias. Tout en s'enivrant d'amour pour Lucie, Mathias éprouve la sensation que son bonheur n'est pas vraiment neuf. L'analyse psychologique que Carrouges réalise rappelle la technique de Breton dans *Nadja*. Depuis toujours, dans le tréfonds de Mathias se cache un « observateur » dont la présence se fait insistante même durant les rendez-vous enchantés avec Lucie. Bientôt le terme « observateur » est remplacé par « revenant », ensuite par « fantôme »<sup>65</sup>. Comment ne pas faire la comparaison avec le début de *Nadja* où Breton se demande « pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je “hante” ? »

Malgré la production, à un rythme industriel, des cylindres du Dr Lamrani, l'offre est loin de pouvoir satisfaire la demande. La disparité entre l'élite de rajeunis et la masse de personnes âgées qui doit se résigner à la mort se ressent de plus en plus. Les tensions sociales explosent le jour où Mathias et ses amis rajeunis décident de témoigner du respect envers un ami récemment disparu en se joignant au cortège funèbre. Des personnes dans le cortège sont ulcérées à la vue de ces viveurs qui viennent tout droit d'un établissement de plaisirs appelé *Le Palmier bleu*. Un stupide incident suffit pour déclencher une bagarre très fâcheuse<sup>66</sup>. *Les Grands-pères prodiges* se termine par des signes de révolte inquiétants.

---

63. M. Carrouges, *Les Grands-pères prodiges*, op. cit., p. 163 et 282.

64. *Ibid.*, p. 284 et 285.

65. Voir *ibid.*, p. 194-198.

66. Voir *ibid.*, p. 240-244.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Au moyen de ses ouvrages, Carrouges a contribué à revigorer le surréalisme au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, sa méthode de confronter ce qu'il appelle la « poésie obstacle<sup>67</sup> » avec l'absolu, enfreint, en fait, un tabou au sein du mouvement surréaliste, ce qui suscite à son égard des actes d'intolérance provenant de quelques collègues. Par exemple, Éric Losfeld édita *Les Machines célibataires* en ignorant complètement les convictions religieuses de l'auteur. Une fois qu'à son grand étonnement, il apprit la vérité sur Carrouges, il jura de ne plus publier quoi que ce soit de lui<sup>68</sup>. En tentant de réaliser l'impossible, Carrouges s'avère un écrivain plein de charme. Le grand courage dont il fait preuve assure la valeur de son optique du surréalisme.

*Université de Malte*

---

67. *Id.*, « La tragédie du surréalisme », *art. cit.*, p. 118.

68. Voir, Eric Losfeld, *Endetté comme une mule ou la passion d'éditer*, Belfond, 1979, p. 65-66.

## LES SURREALISTES ET LE MOUVEMENT LIBERTAIRE APRÈS 1945

Carole REYNAUD PALIGOT

Lorsque je me suis penchée sur la question des engagements politiques du mouvement surréaliste, leur engagement d'après guerre m'a souvent été présenté comme un engagement trotskyste. Après la rupture avec le Parti communiste, Breton et ses amis auraient été trotskistes, la rencontre avec Trotski en 1938 et la rédaction commune du *Manifeste pour un art indépendant* en était la preuve. Pourtant, José Pierre avait déjà mis au jour un certain nombre de rencontres entre surréalistes et anarchistes. Il les avaient évoquées dans les commentaires des *Tracts et déclarations collectives*, il avait également publié les *Billets surréalistes*, recueil d'articles écrits par les surréalistes pour le journal anarchiste, *Le Libertaire* de 1951 à 1953. Jean Schuster avait également donné des éléments dans ses commentaires aux *Tracts et déclarations collectives*<sup>1</sup>.

J'ai voulu continuer l'enquête en essayant de retrouver la trace des rencontres et des discussions de l'après-guerre. Parmi mes sources, il y a bien sûr la presse libertaire mais aussi toute une série d'entretiens avec les surréalistes encore en vie (Sarane Alexandrian, Jean-Louis Bédouin, Gérard Legrand, Michel Zimbacca, Pierre Demarne, Jean-Jacques Lebel, Jean Schuster, Jean-Claude Silberman) et avec des militants libertaires ayant, de près ou d'un peu plus loin, suivi les activités surréalistes (André Bernard, Roland Breton, Jean-Max Claris, Aurélien Dauguet, Georges Fontenis, Jimmy Gladiator, Jean Rollin,

---

1. José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 2 "1940-1969", Paris, Losfeld, 1982 ; *Surréalisme et Anarchie, les "billets surréalistes" du "Libertaire"*, réunis et présentés par José Pierre, Paris, Plasma, 1983.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Serge Ninn, Jean Claude Tertrais). J'ai aussi rencontré d'autres acteurs, notamment ceux qui ont été plus proches du mouvement trotskyste (Maurice Nadeau, Michel Lequenne, Michael Löwy).

Ce rapprochement entre surréalistes et anarchistes dans les années 1950 et 1960, je l'analyserai sous trois angles. Cette rencontre peut tout d'abord être lue comme un retour aux sources. Après la désillusion communiste, c'est, pour les plus anciens et notamment pour Breton, un retour à leur jeunesse libertaire. La deuxième analyse que je ferai est qu'on peut établir un parallèle entre l'attitude des surréalistes à l'égard des militants anarchistes dans les années 1950-1960 et celle qui fut la leur à l'égard des militants communistes dans les années 1920 et 1930. Ce qui nous éclaire sur leur rapport au politique et le rôle qu'ils entendaient jouer en tant qu'intellectuels. Enfin, je m'intéresserai à la réception du surréalisme au sein du mouvement libertaire.

La sensibilité libertaire a été très présente et très tôt, dès leur adolescence, notamment chez Breton, Desnos, Péret, Aragon. Divers sources permettent de retrouver une partie des traces de cette séduction libertaire. Tout d'abord, les témoignages des surréalistes. Breton l'évoque, quarante-cinq ans plus tard dans *La Claire Tour* : « où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu bien avant de se définir à lui même et quant il n'était encore qu'association libre entre individus rejetant spontanément et en bloc les contraintes sociales et morales de leur temps, c'est dans le miroir noir de l'anarchisme »<sup>2</sup>. Il l'évoque également dans *Arcane 17* lorsqu'il décrit son émotion face à l'envol des drapeaux rouges et noirs lors de la manifestation du pré Saint-Gervais de 1913 ou encore face à la découverte, dans un cimetière, de la « superbe devise : Ni Dieu, ni maître », gravée en capitales rouges sur une table de granit<sup>3</sup>.

---

2. *Œuvres complètes*, t. 3, Gallimard, 1999, p. 935.

3. *Ibid.*, p. 41-42.

### *Les surréalistes et le mouvement libertaire après 1945*

Cette attraction libertaire passe par l'influence symboliste<sup>4</sup> et se cristallise autour du thème de la révolte. Les jeunes surréalistes sont très sensibles aux actes de révolte individuelle. Encore adolescents, en 1913, ils s'enthousiasment à propos des exploits de la Bande à Bonnot. Ces « bandits tragiques », qui ont terrorisé les bourgeois, ont, au contraire, provoqué l'admiration de Breton et de Desnos pour qui « la rapide automobile grise qui fuyait emportait à son bord le simulacre admirable de la liberté ». Même émotion face au héros de la « terreur noire », l'anarchiste Émile Henry, qui fut l'auteur de plusieurs attentats à la bombe. L'un des plus célèbres héros de la « propagande par le fait », ce terrorisme anarchiste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Émile Henry, guillotiné en mai 1894, était tenu par Breton pour « la plus haute figure de l'anarchie », et ses déclarations, « la belle expression de la révolte individuelle »<sup>5</sup>. C'est à l'acte du jeune anarchiste qu'il pense en déclarant en 1925 : « il ne me restait qu'à descendre dans la rue, revolver aux poings... »<sup>6</sup>. En 1923, les surréalistes saluent l'acte de la jeune anarchiste Germaine Berton qui tue d'un coup de revolver le « camelot du roi », Maurice Plateau, secrétaire de rédaction à *L'Action française*. Breton voit en elle « l'incarnation de la révolution et de l'amour ». Le premier numéro de *La Révolution surréaliste* publie le portrait de la jeune femme entouré des portraits des surréalistes, ces derniers lui envoient une corbeille de roses et d'œillets rouges accompagnée d'un mot : « À Germaine Breton, qui a fait ce que nous n'avons su faire. » Breton lit la presse anarchiste, *Le Libertaire*, *L'Anarchie*, *L'Action d'art*<sup>7</sup>. Sans qu'on puisse parler de militantisme, il y a eu des contacts entre les jeunes surréalistes et les militants anarchistes. Certains de ces contacts sont attestés chez Péret, Desnos, Aragon. Desnos a fréquenté un cercle de jeunes anarchistes où il a connu Victor Serge. En 1924, les

---

4. Marguerite Bonnet a bien reconstitué cette filiation dans *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1988.

5. Témoignage recueilli par M. Bonnet, *op.cit.*, p. 64.

6. « Le bouquet sans fleurs », *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, 1988, p. 896.

7. Témoignage de Breton recueilli par M. Bonnet en 1964.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Renseignements Généraux présentent Benjamin Péret comme un militant anarchiste et affirment qu'il a collaboré au journal *Le Libertaire*<sup>8</sup>. Les recherches sur Aragon<sup>9</sup> ont montré que la séduction libertaire a été réelle. Elle s'exprime par la participation aux activités de Dada, par l'admiration qu'il éprouve envers la jeune anarchiste Germaine Berton. Ses premières œuvres jusqu'aux *Cloches de Bâle* témoignent de cet intérêt à l'égard du mouvement anarchiste. Cependant, beaucoup d'autres rencontres vont sans doute rester définitivement hors de portée des historiens.

Cette séduction libertaire qui a été réelle reste néanmoins absente de la première histoire du surréalisme écrite par Maurice Nadeau en 1939. Si « un des germes du surréalisme part de là »<sup>10</sup>, le grand virage de 1925 et les dix années de rapprochement aux côtés du PCF l'ont occulté pendant un temps et les surréalistes n'ont pas mobilisé ces évocations durant la période communiste. D'autres ont même minimisé cette séduction libertaire, rattachant le surréalisme à la culture marxiste. Pour ma part, je pense que la dominante est avant tout libertaire et que l'on peut parler d'une véritable éthique libertaire du surréalisme, sans pour autant nier qu'il y ait eu une séduction marxiste. La première composante de cette éthique libertaire réside dans une volonté très nette de rupture avec les valeurs bourgeoises de la société de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : la famille, la patrie, le militarisme, le christianisme, le travail, la démocratie représentative. Une rupture violente, radicale, sans concessions. Deuxième élément : leur vision du monde s'apparente à l'utopie libertaire à travers leur recherche d'un univers régi par le désir et leur quête passionnée de la liberté. Certains parlent d'un marxisme libertaire (c'est

---

8. Rapport du 30/12/1940 F7 15497, pièce n° 806. Archives nationales F7 15497.

9. Carole Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, CNRS éditions, 2001 ; Suzanne Ravis, « A comme Anarchie, d'Anicet aux *Cloches de Bâle* », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 7, Presses universitaires franc-comtoises, 2001, p. 249-294.

10. Breton à M. Bonnet, *op. cit.* p. 55.



l'analyse de Michael Löwy).

C'est donc après la déception communiste que la rencontre avec l'anarchisme a pu avoir lieu. Rappelons que le rêve de voir dans les régimes communistes s'installer un monde libertaire prend définitivement et publiquement fin en 1935. En août 1935, les surréalistes publient « Du temps que les surréalistes avaient raison ». Ils y dénoncent le stalinisme, le culte de la personnalité, la réhabilitation des valeurs bourgeoises. Ainsi, l'approbation par Staline de la politique de défense nationale de la France signifie une « réhabilitation de l'idée de patrie », contraire aux principes même du communisme. Les surréalistes s'indignent de voir dans un journal russe des articles qui exaltent le respect de la famille, de l'autorité parentale et ils dénoncent « le processus de régression rapide qui veut qu'après la patrie ce soit le famille qui, de la Révolution russe agonisante, sorte indemne. » À partir de 1935, les surréalistes s'engagent alors dans une ferme dénonciation du stalinisme. Ils ont été très actifs dans la dénonciation des procès de Moscou. Après leur retour d'exil, les surréalistes restent fermement décidés à continuer le combat en faveur de l'émancipation de l'homme. Réaffirmant que la transformation du monde est plus urgente que jamais, ils dévient au communisme tout droit à la prendre en charge. La dénonciation du stalinisme est toujours aussi ferme. Mais la dérive du régime soviétique en un système totalitaire amène Breton à mettre en doute la pensée marxiste elle-même. Et il annonce qu'il faudra « soumettre à une critique attentive certains aspects de la pensée de Lénine, et même celle de Marx. »

C'est dans ce contexte que la rencontre a pu avoir lieu. Breton en témoigne en 1952, dans *La Claire Tour* : « Par une affreuse dérision, au monde libertaire dont on rêvait s'est substitué un monde où la plus servile obéissance est de rigueur, où les droits les plus élémentaires sont déniés à l'homme, où toute vie sociale tourne autour du policier et du bourreau. Comme dans tous les cas où un idéal humain en arrive à ce comble de corruption, le seul remède est de se retremper dans le grand courant sensible où il a pris naissance, de remonter aux principes qui lui ont permis de se constituer. C'est au terme

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

même de ce mouvement, aujourd'hui plus nécessaire que jamais, qu'on rencontrera l'anarchisme [...]. »<sup>11</sup>

Comment cette rencontre s'est-elle opérée ? La rencontre est d'abord passée par l'Espagne, par l'Espagne libertaire. Alors que les surréalistes se détournent définitivement de l'URSS, leurs regards se tournent vers l'Espagne révolutionnaire. La guerre d'Espagne a, en effet, été un moment important, un moment de redécouverte de l'anarchisme. Les surréalistes s'enthousiasment face à l'élan révolutionnaire qui secoue l'Espagne. Breton rend hommage aux « magnifiques éléments révolutionnaires de la CNT, de la FAI et du POUM », et se plaît à rêver que les marxistes non staliniens et les anarchistes, qui sont maintenant les nouveaux porteurs de l'élan révolutionnaires, s'entendront pour marcher main dans la main. Benjamin Péret, est, quant à lui, parti combattre au côté des révolutionnaires espagnols. C'est d'abord les rangs trotskistes qu'il rejoint mais, déçu, il décide de se rendre sur le front et d'intégrer la division de l'anarchiste Durruti. En France, la mobilisation durant la guerre d'Espagne provoque des rencontres avec les militants anarchistes français. Ainsi, Breton fait la connaissance de Nicolas Faucier et de Louis Lecoin en adhérant au Comité pour l'Espagne libre créé en 1936<sup>12</sup>.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale des contacts se nouent à nouveau. La presse libertaire manifeste de l'intérêt pour le surréalisme, le Cercle des étudiants anarchistes organise des conférences sur le surréalisme en 1948-1949, anarchistes et surréalistes se retrouvent côte à côte pour soutenir le mouvement des Citoyens du monde. De ces rencontres naît l'idée d'une participation des surréalistes au *Libertaire*, le journal de la Fédération anarchiste. Jean Schuster écrit en juillet 1951 que le responsable artistique du *Libertaire*, Charles Devançon lui a proposé de réserver, à la rentrée, quelques colonnes du journal aux écrits surréalistes. À partir de 1951, une série d'articles surréalistes est publiée au sein du *Libertaire* : les « billets

---

11. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 937

12. Louis Lecoin, *Le Cours d'une vie*, édité à compte d'auteur, 1965, p. 328.

surréalistes » écrits directement à l'attention du journal mais aussi des déclarations collectives, des discours d'André Breton, des lettres de protestation. L'objectif des surréalistes, est d'abord de faire connaître aux militants anarchistes la démarche surréaliste. C'est l'objectif de l'article de novembre, « Ce que pensent, ce que veulent les surréalistes » qui présente des extraits des différentes déclarations surréalistes sur la religion, la révolution, le stalinisme, l'État, la poésie, etc. Mais on découvre également un objectif similaire à celui mis en œuvre avec le PCF quelques décennies plus tôt. Il s'agit notamment de démontrer que la poésie et l'art surréalistes sont véritablement révolutionnaires et libertaires. Dans leurs articles, cet objectif transparait assez clairement. Dans « Poète c'est-à-dire révolutionnaire », Benjamin Péret montre que la poésie surréaliste est par essence révolutionnaire, qu'elle lutte contre toute oppression, mais qu'elle n'entend pas se mettre au service de la politique. D'autres textes, au ton toujours très pédagogique, reviennent sur ce thème, présentant le surréalisme comme un art authentiquement révolutionnaire, le distinguant de « l'art faussement révolutionnaire » qui ne relève que de la « révolte de pacotille »<sup>13</sup>. Les surréalistes entendent également expliquer aux militants qu'ils doivent se défaire de leur pensée rationaliste. Ils présentent le surréalisme comme le complément indispensable d'un mouvement politique qu'ils jugent trop cloisonné à une problématique d'ordre économique et sociale. Si les deux mouvements s'assignent un même but, une société communiste libertaire, ils agissent pourtant sur deux plans différents, l'un sur celui de l'action directe en préparant la révolution, l'autre sur celui de l'esprit et de la sensibilité en vue d'un bouleversement des structures mentales.

Le ton des billets surréalistes se veut très pédagogique : il s'agit d'expliquer à des militants politiques le bien-fondé de la démarche surréaliste. Tout ceci n'ira pas sans froisser quelques susceptibilités parmi les militants anarchistes. Et c'est la polémique à propos de la parution de *L'Homme révolté* d'Albert

---

13. Adonis Kyrrou, « Littérature », 4/04/1952, *Littérature et Anarchie*, op. cit.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Camus qui met fin à leur collaboration au *Libertaire*. Breton et Camus se sont retrouvés pendant la Seconde Guerre mondiale, sur des positions assez proches, sur une même défiance face au modèle capitaliste et sur un même refus face au stalinisme. Ils assignaient aux intellectuels une même mission : lutter contre le totalitarisme. Ils se retrouvent côte à côte dans le combat de « Citoyens du monde ». Camus est également proche du mouvement libertaire. Mais lorsque Camus s'en prend aux figures mythiques du Panthéon surréaliste (Sade, Lautréamont, Saint-just, Stirner) dans un article de 1951 puis dans *L'Homme révolté*, cela provoque une vive polémique avec les surréalistes qui condamnent les thèses de Camus. Cette condamnation entraîne une vive tension avec l'équipe du *Libertaire*. Georges Fontenis condamne lui aussi la critique que Camus fait de Bakounine, Stirner, Lautréamont mais approuve les dernières pages dans lesquelles Camus se prononce en faveur de la révolution libertaire et du syndicalisme révolutionnaire. Mais les surréalistes s'en tiennent à une condamnation globale et sans appel de l'ouvrage de Camus. Quelques mois plus tard la collaboration cesse.

Les rencontres entre surréalistes et anarchistes sont pourtant loin d'être closes. Deux combats les amènent à se retrouver, celui en faveur d'un statut d'objecteurs de conscience mené par Louis Lecoin et celui en faveur de l'indépendance de l'Algérie. Le 9 décembre 1954, les surréalistes se joignent au Comité de lutte contre la répression coloniale animé par l'équipe du *Libertaire* autour de Georges Fontenis. C'est un comité œcuménique puisqu'il rassemble également des trotskistes du PCI. Un meeting prévu par le comité est interdit quelques semaines plus tard, les premières inculpations de militants ont lieu et la Fédération communiste libertaire (FCL) est inculpée d'atteinte à la sûreté extérieure de l'État. Les surréalistes publient dans *Médium* une lettre de soutien, se déclarant « solidaires des inculpés dont le combat n'a cessé d'être le nôtre ». En 1955, ils adhèrent au Comité pour la libération de Pierre Morain, un militant libertaire emprisonné puis condamné, avec trois militants algériens, à cinq mois de prison ferme pour « participation à la reconstruction du MTLD, le mouvement de

Messali Hadj ». Les surréalistes soutiennent également les militants et journaux trotskistes qui sont eux aussi victimes de la répression. Ils se mobilisent, notamment Breton et Péret, très souvent durant la guerre, pour témoigner lors des procès de militants algériens, libertaires ou trotskistes. On en trouve de nombreux témoignage dans la presse militante. Yves Deschézelles, qui a été l'avocat des militants, dit avoir trouvé chez Breton un réel soutien. Breton a apporté, à plusieurs reprises, des témoignages de moralité en faveur des inculpés.

La lutte en faveur de l'obtention d'un statut d'objecteur de conscience est encore un combat commun entre surréalistes et anarchistes. En 1958, Breton accepte de se joindre au Comité de secours aux objecteurs de conscience créé par Louis Lecoin. Quatre-vingt-dix objecteurs sont alors sous les verrous, depuis de longues années pour certains. Leurs motivations sont politiques, ils sont antimilitaristes, et assez souvent anarchistes, mais les motivations sont aussi parfois religieuses. Le 5 décembre, Breton prend la parole lors du Gala en faveur des objecteurs de conscience : « La conscience, c'est cette force individualiste, oui, par excellence libertaire qui, en présence de telle ou telle situation, nous introduit, pourvu que le chemin ne soit pas saccagé par notre faute, au plus secret de nous-même et nous impose de nous inscrire contre ce qui constitue pour nous le *scandale* »<sup>14</sup>. Le contexte de la guerre d'Algérie n'est pas propice à l'obtention d'un statut. En 1962, Lecoin, à 74 ans, entame une grève de la faim afin d'obliger le gouvernement à tenir ses promesses. Un statut assez restrictif est voté fin 1963.

Breton manifeste, jusqu'à la fin de sa vie, ses sympathies à l'égard du mouvement anarchiste. À la fin des années 1960, il reste fidèle au Gala du *Monde Libertaire* animé par Maurice Joyeux. Une photo du *Libertaire* atteste de sa présence. Benjamin Péret suit avec intérêt (jusqu'à sa mort en 1959) l'expérience de la revue *Noir et Rouge* animée par de jeunes anarchistes. Mais il est difficile de retrouver toutes les traces de ces rencontres.

---

14. Repris dans *Perspective cavalière*.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Il est indéniable qu'il y a eu un vif intérêt de certains anarchistes notamment parmi les militants les plus jeunes et les plus cultivés. J'ai identifié une vingtaine de militants qui, dans les années 1950 et 1960, ont manifesté leur intérêt pour le mouvement surréaliste et qui ont suivi de près ou de loin ses activités. J'ai pu en rencontrer une dizaine et recueillir leur témoignage. Certains, comme Jean-Claude Tertrais ont rejoint le groupe surréaliste et partagé leurs activités pendant un temps. Tertrais présente sa première rencontre avec Breton comme un véritable examen de passage. À la suite de la lettre qu'il a adressée à Breton, il est invité rue Fontaine. Breton lui aurait demandé s'il connaissait Rimbaud, Hegel, les procès de Moscou. Lorsqu'un jour, il se présente à la réunion avec, sur le visage, quelques traces d'une bagarre à caractère politique, Breton le place à côté de lui, sur sa droite, et invite les membres du groupe à être plus présents dans les manifestations politiques. André Laude, inculpé par la justice pour ses écrits du *Libertaire*, fait connaissance de Breton, lorsque ce dernier vient témoigner à son procès. Aurélien Dauguet, militant au sein du groupe anarchiste Louise Michel, participe au groupe surréaliste à partir de 1967. André Bernard, animateur de la revue *Anarchisme et non-violence*, participe également au groupe surréaliste. Christian Lagant et Jean-Max Claris, deux membres de *Noir et Rouge*, fréquentent également pendant un temps le mouvement surréaliste. D'autres militants anarchistes n'osent pas franchir le pas en rejoignant les réunions surréalistes mais s'emploient à faire connaître le surréalisme au sein des journaux anarchistes, *Le Libertaire*, *Le Monde libertaire*, *Noir et Rouge*. Vivement intéressés par le surréalisme, les jeunes militants anarchistes jugent toutefois le mouvement un peu mondain.

Les militants anarchistes sont aussi un peu froissés de voir que les surréalistes établissent une dichotomie entre le domaine du sensible qu'ils se réservent et le domaine de la lutte économique et sociale qui relèverait plutôt des militants anarchistes. Ils sont aussi un peu agacés par la volonté des surréalistes de présenter l'art surréaliste comme le seul art

### *Les surréalistes et le mouvement libertaire après 1945*

révolutionnaire. Ils leur reprochent aussi de ne pas être assez présent dans la lutte politique<sup>15</sup>.

D'autres militants sont très réticents face au surréalisme. On les retrouve au sein de l'équipe du *Libertaire* des années 1950 comme au sein de celle du *Monde libertaire* des années 1960. Parmi ceux-ci, certains demeurent totalement étrangers à tout démarche artistique, d'autres n'adhèrent pas à l'esthétique surréaliste et sont plus proches d'un art engagé. Il faut dire que le mouvement libertaire est très divers. Dès son apparition à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on opposait traditionnellement un anarchisme qualifié d'individualiste (Stirner) à un anarchisme collectiviste (Bakounine). Plus tard, on parlera de marxisme libertaire. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, cette diversité est toujours présente. À l'époque, la Fédération anarchiste est l'organisation la plus importante, elle publie un hebdomadaire, *le Libertaire*. Georges Fontenis en est le secrétaire général. Il a été d'ailleurs un élément moteur du rapprochement entre anarchistes et surréalistes. Mais dès 1952, une scission a lieu. Un certain nombre de militants contestent l'orientation marxiste libertaire impulsé par Fontenis, qui transforme la Fédération anarchiste en une Fédération communiste libertaire (FCL), son ambition de revivifier la pensée libertaire par l'apport du marxisme ne plaît pas à tous. Ces derniers reforment une Fédération anarchiste et lancent un nouveau périodique, *Le Monde libertaire*, qui est animé par Maurice Joyeux. Il y aura une autre scission au sein de la FCL qui donnera naissance à *Noir et Rouge* (Cohn-Bendit) tandis que *Le Libertaire* disparaît en 1956. Au début des années 1950, les surréalistes ont été proches de la FA de Fontenis, l'orientation marxiste libertaire semblait leur convenir. Lors de la scission de 1953, Breton refuse de prendre parti, il garde des contacts avec les deux tendances. On le retrouve à la fin des années 1960 au Gala du *Monde Libertaire* de Maurice Joyeux.

---

15. « Le vrai sens d'une rencontre », 7/8/1952 *Surréalisme et anarchie*, *op. cit.* Selon Roland Breton, ce texte aurait été écrit par trois militants anarchistes du *Libertaire* : Paul Zorkine, Serge Ninn et lui-même.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Mais il semble que Breton ait été, tout de même, au fil des ans, plus réservé à l'égard du marxisme. En 1953, lors du jeu « Ouvrez-vous ? », où il est demandé à chacun de se prononcer sur l'attitude qu'il adopterait si certaines personnalités frappaient à sa porte, lorsque Marx se présente Péret répond : « oui, salut camarade ! », Breton préfère déclarer : « non, par fatigue. »

L'intérêt à l'égard du mouvement anarchiste a été inégal chez les surréalistes. L'impulsion est donnée par Breton. Depuis la guerre d'Espagne, Péret a évolué du trotskysme vers un marxisme libertaire. Il s'intéresse à l'expérience de *Noir et Rouge*. Jehan Mayoux, Jean Schuster, Jean-Louis Bédouin manifestent également de fortes sympathies. Pour les autres, c'est beaucoup moins net. Gérard Legrand m'a déclaré avoir eu peu d'intérêt pour ce rapprochement et pour la pensée libertaire. Il y a participé surtout par amitié pour Breton. Cela pose le problème de la dimension collective de l'engagement politique des surréalistes. S'il y a bien eu engagement collectif à travers la signature de tracts et déclarations tout au long du mouvement, il convient de relativiser cette dimension collective. Certains se sont associés à ces textes à caractère politique plus par souci du respect de l'action collective que par motivation personnelle. Ce phénomène est présent dans tous les engagements, ainsi durant la période communiste, Péret, qui alors qu'il est déjà engagé dans le mouvement trotskyste brésilien, signe les déclarations qui font acte d'allégeance au PCF. D'autres surréalistes ont été peu politisés et, là encore, signent par amitié pour Breton ou tout simplement pour ne pas être exclus du groupe. Breton constate, et regrette, le faible intérêt pour la dimension politique des surréalistes. Alors qu'en exil aux États-Unis, le surréalisme pictural triomphe, Breton déplore l'indifférence totale des peintres à la politique<sup>16</sup>.

---

16. Tel fut souvent le cas des peintres surréalistes. Voir C. Reynaud Paligot, « Surréalisme : heurts et tensions entre projet personnel et éthique collective », *Histoire et Sociétés, Revue européenne d'histoire sociale*, n° 2, juin 2002, pp. 108-116. Voir également : « La poésie surréaliste entre révolte et révolution », *Revue française d'histoire des idées politiques*, automne 2007.



*Les surréalistes et le mouvement libertaire après 1945*

Il y a chez les surréalistes la volonté de mener de front projet artistique et projet politique. La démarche surréaliste est politique parce qu'elle entend à la fois changer la vie et transformer le monde. C'est en tout cas le sens qu'ont voulu lui donner Breton, Péret et quelques autres. Mais chacun est demeuré libre de prendre dans le projet ce qui lui convenait, pour certains, si ce furent les deux projets, politique et littéraire, pour d'autres, ce fut avant tout et parfois exclusivement le projet littéraire ou artistique.

*Université Paris I*



## « LA SCIENCE AVEC UNE GRANDE SCIE ». VERS UNE ÉCOLOGIE SURREALISTE

Émilie FRÉMOND

Défiant à l'égard des cloisonnements de toute espèce et inquiet devant l'émiettement croissant du savoir, le surréalisme s'efforça dès l'origine de rétablir un « fil conducteur » entre ces champs de la connaissance que le rationalisme et l'utilitarisme n'avaient cessé d'isoler. On comprend dès lors pourquoi Breton jugea nécessaire de rappeler dans ses *Entretiens* la double orientation du surréalisme – « méthode de connaissance [...] autant que projet de création sur le plan artistique »<sup>1</sup> – au moment où les tentatives de réduction et les accusations d'esthétisme risquaient de dénaturer l'esprit du mouvement en le privant de sa dimension cognitive. Soucieux de conformer l'action révolutionnaire à l'éthique du mouvement, Breton cherche dès le début des années trente, à rétablir l'équilibre entre les divers champs investis par la pensée surréaliste en justifiant d'une part, la « non-spécialisation *a priori* de son effort » et en affirmant, d'autre part, la volonté de « préparer à l'existence subjective une revanche éclatante sur le terrain de la connaissance ». *Les Vases communicants* marquent en effet un tournant décisif dans la manière de concevoir l'action, désormais indissociable de l'entreprise herméneutique du mouvement : « Toute erreur dans l'interprétation de l'homme, déclare Breton, entraîne une erreur dans l'interprétation de l'univers : elle est, par suite, un obstacle à sa transformation<sup>2</sup>. »

---

1. André Breton, « Interview d'Alberto Rivas », [1952], Appendices aux *Entretiens*, OC III, p. 641.

2. André Breton, *Les Vases communicants*, OC II, pp. 164 et 196.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Renouant avec cette problématique née au début des années trente, la défiance des surréalistes à l'égard de la science et de la technique se radicalise à partir des années cinquante. Si l'état des connaissances semble avoir progressé sur de nombreux plans, la révolution de l'atome et les « progrès démesurés de la physique »<sup>3</sup> ne sauraient représenter pour les surréalistes qu'une nouvelle aliénation, d'autant plus grave qu'elle prend la forme d'un mythe libérateur. À la critique virulente d'un rationalisme fermé et d'une logique appauvrissante formulée dans les années trente – critique qui n'empêchait pas l'existence de quelques ponts jetés entre le surréalisme et la science –, succède donc, avant même la fin du conflit mondial, un discours polémique complexe, qui passe la science au crible d'une analyse d'ordre à la fois épistémologique, esthétique, politique et social. L'espoir d'un échange et d'une émulation créatrice entre l'art et la science – que le surrationalisme bachelardien ou le travail de Wolfgang Paalen avaient pu faire naître – disparaît, laissant place à une amère déception. C'est dans l'interview accordée en 1952 à André Parinaud, que Breton prononce le divorce définitif entre la science et l'art, allant jusqu'à réclamer un droit de suspicion à l'encontre de l'homme de science<sup>4</sup>.

Nous voudrions étudier dans quelle mesure la réflexion épistémologique du mouvement a pu influencer son action politique et montrer que la critique de la science révèle, de la part des surréalistes, une conscience éthique scrupuleuse qui favorise la naissance d'une pensée écologique. Il ne s'agit pas de transformer les surréalistes en militants d'une écologie qui n'apparaît en France qu'au début des années soixante-dix, ni d'en faire les défenseurs d'un naturalisme, même subversif<sup>5</sup>. Cependant, l'apparition progressive – particulièrement au sein du discours bretonien – d'un rapport critique de l'homme à la

---

3. André Breton, « Des taches solaires aux taches de soleil », [1950], *Alentours II*, OC III, p. 1020.

4. Voir « Interview d'André Parinaud (*Arts*, 7 mars 1952) », *Entretiens*, OC III, p. 637.

5. Référence au « naturalisme subversif » défendu par Serge Moscovici dans *La Société contre nature*, voir *infra*.

## « La Science avec une grande scie »

nature, ajoutée à la dénonciation d'une civilisation industrielle aliénée, permet de saisir la capacité du surréalisme à s'inscrire dans son temps et à redéfinir le sens de sa révolte. Nous envisagerons en premier lieu la manière dont se construit le discours contre la science<sup>6</sup>, déterminé par une modalité éthique qui investit l'ensemble de la pensée et de l'action surréalistes. Nous tenterons ensuite de montrer que cette critique d'une science dévoyée réinscrit au cœur du surréalisme la problématique de l'action révolutionnaire et traduit la volonté de repenser Marx après la mise en œuvre, au sein des régimes communistes, d'un « marxisme dénaturé ». Enfin, parce le soupçon à l'égard de la science ne prend sens qu'au regard de la critique plus générale dont il participe, nous verrons comment la remise en cause de la civilisation s'accompagne chez les surréalistes d'une conscience pré-écologique.

### **I. De l'auscultation du « corps événemential » au tableau des misères de ce temps**

#### **Une fonction de vigie**

Préfaçant l'œuvre de Jean Ferry, Breton louait en 1949 les mérites de ces « esprits » qui « font figure de vigies, tâtant le pouls *événemential* et l'auscultant d'une oreille infaillible »<sup>7</sup>. Or, rien ne semble pouvoir mieux définir la mission assignée à l'intellectuel surréaliste que cette double métaphore : bénéficiant d'un regard surplombant l'actualité, il est à la fois celui qui décrypte les signes, analyse les symptômes et donne l'alarme. La révolution scientifique déclenchée par la guerre et l'industrialisation des massacres ayant transformé l'avenir en un « couloir pestilentiel » dans lequel « il devient moralement presque impossible de reprendre haleine », il appartient à

---

6. On évitera, à dessein, de parler d'« antiscientisme ». La position des surréalistes n'a rien d'une position de principe. Les découvertes de la science contemporaine et davantage encore, leur mise en pratique, doivent plutôt s'accompagner selon eux d'une réflexion éthique qui, parce qu'elle semble inexistante ou ne jouit pas d'une publicité suffisante, justifie leur action.

7. André Breton, « Le Mécanicien », *La Clé des champs*, OC III, p. 873.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

l'intellectuel surréaliste de savoir interpréter les « messages », les « indices » et les « symptômes de *mutation* »<sup>8</sup> que lui offre le présent, pour en devenir le relais actif.

Le développement de la recherche atomique et l'industrialisation croissante de la science incarnent à partir de 1945 les nouveaux périls : « Rien, plus rien aujourd'hui ne distingue la Science d'une menace de mort permanente et généralisée » proclame en 1958 un tract surréaliste. La stratégie d'alerte des surréalistes consiste dès lors à mettre l'accent sur l'imminence du danger, l'enjeu autorisant l'emploi d'une rhétorique dramatique qui rappelle à de nombreux égards l'écriture pamphlétaire. À l'identification de nouveaux périls correspond en outre l'apparition de nouveaux héros, qui confirment le changement de perspective. Soucieux « du *mieux-être* de la nature et de lui-même »<sup>9</sup>, l'objecteur de conscience devient ainsi pour les surréalistes un modèle d'action politique et éthique – la nature du péril exigeant moins, selon Breton, un sursaut d'honneur qu'un sursaut de conscience.

#### **Le décryptage des symptômes**

Si le rationalisme et la logique constituent les cibles déjà anciennes de la critique surréaliste, une telle vigilance à l'égard des développements de la science est en revanche inédite. L'explosion de la première bombe atomique à Hiroshima et Nagasaki, la transformation de l'atoll de Bikini en laboratoire nucléaire à l'air libre, le changement structurel de la recherche scientifique, mais aussi l'engouement collectif pour les possibilités nouvelles fournies par l'énergie atomique, la mythologie de la conquête de l'espace et les transformations du travail humain sous la pression de technologies proliférantes – tout ceci suscite l'inquiétude au sein du groupe et parvient à cristalliser la révolte. L'utilisation de l'arme atomique marque en effet aux yeux des surréalistes une révolution à la fois

---

8. André Breton, « La Nuit du Rose-Hôtel », *La Clé des champs*, OC III, p. 863.

9. André Breton, « Allocution au “Gala du Secours aux objecteurs de conscience” », [1958], *Perspective cavalière*, p. 177.

« *La Science avec une grande scie* »

métaphysique, idéologique et épistémologique. L'effondrement des repères psychologiques semble avoir entraîné une « crise de l'idée de devenir »<sup>10</sup> et une contingence telle que l'on assiste en premier lieu au retour d'une culture sous contraintes. « Le péril atomique » ayant introduit par ailleurs un véritable « dissolvant » « à l'intérieur du raisonnement logique », Breton milite en faveur d'un retour à la connaissance sensible, seule capable de lutter contre ce nouveau désenchantement des consciences. La préoccupation des surréalistes devant la menace atomique est telle enfin que le schème de la désintégration va jusqu'à contaminer l'axiologie de certains discours. Rejetant la notion sartrienne de l'engagement, Breton déplore ainsi la « savante désintégration »<sup>11</sup> qui s'exerce sur les mots-clés du débat intellectuel : liberté, conscience humaine et paix.

L'analyse des conséquences psychologiques d'un tel choc s'accompagne par ailleurs d'une réflexion en amont qui vise à dénoncer les fondements d'une épistémologie corrompue. Le refus des postulats théoriques de la science et de l'approche quantitative qui la caractérise se trouve en effet conforté, après 1945, par la multiplication des innovations technologiques à travers lesquelles les surréalistes voient renaître l'idéologie du progrès. Dès *Arcane 17* – soit avant l'explosion de la bombe d'Hiroshima – Breton soulignait l'aporie à laquelle était confrontée une science dénuée de fondement éthique et « vou[ée] à accumuler tellement plus de mécomptes et de malheurs que de bienfaits »<sup>12</sup>. En 1946, un tract collectif intitulé « La Révolution la nuit » renchérisait :

*Contre la réaction à visage de Sartre et d'Eluard/[...] REJOIGNEZ LES RANGS DE L'IMAGE MILITANTE/Ce n'est pas seulement dans la chronique, c'est aussi dans une logique déchirée, dans une physique agressive de l'irrationnel, dans*

---

10. A. Breton, « Des taches solaires aux taches de soleil », *op. cit.*, p. 1020.

11. A. Breton, « Allocution au meeting du 30 avril 1949 », *Inédits*, OC III, p. 1108.

12. A. Breton, *Arcane 17*, OC III, p. 51.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

*un nouvel état de l'esprit que s'inscriront les cris de l'époque*<sup>13</sup>.

La cible du combat surréaliste est donc bien une science sclérosée, limitée par un rationalisme coercitif qui s'avère contre-productif. Prolongeant le constat de Pierre Mabille qui, dès 1945, pointait la transformation du savant en « un [simple] rouage de l'inquiétante machinerie scientifique »<sup>14</sup>, Gérard Legrand dénonce quant à lui dans un article de *La Brèche* paru en 1963 la collusion du scientifique et du politique.

*Il fut un temps où la folle envie, pour un homme, de tout savoir n'était pas tellement déraisonnable. Aujourd'hui, l'Univers est découpé en tranches à l'usage des spécialistes, et ceux qui limitent l'exercice de la connaissance sont souvent les mêmes qui limitent l'exercice de la liberté*<sup>15</sup>.

À la libération promise par le progrès des sciences, se substituent donc les formes nouvelles ou réactualisées d'une aliénation à laquelle il semble difficile de se soustraire, tant elle conditionne l'ensemble des domaines de la vie humaine.

Devant le cauchemar d'Hiroshima, bien peu de voix semblent pourtant s'être élevées et il faut attendre l'appel de Stockholm, lancé en 1950 sous l'influence des communistes, pour voir s'allumer un contre-feu. Les journaux de l'époque éludent en effet la dimension apocalyptique pour mettre en relief « la révolution scientifique » : en août 1945, *France-Soir* titre par exemple « L'emploi de la bombe atomique ouvre des horizons illimités ». Partout, l'accent est mis sur l'émergence d'une nouvelle énergie susceptible de remplacer le charbon, l'essence et l'électricité. Les surréalistes ont très tôt perçu dans ce nouveau scientisme une dangereuse forme de religiosité :

---

13. Pour l'ensemble des tracts cités, nous renvoyons à l'édition de José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 2, 1940-1969*, Le Terrain vague, 1982.

14. Pierre Mabille, « L'homme devant la science et la technique moderne », *Messages de l'étranger*, Plasma, 1981, p. 88.

15. Gérard Legrand, « Quelques aspects de l'ambition surréaliste », *La Brèche*, n° 5, oct. 1963, p. 77.



« La Science avec une grande scie »

promesse de salut, nouvelles mythologies ou réveil de terreurs paniques. Aux cautions scientifiques dont les noms occupent les journaux et revues de l'époque comme Teilhard de Chardin et Louis de Broglie, les surréalistes opposent Charles Fourier ou Charles Fort, « Brisset des sciences exactes » selon l'expression utilisée par Robert Benayoun dans l'article qu'il lui consacre<sup>16</sup>. C'est sans doute dans les déclarations collectives que l'on rencontre la plus grande révolte à l'égard de cette nouvelle religion du progrès : contre la science devenue « une menace de mort permanente et généralisée », les surréalistes rejettent « l'attitude humaniste », inféodée à la religion chrétienne. « Si la religion fut longtemps l'opium du peuple – affirment-ils – la Science est en bonne place pour prendre le relais. [...] Sus à la religion de la Bombe ! Organisons la propagande contre les maîtres chanteurs de la “pensée” scientifique ! »<sup>17</sup> En 1965, dans le tract « Tranchons-en », les surréalistes dénoncent à nouveau les faux-semblants véhiculés par « la meurtrière religion de l’“atome” » et proclament : « Nous ne nous laisserons pas dicter notre *devoir* par les sacristains de cette nouvelle Eglise. »<sup>18</sup>

Qu'il s'agisse de la religion de la bombe, de la religion du progrès, ou de la nouvelle mythologie spatiale, les surréalistes s'attachent à dénoncer les contradictions de cette nouvelle idéologie. Bien qu'elle entretienne auprès du grand public le mythe d'une libération de l'homme, la technologie accélère en effet le processus de sa réification en l'éloignant de la nature. Quant à la conquête spatiale, la mythologie de pacotille dont elle s'accompagne, n'est pour les surréalistes qu'un leurre politique visant à détourner l'attention de la lutte que se livrent les deux blocs<sup>19</sup>. Instrument d'aliénation non plus politique

---

16. Voir Robert Benayoun, « Le chandail d'Einstein », *Medium*, nouvelle série, n° 4, janv. 1955, pp. 17-19.

17. « Démasquez les physiciens. Videz les laboratoires », 18 février 1958.

18. « Tranchons-en », décembre 1965.

19. Voir à cet égard la brillante analyse que livre Gérard Legrand dans un article intitulé « Où tout va s'obscurcir », *Bief, jonction surréaliste*, n° 4, fév. 1959.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

mais culturelle, la science-fiction suscite en outre les critiques les plus vives, si l'on songe au texte de Jean-François Revel paru dans le catalogue de l'exposition « L'Écart absolu » et intitulé « Jésus Bond contre Docteur Yes » ou à l'article polémique de Robert Benayoun intitulé « La science est-elle une fiction ? ». « *Ce qui sera* ne se situe pas nécessairement dans des perspectives scientifiques, et c'est faire preuve de quelque paresse intellectuelle que de placer l'imaginaire aux environs de l'an 2000, pour l'aider à devenir réel » précise en effet Robert Benayoun<sup>20</sup> qui résume assez bien la position du groupe devant ce nouveau coup porté à l'imagination. Aussi la science apparaît-elle comme un agent de *dé liaison* fondamental, non seulement parce qu'elle rompt les liens qui attachent l'homme à la nature mais aussi parce qu'elle dispense l'imagination de travailler à sa réalisation. On comprend mieux, dès lors, que la notion de « contact », soit devenue dans le discours bretonien, un leitmotiv destiné à conjurer une telle évolution. Après avoir rappelé les fondements et les formes de la contestation surréaliste, il nous faut à présent considérer les conséquences pratiques d'un tel refus pour tenter de comprendre la façon dont la critique de la science a pu permettre au groupe de renouer avec la question de l'action révolutionnaire.

## **II. Nature de l'action surréaliste**

### **Transformer le monde ? la reprise d'un débat**

Comme nous le rappelions en introduction, la nécessité de concevoir la connaissance et l'action dans un rapport de continue réciprocité apparaît chez Breton dès 1933, dans les *Vases communicants*. Or, les régimes communistes, en faisant de la transformation économique des sociétés leur unique préoccupation, ont rapidement manifesté aux yeux des surréalistes leur incapacité à prendre en compte une approche

---

20. Robert Benayoun, « La science est-elle une fiction ? », *Medium, Communication surréaliste*, n° 1, 1953.

« La Science avec une grande scie »

plurielle de la réalité sociale et n'ont offert que l'image d'un « marxisme dénaturé »<sup>21</sup>. C'est bien le modèle d'une domination aveugle de la nature que stigmatise Breton en 1933 lorsqu'il écrit : « Je vois les beautés naturelles, tenues brusquement en suspicion, déchues, errant en quête d'une affectation nouvelle, opposant du reste une résistance farouche à se laisser attribuer une fin autre que la leur. »<sup>22</sup> Toute la critique développée au sein du surréalisme traduit en réalité la volonté d'en revenir au premier Marx, encore proche de Feuerbach et d'un « naturalisme exalté »<sup>23</sup>. Si l'après-guerre rend plus urgente la transformation économique et sociale, elle révèle également la nécessité du développement, en parallèle, d'une conscience éthique.

Or, les avancées scientifiques et technologiques, notamment en raison de l'apparition de l'arme atomique, ne permettent plus de penser le développement économique de la même manière, et les surréalistes entendent prouver que l'action révolutionnaire doit être repensée à partir des dangers du modèle productiviste. Ils espèrent ainsi, par une entreprise de démystification systématique du progrès technique, « amener les masses frustrées à douter de la possibilité de leur accession au pouvoir *par des moyens que les nouvelles techniques de lutte armée font passer au rang d'illusions* »<sup>24</sup>. L'industrialisation galopante et la course aux armements réclament donc pour les surréalistes une instance de régulation supérieure : le problème de la « gestion » et celui de la « répartition des ressources naturelles et industrielles » sont évoqués dès 1948, dans des termes qui laissent supposer un nouveau regard sur les interactions entre l'homme et son milieu. C'est au mouvement des Citoyens du

---

21. A. Breton, « La paix par nous-mêmes », [1948], *Alentours II*, OC III, p. 981.

22. A. Breton, *Les Vases communicants*, op. cit., p. 199.

23. Voir Arthur Schmidt, *Le Concept de nature chez Marx*, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », PUF, 1994.

24. A. Breton, « Allocution prononcée le 30 avril 1948 à la première réunion publique de "Front humain" », *Alentours II*, OC III, p. 972, souligné dans le texte.

monde que les surréalistes confient la mission d'opérer une telle régulation.

### **Le mouvement mondialiste : un changement d'échelle**

L'ambition de préserver un équilibre entre l'homme et son milieu – on ne parle pas encore d'« environnement » – se traduit sur le plan politique par une lutte acharnée contre les nationalismes de tous bords : l'homme ne doit plus se laisser enfermer dans des limites arbitraires, mais devenir citoyen du monde. « C'est ce nationalisme ivre et encore avide de sang qu'aujourd'hui nous devons juguler où qu'il se trouve – affirme Breton – c'est cet impérialisme rival du Coca-Cola et du marxisme dénaturé que nous devons, par les voies les plus promptes, mettre hors d'état de consommer le sacrifice de nos vies. »<sup>25</sup> On perçoit très bien les conséquences que peut avoir un tel changement de point de vue sur la perception de l'espace, les notions d'état-nation et de territoire étant remplacées par la représentation d'un habitat commun – terre ou planète – que l'on retrouve au fondement de la pensée écologique. Le mouvement des Citoyens du monde doit certes permettre d'assurer la paix de manière durable, mais aussi – et ceci apparaît de façon plus implicite – permettre de redéfinir les termes du contrat social, notamment en ce qui concerne les rapports entre l'homme et la nature. Le terme de « monde », d'usage à la fois politique et philosophique, se voit d'ailleurs peu à peu concurrencé par un autre terme qui traduit la prise en compte d'un nouvel espace à partager, véritable oekoumène : la « terre ». Si les surréalistes se désolidarisent peu à peu de Garry Davis, *la cause est entendue*, il faut éviter tout repli nationaliste et développer ce qu'Hans Jonas théoriserait vingt ans plus tard, après Max Weber : « le principe de responsabilité ». Pour autant, il ne s'agit pas de prôner un universalisme systématique, qui peut aussi servir à cautionner l'idéologie scientiste en pleine expansion. Ainsi les surréalistes n'ont-ils que mépris pour les rédacteurs de la revue *Planète* qui « glorifie la massification de

---

25. André Breton, « La paix par nous-mêmes », *op.cit.*, p. 981.

« La Science avec une grande scie »

l'humanité [et] sa prochaine "planétarisation" »<sup>26</sup>. L'universalisme surréaliste ne saurait donc être séparé de son caractère révolutionnaire.

La critique de la science semble en fait avoir permis à la pensée révolutionnaire du mouvement de « se retremper à ses sources de révolte »<sup>27</sup> et l'on pressent dès la fin des années soixante que la question naturelle pourrait bien devenir le fondement d'une nouvelle action où le citoyen du monde viendrait se substituer au prolétaire. C'est ce que suggère Philippe Audouin, quelques mois après les événements de mai 1968, à travers une hypothèse dont on mesurera la pertinence au vu des liens qui existent aujourd'hui entre une certaine écologie, l'extrême gauche et l'altermondialisme :

*[...] les paradoxes et les déboires inhérents à l'idée que les hommes se font d'une nature en danger d'être perdue, pourraient secrètement contribuer à la généralisation d'une conscience révolutionnaire nouvelle – et d'autant plus explosive qu'elle n'intéresserait pas seulement les groupes les plus défavorisés, mais serait sous-jacente à la vie de chacun*<sup>28</sup>.

### Spécificités du combat surréaliste

On peut à présent s'interroger sur la spécificité du combat mené par les surréalistes contre l'idéologie scientiste et la société technicienne. Les années cinquante sont marquées par l'émergence de voix dissonantes, pour la plupart venues d'Allemagne : celle d'Heidegger, qui prononce en 1949 sa conférence « La question de la technique » ou celles de Max Horkheimer et Theodor Adorno, auteurs de *La Dialectique de la raison*. Autant dire que l'on ne rencontre aucune allusion chez les surréalistes à ces deux courants critiques, en partie à cause de traductions très

---

26. Tract « Sauve qui doit », octobre 1961.

27. Tract « Démasquez les physiciens. Videz les laboratoires », 18 février 1958.

28. Philippe Audouin, « Singes de nature », *L'Archibras*, n° 6, 31 août 1968, p. 29.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

tardives<sup>29</sup>. Breton évoque certes en 1947 les « possibilités de rapprochement du surréalisme avec la pensée de Heidegger »<sup>30</sup> mais pour le situer « sur le plan du mythe », faisant du commentaire de l'œuvre d'Hölderlin le seul « trait d'union » entre le philosophe et les surréalistes. La critique heideggerienne de la technique semble en revanche être passée à la trappe, à la suite du jugement très défavorable formulé par celui qui aurait pu en être le relais au sein du surréalisme : Max Ernst. S'entretenant avec Jean Schuster au sujet de l'Allemagne<sup>31</sup>, Ernst propose un résumé parodique de la célèbre conférence du philosophe, en faisant mine de l'explicitier par une traduction littérale : « L'essence de la technique peut être résumée comme *l'assemblage de la provocation qui appelle l'homme à décacher le réel comme consistance à la façon de cultiver.* »<sup>32</sup> Au jargon heideggerien, Ernst préfère la pensée du physicien Werner Heisenberg qui entérine au même moment la fin de l'objectivité scientifique. Le combat mené par les surréalistes contre la dérive scientiste s'inscrit donc davantage dans la continuité de l'action menée jusqu'alors, que dans un dialogue avec les réflexions contemporaines. Animée par le désir de « remonter dans le temps aux causes véritables »<sup>33</sup>, la critique surréaliste se distingue surtout par la remise en cause profonde qui l'inspire, celle du modèle civilisé.

---

29. *La Dialectique de la raison*, qui paraît en 1944, ne sera traduit en français qu'en 1974.

30. Voir « Devant le rideau », *La Clé des champs*, OC III, p. 747, note.

31. « Sur l'Allemagne », Interview de Max Ernst par Jean Schuster, *Medium*, 1954, repris dans Max Ernst, *Écritures*, Gallimard, 1970, pp. 406-407.

32. Max Ernst, « Sur L'Allemagne », Interview de Jean Schuster, (*Medium*, 1954), repris dans *Écritures*, p. 404. Heidegger est qualifié de « survedette » et considéré comme le « produit d'une culture intense de choux-fleurs de rhétoriques ».

33. André Breton, « Le Mécanicien », *op. cit.*, p. 874

### III. La civilisation industrielle en question : prolégomènes surréalistes d'un discours écologique

La critique de la science alimente en effet une réflexion sur les fondements de la civilisation moderne qui s'exprime par l'apparition d'un nouveau paradigme, inédit dans l'anthropologie surréaliste, celui de la nature.

#### Un « renversement de signe » sémantique

Ce qui frappe sans doute le plus à la lecture des prises de positions développées après 1945, c'est à la fois un changement de vocabulaire et l'apparition au premier plan de notions que la théorie surréaliste avait jusqu'alors reléguées au second plan. Le « monde extérieur » se voit ainsi remplacé par « la nature », avec laquelle il s'agit de rétablir un « contact », puisque l'homme semble avoir perdu « les clés qui le gardaient en communion étroite »<sup>34</sup> avec elle. « L'imprégnation systématique, toujours plus grande, de la nature »<sup>35</sup> dont certains artistes offrent l'image, est en effet seule capable, pour Breton, de faire naître un nouvel âge d'or. Tout ce qui ressortit à la nature, comme à l'origine biologique de l'homme, est donc valorisé, en vertu d'un nouveau couplage axiologique<sup>36</sup> qui s'effectue au détriment des valeurs de la civilisation. Substituant le « fortuit au fonctionnel », « le plaisir aux loisirs de masse », le surréalisme entend substituer également « le naturel au névrotique »<sup>37</sup>. L'un des griefs majeurs formulés à l'égard de l'existentialisme sartrien tient d'ailleurs – pour Julien Gracq comme pour les surréalistes – à ce « *non* opposé au monde matériel [et] à la nature », une nature devenue « obscène, proliférant comme un cancer, “désespérément de trop”, vomie »<sup>38</sup>.

---

34. André Breton, « Interview de Jean Duché », [1946], *Entretiens, op. cit.*, p. 597.

35. André Breton, [Préface à l'exposition Baya], [1947], *OC III*, p. 969.

36. Nature-intinct vs civilisation-intellect. Le « naturel » recoupe ici le vrai.

37. Robert Benayoun, « L'œuf fait nix », *L'Écart absolu*, Galerie Cordier, 1965.

38. Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences, Œuvres complètes I*, édition établie par Bernhild Boie, coll. « Bibliothèque de la

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

La nouvelle exigence éthique ne permet donc plus de penser l'homme à l'écart de la nature. Or, la civilisation ne cesse de creuser l'écart entre l'homme et son milieu par une médiatisation croissante de son action. Dans un texte consacré au travail du sculpteur Augustin Cardenas, Breton s'en prend ainsi violemment au machinisme et à la rationalisation du travail :

*Les puissances que la nature a prodiguées à la main humaine ne sont pas loin, de nos jours, de s'être exclues les unes les autres. » [...] « Sert-il de rappeler que la main disposait de bien d'autres moyens que ceux de façonner ce que requièrent les besoins utilitaires, dont nous sommes assez bien placés pour savoir qu'ils ont déchaîné le monstre du progrès technique !<sup>39</sup>*

L'emportement et la nostalgie qui sous-tendent un tel discours ne doivent pas masquer la pertinence du constat formulé ici par Breton et la réflexion de Georges Canguilhem sur la technique permet de lui restituer toute sa valeur, en opérant le lien avec la conscience écologique. L'épistémologue considère en effet que la « substitution de la machine à l'outil » est à l'origine d'une transformation des comportements à l'égard du progrès technique. La prise de conscience écologique traduit selon lui le passage d'une technique conçue comme « complément originaire de la régulation de la vie » à une technique devenue « instrument de dérégulation » (on notera l'heureuse polysémie du terme, à la fois biologique et économique)<sup>40</sup>. Enfin, si la technique éloigne l'homme de la nature en multipliant les relais qui les séparent, elle interpose également une série d'écrans entre le sujet et l'objet de la connaissance, par le développement d'une véritable industrie de

---

Pléiade », Gallimard, OC I, p. 873.

39. A. Breton, « Augustin Cardenas », [1959], *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1966, p. 323.

40. Georges Canguilhem, « La question écologique : la technique ou la vie », [1974], repris en postface dans l'essai de François Dagognet, *Considérations sur l'idée de nature*, Vrin, 2000.



« *La Science avec une grande scie* »

la communication. À l'immédiateté trompeuse de l'information véhiculée par les mass media, Breton oppose encore une fois le contact direct avec l'art et la nature, qui seul favorise le « repliement [...] sur soi-même »<sup>41</sup>.

Cette critique de la civilisation, qui poursuit une réflexion entamée avant la guerre, s'accompagne néanmoins de deux cautions nouvelles : la pensée de Charles Fourier, redécouverte au début des années quarante et les récents travaux des ethnologues. Tandis que l'utopie fouriériste offre aux surréalistes les principes théoriques d'une société fondée sur la nature, l'ethnologie leur en propose les réalisations concrètes.

### **La recherche de contre-modèles**

La critique fouriériste de la civilisation industrielle semble avoir participé au durcissement des positions surréalistes, qui n'hésitent pas à citer la pensée de l'utopiste. En vertu d'un rapprochement implicite avec les groupes de travailleurs réunis dans les phalanstères, Breton emprunte par exemple à Charles Fourier l'image de la « cohue s'arrach[ant] les lambeaux du cadavre civilisé »<sup>42</sup> pour décrire l'action des citoyens du monde. Il suffit de se reporter aux jugements sévères prononcés par Fourier à l'égard de la science pour comprendre tout le bénéfice que pouvaient tirer les surréalistes d'un discours à la fois polémique et antirationnel : « si vos sciences dictées par la sagesse, n'ont servi qu'à perpétuer l'indigence et les déchirements, donnez-nous plutôt des sciences dictées par la folie pourvu qu'elles calment les fureurs, qu'elles soulagent les misères des peuples. »<sup>43</sup> Fourier reproche en effet à la « cohorte des savants » de chercher à maîtriser les passions humaines comme ils maîtrisent la nature, en détruisant par une action coercitive et lénifiante les équilibres naturels et sociaux. Les sociétés civilisées, écrit Fourier « détériorent les climatures et

---

41. André Breton, « Interview d'André Parinaud », (*Arts*, 1952), *OC* III, p. 638.

42. André Breton, « La paix par nous-mêmes », *op. cit.*, p. 982.

43. Simone Debout, *L'Utopie de Charles Fourier*, [1978], Les Presses du Réel, 1998. Cité p. 49.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

déversent leurs virus gangreneux jusqu'aux étoiles»<sup>44</sup>, le mauvais usage des richesses perturbant à la fois l'harmonie sociale et l'harmonie cosmique. On comprend que cette interdépendance du social et du naturel, de l'économique et du cosmologique, fondée sur un principe analogique, ait pu séduire les surréalistes.

À l'apport de la critique fouriériste s'ajoute par ailleurs la découverte des cultures traditionnelles, dont l'influence ne cesse de croître auprès des surréalistes, comme en témoigne cette analyse de Breton :

*Plus [l'esprit] se découvre que le progrès technique et la marche de la connaissance ne lui laissent aucun répit, mieux il sent qu'il n'a été longtemps limité que par ignorance et par artifice à une région d'Europe, plus il éprouve le besoin d'assumer à la fois tous ces aspects de lui-même que révèlent aussi bien les civilisations asiatiques qu'africaines ou indiennes de l'Amérique*<sup>45</sup>.

L'utopie fouriériste, à l'image des cultures primitives pour lesquelles il n'existe entre l'homme et la nature aucune solution de continuité, acquiert donc une résonance particulière au moment où la civilisation fourbit les armes de sa propre destruction.

L'ethnologie semble quant à elle légitimer l'espoir d'un développement en marge de la civilisation et acquiert au sein des revues surréalistes une visibilité nouvelle. Tandis que les travaux de Lévi-Strauss suscitent un intérêt croissant, Benjamin Péret publie plusieurs textes dans lesquelles il relate son séjour au Brésil<sup>46</sup>, prolongeant la démarche qu'il avait entamée avec l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*. La revue *Médium* publie quant à elle, dans un même numéro, le compte rendu élogieux de *Race et culture* et un article

---

44. *Ibid.*, cité pp. 153-154.

45. André Breton, « Ce grain de merveilleux dans l'aventure », [1948], *OC* III, p. 985.

46. Benjamin Péret, « Du fond de la forêt », *Le Surréalisme même*, n° 2 et « La lumière ou la vie », *Le Surréalisme même*, n° 5.

« La Science avec une grande scie »

intitulé « Le sens de l'aventure », dans lequel Jean-Louis Bédouin commente le récit d'un ethnographe parti en Guinée étudier les Toma. Les termes sur lesquels s'achève l'article permettent de mesurer l'attraction que continue d'exercer, sur le surréalisme d'après-guerre, la pensée sauvage :

*Tant qu'avec d'autres ils seront différents de nous, c'est-à-dire tant qu'ils maintiendront vivante une conception du monde et de l'homme qui ne doit rien à nos idées ni à nos institutions, nous pourrons garder l'espoir de rétablir entre l'homme et l'homme, entre l'homme et la nature, un dialogue dont notre civilisation, toute à son monologue impersonnel et mécanique, a perdu le secret*<sup>47</sup>.

**De quelques points de convergence avec le discours écologique**

Nous aimerions enfin, pour conclure notre propos, examiner ce qui relie la pensée surréaliste à la pensée écologiste. Si Charles Fourier devient à partir de 1945 un relais important de l'anthropologie surréaliste, c'est aussi parce que la relecture de ses œuvres correspond pour Breton au moment où il découvre la culture des Indiens Hopi. Or, l'un des courants écologistes probablement les plus proches de la pensée surréaliste, le « naturalisme subversif »<sup>48</sup> de Serge Moscovici, naît au début des années soixante-dix de la réunion du psycho-sociologue avec l'ethnologue Robert Jaulin. Les deux hommes s'insurgent contre le drame des Indiens d'Amérique et la pression exercée par les sociétés occidentales pour diffuser un modèle de développement qui a pourtant montré ses limites. Les ouvrages de Serge Moscovici – de *l'Essai sur l'histoire humaine de nature*, à *La Société contre-nature*, jusqu'au récent *De la nature : pour penser l'écologie* – manifestent la volonté de penser simultanément la question naturelle et la question sociale,

---

47. Jean-Louis Bédouin, « Le sens de l'aventure », *Médium*, n° 2, nouvelle série, fév. 1954, p. 16.

48. Voir Jean Jacob, *Histoire de l'écologie politique*, Albin Michel, 1999, 1<sup>ère</sup> partie.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

par un refus des cloisonnements qui rappelle la démarche surréaliste. Il ne saurait s'agir évidemment de situer les racines de l'écologie dans le surréalisme et notre but est ici de souligner l'existence d'une communauté d'intérêts entre les deux mouvements, au-delà des différences – pragmatiques et théoriques – qui les fondent.

C'est sans doute parce que la formulation des revendications de Serge Moscovici tient plus de l'impératif éthique que du slogan politique qu'elle rappelle à certains égards le discours surréaliste : « réenchanter le monde » et « réensauvager la vie », comme le réclame Serge Moscovici, n'est-ce pas reprendre de manière implicite le double mot d'ordre qui fut au fondement de l'action surréaliste ? L'écologiste, à l'image du surréaliste, entend en effet « changer la vie » pour transformer la société et la réflexion engagée dans les années soixante-dix sur les rapports entre le marxisme et la question naturelle, fournit un autre point de convergence entre les deux mouvements<sup>49</sup>. Les surréalistes auraient d'ailleurs sans nul doute adhéré aux propos du psychosociologue, qui écrivait récemment : « de quelque façon que s'effectue la dissolution du lien à la nature, la mutation d'un homme-nature en homme-machine semble être la condition inéluctable de l'existence séparée et autonome de la société »<sup>50</sup>. En ce qui concerne le regard porté sur la science et l'épistémologie, on trouve chez Serge Moscovici la même condamnation de la démarche analytique et quantitative qui morcelle et classe la réalité. Il n'est pas jusqu'au sentiment de la nécessité d'un nouveau mythe collectif, susceptible de restaurer le lien entre l'homme et la nature, que l'on ne voie apparaître au détour de la pensée écologique. La philosophie de la nature du romantisme allemand constitue enfin, sans surprise, une référence commune aux deux mouvements.

Pour en revenir enfin aux formes de l'action surréaliste, le tract « Démasquez les physiciens. Videz les laboratoires » lancé

---

49. L'essai de Serge Moscovici *Hommes domestiques et hommes sauvages* contient une réflexion intitulée « Le Marxisme et la question naturelle ».

50. Serge Moscovici, *De la nature : Pour penser l'écologie*, Métailié, 2002, p. 123.

*« La Science avec une grande scie »*

en 1958, préfigure assez bien les formes que prendra l'action militante des écologistes et la rhétorique combative qui deviendra la leur. Les surréalistes dénonçaient déjà l'hypocrisie des bombes nucléaires « propres » et « les ravages dus aux déchets qui [...] polluent de manière imprévisible le conditionnement atmosphérique et biologique de l'espèce ». Invitant chacun à grossir les rangs de la protestation, le tract s'achevait par un appel à la révolte : « Qui refusera de s'en laisser imposer par les équarisseurs diplômés aura à cœur de joindre sa protestation à la nôtre. » La voie était ouverte...

\*

C'est en soumettant à l'attention du public américain la représentation de quelques mythes survivants, en croissance ou en formation, dans le cadre de l'exposition « First Papers of Surrealism », que Breton offrait, dans un collage, l'image de « La Science triomphante ». Encadré par les ailes d'une chauve-souris, le tableau de Puvis de Chavannes – « La Physique » – incarnait un optimisme ironiquement démenti par un extrait du *Surmâle*, placé en regard de l'allégorie : « La science avec un grand S, ou plutôt, car ce n'est pas encore assez imposant... la SCIENCE avec une grande SCIE. »<sup>51</sup> Cette science incapable de se renouveler sans couper l'homme de ses racines profondes, le surréalisme ne pouvait qu'en dénoncer les prestiges, en frayant à la connaissance de nouvelles voies, capables de rétablir un contact entre l'homme et la nature.

*Université Paris IV*

---

51. André Breton, *De la survivance de certains mythes et de quelques autres en croissance ou en formation*, OC III, p. 139.



## ART ET IDÉOLOGIE DANS LE SURREALISME D'APRÈS-GUERRE : ENTRE RÉALISMES ET ABSTRACTIONS

Elza ADAMOWICZ

*Voici paraître les tarots, les horoscopes, les prémonitions, l'hystérie, le hasard objectif, les messes noires, la kabbale, les rites vaudous, le folklore sclérosé, la magie cérémonielle. Il n'est plus question de citer André Breton, laissé pour compte.*

Paul Nougé (1948)

L'art surréaliste était-il mort après 1945 ? C'est bien ce que pensent nombre de critiques qui commentent l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1947. Jean-Louis Bédouin fait allusion à « la fureur à peine contenue des uns, l'ironie des autres – on parla de Luna-Park, du Grand-Guignol et des Folies-Bergères ». D'une part la critique fustige les liens affichés avec la pensée ésotérique qui confère à l'exposition un air désuet, voire kitsch, « une sorte de baroque qui sent le musée Grévin ». D'autre part on critique les surréalistes pour leur attachement rétrograde à « la peinture chromo-anecdotique », loin de la « peinture pure » de l'avant-garde. Les uns et les autres s'accordent pour déclarer que l'exposition représente un chant de cygne et non une résurrection du mouvement, comme l'aurait souhaité Breton, et que l'art surréaliste, « vieille

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

grenade désamorcée », est bien mort.<sup>1</sup> Breton, quant à lui, se délectant de cet assaut de critiques hostiles et passionnées, déclare dans une lettre à Jacques Kober : « Toujours aussi infâme ? Comme m'écrit Duchamp, « c'est merveilleux d'être encore à ce point méprisé à notre âge » ».<sup>2</sup>

Pourtant, dans « Comète surréaliste », texte prévu à l'origine comme préface du catalogue de l'exposition, Breton déclare que son entreprise relève d'une double gageure : assurer la continuité et le *dépassement* du mouvement surréaliste.<sup>3</sup> Les allusions à une alchimie a-temporelle côtoient les références à la conjoncture artistique parisienne. En plaçant l'exposition sous le signe de l'alchimie, il gomme la rupture que fut la guerre en affirmant une continuité avec les activités surréalistes d'avant 1939. En effet, la pensée ésotérique incarne le besoin des surréalistes de chercher des mythes de renouvellement dans un espace et un temps en dehors des contingences historiques. En même temps, dès son retour d'Amérique, Breton cherchera à donner une nouvelle impulsion à l'art surréaliste, en l'ouvrant aux nouvelles expériences artistiques du Paris de l'après-guerre. Ainsi s'affirme le désir de rechercher de nouvelles directions pour l'art surréaliste.

Gageure difficile à tenir, car les surréalistes tentent de se positionner dans la perspective d'un surréalisme qui était déjà historique, tout en lui donnant une nouvelle orientation qui risquait de diluer les principes mêmes de l'idéologie et de l'esthétique surréalistes. En effet, l'art « orthodoxe » surréaliste, basé sur le principe dominant de l'avant-guerre de « la photographie de l'esprit », courait le risque de réification dans le milieu artistique d'après-guerre, où il se trouvait dans une position ambiguë entre le réalisme social d'un Bernard Buffet ou le réalisme socialiste d'un André Fougeron d'une part, et le

---

1. J.-L. Bédouin, *Vingt Ans de surréalisme 1939-1959*, Denoël, 1961, p. 119 ; P. Guerre, « L'Exposition internationale du surréalisme », *Cahiers du sud*, vol 26, n° 284, 1947 ; M. Ragon, *La Peinture actuelle*, Fayard 1959, p. 63.

2. J. Kober, « Le Surréalisme en 1947. Retour d'André Breton à Paris : témoignage », *André Breton, Herne*, 1998, p. 85.

3. A. Breton, « Comète surréaliste », *OC II* 1750-1759.



retour à un art figuratif chez un peintre comme Matisse d'autre part. En tant que peinture automatique, par ailleurs, il risquait de se trouver débordé par les jeunes artistes de l'avant-garde. Ainsi le critique Charles Estienne classe les artistes surréalistes parmi les peintres réalistes de droite comme de gauche, et affirme que la figuration a été dépassée par des artistes tels que Hartung ou Deyrolle, qui élaborent une forme nouvelle d'abstraction<sup>4</sup>.

Donc, malgré les critiques qui affirmaient que le surréalisme n'était plus d'époque, les surréalistes se trouvaient bel et bien engagés dans les débats d'après-guerre sur l'art et l'idéologie. Cette communication propose une analyse de leur apport à ces débats, en montrant comment Breton et Péret, mais aussi la jeune génération des surréalistes (José Pierre, Jean Schuster, Jean-Louis Bédouin) et des critiques d'art (notamment Charles Estienne) se positionnent par rapport aux grands courants esthétiques de l'après-guerre, dans le contexte des polémiques parfois violentes où s'affrontent les défenseurs des réalismes de gauche et de droite, les tenants de la figuration contre ceux de la non-figuration, ou encore les tenants de l'abstraction « géométrique » contre ceux de l'abstraction dite « lyrique ». En effet Breton cherchera tout d'abord à positionner le surréalisme par rapport à ses deux bêtes noires de l'après-guerre, le « réalisme » (socialiste ou académique) et « l'abstractivisme » (entendons, l'abstraction géométrique), tout en orientant le surréalisme dans de nouvelles voies d'expression.<sup>5</sup>

Situons donc tout d'abord le surréalisme dans le contexte des divers réalismes et abstractions qui dominent la scène artistique de l'après-guerre à Paris. Tout d'abord, dans la France occupée et l'immédiat après-guerre, le réalisme académique représente le modèle d'un retour aux valeurs artistiques traditionnelles, d'une époque de reconstruction et de recherche de stabilité. Braque, Bonnard et Matisse avaient déjà représenté sous

---

4. C. Estienne, « Surréalisme et peinture », *Combat*, 1 avril 1946.

5. Je reprends ici l'analyse développée dans le dernier chapitre de mon ouvrage, *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*, L'Age d'Homme, 2004.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

L'Occupation les valeurs sûres de l'art français. On réécrit volontiers l'histoire de l'art : Braque, comparé à Chardin, serait le symbole de la continuité de la tradition française, d'un art qui fuit les extrêmes de l'abstraction et du réalisme expressionniste. Waldemar George (critique d'art du *Figaro*, qui défendait déjà dans les années 1930 un art franco-français) rejette les artistes slaves, américains et allemands, ces étrangers à qui manquerait la « mesure » bien française.<sup>6</sup> Ce retour à l'ordre dans le domaine artistique est fustigé par Breton dans « Comète surréaliste » : il déplore l'aspect rétrograde de la peinture française, et dénonce les nombreuses natures mortes, « le *pichet de cuisine* », thème de prédilection des tableaux de l'époque. Pastichant le langage marxiste, il déclare que « le pichet reste ici l'ennemi n° 1 », et lance un appel au renouvellement des formes artistiques : « Assez d'hommes-pichets ! » L'ennemi n° 1 c'est donc aussi, bien entendu, le réalisme socialiste, relancé par Moscou en 1948 comme art officiel du régime soviétique. Breton se dit affligé de l'emprise policière sur les artistes soviétiques, de la platitude des sujets et de l'indigence technique des œuvres. Ainsi critique-t-il le réalisme socialiste comme un art qui se conforme à la ligne politique, « art non plus dégénéré mais *irrémédiablement déchu* », qui réduit l'œuvre à « la plus sordide anecdote », à « l'image de calendrier de grands magasins ou le chromo de village »<sup>7</sup>.

Dans sa préface de 1947 à l'exposition de Jacques Hérold à la galerie des Cahiers d'Art, Breton avait déjà lancé une attaque pleine de verve contre les défenseurs du réalisme de tous bords :

*Et silence aux pires sourds qui dénoncent aujourd'hui le « non-dire » dans l'art, aux enlisseurs patentés, aux vieux crocodiles qui prohibent le non-imitatif « sans rapport avec le réel » (comme s'il était au pouvoir de l'artiste d'instaurer*

---

6. S. Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, J. Chambon, 1989, p. 128. Repris chez Hachette, coll. Pluriel, 2006.

7. A. Breton, « Du réalisme socialiste comme moyen d'extermination morale », *Arts*, n° 357, 1 mai 1952 ; repris in *Œuvres complètes III*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 1930.

*Art et idéologie dans le surréalisme d'après-guerre*

*des formes qui ne procèdent pas des données de la nature), « sans communication avec l'humain » [...] à ceux qui, par haine de plus en plus délirante du plein-air physique et mental, se pourlèchent à l'espoir d'expédier les peintres « dans le fond des mines » pour leur permettre de réaliser « l'effort pratique avec le peuple ». Assez, à tout jamais, de portraits de dictateurs et de généraux, assez de greuzeries à pleurer<sup>8</sup>.*

Comme dans ses textes polémiques les plus passionnés de l'avant-guerre, Breton avance à coup de critiques virulentes : il cite ses adversaires, réalistes de droite et de gauche, ridiculisant leur position pour mieux en démarquer la sienne. Aux peintres des profondeurs des mines (il fait allusion ici à des artistes tels que Francis Gruber), il oppose Hérold, artiste des profondeurs de l'inconscient, « des nappes et filons souterrains, hérissés des stalactites-stalagmites des grottes ».

Pour José Pierre, les deux formes de réalisme, « tentatives formellement réactionnaires de Fougeron ou de Buffet – correspondant schématiquement à l'extrême gauche et à l'extrême droite «classiques» se rejoignent sur le plan du néo-académisme ». Poussant plus loin que Breton sa critique du réalisme, il rejette également le surréalisme figuratif, la représentation illusionniste des images de rêve, l'assimilant à l'art académique.<sup>9</sup> Tout comme José Pierre, Charles Estienne classe les artistes surréalistes parmi les peintres réalistes, et affirme que l'esthétique surréaliste de juxtaposition d'images insolites est démodée : « Hélas, la beauté dalinienne n'est plus convulsive ni scandaleuse, elle est simplement mondaine, belle comme la rencontre, sur le parvis de Notre-Dame, d'un Suisse à moustaches et d'un chapelet béni ».<sup>10</sup> C'est en effet cette jeune

---

8. A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard 1965, p. 202.

9. J. Pierre, « Les Prunelles sont mûres », *Medium* ns, n° 4, janvier 1955 ; « Les templiers de la barbouille ou la peinture au service du fascisme », *Le Surréalisme même*, n° 5, printemps 1959.

10. C. Estienne, « Surréalisme au Salvador (Dali) », *L'Observateur* n° 64, 17 janvier 1951.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

génération des surréalistes et critiques d'art qui refusera d'enfermer le surréalisme dans des limites historiques qui réduisent « cette peinture [surréaliste] à sa plus petite mesure, le réalisme insolite, le trompe-l'œil et son attirail hétéroclite ».<sup>11</sup> Tandis qu'Estienne affirme que la figuration a été dépassée par les nouvelles tendances de l'abstraction, Pierre, quant à lui, opposera les réalismes à « la tendance la plus 'up to date' de l'abstraction lyrique ».

Si les divers courants du réalisme se polarisent entre la gauche et la droite, la situation des abstractions semble plus complexe. Après la guerre l'abstraction connaît divisions et éclatements. La scène artistique parisienne est dominée par diverses tendances de l'art abstrait, dont témoigne une taxinomie délirante : « art inobjectif », « art informel », « non-figurativisme », « abstractivisme », « abstraction lyrique », « tachisme », « nuagisme », « un art autre » et autres néologismes. Cette multiplication d'étiquettes provient moins d'une diversité des courants de l'art abstrait que de luttes entre critiques qui défendent leur clique ou leurs peintres-poulains, d'où d'autres néologismes tels que « la deganerie » (Louis Degand, critique d'art pour *L'Art d'aujourd'hui*), « l'estiennisme » (Charles Estienne qui, de critique du surréalisme à la fin des années 1940, devient collaborateur de Breton), « le tapiérisme » (Michel Tapié), les « Ragondins » (Michel Ragon).<sup>12</sup> Les nombreuses expositions de l'époque attestent de l'importance de la peinture abstraite. Parmi ces divers courants se dessinent pourtant deux grandes tendances de l'abstraction. On le constate dès l'exposition « L'Imaginaire », qui rassemble à la galerie du Luxembourg en décembre 1947 un choix d'œuvres éclectiques, parmi lesquelles celles de Brauner, Arp, Hartung, Picasso et Riopelle. Dans sa préface à l'exposition, Jean-José Marchand distingue deux voies dans la peinture occidentale moderne : d'un côté, « l'abstractivisme cézannien, constructiviste ou néo-

---

11. C. Estienne et J. Pierre, « Situation de la peinture en 1954 », *Médium*, ns, n° 4, janvier 1955.

12. G. Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Gallimard Folio Essais, 2003, p. 234.

plasticien », qui mène du classicisme à l'abstraction géométrique (Herbin) ; de l'autre, « l'abstractivisme lyrique », qui remonterait à l'art baroque et qui serait représenté par des peintres contemporains comme Hartung, Wols ou Riopelle. Le premier groupe, les artistes du courant de l'abstraction géométrique, défend un art qui récuse le réel comme point de départ. Elle est basée sur une esthétique de pureté et de rationalisme, « une esthétique picturale du plan coupé et de l'aplat ».<sup>13</sup> L'abstraction géométrique a son salon (Le Salon des Réalités nouvelles 1946), sa galerie (Denise René), sa revue (*Art d'aujourd'hui* 1949-1955), son Académie (fondée en 1950), ses critiques (Léon Degand). Il est peu surprenant donc que ce mouvement ait connu une rapide institutionnalisation et qu'il ait été bientôt menacé d'académisme et de dogmatisme. En effet, dans son livre-pamphlet *L'Art abstrait est-il un académisme ?* (1950) Charles Estienne critique les « tenants de l'Abstraction froide » comme une nouvelle forme d'académisme, « une sclérose, une solidification monstrueuse et *une nouvelle crise de l'Objet* ».<sup>14</sup> Protestant contre leur absence de « lyrisme » et les assimilant aux pratiquants du réalisme socialiste, il leur lance : « Êtes-vous des artisans ou des peintres ? » Contre l'abstraction « froide », il défend la liberté gestuelle de l'abstraction lyrique. Parmi les surréalistes, José Pierre rejette, lui aussi, l'abstraction géométrique – « l'abstractivisme n'est trop souvent qu'algèbre gratuite où le signe ne signifie rien, mode de faux-hermétisme et badigeon primaire » – tout en se déclarant en faveur d'une forme artistique d'expression libre qu'il identifie avec « la poésie la plus directe, la moins fugitive ».<sup>15</sup> De même, pour Breton, l'abstraction géométrique impliquerait « une profonde démission du désir humain » ; le

---

13. *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, p. 238.

14. C. Estienne, *L'Art abstrait est-il un académisme?*, Éditions de Beaune, 1950, pp. 12, 25.

15. J[osé] P[ierre], « Passerelle de l'arc-en-ciel », *Médium* ns, n° 1, novembre 1953.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

surréalisme, en revanche, est valorisé pour sa capacité à « traduire dans sa continuelle fluctuation le désir humain »<sup>16</sup>.

À l'abstraction géométrique donc s'oppose l'abstraction « lyrique », « libre », « poétique » ou encore « expressionniste ». Ce deuxième courant est un art émotif (contre l'abstraction géométrique cérébral), un art expressif, libéré des contraintes de la représentation. Les prises de position – pour une abstraction froide, géométrique ou une abstraction lyrique ou poétique – se font dans la passion : Léon Legand l'intitulera « la querelle du chaud et du froid ».<sup>17</sup> Dans les nombreuses préfaces d'exposition de cette époque, Breton, prend le parti des *lyriques* dans la polémique qui les oppose aux *abstractivistes*. Alors que ces derniers pratiqueraient un formalisme géométrique qui ne donne aucune prise à l'activité de l'imagination du spectateur, les formes *lyriques*, soutient Breton, sont des manifestations de la liberté gestuelle et mentale de l'artiste et agissent au niveau du rêve et des désirs, ouvrant sur le *dépassement* qu'il admirait déjà chez des peintres dits figuratifs tels un Brauner ou un Hérold. Les frontières restent pourtant fluctuantes, car le « pur abstractiviste Mondrian » se rapproche du surréalisme avec son tableau *Boogie-Woogie*. Il est vrai que la catégorie est marquée par un flou esthétique : elle s'élargit jusqu'à recouvrir œuvres expressionnistes (Hartung), calligraphiques (Mathieu, Michaux), spontanées (Miró), impressionnistes (Bazaine), la peinture du geste (Mathieu) ou la peinture de la matière (Dubuffet) ; elle s'apparente dans l'esthétique à « l'informel » de Paulhan, à « l'œuvre ouverte » de Eco. Avant tout, elle glisse vers des valeurs poétiques plus que picturales, terrain d'élection, on le verra, de José Pierre ou de Breton.

À ces deux courants de l'abstraction vient s'ajouter l'expressionnisme abstrait américain. Les artistes de cette mouvance sont en effet très présents dans les galeries parisiennes au début

---

16. « Comète surréaliste ».

17. L. Legand, « La Querelle du chaud et du froid », *Art d'aujourd'hui* vol 4, n° 1, 1952.

des années 1950. En 1951 la galerie Nina Dausset aligne des œuvres des deux bords de l'Atlantique dans une exposition dont le titre, « Véhémences confrontées », fait allusion à la dimension programmatique et quasi-militariste du face-à-face. En 1952 la galerie de France présente « Regards sur la peinture américaine », tandis que « Signifiants de l'informel 2 » expose à la galerie Facchetti des œuvres de Donati, Bryen, Mathieu, mais aussi de Phillip Martin et Jackson Pollock. La diffusion, systématique, en Europe de l'expressionnisme abstrait revêt un caractère officiel. En effet, ces expositions constituent une véritable offensive culturelle. Le plan Marshall, lancé sur le vieux continent pour sa reconstruction, se manifeste par une invasion économique, où le bordeaux risque d'être délayé par le Coca-Cola, et culturelle, où l'art français risque d'être détrôné par le kitsch. La peinture américaine, passée en quelques années du régionalisme au nationalisme puis à l'universalisme, était désormais mûre pour être appropriée pour les visées néo-impérialistes des Américains. Elle est exportée en Europe comme porte-drapeau des valeurs (liberté, indépendance) de l'ultra-libéralisme, et exploitée par les autorités américaines comme instrument de propagande pendant la guerre froide, contre le réalisme socialiste soviétique<sup>18</sup>.

Cependant les expositions des peintres américains trouvent peu d'échos dans les débats parisiens sur l'art. Le marchand d'art Léo Castelli propose bien des parallèles entre artistes parisiens et américains, par exemple Gorky et Matta, ou Pollock et Lanskoy, mais il y a loin du « primitivisme brutal » ou de « l'orientation héroïque » d'un Pollock au « lyrisme poétique » d'un Mathieu. Les surréalistes eux-mêmes en font peu de cas. Dans sa « Lettre à une petite fille américaine » (1952), Breton montre son mépris pour l'art abstrait à la mode américaine : la peinture américaine est considérée avec hauteur, « les fruits parvenus là-bas à maturité sont bien loin de la saveur de ceux d'ici » ; quant au terme abstrait, « je ne doute pas qu'on en

---

18. Voir *Comment New York vola l'idée d'art moderne*.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

abuse à Washington ». <sup>19</sup> José Pierre, quant à lui, fait la critique du prétendu « automatisme » de Pollock, Kline, de Kooning, et des automatistes canadiens, un automatisme qui, selon Pierre, reconstruirait « la vanité esthétique de la <peinture-peinture> ». Et si les surréalistes insistent sur l'« ancrage mythique » du mouvement, il s'agit, toujours selon Pierre, d'« une précaution du surréalisme pour se défendre des Motherwell de tout poil <sup>20</sup>. »

Revenons donc à notre débat bien parisien. À partir de 1951 un rapprochement se fera entre l'abstraction « lyrique » et le surréalisme, jusqu'à les confondre. Estienne se réjouit à cette occasion des nouvelles orientations du surréalisme, qui s'ouvre à l'abstraction, par opposition au surréalisme d'avant-guerre, cantonné dans l'impasse du figuratif. Il est vrai que dès 1946 il avait comparé l'effet émotionnel et l'effet de scandale de l'art abstrait « authentique » (entendons par là non-géométrique) d'Arp et de Kandinsky aux textes percutants de la « grande époque » du surréalisme, tels que *L'Immaculée conception* (1930) ou *Le Revolver à cheveux blancs* (1932). <sup>21</sup>

En 1952 Breton ouvre – sous le signe de l'alchimie, comme lors de l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1947 – la galerie L'Étoile Scellée. Loin d'être exclusivement surréaliste, ce lieu d'exposition se veut ouvert tant aux peintres surréalistes qu'à de jeunes artistes dans la mouvance de l'abstraction lyrique. Selon le texte publicitaire pour l'ouverture de la galerie, l'entreprise est considérée comme une gageure, exposée « tant au risque de régression <réaliste> dans l'art qu'au danger de dissolution dans un <abstrait> d'authenticité de moins en moins vérifiable ». <sup>22</sup> On retrouve ici le louvoiement entre abstraction et réalisme, ces deux écueils du champ esthétique surréaliste. Pour l'exposition d'inauguration les surréalistes de la première

---

19. A. Breton, « Lettre à une petite fille d'Amérique », *Arts* n° 346, 15 février 1952 ; in *Œuvres complètes* III, pp. 942-943.

20. J. Pierre, « La Seconde Guerre mondiale et le deuxième souffle du surréalisme », in *Paris-Paris 1937-1957*, Centre Georges Pompidou, 1981, pp. 136-141.

21. C. Estienne, « Défense de la peinture », *Combat*, 31 août 1946.

22. *OC* III, p. 1081.



génération (Ernst, Tanguy, Miro...) côtoient de jeunes artistes (Troost, Duprey, Dax, Bon...). En collaboration avec Charles Estienne et Benjamin Péret, Breton organise des expositions, rédige des préfaces. En février 1953, la deuxième exposition de groupe présente des œuvres de surréalistes : Giacometti, Ernst, Lam, Man Ray, Magritte, Oppenheim, Paalen, Tanguy, Toyen et d'autres. Mais ce sont surtout des artistes abstraits qui seront exposés à l'Etoile Scellée : Degottex, Duvillier, Hantaï, Loubchansky, Messagier, Reigl... Les œuvres de ces peintres renouvellent la pratique de l'automatisme grâce à la liberté gestuelle et à une figuration ouverte. Désormais, abstraction et surréalisme feront cause commune et c'est bien cette ouverture qui donnera une nouvelle impulsion au mouvement. Estienne s'enthousiasme pour ce rapprochement : pour lui la rencontre entre surréalisme et abstraction produit « une nouvelle, étrange et passionnante figuration, une nouvelle réalité plus profonde et plus vraie que celle du simple réalisme, un ordre poétique enfin un peu plus passionnant et plus humain que le seul ordre plastique ».<sup>23</sup> À « l'abstraction lyrique » s'ajoute en 1954 le « tachisme ». Pour Georges Mathieu, hostile au surréalisme d'après-guerre, le tachisme serait « une tentative d'annexion de la peinture abstraite par le surréalisme ». On pourrait en effet le considérer comme résultant de la volonté d'Estienne et de Breton de créer leur propre label dans le vaste domaine de l'abstraction.

C'est surtout la jeune génération de surréalistes et de critiques qui prospectent ces nouvelles directions pour le surréalisme et prennent la relève de la réflexion, ouvrant celui-ci à de nouvelles pratiques picturales, affichant leurs positions avec une ferveur qui n'était aucunement entravée par la difficile tâche que se donnait Breton de chercher à renouveler le surréalisme tout en affirmant la continuité avec le mouvement d'avant-guerre. En 1954 Charles Estienne et José Pierre mènent une enquête auprès de peintres et d'écrivains,

---

23. C. Estienne, « Abstraction et surréalisme », *L'Observateur*, n° 142, 29 janvier 1953; « Surréalisme et peinture », *Combat*, 15 juillet 1954.

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

« Situation de la peinture en 1954 », où ils cherchent moins à déterminer la *situation* qu'à explorer *l'orientation* d'un surréalisme « aux confins de l'Abstraction ». La nouvelle voie se caractériserait par un dépassement de la polarisation trop longtemps entretenue entre figuration et abstraction, mais surtout par une peinture basée sur l'automatisme – Pierre revient ici aux principes fondamentaux du surréalisme – comme réaction aux « redites stérilisantes de l'abstraction géométrique ». Un automatisme qui évoquerait éclosions et métamorphoses du monde naturel tout comme du monde psychique, comme l'atteste la réponse de Wolfgang Paalen à l'enquête : « Exalter la joie du regard vierge [...] Évoquer l'immanence avant et après l'éclosion phénoménale, telle que l'image du chêne incluse aussi incommensurable dans son gland que dans les cendres de sa dernière bûche. » Bien que la plupart des artistes interviewés s'accordent pour voir dans l'entreprise qui rapproche surréalisme et abstraction une voie nouvelle pour la peinture, le retour aux principes fondamentaux du surréalisme – l'automatisme, la poésie, le dépassement de la polarisation entre figuration et non-figuration – nous en fait douter. S'agit-il avant tout d'une récupération par les surréalistes des tout derniers mouvements artistiques parisiens, qui s'affirmaient contre l'assaut politico-culturel des abstraits américains d'une part et d'autre part contre le réalisme socialiste ? L'art surréaliste se dilue-t-il de trop vouloir embrasser les dernières modes du Paris artistique ? Il était d'autant plus urgent pour les surréalistes d'affirmer le renouvellement et l'essor continu du mouvement en 1954 au moment précis où « les marchands de Venise » venaient de consacrer Max Ernst en lui attribuant le prix de la Biennale de Venise, marquant ainsi l'institutionnalisation du surréalisme historique en se l'appropriant pour le marché de l'art (« cette bête grotesque et puante qui s'appelle l'argent », persiflait déjà Breton dans les années 1920). D'autre part, bien que Charles Estienne voie dans le renouvellement du concept bretonien de l'automatisme

psychique une ouverture sur une pratique picturale inédite<sup>24</sup>, on pourrait se demander si l'automatisme de ces jeunes artistes était de même nature que l'automatisme surréaliste des années 1930. Alors que les surréalistes d'avant-guerre expérimentaient des formes d'expression automatiques moins comme une fin en soi que comme moyen de libération de l'esprit et de révélation des processus de l'inconscient, pour un certain nombre d'artistes abstraits de la mouvance lyrique il semblerait que l'automatisme fût bien une fin en soi. Jean-Louis Bédouin, qui adhère au groupe surréaliste en 1947, est hostile à toute appropriation hâtive des nouvelles pratiques, et à tout argument qui tenterait de faire de l'abstraction lyrique partie intégrante du surréalisme : « L'abstraction lyrique constitue en peinture un dérivé du surréalisme. Celui-ci peut y retrouver à perte de vue ses propres techniques, mais l'esprit qui l'anime en est absent. » Il admet toutefois que la nouvelle voie prise par le surréalisme mène à une grande liberté picturale, tout en évitant les embûches d'une non-figuration « systématique » ou d'une figuration « anecdotique ». Malgré les nombreuses manifestations artistiques, conclut-il, « la jonction, qui aurait pu être féconde, entre abstraits lyriques et surréalistes, ne dépassera pas le stade des rapprochements épisodiques ».<sup>25</sup>

Par ailleurs, malgré la collaboration étroite entre Estienne et Breton, leurs conceptions esthétiques diffèrent, en dépit de leur cause commune affichée dans l'aventure du tachisme. Tandis qu'Estienne souligne la plasticité de l'œuvre d'art, « cette transmutation de l'espace naturel en espace plastique »<sup>26</sup>, Breton au contraire affiche une indifférence envers la chose picturale, la « peinture-peinture » (ce que José Pierre appelle « le discours sur la vanité esthétique »), indifférence que n'avaient pas manqué de noter les critiques de Breton dès la fin des années 1940. Même à l'époque de la promotion du tachisme, Breton continue à nier le fait pictural au nom d'une peinture du signe

---

24. C. Estienne, *Le Surréalisme*, Paris : Samogy, 1956, non paginé.

25. *Vingt Ans de surréalisme*, p. 151.

26. C. Estienne, « Poétique de l'espace », *XX<sup>e</sup> siècle ns*, n° 2, 1952.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

(même si ce signe reste indéchiffrable), c'est-à-dire d'un au-delà du tableau. Breton tourne le dos au terrain proprement pictural où, dans sa tentative de se démarquer à la fois de la figuration et de l'abstraction, son discours s'enlisait. Il s'en sort par une pirouette toute bretonnienne en niant toute spécificité picturale à l'œuvre d'art pour en valoriser la qualité « mythique » ou « poétique ». C'est cette voie qui lui permet effectivement de trouver un terrain qui n'empiète d'aucune façon sur le territoire ni des réalismes ni des abstractions. (Il est vrai que les propos d'Estienne tiennent aussi compte des qualités poétiques de la peinture, mais il en valorise également la dimension proprement picturale.)

Ainsi, la préface à l'exposition Jacques Hérold, on l'a constaté, commence sur le mode polémique, pour ensuite glisser vers une envolée lyrique qui ouvre le texte – et l'œuvre de Hérold – sur un au-delà rêveur : « Jacques Hérold, le grain de phosphore aux doigts, sur sa forêt de radiolaires. Jacques Hérold, bûcheron dans chaque goutte de rosée ».<sup>27</sup> Ainsi, dans le magnifique texte à trois voix, « Aparté » (1949), les tableaux de Riopelle sont pris comme point de départ d'une dérive poétique où Péret, Elisa et André fabriquent un dialogue qui prend son envol autant à partir des images des deux autres que des toiles elles-mêmes : « Pour moi [dit Péret] Riopelle est le nuage qui sert de parachute à la carcasse de fer d'un immeuble toujours en construction ».<sup>28</sup> Les tableaux sont considérés moins comme objets picturaux que comme générateurs d'un texte qui est essentiellement geste performatif, mimant par l'automatisme verbal les procédés plastiques du peintre. Véritable hommage à l'artiste ? Il s'agit avant tout de revenir à la non-spécificité de l'œuvre d'art, à ses valeurs « poétiques ». On se rappelle que, dans le bilan du surréalisme que dresse Breton en 1946 à Port-au-Prince, c'est bien en tant que « mouvement poétique puis artistique » qu'il l'a présenté.<sup>29</sup> Dans les années d'après-guerre

---

27. *Le Surréalisme et la peinture*, p. 206.

28. *Le Surréalisme et la peinture*, p. 218.

29. *OC III*, p. 54.

il continuera à juger les œuvres à l'aune poétique, tout comme il l'avait fait dans les années 20 et 30, où Rimbaud et Lautréamont étaient les modèles pour le *dépassement* – autre façon de dire le lyrisme – dans les arts plastiques : « J'entends à ce moment, par «lyrisme», ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée ».<sup>30</sup>

Tout comme Breton, José Pierre abattra résolument les frontières entre figuration et abstraction. C'est le « pouvoir sensible de la tache » qui relie figuration directe et indirecte, Chagall et Miro, Toyen et Matta, car ces peintres ont en commun « la somptueuse expansion lyrique », la qualité poétique qui fait que la tache est perçue comme « soleil, nuage, oiseau ou sein », c'est-à-dire une figuration au second degré. Et Pierre de conclure son plaidoyer avec panache : « Oui, des taches, mais des taches qui *font rêver* ».<sup>31</sup>

Finalement, force est de conclure que les goûts artistiques de Breton dans les années 1950 paraissent tout à fait éclectiques. En effet, parallèlement à son intérêt pour l'abstraction lyrique, au cours des mêmes années d'après-guerre il se fait le défenseur des artistes naïfs, de l'art des aliénés, d'artistes médiumniques. Il cultive un intérêt pour un primitivisme à la mode de l'après-guerre, essentiellement autochtone, d'où son enthousiasme pour l'art gaulois. D'autre part, il continue à défendre l'art figuratif, et notamment l'art érotique d'artistes figuratifs tels que Max Walter Svanberg, Pierre Molinier, Jean Benoît, Hans Bellmer. Et dans la grande exposition surréaliste de 1959, à la galerie Daniel Cordier, placée sous le signe d'Éros, on ne retrouve pas un seul peintre de la mouvance de l'abstraction lyrique ! S'agit-il toutefois d'un véritable éclectisme ? Ou est-ce la preuve que Breton ne s'attache pas à l'art en tant que recherche esthétique ? S'il pourfend le réalisme socialiste et l'abstraction géométrique, s'il prétend dépasser les limites de gauche et de droite, s'il défend l'abstraction lyrique ou l'art des aliénés, c'est moins pour des raisons proprement artistiques que poétiques.

---

30. OC III, p. 451.

31. « Les Prunelles sont mûres ».

*Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Contrairement à « l'étudiante perplexes russe » qui fait le procès d'un tableau soviétique parce que la représentation de la colombe de la paix y est confuse<sup>32</sup>, Breton défend une peinture qui interpelle le poète en tant qu'interrogation, énigme, qui exige une réponse qui creuse l'interrogation et prolonge l'énigme. En affirmant la non-spécificité des arts plastiques, il revient aux grandes valeurs poétiques ; en jugeant les nouvelles tendances plastiques, tout comme les monnaies celtiques ou les objets de Wöfli, sur leurs qualités poétiques ou « lyriques » plutôt que plastiques, il les approprie d'autant plus facilement pour le surréalisme ; en rassemblant sous la catégorie « poétique » des œuvres de styles très divers, il confère à ce qui pourrait paraître comme un assemblage d'œuvres éclectiques une cohérence et une cohésion.

Terminons sur une note bien anglaise. Dans « La Situation de la peinture en 1954 », le danger d'assimiler poésie et surréalisme, de juger le surréalisme à l'aune de la poésie est formulé avec humour par les surréalistes anglais S W Taylor et George Melly : « Un élément poétique peut exister dans un gendarme ou un clown. Le surréalisme peut rendre compte de cet élément, mais la seule reconnaissance ne transforme pas nécessairement en surréaliste le gendarme ou le clown. »

*Queen Mary, University of London*

---

32. OC III, p. 931.

## DADA PENSE-T-IL ENCORE APRÈS 1945 ?

Catherine DUFOUR

Si le « dadaïsme historique » est mort depuis longtemps après la Seconde Guerre mondiale, la force de Dada continue à être efficace longtemps après cette date et même après 1945. Philippe Dagen souligne une caractéristique de Dada qui justifie le titre de mon article :

*Dada est bien sûr mort il y a quatre-vingts ans. Dada est bien sûr vivant. Situation singulière. Si respectable soit le cubisme, il ne viendrait à l'esprit d'aucun artiste actuel de se déclarer cubiste. Si considérable ait été le surréalisme, il paraîtrait délicat de se prétendre surréaliste encore ou à nouveau. Mais dadaïste on le peut. On le désire<sup>1</sup>.*

Pourtant, dans l'immédiat après-guerre, Dada est ignoré, au mieux minimisé. Le débat artistique français reprend là où il s'était arrêté avant guerre : aux débats d'école autour de l'abstraction et des prolongements du surréalisme. C'est donc aux États-Unis que Dada resurgit d'abord sous forme d'un Néo-Dada, parrainé par Marcel Duchamp.

Mais quand on parle de Dada après 1945, de quoi parle-t-on exactement ? S'agit-il de cerner ce que pensent les anciens dadaïstes ou de saisir ce phénomène protéiforme qui s'appelle Néo-dada ? J'irai dans les deux directions, essayant tout d'abord d'analyser la place de Dada après 1945 dans les pensées et activités de Tzara, Arp, Picabia, Ribemont Dessaignes, Janco, Richter, Hausmann, Huelsenbeck, Schwitters, Duchamp...

---

1. Sur l'aspect éternel de Dada, voir P. Dagen, « L'esprit de catastrophe », *Le Magazine littéraire* n° 446, Octobre 2005, pp. 37-39. Mais aussi C. Bourseiller, « À Dada sur l'héritage ! », *ibid.* pp. 63-64.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

À lire leurs écrits et entretiens, on perçoit chez ces artistes quelques préoccupations dominantes, à commencer par leur relation avec le surréalisme et l'abstraction. Premiers historiographes du mouvement, pas toujours impartiaux, ils ont cherché un sens à donner à leur expérience passée confrontée au présent, et au désir, chez certains, de refaire du Dada. Sur le plan philosophique et politique, ils ont été amenés à réagir aux nouveaux courants de pensée : l'engagement, la psychanalyse, l'existentialisme. Ce qui ne les a pas empêchés de continuer à se référer aux philosophies qui avaient inspiré le dadaïsme des origines : Nietzsche ou le mysticisme oriental. Sollicités par les nouvelles avant-gardes d'après 1945 qui les interpellaient directement – lettrisme, Néo-Dada, situationnisme – ils ne pouvaient rester indifférents. Je me demanderai ce faisant dans quelle mesure le Néo-Dada a été fidèle à Dada, l'a réinterprété, voire trahi.

### **Dada face au surréalisme et à l'abstraction**

Dada met longtemps à se manifester après 1945 du fait de son absorption par le surréalisme dans beaucoup de pays, en France plus qu'ailleurs. Un petit passage significatif de *L'Homme révolté* de Camus en 1951 ironise sur l'insignifiance de Dada comparé à la grande « espérance » surréaliste<sup>2</sup>. On sait combien André Breton dans ses *Entretiens* avec André Parinaud en 1952<sup>3</sup> a été complice de ce recouvrement de Dada par le surréalisme, réglant leur compte à Tzara et Dada avec une certaine mauvaise foi et une forme de cécité quant à l'impact réel de la révolution dadaïste<sup>4</sup>. Du côté des professionnels de la

---

2. Au chapitre « La Poésie révoltée » de la section « Surréalisme et Révolution », Gallimard/Folio essais, p. 122.

3. *Entretiens, 1913-1952*, Gallimard/Idées, 1969, pp. 55-77. Sur la genèse de ces entretiens, voir Mark Polizzotti : « Les *Entretiens* comme autobiographie du surréalisme », *Lunapark*, Transédition, nouvelle série, n° 1, Paris, 2003.

4. Quelques prémisses de la résurgence de Dada commençaient à se manifester, comme la publication en cette même année 1952 du *Tristan Tzara* de R. Lacôte et G. Haldas dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » chez Seghers, ou la première exposition Schwitters en avril-mai 1954 à Paris, à la



### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

critique, ce n'était guère mieux. Les ouvrages de littérature française d'après guerre accordent à Dada une portion congrue et sont remplis d'approximations<sup>5</sup>. Il faudra attendre la thèse historique de Michel Sanouillet en 1965, *Dada à Paris*, pour qui « le surréalisme fut la forme française de Dada »<sup>6</sup>, pour inverser la perspective... de manière très contestable. Les publications des œuvres des dadaïstes en France sont de surcroît très tardives, souvent postérieures à mai 1968<sup>7</sup>, et Raoul Hausmann, qui séjourne en Limousin depuis 1944, connaît les plus grandes difficultés pour se faire publier. Ce retard contraste avec ce qui se passe à l'étranger. Dès 1947, *Vision in motion* de Moholy-Nagy publié à Chicago rend hommage aux apports décisifs du dadaïsme<sup>8</sup>. En 1951 paraît à New York l'anthologie de Motherwell, *The Dada Painters and poets*, et Duchamp organise en 1953 à la galerie de Sidney Janis une exposition « Dada 1916-1923 », la première à envisager le mouvement dans sa spécificité<sup>9</sup>. Il en va de même pour l'exposition de Düsseldorf en 1958 qui établit une frontière nette entre Dada et Surréalisme<sup>10</sup>.

---

galerie Berggruen, 70 rue de l'Université.

5. Se référer aux analyses de Lionel Richard, « Mais le dadaïsme a-t-il historiquement existé ? », *Action poétique* n° 181, *Dada Da*, Les Belles Lettres, septembre 2005, pp. 47-48.

6. M. Sanouillet, *Dada à Paris*, Flammarion, 1993, p. 432, rééd. CNRS, 2005.

7. Les *Sept manifestes dada* et *Lampisteries* de Tzara ne sont réédités qu'en 1963 et *Jours effeuillés* de Jean Arp en 1966, peu avant la mort de leurs auteurs. Après 68 les œuvres dada en français fleurissent : de Pansaers (1972), Ribemont-Dessaignes (1974, 1978), Picabia et Tzara (1975), Duchamp (1975), Huidobro (1976), Satie (1977), Soupault (1981, 1986), Cravan (1987, 1992) Schwitters (1990), Iliasz (1987, 1990), Van Doesburg (1992), Ball (1993).

8. Voir les extraits traduits par M. Dachy, notamment le texte « Dadaïsme », *Archives Dada, chronique*, Hazan, 2005, pp. 388-390.

9. Contrairement à l'exposition de 1936 par Alfred H. Barr au MoMA qui incluait Dada dans des ensembles plus vastes : surréalisme, abstraction ou art fantastique.

10. Voir M. Dachy, « L'objection de la date », *Archives et documents situationnistes* n° 2, Denoël, automne 2002, p. 40.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Dans ce conflit identitaire entre Dada et surréalisme, les anciens dadaïstes adoptent des positions contrastées. Tzara et Breton s'affrontent ouvertement lors d'une célèbre Conférence, « Le Surréalisme et l'après-guerre », prononcée à la Sorbonne par Tzara en 1947<sup>11</sup>. Revendiquant sa fidélité à Dada, Tzara accuse alors les surréalistes, absents pendant la guerre, de ne pas avoir réussi les grandes synthèses entre poésie et révolution, action et rêve, marxisme et psychanalyse<sup>12</sup>. Comme lui, Janco ne cessera de régler des comptes avec les surréalistes parisiens, pilliers de Dada et xénophobes<sup>13</sup>. Ribemont-Dessaignes dans *Déjà jadis* en 1958 tient des propos insultants vis-à-vis de Breton<sup>14</sup> : chef de secte, auteur de superstitions rétrogrades, obsédé par le « règne de l'esprit absolu ». Il accuse le surréalisme d'avoir pillé Dada tout en réhabilitant les valeurs que celui-ci avait voulu détruire et, déboussolé par la Révolution russe sur le plan politique, de s'être « pris les pieds dans les fils de fer barbelés de la liberté ». En 1962 c'est au tour de Soupault de récuser l'idée selon laquelle le surréalisme aurait été une « conséquence » de Dada pour en faire « une nécessité qui lui fut parallèle »<sup>15</sup>.

Arp ou Duchamp au contraire concilient avec bonheur les deux mouvements<sup>16</sup>. Max Ernst quant à lui semble avoir

---

11. Se reporter au récit de cette conférence par H. Béhar dans le t. V (*OC V*) des *Œuvres Complètes* de Tzara (Flammarion, 1-6, 1975-1991), p. 637-641. Voir aussi les commentaires de C. Bargues dans « Les lendemains de Dada », *Lunapark*, Transédition, nouvelle série, n° 2, Paris, 2004-2005, pp. 188-189.

12. « Le Surréalisme et l'après-guerre » se situe dans la continuité des thèses énoncées par Tzara dans son « Essai sur la situation de la poésie » (1931), *OC V*, pp. 7-28, ou dans *Grains et issues* (1935), *OC III*, pp. 7-145.

13. F. Naumann, *Marcel Janco se souvient de Dada*, interview (1982) par F. Naumann, L'Échoppe, 2005, pp. 58-59.

14. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis* (1958), U.G.E., 10/18, 1973, pp. 117 et 164 pour les citations suivantes.

15. « Dada », *Jardin des arts*, n° 89, avril 1962, p. 20.

16. Duchamp collabore avec Breton à l'exposition surréaliste de New York en 1942, participe à la revue VVV de Breton et Ernst en 1943-1944 et co-organise l'exposition surréaliste de 1947 à la galerie Maeght, ce qui ne l'empêche pas de prendre une part prépondérante dans les expositions dada d'après guerre. Arp de son côté conjugue harmonieusement sa nostalgie de

### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

détourné Dada en faveur du surréalisme<sup>17</sup>. Faut-il voir dans son attitude, comme l'écrit Hans Richter en 1965 dans *Dada, art et anti-art*, un tour de passe-passe manigancé par Breton<sup>18</sup>, que Richter, comme Ribemont, accuse de s'être décrété inventeur de l'automatisme dans les *Champs magnétiques*, en réalité pratiqué par les dadaïstes zurichois dès 1916<sup>19</sup> ?

Souvent assimilé au surréalisme, Dada entretenait par ailleurs un rapport très étroit avec l'abstraction. Plusieurs de ses fondateurs allemands avaient été formés par la première abstraction historique de Kandinsky et Tzara à Zurich avait défini son mouvement comme « enseigne de l'abstraction » (Manifeste Dada 1918). À partir de 1922, Dada et le constructivisme cheminaient ensemble dans toute l'Europe<sup>20</sup>, produisant dans les années 1930 aux États-Unis une interprétation de Dada comme composante essentielle de l'abstraction plastique non géométrique. Cet « abstract dadaïsm » se trouvait en concurrence avec un autre dadaïsme, confondu plus ou moins avec le surréalisme<sup>21</sup>.

---

Dada et son attachement au surréalisme, attesté par sa participation jusqu'en 1965 à toutes les grandes manifestations du surréalisme.

17. Sa réaction lors de l'exposition de Düsseldorf va dans ce sens : la bombe Dada « ça ne s'expose », dit-il à Patrick Waldberg en 1958, « Avec Patrick Waldberg. *La Partie de boules* (1958) », in Max Ernst, *Écritures*, Paris, 1970.

18. Richter, *Dada, art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, p. 153. Breton aurait réussi, entre 1923 et 1924, à transformer les productions dada de Max Ernst en une œuvre surréaliste, avec la complicité de l'intéressé. Comme il l'aurait fait d'ailleurs avec Arp, Picabia ou Man Ray, considérés par Richter comme des « Dada-Réalistes » ou « Sur-Dada-Réalistes », *Dada, art et anti-art*, p. 184. Notons que José Pierre fait une tout autre analyse de l'évolution d'Ernst, dont les collages pendant la période dada de Cologne étaient selon lui indéniablement surréalistes : voir *André Breton et la peinture*, L'Age d'homme, 1987, p. 59.

19. *Ibid.*, pp. 184-185.

20. Voir mon article, « Tzara, Dada, de l'abstraction zurichoise au constructivisme européen », *Mesure et démesure dans les lettres françaises au XX<sup>e</sup> siècle, Mélanges offerts à H. Béhar*, Champion, mai 2007.

21. L'interprétation du dadaïsme comme courant abstrait est représentée en 1936 par l'ouvrage d'Alfred H. Barr *Cubism and Abstract Art*. En 1936 au MoMA Barr répartit les œuvres dada en deux catégories : « Cubism and Abstract Art » et « Fantastic Art, Dada, Surrealism ». La collection de « La

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Quelques exemples confirmeront cette collusion Dada/Abstraction. Schwitters, qui depuis son article fondateur « Merz » de 1920<sup>22</sup> avait défini Dada comme mouvement abstrait, continue à militer dans ce sens après 1945<sup>23</sup>. Sous la plume de Jean Arp, Dada est un art abstrait spontané – qu’il nomme « art concret » comme Kandinsky – analysé comme une forme d’automatisme antérieure au détournement du mot par les surréalistes. Cette abstraction dada est d’après lui très différente, dans l’intention, de l’abstraction mathématique des peintres hollandais et russes, Mondrian ou Malevitch<sup>24</sup>. Richter, dans ses *Entretiens* avec P. Sers en 1971<sup>25</sup>, se dit fidèle, à 83 ans, aux grands principes de l’abstraction qui, pas plus chez lui que chez Arp, ne correspondaient à un choix de technique ni d’école, mais au souvenir de la liberté et de la spontanéité dada. Pour Janco l’abstraction dada constituait, en 1982 comme à Zurich, un « langage international » contre la folie nationaliste<sup>26</sup>. Arp après 1945 partage encore ce point de vue<sup>27</sup>, ainsi que Tzara qui, dans un entretien avec Olivier Todd en 1959, souligne la dimension protestataire de l’abstraction dada. Celle-

---

Société Anonyme » de K. Dreier et M. Duchamp fondée en 1920 reflétait le premier groupe et rangeait Picabia, Arp, Schwitters, Man Ray aux côtés des peintres abstraits russes, des néo-plasticiens hollandais, du constructivisme, du Bauhaus.... Tandis que Max Ernst apparaissait comme un peintre surréaliste apparenté au courant du fantastique.

22. « Merz », *Kurt Schwitters Merz*, écrits réunis par M. Dachy, Gérard Lebovici, Champ Libre, 1990, p. 58.

23. Une lettre de Schwitters à Hausmann du 29 mars 1947, proclame pour la énième fois que Dada est à la racine de l’art abstrait, in Hausmann, *Courrier Dada* (1958), Allia, 2004, p. 123.

24. Sur l’« art concret », voir *Jours effeuillés*, Gallimard, 1966, textes de 1944 et 1948, pp. 184, 324-325, 326. Pour le détournement de l’automatisme dada par les surréalistes, voir « Dadaland » (1948), *ibid.*, p. 309. Pour l’abstraction russe et hollandaise conçue comme un « hommage à la vie moderne, une profession de foi à la machine et à la technique », cf. « Dadaland », p. 307.

25. *Entretiens avec Hans Richter* (1971), in Philippe Sers, *Sur Dada : essai sur l’expérience dadaïste de l’image*, Jacqueline Chambon, 1997, pp. 61-216.

26. *Marcel Janco se souvient de Dada*, *op. cit.*, p. 33.

27. « Dadaland », *Jours effeuillés*, *op. cit.*, p. 306.

### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

ci, née en 1916, n'a rien à voir selon lui avec l'abstraction « assez académique » de son temps, exception faite de jeunes peintres comme Pollock, fidèles à l'esprit dada et au désir de destruction de la notion d'art<sup>28</sup>. Comme lui, Janco revendique la pureté tranchante de l'abstraction contre le méprisable « compromis que le surréalisme [avait tenté] d'introduire en peinture »<sup>29</sup>.

Seul Duchamp a toujours refusé pour ses œuvres le qualificatif d'abstrait qui incarnait trop à ses yeux la « physicalité de la peinture »<sup>30</sup>. Picabia quant à lui use de ce terme de façon singulière<sup>31</sup>. Abordant en 1945 à Paris sa période de la « Non-figuration psychique » (ou abstraction lyrique) qui privilégie l'instinct et le geste pictural<sup>32</sup>, comme l'expressionnisme abstrait encouragé par Ernst dans les années quarante aux États-Unis, il postule que « toute peinture est abstraite » par nature — y compris celle des surréalistes — en ce sens qu'elle reflète toujours des réalités psychiques intangibles<sup>33</sup> qui mettent l'artiste en communication avec celui qui regarde le tableau, selon une conception médiumnique que l'on rencontre aussi chez Duchamp<sup>34</sup>. Mais Picabia critique sans indulgence l'abstraction géométrique<sup>35</sup> — alors même qu'il participait à certaines

---

28. Tzara, « Art-anti-art », *OC V*, p. 437.

29. *Marcel Janco se souvient de Dada*, *op. cit.*, pp. 59-60.

30. « Propos » recueilli par James Johnson Sweeney en 1946, traduit de l'anglais, *Duchamp Du Signe*, écrits réunis par M. Sanouillet, Flammarion, 1994, p. 171.

31. Voir ses *Écrits critiques*, réunis par Carole Boulbès, *Mémoire du Livre*, 2005, pp. 428-453 pour les textes d'après 1945, et ses *Lettres à Christine, 1945-1951*, réunies par Marc Dachy, Ivrea, 2006.

32. Pour Picabia comme pour les expressionnistes abstraits, le tableau est un drame, un champ de bataille des visions intérieures du peintre.

33. Dans un entretien de novembre 1945 pour le *Journal des Arts* avec Colline Ansermet, *Écrits critiques*, *op. cit.*, il rappelle que la peinture est « par essence la transfiguration, la transmutation de la nature », une « prise de contact de plus en plus profonde avec un univers intérieur ».

34. Par exemple dans « Le processus créatif » en 1957, in R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Éditions Trianon, 1959, pp. 77-78. Ajoutons que Duchamp accorde autant d'importance au « regardeur » qu'au créateur.

35. Dans l'article « Quoi », *Ma Revue*, 1951, *Écrits critiques*, *op. cit.*, il

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

de ses manifestations<sup>36</sup> – voisin en cela des thèses développées dans « Comète surréaliste » (1947) par Breton contre « l'abs-tractivisme » et le « réalisme », au bénéfice d'une peinture ouverte à la « continuelle fluctuation du désir humain »<sup>37</sup>.

### **De l'historiographie au désir de faire renaître Dada**

Ce sont les dadaïstes qui les premiers ont fait l'histoire de Dada<sup>38</sup>, d'où les doutes parfois émis sur leur objectivité<sup>39</sup>. Parmi ceux-ci, Tzara en France fait figure d'historiographe officiel<sup>40</sup>. Ses innombrables écrits d'après 1945 sont fidèles à sa troisième manière en tant qu'historien, d'obédience freudo-marxiste, mise en place dans les années 30, selon laquelle Dada aurait été une étape majeure dans l'arrachement progressif de la poésie aux

---

dénigre « l'art abstrait académique », et dans une de ses *Lettres à Christine*, *op. cit.*, p. 103, il critique l'abstraction géométrique. Dans une autre lettre à Christine de 1948 (p. 471), il s'en prend au « manque d'instincts » « qui domine dans la peinture abstraite », disant « mourir de froid parmi les glaciales mathématiques de la pensée ». Dans la préface à une exposition de la galerie Colette Allendy, de décembre 50-janvier 51, *Écrits critiques* p. 482, il est déçu par « cette maladie particulière que l'on appelle l'abstrait, soi-disant réalité nouvelle. »

36. Il écrit un « Texte pour le catalogue du Salon [abstrait] des Réalités Nouvelles », *Réalités nouvelles* n° 1, 1947, et une « Définition de l'art abstrait » pour le livre collectif sur *L'art abstrait* dirigé par M. Seuphor en 1950.

37. A. Breton, *Œuvres complètes* I, Bibliothèque de la Pléiade, respectivement p. 754 et 753.

38. Les livres de souvenirs de dadaïstes sont trop nombreux pour en faire ici le catalogue. Signalons toutefois, sur le versant allemand, deux ouvrages importants traduits en français : George Grosz, *Un petit oui et un grand non* (1955), Jacqueline Chambon, 1999, et F. Jung, *Le Chemin vers le bas* (1961), Agone Éditeur, 2007.

39. C'est le cas de G. Lista dans *Dada libertin et libertaire*, L'Insolite, 2005, qui dans plusieurs chapitres (dont le chapitre X, « Face à l'Histoire », pp. 205-206 et 207-208) prétend que des représentations falsifiées de Dada – présenté comme une avant-garde différente des autres – ont longtemps prévalu à cause de la « mystification » opérée par les souvenirs partisans de Tzara, Janco ou Richter.

40. Le chapitre « Tristan Tzara historiographe de Dada » de H. Béhar, *Tristan Tzara*, Oxus, Collection « Les Roumains de Paris », 2005, développe cette question de façon exhaustive.

### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

« moyens d'expression » de la modernité (et au « penser dirigé ») pour devenir une véritable « activité de l'esprit » (le « penser non dirigé »)<sup>41</sup>. Dans « Le Surréalisme et l'après-guerre » cette thèse se radicalise, faisant converger l'esprit des Lumières et la révolution poétique du XIX<sup>e</sup> siècle. La rigidité doctrinale nuit souvent au propos de Tzara, qui n'évite pas les falsifications, comme le soi-disant intérêt porté par les dadaïstes zurichois à la révolution russe, alors qu'on n'a aucune trace de telles prises de position à l'époque, affirmation qui sert son propos contre le désengagement des surréalistes pendant la guerre<sup>42</sup>. Mais la qualité de son entreprise est d'avoir dégagé quelques grandes lignes de force sur la signification de Dada (anti-moderne/parent structurel du « primitif »<sup>43</sup>/ manière de vivre plus que courant artistique) et de n'être pas resté dans l'anecdote.

Ribemont-Dessaignes, déjà auteur en 1931 d'une « Histoire de Dada »<sup>44</sup>, est désireux après 1945 de trouver un sens à ce mouvement différent des autres avant-gardes en tant qu'état d'esprit et phare de toute son existence<sup>45</sup>, aux antipodes de la gesticulation absurde à laquelle on le réduisait souvent. Rejoignant Ribemont, Arp en 1949 à New York dénonçait de tels jugements réducteurs dans « Dada war kein Rüperspiel » [« Dada n'était pas une farce »]<sup>46</sup>, mais en gratifiant Dada d'une « transcendance » impensable chez Ribemont. Si Arp par ailleurs a parfois, comme Tzara, faussé l'histoire de Dada, pour

---

41. Voir l'« Essai sur la situation de la poésie » (1931), *OC V*, pp. 7-28.

42. « Le Surréalisme et l'après guerre », *OC V*, pp. 66 et 68.

43. Le primitif (son « penser non dirigé » et sa conception de la vie) est la référence absolue en matière d'art dans à peu près tous les écrits de Tzara publiés après guerre. Cet aspect est développé notamment dans « La dialectique de la poésie », note III ajoutée au « Surréalisme et l'après-guerre », *OC V*, p. 90 et sqq.

44. « Histoire de Dada. Fragments », *N. R. F.*, n°s 213 et 214, juin et juillet 1931.

45. *Déjà Jadis*, *op. cit.*, p. 92.

46. « Dada war kein Rüperspiel », paru dans *Dada Painters and Poets*, est traduit en français par M. Dachy, *Archives Dada, chronique*, *op. cit.*, p. 403.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

le relire à la lumière du nazisme par exemple<sup>47</sup>, il a su lui aussi en dégager des significations intemporelles de spontanéité et de liberté.

Hausmann a été l'historiographe passionné du Dada berlinois, œuvrant inlassablement pour la mémoire de dadaïstes marginaux comme J. Baader ou J. Golyscheff<sup>48</sup>. Son *Courrier Dada* en 1958, qui refuse la forme de l'essai classique, est constitué de documents d'époque insérés dans des commentaires actuels destinés à lui réinsuffler la vie. L'objectivité, comme on peut s'en douter, n'est pas toujours au rendez-vous, car le propos de Hausmann est polémique et dénonce « les falsificateurs du passé », comme Huelsenbeck au sein même du dadaïsme berlinois<sup>49</sup>. Mais l'ennemi à abattre en priorité était G. Hugnet auteur en 1957 de *L'Aventure Dada (1916-1922)*<sup>50</sup>. Plusieurs chapitres de *Courrier Dada* consistent en une réfutation systématique des thèses de ce faussaire et contempteur du dadaïsme berlinois accusé, Hausmann en tête, de s'être voué à la propagande communiste<sup>51</sup>. Nous savons aujourd'hui combien ce point de vue est erroné... Le chapitre « Dada contre l'esprit de Weimar » démontre que les dadaïstes berlinois ne dissociaient pas l'insurrection politique de la révolution esthétique. Hausmann reproche à son adversaire de n'avoir pas compris la dimension psychanalytique révolutionnaire de Dada à Berlin, formulée par Otto Gross et promue par F. Jung et lui-

---

47. Voir A. Bleikasten, « Dada et la grande guerre », *Écritures franco-allemandes de la Grande Guerre*, textes réunis par J.-J. Pollet et A.-M. Saint-Gille, Presses Universitaires d'Artois, 1996, p. 136, qui explique que « Dadaland » paru en français dès 1938 (« Tibis canere », XX<sup>e</sup> Siècle, Paris, I, 1, mars 1938, pp. 41-44) a été republié en allemand au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, en 1948, dans une version élargie qui incitait précisément à relire Dada comme prémonition du nazisme (« Dadaland », Atlantis, Zurich, XX, Sonderheft, 1948, pp. 275-277) et de la politique culturelle du troisième Reich.

48. « À Jeff Golyscheff », *Phases*, n° 11, mai 1967, p. 77.

49. De son propre aveu dans l'épilogue de *Courrier Dada*, *op. cit.* p. 136, il voulait « détruire la légende créée par Huelsenbeck autour de sa personne. »

50. Galerie de l'Institut, 1957, rééd. augm., Seghers, 1971.

51. Les thèses de G. Hugnet avaient déjà été développées dans « L'Esprit dada en Allemagne », *Cahiers d'art*, 1932.



### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

même<sup>52</sup>. Dans le chapitre « Peinture nouvelle et photomontage », il l'accuse d'avoir méconnu la richesse de ses propres photomontages et des collages berlinois au profit d'un mythe de la peinture dada selon Duchamp, Picabia, Ernst, Baargeld et Schwitters. Le chapitre « Poème phonétique » enfin dément les affirmations de Hugnet selon lesquelles la poésie n'avait pas sa place à Berlin. Hausmann, auteur de poèmes abstraits depuis 1918, se lance, pour sa défense, dans une érudite histoire du poème phonétique depuis Góngora.

Fallait-il pour autant, était-il possible de refaire du Dada ? Après 1945, Richter aux États-Unis sollicite les anciens dadaïstes pour réaliser des films<sup>53</sup>. Duchamp, continue après 1945 de produire des œuvres dada – une « Feuille de vigne femelle » (1950) ou un « Objet dard » (1951) – et poursuit une démarche semblable à celle du *Grand Verre* de 1946 à 1966 avec *Étant donné*<sup>54</sup>. À plusieurs occasions Ribemont pose la question « des possibilités virtuelles d'un Dada en 1957 »<sup>55</sup>. Janco prétend à l'identité absolue de ses recherches à Zurich, à Bucarest dans les années 20-30 et en Israël dans les années 80<sup>56</sup>. Il est stupéfiant surtout de voir Hausmann refaire des œuvres

---

52. Il rappelle les spécificités de cette « nouvelle psychologie destructive » dans un texte de 1966, « Club Dada Berlin 1918-1921 », *Courrier Dada*, *op. cit.*, pp. 164-165.

53. Duchamp, Arp, Ernst, Huelsenbeck, Man Ray collaborent à *Rêves à vendre* (1945-1947), *8 x 8* (1956-1957) et *Dadascope* (1956-1967).

54. Entre Diorama et « Peep Show », cette œuvre se compose d'une vieille porte de bois enchâssée dans des montants de briques rouges. Le spectateur, mis en position de voyeur, peut apercevoir par deux petits trous une scène d'un réalisme troublant : dans un trou de verdure sur fond de montagne une femme nue, dont on ne voit pas la tête, est allongée sur un lit de feuillage, le bras dressé et la main tenant une veilleuse à gaz allumée, les cuisses écartées, le sexe épilé et bizarrement fendu. Le titre exact est : « étant donné : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage ». On distingue un peu plus loin une petite cascade et une lanterne à gaz, et une notice d'utilisation.

55. *Déjà jadis*, *op. cit.*, p. 89

56. Il y animait le village d'artistes de Ein Hod fondé en 1953 sur les principes d'un Dada « éternel », « aussi vivant aujourd'hui qu'il y a 70 ans », *Marcel Janco se souvient de Dada*, *op. cit.*, p. 63.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

dada en reprenant systématiquement les anciennes<sup>57</sup> et nourrir l'ambition de créer avec Schwitters un mouvement qui serait le Dada d'aujourd'hui, PIN<sup>58</sup>.

Pour Tzara au contraire il est impensable dans les années 1950 de faire revivre Dada, qui était « né d'une nécessité propre à une époque »<sup>59</sup>. Ce qui ne l'a pas empêché de jouer avec conviction son rôle de gardien du temple lors du conflit qui l'opposa au « Dada Manifesto 1949 » écrit par Huelsenbeck, épisode crucial dans l'histoire du collectif des ex-dadaïstes après la guerre. Ce manifeste, qui devait être signé par Ernst, Duchamp, Richter, Tzara... pour figurer dans l'anthologie de Motherwell, ne le fut finalement que par l'auteur lui-même<sup>60</sup>. Il est vrai qu'il contenait une version inacceptable de Dada, relu à la lumière du spiritualisme jungien. La création dada y était envisagée en termes de transcendance divine. Dada, devenu thérapeute de sa propre négativité, faisait l'objet d'un véritable déni identitaire. Assimilé à n'importe quel courant moderne, il était résolument « positif » (et avait été reconnu comme tel par le surréalisme !) au détriment de la dialectique négation/construction qui en avait fait la singularité. Sur le plan

---

57. Comme redessiner les couvertures de *Der Dada*, réécrire dans *K'perium* (1945) certains de ses premiers poèmes phonétiques, remanier ses anciens montages, comme « Dada Raoul » (1951). Dans son texte « Matières-collages » de 1968, *Courrier Dada*, 2004, *op. cit.*, pp. 167-169, il décrit son travail en des termes tout à fait conformes à la période dada, etc.

58. PIN est présenté dans une lettre à Hausmann du 29 mars 1947 comme « aussi nécessaire que dada l'était en 1919 », *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 123.

59. Entretien avec Georges Charbonnier OC V, p. 397. Voir aussi l'entretien avec Olivier Todd de 1959, dans lequel Tzara, soulignant pourtant la parenté entre Ionesco et Dada, énonçait un point de vue en contradiction avec celui de Hausmann et Janco, OC V, p. 436.

60. Voir la traduction du manifeste et le dossier très complet consacré à cette affaire par M. Dachy, *Archives Dada, chronique*, *op. cit.*, pp. 394-399. Tzara était confronté aux agressions de Huelsenbeck pour la énième fois depuis leur correspondance de 1918 et les pamphlets haineux de son ancien ami dadaïste contre lui en 1920, agressions réitérées dans les *Memoirs of a Dada Drummer* (1974). Hausmann en 1958 propose dans *Courrier Dada*, *op. cit.*, pp. 69-70, une traduction du « Dada Manifesto 1949 », raccourci de moitié au moins, dénaturé et assorti d'un commentaire tendancieux concernant Tzara, p. 71.

### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

politique, Dada était anticomuniste en plein maccarthysme (Tzara était bien sûr visé). Sur le plan philosophique, Dada était un précurseur de l'existentialisme (voir plus loin).

#### **Dada dans le débat politique : les anciens dadaïstes face à l'engagement**

Les anciens dadaïstes ne se sont pas confinés aux seules questions d'identité. Leurs écrits et entretiens d'après 1945 révèlent l'évolution de leur pensée politique ou philosophique. « Le Surréalisme et l'après-guerre » permet d'identifier l'engagement de Tzara, qui vient d'adhérer au PC et qui collabore en 1948 au numéro unique de *Surréalisme révolutionnaire*<sup>61</sup>. Sa conception de la « poésie engagée » est toutefois différente de celle de Sartre, auteur de « Situation de l'écrivain surréaliste en 1947 »<sup>62</sup>. Fidèle à l'esprit dada, elle se devait d'être un « engagement total du poète envers la vie, son identification à la poésie », ce que confirment ses écrits poétiques et ses essais d'après guerre<sup>63</sup>. Arp, qui a toujours refusé ce type d'engagement, prend néanmoins position sur le temps présent : « Dadakonzil »<sup>64</sup>, paru en 1957, décrit Dada comme une utopie contre la barbarie et se lamente de la possible « destruction de la terre » par la bombe H. Différents textes de *Jours effeuillés* dénigrent le Progrès, la machine, le bruit des cités modernes, l'obsession de l'argent et de la réussite, la déshumanisation de l'homme<sup>65</sup>.

---

61. Sur cette revue, voir OC5, pp. 641-643.

62. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Gallimard, Folio/Essais, 2004, pp. 169-294.

63. C'est dans « La dialectique de la poésie », OC V, p. 96, que Tzara donne sa définition de la « poésie engagée ». H. Béhar, dans *Tristan Tzara, op. cit.*, ch. V et VI, en a étudié l'application dans les recueils du poète écrits après la guerre. On n'en finirait pas d'énumérer les articles (OC IV et OC V) qui portent la trace de ses engagements de cette époque et prennent Dada comme référence morale.

64. « Dadakonzil », in J. Arp et R. Huelsenbeck, *Dada in Zürich*, Peter Schifferli, Zurich, Éditions Sanssouci, 1957, trad. par M. Dachy : « Concile Dada », *Archives Dada chronique, op. cit.*, p. 386.

65. Voir « Le silence sacré », texte traduit par Arp en 1946,

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Richter dans ses *Entretiens* de 1971 s'appuie sur son expérience passée pour poser le problème de l'engagement en des termes qui sont exactement ceux du *Manifest Proletkunst* [*Manifeste Art prolétarien*] signé en 1923 par Tzara, Schwitters, Arp et Van Doesburg<sup>66</sup> : un artiste qui renouvelle l'art dans son domaine (Schönberg) est plus révolutionnaire que celui qui utilise volontairement le politique, même si art et politique se croisent occasionnellement<sup>67</sup>. Richter récapitule ses convictions contre la violence et l'injustice dans « Le Minotaure »<sup>68</sup>. Il fait la critique de « la combinaison de la science avec l'art »<sup>69</sup> qui se développe dans le monde moderne, recoupant les thèses d'Arp et, malgré les apparences, de Duchamp, dont les savants dispositifs contestaient le progrès « en réalisant par l'absurde l'absolutisme de la science »<sup>70</sup>. Richter approuve la jeunesse contestataire des années 60-70 mais voit dans son époque un deuxième danger : l'identification à la pensée de masse<sup>71</sup>.

Détracteur ironique de la « proctature du dilettariat », Hausmann quant à lui se méfie de l'engagement. Mais il nourrit une haine militante contre l'Allemagne<sup>72</sup>, qui a toujours existé

---

« Dadaland », *Jours effeuillés*, *op. cit.*, p. 305, ou « Oasis de pureté » (1946), *ibid.*, p. 215.

66. M. Dachy, *Kurt Schwitters Merz*, *op. cit.*, pp. 118-112.

67. Il cite ici *Guernica* de Picasso, *Potemkine* d'Eisenstein et ses propres « rouleaux » intégrant des visions de la Seconde Guerre mondiale, *Entretiens*, *op. cit.*, pp. 116 et 118.

68. Ce manuscrit – sur lequel repose son film *8 x 8* (1956-1957) – contient une « sorte de testament philosophico-psychologico-politique de [lui-même] ». Il est décrit par Richter comme le « plus essentiel » de ses écrits, *ibid.*, p. 186.

69. Par exemple les films abstraits réalisés par ordinateur. Cette préoccupation, légitime chez Léonard de Vinci, Kandinsky, Malevitch, etc. lui fait horreur dans sa version contemporaine de déshumanisation, *Entretiens*, pp. 194-195.

70. R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Éditions Trianon, 1959, p. 46.

71. Richter est favorable à la rébellion des étudiants contre les universités « féodales et répressives » mais ne partage pas leur révolte « contre les pensées élitaires, contre la tradition » et son identification aux « masses opprimées et intellectuellement non développées », *Entretiens*, pp. 195-196.

72. Adelheid Koch-Didier en analyse les causes dans « “Devenir auteur français” Raoul Hausmann », in H. Béhar et C. Dufour, *Dada circuit total*,

### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

chez lui, mais prend des proportions hallucinantes dans une conférence prononcée à Limoges en 1945<sup>73</sup> : Hausmann y préconisait de « tuer tous les Allemands » ou au moins de « les stériliser pendant 50 ans » ! Sous ses aspects démesurés, ce texte reprend certains thèmes satiriques du dadaïsme allemand (comme la critique de l'antisémitisme constitutif de la culture allemande abordé dans *Hurrah ! Hurrah ! Hurrah !*<sup>74</sup> en 1921) et utilise le souvenir des hauts faits du personnage de Baader, dont sa lettre mémorable à Hitler. Il aborde le thème d'une nécessaire « psychanalyse des peuples »<sup>75</sup> en se référant à sa propre « psychanalyse du peuple allemand » élaborée en 1920 qui anticipait les catastrophes dues à l'« esprit de horde ».

La correspondance de Hausmann avec Schwitters autour du projet PIN revendique l'action par l'art contre la barbarie. Dans les années 50, il se consacre à une « farce intersidérale », *Palissandre et Mélasse*. Ce texte extravagant<sup>76</sup>, « jarridique » selon son auteur, touche aux sujets politiques brûlants de l'époque. Sous le burlesque sont évoquées la guerre nucléaire et la course aux armements, préoccupations poussées à leur plus haut degré d'angoisse par les processus gesticulatoires et sonores inouïs employés dans un « film choc » réalisé en 1957, *L'Homme qui a peur des bombes*.

### **Dada et la philosophie après 1945**

Les anciens dadaïstes prennent parti face aux courants dominants de l'heure, la psychanalyse et l'existentialisme, sans renier le nietzschéisme, référence philosophique majeure de Dada.

Concernant la psychanalyse, les positions sont mêlées. Hausmann s'est grisé toute sa vie de théories psychanalytiques.

---

L'Âge d'homme, 2005, pp. 582-589.

73. « Le problème allemand », *Lunapark*, op. cit., n° 2, 2004-2005, pp. 143-159.

74. Hausmann, *Hourra ! Hourra ! Hourra !*, 12 satires politiques, trad. en français, Allia, 2004.

75. « Le problème allemand », art. cit., p. 150.

76. Publié dans *Dada circuit total*, op. cit., pp. 589-599.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

C'est ce qu'il fait encore dans *Sagemorcim* en 1971<sup>77</sup>. Pour Richter le « subconscient » de Freud équivaut au hasard qui préside à la créativité de l'artiste<sup>78</sup>. Jung est cité par Huelsenbeck pour conforter son idée d'un Dada archétypal, comme on l'a vu dans « Dada Manifesto 1949 ». Tzara pour sa part utilise les théories de Jung comme support de la théorie du penser dirigé/non dirigé dans ses innombrables articles d'après guerre<sup>79</sup> et Richter les met en relation avec la théorie des « coïncidences »<sup>80</sup>. Huelsenbeck va plus loin. Devenu psychiatre et psychanalyste aux États-Unis sous le nom de Dr Huelbeck, il psychanalyse les dadaïstes à posteriori, refusant d'envisager le mouvement zurichois « uniquement par le point de vue de la culture et du contexte »<sup>81</sup>. D'après lui le malaise des dadaïstes face à la guerre était le fait d'individus qui se sentaient « menacés par le chaos en eux-mêmes »<sup>82</sup>.

---

77. *Sagemorcim. Gedichte und Texte*, Bruxelles, Fagne, 1971. Cet ouvrage, une sorte de testament poétique, dont le titre est l'anagramme du *Micromégas* de Voltaire, synthétisait un travail de réflexion philosophique mené depuis les années 40.

78. *Art et anti-art*, op. cit., p. 53.

79. Jung constitue une trame de référence dans la pensée de Tzara depuis son « Essai sur la situation de la poésie » (1931), réutilisée brillamment dans *Grains et Issues* (1935), au Chapitre II particulièrement, « Des réalités nocturnes et diurnes », OC III, pp. 27-69. Les articles de Tzara sur des artistes amis et sur les primitifs (OC IV et OC V) reprennent régulièrement ces théories.

80. *Art et anti-art*, op. cit., p. 53. Cette théorie lui a été inspirée par le biologiste viennois Paul Kammerer et son ouvrage *Das Gesetz der Serie* (1919).

81. *Dada, Eine literarische Dokumentation*, documents réunis par Richard Huelsenbeck, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1964, p. 11. Trad. par B. Wagner, *Le doute dadaïste : analyse socio-politique d'un mouvement artistique et littéraire*, Thèse, Univ. Strasbourg, 2000, T. 1, p. 141, note 52.

82. *Ibid.*, p. 63. Trad., *ibid.*, p. 142, note 58. Huelsenbeck appelle « anomie » (terme de sociologie emprunté à Durkheim, *Dada, Eine literarische Dokumentation*, op. cit., p. 13, trad. *ibid.*, p. 143) cet état d'anarchie intérieure du dadaïste de 1918 qui cherchait dans la révolte collective un étayage psychique. Ce faisant, Huelsenbeck minimise la nature de la protestation dada et interprète ses productions dans le sens d'une sublimation par l'art, ce que fut aussi d'après lui la « fuite hors du temps » de Hugo Ball (*Reise bis an ende der Freiheit*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1984, p. 63, trad. *ibid.*, p. 145).

*Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

Picabia à l'inverse n'est pas tendre pour la psychanalyse<sup>83</sup>. Plus sceptique encore, Duchamp commente avec une ironie désopilante dans une lettre à André Breton d'octobre 1954<sup>84</sup> les interprétations érotiques, métaphysiques ou psychanalytiques qui ont été faites de son œuvre, celles de M. Carrouges ou de J. Reboul.

Sur l'existentialisme – que Sartre qualifie en 1947 de « nouveau Dada »<sup>85</sup> – les avis divergent. Huelsenbeck établit dans plusieurs textes un rapprochement entre Dada et l'existentialisme<sup>86</sup>, tout en leur reconnaissant une différence essentielle : la négativité de l'existentialisme est en contradiction avec la capacité sublimatoire de Dada qui a surmonté « son extrême désespoir »<sup>87</sup> par une sorte de thérapie par l'art. Hausmann se situe à l'extrême opposé de cet enthousiasme dans l'épilogue de *Courrier Dada* et ridiculise les prises de position de Huelsenbeck<sup>88</sup>. Dans sa diatribe anti-allemande de 1945, il en appelle à l'esprit français contre le défaitisme de ce « truc allemand »<sup>89</sup> vis-à-vis duquel il n'a pas de mots assez durs. Plus sérieusement, Ribemont accuse l'existentialisme de signifier un retour de la morale (mise à mort par Dada) et de remplir le vide rhétorique laissé par le surréalisme<sup>90</sup>. Mais il apprécie le paganisme pessimiste de Camus, qu'il plaide contre l'idéalisme

---

83. Voir « Metzinger, Léger, Picasso, Braque, Goetz, Boumeester, Max Ernst, Dali », *Lettres à Christine*, op. cit., pp. 8-9.

84. *Médium* n° 4, janvier 1955, *Duchamp Du Signe*, op. cit., pp. 234-236.

85. Dans sa tribune radiophonique « Les Temps modernes », automne 1947.

86. Cette thèse, énoncée dans « Dada Manifesto 1949 », est développée dans « Dada and existentialism » en 1957, *Memoirs of a Dada Drummer*, New York, The Viking Press, 1974.

87. « Dada Manifesto 1949 », *Archives Dada chronique*, op. cit., p. 398.

88. Sous forme d'une parodie jargonante qui remonte jusqu'à Pyrrhon, le « premier existentialiste », *Courier dada*, op. cit., p. 135 et sqq.

89. « Le problème allemand », art. cit., p. 159.

90. Il définit l'existentialisme sartrien comme « une nouvelle religion » humaniste, un besoin aliéné de cette morale condamnée par Dada, de vaines « jongleries dialectiques » destinées à remplacer le « vide » laissé par les « jeux de la poésie et de l'art » des surréalistes, *Déjà jadis*, op. cit., p. 282.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

magique de Breton<sup>91</sup>. Richter pour sa part pense l'existentialisme à partir du nihilisme dada<sup>92</sup>.

Mais la grande référence des anciens dadaïstes après 1945 est toujours Nietzsche, figure tutélaire de l'introduction de l'Almanach Dada de Huelsenbeck en 1920, qui le cite encore en 1949 dans son « Dada Manifesto ». Par-delà Dada, c'est à Nietzsche que Ribemont s'est référé dans toute son œuvre<sup>93</sup>, et de façon flagrante dans son *Ecce Homo* de 1945 dont le titre était un hommage au philosophe dont il traduisait alors les *Poésies*. Picabia, ouvertement nietzschéen dans sa période dada<sup>94</sup>, produit après 1945 en revues des écrits d'une facture indéniablement dada, émaillés de détournements d'aphorismes – un de ses procédés favoris<sup>95</sup> – tirés du *Gai Savoir* à partir des années 1930<sup>96</sup>. Plusieurs de ses textes sont imprégnés d'un vocabulaire digne de l'*Ecce Homo* et il prête régulièrement

---

91. Le pessimisme de Camus lui est « infiniment plus fraternel et humain » que la philosophie de l'écrivain surréaliste. *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Étranger* lui sont préférables aux théories de Breton, car ce dernier a la faiblesse de penser que le rocher de Sisyphe un jour « va se fendre, abolissant comme par enchantement la montagne et le supplice », *Déjà jadis*, op. cit., pp. 285-286.

92. Voir le chapitre « Nihil » de *Dada art et anti-art*, op. cit., pp. 89-91. D'après Richter, l'existentialisme est une variante du doute cartésien et de l'expérience du vide, devenue fait de civilisation heideggerien (pp. 90-91), que Dada en son temps avait exploré (p. 91). Le vide, hantise de Richter, le renvoie au suicide physique selon Cravan, ou au suicide de la pensée selon Duchamp (p. 86).

93. Voir Anne-Marie Amiot, « Georges Ribemont-Dessaignes : du nihilisme Dada au dithyrambe dionysiaque », *Noesis* n° 7, « La philosophie du XX<sup>e</sup> siècle et le défi poétique », 15 mai 2005.

94. Notamment dans *Unique Eunuque* en 1920. Picabia puise dès 1917 dans « Les chants et maximes de Zarathoustra ». « DADA songe à Nietzsche et à Jésus Christ » proclame-t-il. En 1920, il présente « Dada philosophique » dans *Littérature*, n° 5-6, réédité dans *Picabia, Écrits*, Belfond, 1975, p. 225.

95. Se reporter aux nombreux aphorismes qui figurent dans le dépliant d'accompagnement à la rétrospective Picabia de 1949 à la galerie Drouin : « Cinquante ans de plaisir », *Écrits théoriques*, op. cit., p. 491.

96. Carole Boulbès décode les détournements de citations tirées de cette œuvre dans plusieurs textes de Picabia : « Christine » (1945), « Texte pour le catalogue du Salon des Réalités Nouvelles (1947) », p. 483, « Explications antimystiques » (1948), pp. 481-482.



### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

à ses amis artistes les caractéristiques du surhomme<sup>97</sup>. Ce nietzschéisme a pour corollaire un individualisme fondamental<sup>98</sup> que l'on trouve aussi chez Duchamp, lecteur assidu depuis sa jeunesse de Nietzsche (*Ainsi parlait Zarathoustra*) et de Max Stirner – recommandé par Picabia – dont il cite en 1960 *Der Einziger und Sein Eigentum*<sup>99</sup>.

Qui dit Nietzsche n'est pas loin de l'Orient. Ribemont fait l'éloge du mysticisme asiatique contre les tentations de l'absolu<sup>100</sup>. Richter apparente au « lâcher prise » des mystiques la spontanéité dada et le « relâchement » de Serner<sup>101</sup> qu'il pratique depuis sa jeunesse. Dans *Dada, art et anti-art* comme dans ses *Entretiens*, il commente les notions de vide, de Providence (assimilé au hasard selon Arp), se réfère à la « *conjunctio oppositorum* » et aux auteurs inspirés par l'Unité primordiale des Chinois ou aux talmudistes, trop oubliés par la tradition classique allemande, ou encore à l'art du contre-point<sup>102</sup>.

---

97. Voir dans ses *Écrits théoriques*, *op. cit.* : « Préface » (1945) p. 681, « Goetz » p. 486, « Francis Bott » (1948) p. 487, « Olga Choumansky » (1948) p. 680.

98. « Préface illusion », *Écrits théoriques*, *op. cit.*, mai 1947.

99. Sur l'influence de Nietzsche et Stirner sur Duchamp, se référer à la biographie de Judith Housez, *Marcel Duchamp*, Grasset, 2006, pp. 105 et 114. L'ouvrage de Stirner (en français : *L'Unique et sa propriété*), paru en 1845, qui incarne un individualisme anarchiste radical, est cité par Duchamp dans une allocution de 1960, « L'artiste doit-il aller à l'Université ? », *Duchamp Du Signe*, *op. cit.*, p. 238.

100. La pensée asiatique met l'individu « en perpétuelle disponibilité » et lui « évite de tristes retours vers un absolu spirituel toujours avide de retrouver sa proie », *Déjà jadis*, *op. cit.*, p. 162.

101. Le manifeste de Serner « *Letzte Lockerung, manifest dada* » [« Dernier Relâchement, manifeste dada »] a été conçu au sein du groupe dada de Zurich et rédigé à Lugano en mars 1918. Il a été republié sous le titre *Dernier relâchement manifeste dada*, Montpellier, éd. Coup d'encre, 2006.

102. Dans *Dada - art et anti-art*, *op. cit.*, il parle de cette « absence de tout but » qui ouvre vers « l'inconnu » (p. 48) et croit avoir ressenti l'existence d'une Providence dans le travail du hasard chez Arp, « une force extérieure » à l'artiste « échappant à tout contrôle » (p. 48). En introduction du chapitre intitulé « Le hasard II », il cite Laurens van der Post (1906-1996) qui lui-même cite les Chinois « obsédés par l'idée de la totalité de toutes les choses »

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

Duchamp rejoint Richter par le biais de son indifférence légendaire, en résonance avec l'« indifférence quasi bouddhique » et au « Rien » envisagés comme figures de Dada par Tzara dans sa Conférence de dissolution du mouvement en 1922<sup>103</sup>, réutilisées souvent par la suite<sup>104</sup>. Duchamp en 1946 rend grâce au « nihilisme » de Dada, à cette « force de vacuité » qui lui a permis de « s'affranchir » de toutes les influences et idées reçues<sup>105</sup>. Face à Robert Lebel stupéfait par le « laisser faire » de l'artiste confronté à la multiplication des copies de ses ready made<sup>106</sup>, Duchamp arguait en 1967 que si sa roue de bicyclette avait été choisie pour son aspect quelconque, sa banalité – le contraire d'une vision futuriste – et pour humilier l'art, pourquoi ne pas la reproduire ? N'était-ce pas une nouvelle forme de défi à la notion de valeur ? On serait tenté d'ajouter : n'était-ce pas une application de la non-contradiction du bouddhisme Zen ?

---

derrière les contradictions (p. 53). Créer c'est se rendre sensible à cette « nouvelle unité », « cette imminence fondamentale » oubliée sous l'influence du « classicisme de Lessing, Winckelman, Goethe » (p. 55). L'« état de tension » entre les contraires (p. 57) continue à être chez Richter en 1965 et 1971 un perpétuel sujet de méditation, qui le renvoie au talmudiste Unger (p. 57) ou à la technique du contrepoint dans lequel il dit avoir trouvé des éléments de réponse à ses questions esthétiques (p. 58). Dans ses *Entretiens*, *op. cit.*, il parle de ce vide, de ce retour au « point Zéro » – qui met l'artiste en état de disponibilité totale, et se trouve à la base de la peinture abstraite –, de la « *conjunctio oppositorum* » (pp. 97-98), de l'oscillation dialectique entre « le royaume du désordre » et le retour à l'ordre (p. 126).

103. « Conférence sur Dada », prononcée à Iéna et Weimar les 23 et 25 septembre 1922, *OC I*, pp. 420. Tzara y cite explicitement Dchouang-Dsi (Tchouang Tseu) p. 422.

104. Le prière d'insérer de la première publication des *Manifestes* de 1924, « Fin de Dada », *OC V*, p. 249, revient sur l'idée d'indifférence. C'est cet état d'esprit qui dicte encore à Tzara les premiers mots de son entretien avec M. Chapsal en 1963, « Dada est un microbe vierge », *OC V*, p. 447, prétendant que la réédition des *Manifestes* ne présente « aucun » intérêt.

105. « Propos », art. cit., p. 172

106. Dans un dialogue de 1967 publié sous le titre « Marcel Duchamp. Maintenant et ici. », *L'Œil* n° 149, mai 1967, pp. 18-23.

### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

L'unité primordiale est la ligne de force du *Sagemorcim*<sup>107</sup> de Hausmann en 1971, le testament poétique et philosophique du « Dadasophe ». Quand il revendique la « poésie ÊTRE » ou « poésie Présente », comment ne pas songer au Présentisme<sup>108</sup> qu'il imagina comme prolongement de Dada en 1921 sous forme d'une réceptivité immédiate aux énergies de l'instant ? Dada sous sa plume est un absolu métaphysique, un démiurge issu du Rien, symbole d'indifférence et de liberté radicale<sup>109</sup>. L'idée dadaïste de « l'identité de l'Être universel avec toutes ses oppositions » s'associe chez lui après 1945 à celle de l'« Androgyne primordial » à la manière de Breton<sup>110</sup>.

Mais Hausmann excelle surtout dans l'art de faire coïncider le mysticisme et l'Absurde. Son *Traité de questions sans solutions importantes* en 1957<sup>111</sup>, dont la référence sous-jacente est « Zend-Avesta », variante du Urgrund, est en même temps un petit chef d'œuvre d'ironie dadaïste et de non sens, dont

---

107. [Sage-morcim] c'est la sagesse de la mort – cette mort présente chez Hausmann dans plusieurs titres de ses pièces d'après guerre : *Le Meurtre prodigieux*, *L'Amour jusqu'à la mort*, *La Mort de la vierge* –. La « sagesse suprême de la mort » serait de « retrouver, grâce à la poésie, le principe essentiel de l'existence, antagonisme et unité à la fois », in A. Koch-Didier, « 'Devenir auteur français' Raoul Hausmann », art. cit., p. 587.

108. Le manifeste « Presentismus : gegen den Puffikeismus der Teutschen Seele », publié dans *De Stijl* en septembre 1921, a été repris en français par Hausmann (et commenté) sous le titre « Manifeste du présentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique », *Courrier Dada*, op. cit., pp. 85-96. Un poème de 1946, « La Poésie », co-signé avec Schwitters (période PIN) et constitué de versets qui reprennent anaphoriquement l'expression « La Poésie du Présent », évoque l'Unité primordiale et se termine ainsi, in *Courrier Dada*, op. cit., p. 158 : « La Poésie PRÉSENTE n'est ni POUR ni CONTRE, ni classique, ni romantique, ni surréelle. / Elle intègre L'ÊTRE et elle EST. »

109. Voir « Voilà Dada sorti de l'ombre » (1966), *Phantomas*, n° 68-72, Bruxelles, juillet 1967, repris dans *Courrier Dada*, op. cit., pp. 161-162. Dada y est assimilé aux notions de « Démiurge » et d'« Indifférence créatrice », de « RIEN-NEANT » et de liberté absolue.

110. Une section de *Sagemorcim* intitulée *Thèbes ou la sanction pragmatique*, met en scène le Sphinx qui naît, meurt et renaît, et les deux serpents entrelacés figurent la fusion mâle/femelle. Voir A. Koch-Didier, « 'Devenir auteur français' Raoul Hausmann », art. cit., p. 588.

111. Bâle, Éd. Panderma/Carl Laszlo.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

l'avis au lecteur, très schizophrénique, contient des allusions directes à Dada (nommé DD) et au Zen (nommé NEZ, puis ZN)<sup>112</sup>. Des textes comme « Dadasophie » ou « Dadadégie »<sup>113</sup> traitent de problèmes philosophiques de première gravité, comme de savoir « comment les gens de l'âge de pierre [se sont] coupé les ongles ». Ce qui nous ramène à la fois aux origines de Dada (l'absurde littéraire européen, le grotesque) et à sa descendance (Ionesco).

### **Dada face aux lettristes, néo-dadas et situationnistes**

La confrontation entre les anciens dadaïstes et les nouveaux courants d'avant-garde était inévitable, à commencer par le lettrisme fondé par Isou en 1945, qui voulait prendre la place de Dada et Tzara. Malgré sa recherche systématique du scandale — le chahut de la représentation de *La Fuite* de Tzara au théâtre du Vieux-Colombier le 21 janvier 1946 — le lettrisme était par bien des aspects l'antithèse de Dada<sup>114</sup>, notamment par sa volonté de « force affirmative spécifique »<sup>115</sup>.

---

112. A. Koch-Didier explique dans « 'Devenir auteur français' Raoul Hausmann », art. cit., pp. 586-587, que Zend-Avesta est cet être prodigieux conçu par Gustav Theodor Fechner (1801-1887), qui « participe à la conscience collective de l'univers entier. ». Mais, contrairement à cet être prodigieux ayant trouvé le « Urgrund » — que cherchait Arp en 1920 —, les interlocuteurs A et B qui s'épuisent en dialogues absurdes — sur l'origine des trous dans le fromage par exemple — n'y arrivent pas !

113. Ces articles, de 1964 et 1965 respectivement, parus dans la revue *Phantomas* n° 68-72, *op. cit.*, ont tous deux été repris dans *Courrier Dada*, *op. cit.*, pp. 160 et 163.

114. Le lettrisme en effet se présente comme un système étayé par les techniques très codifiées de ses prophètes successifs : « lettrise », « roman hypergraphique », « peinture hyper-graphique », « théâtre ciselant », etc. Pour plus de détails, se reporter à D. Seaman, « Le lettrisme successeur de Dada », *Dada circuit total*, *op. cit.*, pp. 600-613.

115. Voir Schlatter, « Entretien avec Isidore Isou » (fin des années 1980), in *Poésure et Peinture, Catalogue d'exposition au centre de la Vieille Charité*, 1993, Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, pp. 272-275. Schlatter dévoile la positivité fondamentale du lettrisme, en dépit des imprécations d'Isou réclamant la mort de l'art et de ses insultes rituelles contre les artistes, sur le schéma convenu des avant-gardes (p. 273). Un « Entretien avec le peintre [lettriste] Roland Sabatier » par Schlatter (pp. 276-

### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

Hausmann, après avoir aspiré en vain à prendre la tête du mouvement<sup>116</sup>, se reconvertisse en dénonciateur de l'imposture lettriste qui prétendait que Dada en était resté à la poésie de mots, feignant d'ignorer les poèmes phonétiques de Ball, Tzara, Hausmann, Schwitters, Khlebnikov, Iliasz, etc. Schwitters et Hausmann accusent le lettrisme de plagiat<sup>117</sup>. Iliasz prononce des conférences parfois tapageuses<sup>118</sup> et, croyant mettre fin à la polémique, publie en 1949 une anthologie de poèmes inédits, *Poésie de mots inconnus*, zaoum, aveniristes et dadas, à laquelle collaborent Hausmann et Schwitters. Ribemont condamne la place dérisoire de cette « avant-garde de pacotille » qui n'arrivait plus à reproduire le scandale dada dans le paysage français d'après-guerre<sup>119</sup>.

Un peu plus tard à New York surgit le Néo-Dada (1958), terme fourre-tout appliqué aux Nouveaux Réalistes, à Fluxus, au Pop Art... et à bien d'autres<sup>120</sup>.

Les affinités de Dada avec ce « deuxième dadaïsme »<sup>121</sup>, contemporain de la montée de la culture de la consommation

---

281) confirme cette positivité, aux antipodes de la volonté négatrice représentée par les artistes qui continuent « après Duchamp à explorer la peinture figurative dans sa phase d'anéantissement de la représentation » (p. 280).

116. Comme l'atteste la lettre à Schwitters du 19 août 1946 traduite en partie par C. Bagues, art. cit., p. 191. Cette même année, Hausmann, qui voulait figurer dans l'*Anthologie pré lettriste* (jamais publiée), écrit à *La Dictature lettriste* et à *La Revue lettriste* pour revendiquer l'invention du lettrisme.

117. Voir notamment la lettre du 29 mars 1947 de Schwitters à Hausmann, *Courrier Dada*, op. cit., p. 123.

118. *Vingt ans de futurisme* en 1946, puis *Après nous le lettrisme* en 1947. Cette dernière dégénéra en pugilat : voir C. Bagues, art. cit., p. 192.

119. *Déjà jadis*, op. cit., p. 272.

120. Néo-Dada est un terme inventé par Jasper Johns et Robert Rauschenberg pour contrecarrer l'expressionnisme abstrait (De Kooning, Pollock, Gottlieb, Rothko...) perçu comme un nouvel académisme. Le groupe des Nouveaux Réalistes français est fondé par Pierre Restany en 1960 et Fluxus par George Maciunas en 1962. Le Pop art américain émerge dans les années 60 avec Andy Warhol, Roy Lichtenstein ou encore Jasper Johns. Mais on assimile aussi au Néo-Dada les happenings, les performances, le body art, etc.

121. P. Dagen, « L'esprit de catastrophe », art. cit., y inclut Arman, Dufrêne, Wolman, Mariën, Broodthaers, Hains, Villeglé, Spoerri, Tinguely, Joffroy,

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

dans les classes populaires des années 1950, sont flagrantes. Les « peintures-objets » et assemblages de Rauschenberg, admirateur de Duchamp, sont directement hérités de Merz. Le drapeau américain de Johns ou la bouteille de coca-cola de Warhol ont un goût de ready-made. Arman s'est inspiré de la culture du détritisme de Schwitters. Villeglé (grand admirateur et exégète de Baader<sup>122</sup>), Hains ou Dufrène pratiquent les « décollages » d'affiches dans le sillage de Baader. Les titres des œuvres d'Arman, Spoerri, Tinguely, etc., sont souvent des clin d'œil aux dadaïstes : Tinguely intitule *Hommage à Duchamp* (1960) une œuvre utilisant des roues de bicyclette et se réfère explicitement à Dada pour ses machines auto-destructives<sup>123</sup>. Lors de l'exposition de ses « machines à peindre » en juillet 1959, Tzara parle de « l'aboutissement triomphal de quarante ans de dadaïsme »<sup>124</sup>. Le manifeste de Maciunas et les artistes de Fluxus (Ben, R. Filliou) se réclament de Dada. John Cage, ami de Duchamp, évoque sans cesse Dada, le hasard, le collage, l'aléatoire<sup>125</sup>.

Pourtant il y a des divergences profondes entre Dada et ce « deuxième dadaïsme »<sup>126</sup>, contre lequel les anciens réagissent négativement, à l'exception de Janco qui le reconnaît sans

---

Restany, Lebel, Erro, Vostell. Sur les affinités entre Dada et les nouveaux réalistes, voir C. Bagues, « Les lendemains de Dada », art. cit., pp. 209-213.

122. De Villeglé, voir *Ubi et Orbi*, Mâcon, Éd. W, 1986, et « Baader », *Dada circuit total*, op. cit., pp. 225-229.

123. Voir les propos de Tinguely cités par M. Dachy, *Dada et les dadaïsmes*, op. cit., pp. 296-297.

124. Pontus Hulten, *Jean Tinguely*, Catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, 88-89, p. 55.

125. Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, Éditions des Syrtes, 2000.

126. Le manifeste par lequel Restany fonde en 1960 le groupe des Nouveaux Réalistes, « À 40° au-dessus de dada », se dit « sans complexe d'agressivité, sans volonté polémique caractérisée, sans autre prurit de justification que notre réalisme », *Dada et les dadaïsmes*, op. cit., p. 319. L'esprit de négation y est atténué au profit d'un « nouveau répertoire expressif » des objets, dépossédés de la fonction contestataire propre au ready-made ou de leur puissance d'art « dégénéré » à la manière des productions de Schwitters.

*Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

condition comme témoignage de l'existence actuelle de Dada<sup>127</sup>. Hausmann écrit des pamphlets virulents contre ce nouvel académisme<sup>128</sup>. En dépit de l'ambivalence ressentie vis-à-vis des artistes de Fluxus qui essaient de se rapprocher de lui<sup>129</sup>, il condamne le Néo-Dada, inscrit dans la logique marchande, pour sa complaisance sociale et politique, qui lui ôte toute efficacité.

Dans son *Art et anti-art* et dans ses *Entretiens* en 1971, Richter part en croisade à son tour contre les plagiaires néo-dadas<sup>130</sup>. Il se réfère à Duchamp, pourtant « saint et ange gardien » des artistes pop, qui condamne dans une lettre de 1962 le ready-made devenu procédé et « distraction à bon marché qui vit de ce que Dada a fait »<sup>131</sup>. Les « objets de jouis-

---

127. Marcel Janco se souvient de Dada, *op. cit.*, p. 63.

128. *Dada jusqu'à aujourd'hui* (sans date), *De dada au néo-dadaïsme* (1962), *Chance ou fin du néo-dadaïsme* (inachevé, 1963). Ces documents, en français et/ou en allemand, se trouvent dans le fonds Hausmann du Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart. La version intitulée *Aussichten oder Ende des Neodadaismus* [*Chance ou fin du néo-dadaïsme*] (88 p.) est reproduite en fac-similé par Adelheid Koch dans *Ich bin immerhin der größte Experimentator Österreichs, Raoul Hausmann, Dada und Neodada*, Innsbruck, Haymon-Verlag, 1994, accompagnée d'une lettre de Hausmann à Tzara du 30 septembre 1962 annonçant son projet de livre polémique sur le néo-dadaïsme.

129. Dans sa lettre à Tzara du 30 septembre 1962 (cf. ci-dessus), il émet l'hypothèse de « relations possibles » entre Fluxus et « les sources véritables de dada ». Une autre lettre à Tzara du 12 octobre 1962 traduit ses aspirations concurrentes vis-à-vis du mouvement Fluxus – comme vis-à-vis du lettrisme à ses débuts – par lequel il craint de voir l'ancien Dada détrôné, *Dada et les dadaïsmes*, *op. cit.*, pp. 354-355.

130. Le chapitre 8 de *Dada, art et anti-art*, *op. cit.*, intitulé « Néo-Dada », dans lequel Richter emploie indifféremment les termes « Néo-Dada », « Néo-réalisme » « Pop-Art » (p. 192), s'ouvre sur une série de citations destinées à illustrer l'inanité du néo-dadaïsme. Voir aussi les *Entretiens*, *op. cit.*, pp. 93-94.

131. *Dada, art et anti-art*, *op. cit.*, p. 196. Dada selon Richter a depuis longtemps « épuisé le terrain » (p. 195) et rend inefficace les nouveaux objets et performances à tout va. Ces productions ne sont plus que simples « objets de jouissance » (p. 194), des « anti-fétiches » qui enrichissent les musées (p. 197). Richter s'est amusé à compter, parmi les œuvres des Nouveaux Réalistes exposées chez Sidney Janis en 1962 – dont le catalogue était préfacé par Huelsenbeck – celles qui comprenaient des produits alimentaires –

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

sance » du Néo-Dada sont de pâles fétiches, symboles d'une ère du vide<sup>132</sup> :

*Un vide qui cherche à s'extérioriser, et le besoin de se prouver sa propre existence par l'objet, parce que le sujet, l'homme lui-même, s'est perdu.*<sup>133</sup>

C'est la culture du coca-cola et l'américanisation du monde qui sont ici visées. Dada a perdu sa fonction de « choc » et de rupture, hormis chez quelques artistes<sup>134</sup>. L'individu moderne, « inquiet et passif » n'est qu'un « consommateur » fourvoyé dans le bric-à-brac de la société du spectacle. Cette critique de la société de masse, de son matérialisme et de son américanisation, qui éloigne l'individu de lui-même, est récurrente sous la plume des anciens dadaïstes, de Duchamp comme de Tzara<sup>135</sup>.

---

hamburgers et sauce tomate – ou des allusions à l'icône de l'érotisme, Marilyn Monroe (p. 196).

132. On retrouve ces critiques de l'insignifiance chez G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Gallimard, Folio/Essais, 1987, ou de façon plus virulente comme forme d'un nouveau totalitarisme dans le dialogue entre G. Conio et P. Sers, *Les Avant-gardes entre métaphysique et histoire*, L'Âge d'Homme, 2002, notamment aux chapitres « La théologie de la provocation » et « Vers un art métaphysique ? Postface de P. Sers ».

133. Cette citation et les suivantes figurent dans *Dada, art et anti-art*, *op. cit.*, pp. 195-197 et 200.

134. Richter sauve Kaprow pour un happening de 1964 qui a l'intensité de l'événement dada à Zurich et épargne aussi Tinguely, « ce mélange d'homme d'affaires, de clown et de génie », Johns, Higgins, Rauschenberg, César et quelques autres, *Dada, art et anti-art*, *op. cit.*, pp. 201-202. Mais dans le Pop Art il croit reconnaître le « diable », « ce « beau » délire désespéré et enthousiaste de l'instant » (p. 203), symptôme d'une crise de civilisation très inquiétante.

135. Voir l'allocution de Duchamp intitulée « L'artiste doit-il aller à l'Université ? » (1960), *Duchamp Du Signe*, *op. cit.*, pp. 236-239. Ou l'interview de Tzara par Madeleine Chapsal en 1963 (*OC V*, p. 447 et sq.), qui critique la société de consommation, la suprématie aliénante de la publicité, des objets et des gadgets, le « snobisme de masse » et pire : la mécanisation à l'américaine devenue objet de complaisance chez certains écrivains qui « [s'appliquent] à la décrire sans la dénoncer ». Tzara s'intéresse en revanche aux mouvements de la culture noire d'Afrique du Sud en qui il place un espoir d'humanisation pour l'Occident et de retour à la simplicité dada.



### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

Heureusement le situationnisme vint, précédé par l'Internationale lettriste en 1952. La revue *Potlatch*<sup>136</sup> qui paraît à partir de juin 1954 questionne Dada et le surréalisme. Sur le thème crucial de la critique des formes, on remarque que Dada y est valorisé, sous la figure de Cravan, présenté par Debord comme le symbole du plus haut degré de liberté<sup>137</sup>, et de Schwitters très apprécié pour son Merzbau – au titre de l'architecture dépayssante – ou de son Ursonate, tandis que le dadaïsme parisien n'a pas toujours le meilleur rôle à cause de la mauvaise image de Tzara relisant Dada dans la langue de bois communiste<sup>138</sup>. Pourtant les similitudes ne manquent pas, sur le thème de la nécessaire humiliation de l'art au profit de la vie, entre « Pourquoi le lettrisme ? » de Debord et Wolman en 1955 et l'introduction de Tzara à *L'Aventure Dada* de G. Hugnet en 1957<sup>139</sup>.

*Potlatch* écrit : « le dadaïsme paraît être la nouveauté la plus discutée de ce printemps 1957 »<sup>140</sup>. Succédant à l'Internationale lettriste, le situationnisme rencontre Dada dans les années 1957-

---

136. Rééd. *Potlatch*, Paris, Gallimard, 1996.

137. Le ton de Debord et Wolman dans « Pourquoi le lettrisme », *Potlatch* n° 22, 9 sept. 1955, qui manient l'insulte jubilatoire contre tous leurs contemporains sans exception (la peinture abstraite, Prévert, Char, Gracq, De Sica, Ionesco, Artaud, Tzara, les existentialistes, les lettristes etc.) est celui des diatribes iconoclastes de Cravan en 1914 contre les artistes du Salon des Indépendants dans le n° 4 de sa revue *Maintenant*, rééd. B. Delvaille, Paris, Losfeld, 1957.

138. Pour ces références à Cravan, Schwitters et Tzara, se reporter respectivement aux articles de Debord, « Pin Yin contre Vaché », *Potlatch* n° 3, 6 juillet 1954 et « L'Architecture et le jeu », *Potlatch*, n° 20, 30 mai 1955, à l'article de Debord et Wolman, « Pourquoi le lettrisme », art. cit., et à un article non signé, « Les débats de ce temps », *Potlatch* n° 28, 22 mai 1957.

139. L'Internationale lettriste cherchait des formes artistiques susceptibles d'anéantir l'art et de désaliéner la vie, proche en cela de Tzara, qui rappelle que la vocation de Dada était d'« humilier l'art et la poésie » et de « leur assigner une place subordonnée au suprême mouvement qui ne se mesure qu'en termes de vie. » L'art devait être ce « Cheval de Troie » qui permettait de subvertir « l'enceinte sacrée » de la culture en en détournant (ce sera le maître mot des situationnistes) les moyens d'expression.

140. « Les débats de ce temps », texte non signé, *Potlatch* n° 28, 22 mai 1957.

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

1958<sup>141</sup> autour de quelques événements et publications concomitants : parallèlement aux expositions d'œuvres dada à Paris (1957) et Düsseldorf (1958) et aux parutions de *Courrier Dada* (1958), *Déjà Jadis* (1958), *Marchand du sel* (1959)<sup>142</sup>, G. Debord publie son *Rapport sur la construction des situations* (1957) et ses *Mémoires* (1958). Dans l'article « Amère victoire du surréalisme » (1958)<sup>143</sup>, le surréalisme est mis sur la touche pour avoir été récupéré par le monde répressif qu'il avait combattu. Il est frappant de constater que *Déjà jadis* la même année développait exactement la même thèse :

[La Société] a absorbé le Surréalisme, en l'acceptant comme une de ses humeurs, dont elle aime faire son ordinaire, un poison contre lequel elle est maintenant mithridatisée. [...] La Libération des esprits n'aura été qu'un slogan publicitaire.<sup>144</sup>

Le surréalisme sortait de l'avant-garde<sup>145</sup>, comme Tzara l'avait prédit dans sa Conférence de 1947. L'inversion du rapport Dada/Surréalisme tel qu'il se présentait en France dans l'immédiat après guerre était entreprise. Dans les années 1960,

---

141. C'est l'aboutissement d'un travail souterrain tissé en Europe entre dadaïsme, surréalisme révolutionnaire et situationnisme. Les contacts entre Hausmann et l'Italie, analysés par C. Bagues, art. cit., p. 223, y ont joué un certain rôle. Pour une vision d'ensemble, se référer à Mirella Bandini, *L'esthétique, le politique : de Cobra à l'Internationale situationniste (1948-1957)*, trad. de l'italien, Marseille, Via Valeriano, Arles, Sulliver, 1998.

142. *Marchand du sel*, écrits de M. Duchamp réunis par M. Sanouillet, Terrain vague, 1959.

143. *Rapport sur la construction des situations*, rééd. Mille et une nuits, 2000. *Mémoires*, rééd. Allia, 2004. L'article cité est paru, non signé, dans *Internationale situationniste* (rééd. Champ Libre, 1975) n° 1, juin 1958, pp. 3-14.

144. *Déjà jadis*, op. cit., p. 177.

145. Il ne faudrait pas oublier pour autant que le surréalisme a été une référence fondamentale pour les situationnistes. L'automatisme, le détournement, les « dérives psychogéographiques » doivent beaucoup à *Nadja* et au *Paysan de Paris* : voir V. Kaufmann, *Guy Debord, la révolution au service de la poésie*, Fayard, 2001. Par contre les artistes situationnistes se sont démarqués du surréalisme sur le plan pictural.

### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

elle se confirme : désormais politisé, le situationnisme reconnaît un « dadaïsme authentique », « celui d'Allemagne »<sup>146</sup>. Cette rencontre est incarnée par la correspondance entre Hausmann et Debord<sup>147</sup>, qui s'en prennent à la « canaille néo-dadaïste »<sup>148</sup> tandis que Debord fait l'éloge de Dada : « Pour résumer, nous caractérisons le dadaïsme comme le moment révolutionnaire qui domine la culture de l'époque [...] »<sup>149</sup>

En 1966, Hausmann entreprend une traduction allemande de « De la misère en milieu étudiant »<sup>150</sup> et exprime son vif intérêt pour l'article de Khayati, « Les Mots captifs », dans lequel éclate la dette des situationnistes vis-à-vis de Dada<sup>151</sup>. Une célèbre phrase de Debord, parodiant les surréalistes, s'accorde avec les thèses du Manifeste Art prolétarien qui conciliait l'insurrection politique et la critique des formes : « Il ne s'agit

---

146. « Communication prioritaire », *Internationale Situationniste*, n° 7, avril 1962, pp. 22-23.

147. Guy Debord, *Correspondance*, volume II, septembre 1960 - décembre 1964, Librairie Arthème Fayard, 2001.

148. La lettre du 29 mars 1947 de Schwitters à Hausmann contre les lettristes est citée en référence par Asger Jorn dans « La Création ouverte et ses ennemis », *Internationale Situationniste* n° 5, décembre 1960, p. 32. Debord insulte la canaille néo-dada avide de « positivité formelle à exploiter encore, après tant d'autres courants modernistes, dans « Communication prioritaire », art. cit., p. 22. Hausmann réitère ses attaques contre les lettristes dans sa lettre à Debord du 24 mars 1963, *Correspondance*, volume II, *op. cit.*

149. Lettre du 31 mars 1963. Debord adresse à Hausmann une collection de *L'Internationale Situationniste* et renvoie aux positions exprimées par les situationnistes sur le dadaïsme et « son imitation réactionnaire d'aujourd'hui » dans les numéros 2, 6, 7 et 8, précisant que ce relevé n'est pas limitatif et répétant son estime pour *Courrier Dada*.

150. Texte scandale publié un an et demi avant mai 1968 à l'Université de Strasbourg, rééd. Champ Libre, 1976. Sur la traduction de Hausmann, voir *Courrier Dada*, *op. cit.*, note p. 123.

151. Article sous-titré « Préface à un dictionnaire situationniste », *Internationale Situationniste*, n° 10, mars 1966, pp. 50-55 : « Dada a réalisé tous les possibles du dire, et fermé à jamais la porte de l'art comme spécialité. Il a définitivement posé le problème de la réalisation de l'art [...] Or, la réalisation de l'art, la poésie (au sens situationniste) signifie qu'on ne peut se réaliser dans une « œuvre », mais au contraire se réaliser tout court. »

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

pas de mettre la poésie au service de la révolution, mais bien de mettre la révolution au service de la poésie.<sup>152</sup> »

Mais on retiendra surtout que les utopies du vivre, théorisées par Henri Lefebvre et actualisées par les situationnistes, descendent en droite ligne de Dada et d'une idée chère à Tzara dès le Manifeste Dada 1918, reprise dans sa Conférence de Weimar en 1922 : « Ce qui intéresse un dadaïste est sa propre façon de vivre.<sup>153</sup> »

Mai 1968 a été un aboutissement de ce programme : recherche d'un usage passionnant de la vie contre l'art inféodé au passé, à la marchandise (voir Duchamp) et au projet aliénant de la société du spectacle (Ribemont-Dessaignes).

\*

À la fin de ce parcours, on peut dire que Dada pense encore après 1945.

Cette pensée se rattache à une conception de la liberté qui doit davantage aux idées du premier dadaïsme (abandon au hasard de Richter ou Arp, indifférence) qu'aux chemins de la liberté existentialiste, quelles que soient les passerelles que Huelsenbeck ait voulu tenter avec ce mouvement. Cette liberté est le point zéro à partir duquel la créativité, détachée des déterminismes culturels peut s'épanouir (Duchamp), ce regard premier autorisé par l'ouverture au « penser non dirigé » des primitifs (Tzara). Chez Tzara, Arp, Richter ou Janco, c'est la spontanéité, l'automatisme, l'abstraction, le « relâchement ». L'indifférence dadaïste est perceptible chez Duchamp après 1945 de façon continue, comme manière de vivre, de créer et comme scepticisme radical de la pensée. Chez Ribemont ou Picabia ce scepticisme est dirigé contre l'intellectualisme. Chez Picabia il coïncide avec une revendication joyeuse de l'individualité et de l'instinct créateur contre les écoles et les modes. Sur son versant plus sombre, l'indifférence dadaïste deviendra retrait et silence chez Tzara, mélancolie chez Debord.

---

152. Debord, « All the King's men », *Internationale Situationniste*, n° 8, janvier 1963, p. 31.

153. « Conférence sur Dada », prononcée à Iéna et Weimar les 23 et 25 septembre 1922, *OC I*, p. 424.

### *Dada pense-t-il encore après 1945 ?*

Les figures qui planent au-dessus de la liberté dadaïste, comme dans les années 20, sont celles de Nietzsche et de Zarathoustra, chez Ribemont, Picabia, Duchamp. Celle de Tchouang Tseu aussi, évoquée par Tzara dans sa Conférence de Weimar et relayée par le Bouddhisme Zen chez les Néo-dadas aux États-Unis (Ginsberg, John Cage) dans les années 60-70.

Cette liberté radicale s'oppose à la modernité positive dont participait le surréalisme. Sur le plan esthétique, la critique des formes est essentielle dans les débats d'après 1945 et prolonge la réflexion du Dada originel. La poésie n'est rien si elle n'est que soumission aux « moyens d'expression » (Tzara). D'où la critique des mouvements (lettristes, Néo-Dada) qui sacrifient au fétichisme formel. C'est sur ce terrain que Dada et la revue *Potlach* (1954) se rencontrent. Quoi qu'aient pu en dire les falsificateurs de Dada (dont Huelsenbeck), Dada voulait « tuer l'art », en conformité avec le projet Tzara-Breton des années zurichoises ou « l'a-art » de Duchamp. Ce fut une des revendications les plus impérieuses de l'Internationale situationniste, corollaire de l'idée dada de privilégier la vie par rapport à l'art, flagrante chez Ribemont, Duchamp, Picabia, et qui deviendra chez les situationnistes « réaliser l'art », c'est-à-dire se passer de lui<sup>154</sup>.

Sur le plan politique, l'esprit de révolte qui est à l'origine de Dada survit chez Richter, Arp ou Hausmann, qui dénoncent la barbarie ambiante sous ses formes violentes (la guerre, la bombe) et sous le masque des nouveaux oripeaux de la civilisation : la science, la technique, la culture de masse et la « société du spectacle » visée par Ribemont avant Debord. Ils sont souvent méfiants vis-à-vis de l'engagement au sens strict, hormis Tzara, à l'opposé de Duchamp qui refuse toute

---

154. Guy Debord écrit dans *La Société du spectacle* (1967), rééd. Folio/Gallimard 1996, ch. 8, p. 191 : « Le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser ; et le surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer ». La synthèse incombait au situationnisme, comme le dit un article anonyme de *l'Internationale Situationniste*, n° 9, août 1964, p. 25 : « Nous sommes des artistes par cela seulement que nous ne sommes plus des artistes : nous venons réaliser l'art. »

### *Intellectuel surréaliste (après 1945)*

conception philosophique cohérente de l'existence. Pourtant le désir de subversion politique du dadaïsme berlinois – qui n'était pas allégeance au communisme comme ne cesse de le redire Hausmann – fait retour vigoureusement dans le contexte des années 60 par l'alliance entre Hausmann et Debord.

Duchamp prétendait en 1959 que Dada avait toujours existé<sup>155</sup>, mettant ainsi l'accent sur sa dimension métaphysique. Une vision plus historique nous permet, à la suite de P. Dagen, de repérer trois dadaïsmes au XX<sup>e</sup> siècle, l'un issu du cataclysme de la Première Guerre mondiale, un second contemporain de la colonisation de la pensée par la société de consommation, et peut-être un troisième, celui des années 2000 (les immenses machines à fabriquer de la merde de Delvoye ou les « pseudo-cages surchauffées » de Jota Castro sur le modèle de Guantánamo)<sup>156</sup>, favorisé par de nouvelles maladies de civilisation. Cette vision donne raison à Greil Marcus et à sa lecture de Dada comme « histoire secrète du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>157</sup>. Mais aussi à Schwitters qui écrivait en 1924 : « Dada resurgit toujours, d'une manière ou d'une autre, chaque fois que s'accumule trop de bêtise. »<sup>158</sup>

*Université Paris III  
Sorbonne Nouvelle*

---

155. Et que Rabelais était dada, « Entretien avec George Heard Hamilton », *Dada et les dadaïsmes*, op. cit., pp. 368-375.

156. P. Dagen, art. cit., p. 39.

157. *Lipstick Traces, Une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. française, Gallimard, Folio, 2002.

158. « Le dadaïsme », 1924, *Kurt Schwitters Merz*, op. cit., p. 121.

## INDEX

- ADORNO, T., 175  
ALEXANDRIAN, S., 124, 125, 128, 151  
ALLEAU, A., 56  
ALQUIE, F., 14, 32  
ANTELME, R., 37  
ARAGON, L., 8, 13, 14, 18, 25, 26, 41, 58, 120-122, 124, 129, 152-154  
ARBAN, D., 43, 46, 139  
ARMAN, 224  
ARNAUD, N., 99, 105, 126, 241  
ARNIM, A., 61  
ARON, P., 111  
ARP, H., 190, 194, 201, 203-206, 209, 211, 213, 214, 219, 222, 226, 230, 232  
ARTAUD, A., 29, 42, 129, 227  
AUDOUIN, A., 175  
AXELOS, K., 37  
AYME, M., 78  
BAADER, J., 210, 215, 224  
BAARGELD, J. TH., 211  
BACON, F., 38  
BAKOUNINE, M., 158, 161  
BALL, H., 203, 216, 223  
BALZAC, H. DE, 53, 72, 75  
BARRES, M., 10, 34  
BARROT, O., 9  
BATAILLE, G., 12, 18, 39, 78, 109  
BAUDELAIRE, CH., 23, 42, 44, 54, 56, 63, 64, 72, 75, 76, 129, 143  
BAZAINE, L., 192  
BEDOUIN, J-L., 33, 48, 80, 101, 104, 151, 162, 181, 185-187, 197  
BEHAR, H., 17, 18, 89, 99, 204, 205, 208, 213, 214  
BELLMER, H., 136, 199  
BEN, 224  
BENAYOUN, R., 171, 172, 177  
BENOIT, J., 199  
BERGSON, H., 34  
BERNANOS, G., 140  
BERNARD, A., 151  
BERTRAND, A., 56, 59, 71, 90  
BLANCHOT, M., 18, 23, 37, 78, 91  
BLOY, L., 62, 140  
BONNARD, P., 187  
BONNEFOY, Y., 20, 99-102, 104-106, 111-115, 125, 126, 129, 241  
BOREL, P., 56, 59, 71  
BOSCHETTI, A., 13, 16, 17, 18, 101  
BOUNOURE, V., 80, 81  
BRAQUE, G., 187, 188, 217  
BRAUNER, V., 106, 190, 192  
BRENNER, J., 44  
BRETON, A., 8, 13, 16-29, 30-56, 58, 60-69, 71-83, 85, 86, 88-94, 96, 97, 100-109, 111, 120, 123-128, 132, 135-141, 144-146, 149, 151-163, 165-169, 172-174, 176-181, 183, 185-200, 202, 204, 205, 208, 217, 218, 221, 231, 241  
BRETON, G., 153  
BROGLIE, L. DE, 171  
BRUNETIERE, F., 57  
BRYEN, C., 193  
CAGE, J., 224, 231  
CALAS, N., 126, 127  
CAMUS, A., 11, 16, 18, 21-25, 27, 36, 37, 41-44, 47, 64, 130-133, 158, 202, 217, 218  
CANGUILHEM, G., 178  
CARDENAS, A., 178  
CARROUGES, M., 35, 135-150, 217, 241  
CASTELLI, L., 193  
CELINE, L.-F., 37, 70, 129  
CESAIRE, A., 37, 66, 71, 83, 84  
CHABRUN, J.-F., 105  
CHAGALL, M. 199  
CHAPSAL, M., 35, 220, 226  
CHAR, R., 10, 22, 227  
CHARDIN, T. DE, 171, 188  
CHAVEE, A., 105  
CHENIER, A., 55  
CHIRICO, G., 136  
CHONEZ, CL., 42, 43, 75

- CLARIS, J.-M., 151, 160  
 CLAUDEL, P., 34, 70, 138, 140  
 COCTEAU, J., 105, 129  
 COHEN-SOLAL, A., 10  
 CONDILLAC, E., 38  
 CONSTANT, ABBE, 62  
 CORBIERE, T., 62  
 COTY, M., 81  
 COURBET, G., 55  
 CRAVAN, A., 203, 218, 227  
 CROCE, B., 65, 72, 73  
 CROS, CH, 62  
 DAGEN, PH., 201, 224, 232  
 DALI, S., 41, 136, 189, 217  
 DAMIEN, J. *VOIR* HENEIN  
 DAUGUET, A., 151, 160  
 DAUSSET, N., 193  
 DAVIS, G., 36, 86, 174  
 DEBORD, G., 27, 227-232  
 DEGAND, L., 190, 191  
 DEGOTTEX, J., 195  
 DELACROIX, E., 55  
 DEMARNE, P., 48, 151  
 DES GRANGES, CH. M., 57, 62, 63  
 DESCHEZELLES, Y., 159  
 DESNOS, R., 56, 152, 153  
 DEYROLLE, J., 187  
 DIDEROT, D., 56  
 DONATI, P., 193  
 DOTREMONT, C., 99, 100, 104-115, 241  
 DOUMIC, R., 57  
 DRAGUET, M., 105, 106, 111  
 DREYFUS, A., 7, 9, 95  
 DUBUFFET, 192  
 DUCASSE, I., *VOIR* LAUTREAMONT  
 DUCHAMP, M., 41, 75, 126, 148, 186, 201, 203, 204, 206, 207, 211, 212, 214, 217-220, 223-232  
 DUCHE, J., 36, 39, 42, 45, 177  
 DUFOUR, C., 27, 214  
 DUFRENE, F., 224  
 DUMONT, F., 36, 45  
 DUMUR, G., 31  
 DURRUTI, B., 156  
 DUVILLIER, R., 195  
 ECO, U., 192  
 EINSTEIN, A., 36, 171  
 ELUARD, P., 8, 12, 36, 41, 105, 121, 129, 138, 169  
 ENCKELL, P., 9  
 ENFANTIN, PERE, 56, 62, 76  
 ENGELS, F., 53  
 ERNST, M., 136, 176, 195, 196, 204-207, 211, 212, 217  
 ESTIENNE, CH., 187, 189-191, 194-198  
 FANON, F., 89  
 FARDOULIS-LAGRANGE, M., 126, 130  
 FAUCIER, N., 156  
 FERRY, J., 167  
 FEUERBACH, L., 173  
 FICHTE, A., 59  
 FILLIOU, R., 224  
 FONTENELLE, H. DE, 38  
 FONTENIS, G., 151, 158, 161  
 FORT, CH., 171  
 FOUCAULD, CH. DE, 136, 146  
 FOURIER, CH., 42, 49, 56, 73, 74, 171, 179, 181  
 FREUD, S., 216  
 FULCANELLI, 66  
 GAUGUIN, P., 49  
 GAUTIER, TH., 59, 61  
 GENGOUX, J., 140  
 GEORGE, W., 188, 208, 223, 232  
 GERARD, F., 36, 63, 85, 87, 89, 91, 143, 170, 171, 206  
 GHIL, R., 70  
 GIACOMETTI, G., 105, 195  
 GIDE, A., 10, 15, 34, 129, 132  
 GINSBERG, A., 231  
 GLADIATOR, J., 151  
 GLISSANT, E., 37  
 GOETHE, J. W., 56, 220  
 GOLYSCHIEFF, J., 210  
 GORKY, A., 193  
 GOURMONT, R. DE, 62  
 GRACQ, J., 32, 38, 78, 177, 227  
 GRANELL, E., 55  
 GROSS, O., 210  
 GRUBER, F., 189  
 HADI, M., 86, 88, 94, 159  
 HANTAÏ, S., 195  
 HARTUNG, H., 187, 190, 192  
 HAUSMANN, R., 201, 203, 206, 210-212, 214, 215, 217, 221-223, 225,



- 228, 229, 232  
HEGEL, F., 59, 65, 72, 73, 141, 142, 160  
HEIDEGGER, M., 175, 176  
HEISENBERG, W., 176  
HENEIN, G., 106, 117-128, 130, 131, 133  
HENRY, E., 153  
HEROLD, J., 106, 188, 189, 192, 198  
HITLER, A., 22, 215  
HÖLDERLIN, F., 176  
HORKEIMER, M., M., 175  
HOUELLEBECQ, M., 148  
HUELSENBECK, R., 201, 210-213, 216-218, 226, 230, 231  
HUGNET, G., 210, 227  
HUGO, V., 42, 54-58, 60-63, 70, 71, 75, 76, 216  
HUYSMANS, J.-K., 47, 72, 140  
HYPPOLITE, H., 69  
ILIAZD, 203, 223  
JANCO, M., 201, 204, 206-208, 211, 212, 225, 230  
JARRY, A., 42, 45, 56, 61, 67, 143, 148  
JASPERS, K., 43  
JAULIN, R., 181  
JDANOV, A., 25  
JEY, M., 56  
JONAS, H., 174  
JOYEUX, M., 159, 161, 162  
JUNG, F., 208, 210, 216  
KAFKA, F., 56, 135, 148  
KALANDRA, Z., 37  
KANDINSKY, W., 194, 205, 206, 214  
KANT, K. E., 56  
KHAYATI, M., 229  
KHLEBNIKOV, V., 223  
KLINE, F., 194  
KLOSSOVSKI, K., 44  
KLOSSOWSKI, P., 140  
KOONING, 194, 223  
LAGANT, C., 160  
LAM, W., 195  
LAMARTINE, A., 57, 59, 60, 61  
LAMRANI, Y., 148, 149  
LANSON, G., 57, 58, 60, 62, 63  
LAUTREAMONT, 11, 21-24, 41, 42, 44, 56, 60-62, 67, 70, 75, 76, 107, 121, 143, 158, 199  
LEBEL, J.-J., 90, 151, 207, 214, 224  
LEBEL, R., 220  
LECLERCQ, S., 11, 79, 83, 85  
LECOIN, L., 156, 158, 159  
LEFEBVRE, H., 230  
LEGRAND, G., 85, 87, 89, 91, 151, 162, 170, 171  
LEIRIS, M., 16, 37, 84  
LELY, G., 32  
LEQUENNE, M., 152  
LESCURE, J., 137  
LEVI, E., 76, 82  
LEVI-STRAUSS, C., 79, 180  
LEWIS, C., 75  
LIMAT, N., 7, 17, 18  
LOSFELD, E., 135, 150, 151, 227  
LOUBCHANSKY, M., 195  
LOUNATCHARSKI, A., 8  
LOWY, M., 152, 155  
LUBAC, H. DE, 142  
LYOTARD, J.-F., 27  
MABILLE, P., 55, 78, 104, 170  
MAGRITTE, R., 30, 106, 195  
MALEVITCH, K., 206, 214  
MALLARME, S., 56, 64, 70, 72, 76  
MALRAUX, A., 132  
MAN RAY, 195, 205, 206, 211  
MANDIARGUES, P. DE, 32  
MAQUET, J., 130  
MARCHAND, J.-J., 190  
MARCUS, G., 232  
MAROC, M., 81, 82, 86, 93, 96  
MARTIN, PH., 193  
MARX, K., 13, 42, 45, 53, 72, 101, 110, 155, 162, 167, 173  
MASCOLO, D., 37, 85, 87, 90, 91, 94, 95  
MATHIEU, G., 192, 193, 195  
MATHURIN, R., 75  
MATISSE, H., 26, 187  
MATTA, R., 193, 199  
MAURIAC, C., 14, 96  
MAURIAC, F., 96  
MELLY, G., 200  
MERLEAU-PONTY, M., 12  
MESSAGIER, J., 195  
MICHAUX, H., 126, 192  
MIRO, J., 195, 199

- MOHOLY-NAGY, L., 203  
MOLIERE, 58  
MOLINIER, P., 199  
MONDRIAN, P., 192, 206  
MONNEROT, J.-M., 79  
MORAIN, P., 158  
MOSCOVICI, S., 166, 181, 182  
MOTHERWELL, 194, 203, 212  
MOUNIER, P., 36  
MUSSET, A., 57, 59- 61, 70  
MUSSOLINI, B., 22  
NADEAU, M., 9, 32, 64, 78, 101, 102, 109, 123, 152, 154  
NERVAL, G., 42, 56, 59, 60, 63, 64, 70, 76, 143  
NIETZSCHE, F., 22, 142, 202, 218, 219, 231  
NINN, S., 152, 161  
NIZAN, P., 18, 25  
NOAILLES, A. DE, 63, 64  
NOUGE, P., 106, 185  
NOUVEAU, G., 44, 70, 146  
NOVALIS, 61, 67  
OPPENHEIM, G., 195  
ORY, P., 7, 9, 11, 12, 14, 16-18, 78  
PAALLEN, W., 166, 195, 196  
PARINAUD, A., 31, 32, 34, 48, 60, 64, 67, 166, 179, 202  
PASCAL, B., 7, 9, 11, 12, 14, 16, 56, 78  
PASQUALLY, M. DE, 55  
PASTOUREAU, H., 123  
PASTOUREAU, H., 125, 135, 137, 140, 141, 145-147  
PASTOUREAU, M., 14, 35, 41, 106, 123, 126, 147  
PATRI, A., 24, 30, 43, 44, 47, 73, 140, 147  
PAULHAN, J., 36, 192  
PAUWELS, L., 25, 47  
PEGUY, CH., 140  
PENROSE, V., 136  
PERET, B., 8, 37, 41, 80, 83, 85, 87-89, 93, 104, 127, 137, 152-154, 156, 157, 159, 162, 163, 180, 187, 195, 198  
PICABIA, F., 201, 203, 205-207, 211, 217-219, 231  
PICASSO, P., 26, 41, 105, 131, 190, 214, 217  
PIERRE, J., 8, 9, 16, 29, 31, 44, 47, 55, 78, 84, 86, 90, 93, 101, 102, 104, 135, 137, 140, 141, 146, 148, 151, 158, 170, 187, 189-192, 194-197, 199, 205, 223  
PLATEAU, M., 153  
POLLOCK, J., 193, 194, 207, 223  
PONGE, F., 47, 67  
PRASSINOS, G., 136  
PREVERT, J., 70, 129, 227  
PUVIS DE CHAVANNES, P., 183  
QUENEAU, R., 36, 137  
RADCLIFFE, A., 75  
RAGON, M., 186, 190  
RAYMOND, M., 62, 93, 126  
REIGL, J., 195  
RENE, D., 191  
REVEL, J.-F., 172  
REVERDY, P., 47, 67  
REYNAUD PALIGOT, C., 18, 85, 154, 162  
RIBEMONT, 201, 203-205, 209, 211, 217-219, 223, 230-232  
RIBEMONT-DESSAIGNES, G., 201, 203, 204, 209, 218, 230  
RICHTER, H., 201, 205, 206, 208, 211, 212, 214, 216, 218-220, 225, 226, 230, 232  
RIMBAUD, A., 22, 23, 42, 44, 45, 56, 60, 61, 63, 64, 67, 70, 76, 101, 110, 121, 140, 160, 199  
RIOPELLE, J.-P., 190, 198  
ROLLAND, R., 95  
ROLLIN, J., 151  
ROSENTHAL, G., 36  
ROUSSEAU, J.-J., 38, 55, 56, 64  
ROUSSEL, R., 56  
ROUSSET, D., 16, 36  
RUFFIN, J.C., 148  
SADE, D.-A., 11, 22, 44, 56, 140, 158  
SAINT-JUST, L., 55, 67  
SAINTE-BEUVE, CH., 71  
SAINT-POL ROUX, 70  
SAINT-SIMON, CL., 56  
SAINT-YVES D'ALVEYDRE, A., 46, 55  
SANOUILLET, M., 203, 207, 228

- SARTRE, J.-P., 9-14, 16-25, 30, 36, 44, 64, 78, 85, 95, 101, 103, 110, 120, 125, 129-133, 139, 169, 213, 217  
SCEVE, M., 56  
SCHELLING, F., 59  
SCHUSTER, J., 12, 37, 77, 85, 88, 90, 92, 96-98, 151, 156, 162, 176, 187  
SCHWITTERS, K., 201, 202, 203, 206, 211, 212, 214, 215, 221, 223-225, 227, 229, 233  
SERGE, V., 15, 153, 161, 166  
SERS, P., 206, 226  
SEURAT, A., 64, 67, 71  
SHAKESPEARE, W., 56  
SHELLEY, M., 147  
SILBERMAN, J.-CL., 151  
SIRINELLI, J.-F., 7, 9, 16-18, 93, 94  
SOUPAULT, PH., 203, 204  
SPOERRI, D., 224  
STALINE, J., 13, 155  
STIRNER, G., 158, 161, 219  
SVANBERG, M. W., 199  
TANGUY, Y., 106, 136, 195  
TAPIE, M., 190  
TAYLOR, S.W., 200  
TERTRAIS, J.-CL., 152, 160  
THOBI-MARCELLIN, PH., 69  
THOREZ, M., 104  
TINGUELY, J., 224, 226  
TODD, O., 206, 212  
TOYEN, M., 195, 199  
TROTSKI, L., 21, 42, 151  
TZARA, T., 30, 41, 56, 201-209, 212-214, 216, 220, 222-227, 229-232  
UBAC, R., 105  
UNIK, P., 8  
VACHE, J., 44, 70, 227  
VAILLAND, R., 30, 43  
VALERY, P., 34, 58, 70  
VALVERDE, J., 48  
VAN DOESBURG, T., 203, 214  
VERCORS, 36  
VIANNEY, J.-M., 146  
VIATTE, G., 56, 66  
VIELE-GRIFFIN, F., 70  
VIGNY, A., 57, 59, 60, 61  
VILAR, P., 16  
VILLEGLE, J., 224  
VILLON, F., 56  
WALDBERG, P., 33, 205  
WALPOLE, H., 75  
WARHOL, A., 223, 224  
WELLS, H. G., 147  
WINOCK, M., 7, 9-14, 84, 96  
WOLS, O., 191  
WRIGHT, R., 36  
YOUNANE, R., 125, 127  
YOUNG, A., 75  
ZIMBACCA, M., 151



## TABLE DES MATIÈRES

MARYSE VASSEVIERE	
AVANT-PROPOS.....	7
NATHALIE LIMAT-LETELLIER	
POSITIONS SURREALISTES DANS LE CHAMP INTELLECTUEL .....	29
MARIE-PAULE BERRANGER	
L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE VUE PAR ANDRÉ BRETON : LES « BALANCES ILLUSOIRES » .....	51
SOPHIE LECLERCQ	
LA DÉCOLONISATION D'ABORD ET TOUJOURS .....	77
ARNAUD BUCHS	
AUTOUR DU « SURREALISME RÉVOLUTIONNAIRE » : DOTREMONT ET BONNEFOY .....	99
PASCALE ROUX	
L'ESCROC, LE GROSSISTE ET L'ÉPICIER .....	117
RICHARD SPITERI	
MICHEL CARROUGES : VERS UN SURREALISME ANALOGUE .....	135
CAROLE REYNAUD PALIGOT	
LES SURREALISTES ET LE MOUVEMENT LIBERTAIRE APRÈS 1945 .....	151
ÉMILIE FRÉMOND	
« LA SCIENCE AVEC UNE GRANDE SCIE ». VERS UNE ÉCOLOGIE SURREALISTE .....	165
ELZA ADAMOWICZ	
ART ET IDÉOLOGIE DANS LE SURREALISME D'APRÈS-GUERRE : ENTRE RÉALISMES ET ABSTRACTIONS .....	185
CATHERINE DUFOUR	
DADA PENSE-T-IL ENCORE APRÈS 1945 ? .....	201